



HAL
open science

La Figure du fantôme dans le théâtre de Wajdi Mouawad

Michel Sarkis

► **To cite this version:**

Michel Sarkis. La Figure du fantôme dans le théâtre de Wajdi Mouawad. Littératures. Toulouse 2 -Le Mirail (aujourd'hui Université Toulouse - Jean Jaurès)., 2021. Français. NNT: . tel-04469662

HAL Id: tel-04469662

<https://hal.science/tel-04469662>

Submitted on 20 Feb 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.



THÈSE

**En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE
Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès**

**Présentée et soutenue par
Michel SARKIS**

Le 15 novembre 2021

La figure du fantôme dans le théâtre de Wajdi Mouawad

Ecole doctorale : **ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Langue et Littérature Françaises**

Unité de recherche :

PLH - Laboratoire Patrimoine, Littérature, Histoire

Thèse dirigée par
Sylvie VIGNES

Jury

Mme Catherine Mazauric, Rapporteuse
M. Michel Bertrand, Rapporteur
M. Patrick Marot, Examineur
Mme Sylvie VIGNES, Directrice de thèse

Université Toulouse 2-Jean Jaurès

Laboratoire PLH

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
En Lettres Modernes

La Figure du fantôme dans le théâtre de Wajdi Mouawad

Sarkis Michel

Présentée et soutenue publiquement
Le 15 Novembre 2021

Directeur ou Directrice de Recherche
Sylvie Vignes

JURY

Mme Catherine Mazauric, Professeur à l'Université Provence Aix-Marseille, (Président/Rapporteur)
M Michel Bertrand, Professeur à l'Université Provence Aix-Marseille, (Rapporteur)
M Patrick Marot Professeur à l'Université Toulouse Jean-Jaurès, (Examineur)
Mme Sylvie Vignes, Professeur à l'Université Toulouse Jean-Jaurès, (Directrice de thèse)

*À mon père, au Liban,
partis comme les pissenlits dans le vent.*

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement ma directrice de thèse Sylvie Vignes pour son soutien, ses conseils et surtout sa bienveillance qui ont magnifiquement orchestré ce travail jusqu'au bout.

Un grand merci à ma professeure de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth, mon mentor, mon amie, la gardienne du temple, Katia Haddad. Merci de m'avoir fait goûter à la madeleine trempée dans du tilleul.

Je tiens à remercier également mes meilleures amies, Sissi et Yvonne avec qui j'ai partagé les bancs de la fac ainsi que la scène de théâtre. Sans elles, je ne serai pas là aujourd'hui.

Merci à mon compagnon Yohan, qui m'a beaucoup encouragé et m'a poussé quotidiennement au travail.

Merci à ma famille toulousaine qui m'inspire au quotidien, Margot, Isabelle, Marianne, Clémence, Magalie, Sarah, Stéphanie, Cécile, Komi et Cédric. Vous avez rendu ce travail beaucoup moins solitaire.

Et finalement, un grand merci aux femmes de ma vie, ma mère et ma sœur qui ont remué ciel et terre pour mon bonheur.

INTRODUCTION

Le climat et la géographie du Liban ont rarement constitué une source pour l'imagination fantastique. De Byblos sur le littoral, en passant par le Chouf du Mont-Liban, jusqu'aux plaines de la Bekaa, les phéniciens qui étaient avant tout des explorateurs, ont vu surtout en eux un gain économique, commercial et financier en exportant le bois des cèdres qui leur a valu à l'époque une renommée mondiale ainsi qu'une porte vers l'ailleurs. Nous sommes donc loin des forêts touffues et brumeuses de la France ou de l'Allemagne. À part quelques mythes comme celui d'Adonis, quelques histoires et fables transmises à l'oral autour du feu ou dans un café par le « hakawati » comme un moyen de divertissement passager, l'imagination collective du pays est restée et reste jusqu'à aujourd'hui en grande partie axée sur les sciences, le commerce et la réussite, comme si au fond le non-réel était une perte de temps. C'est suite aux différentes interventions étrangères, notamment celles des missionnaires français qui ont introduit un nouvel imaginaire littéraire sur la scène libanaise, en grande partie celui du romantisme du dix-neuvième siècle, que certaines productions imitatrices romanesques ont vu le jour. Il faut attendre *Daad*, le roman de Chekri Ghanem, considéré comme le premier vrai roman libanais, ainsi que les textes de l'écrivain et pharmacien Farjallah Haïk pour que l'identité romanesque libanaise commence à se construire entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle avec des sujets qui restent pour la plupart assez réalistes et sectaires, à l'image de l'identité territorial du pays. Et il faut attendre les années 2000 pour qu'une production cinématographique mette le fantastique, notamment la figure du vampire au cœur de sa caméra. Il s'agit du film *Le dernier homme* de Ghassan Salhab dans lequel un vampire arpente les rues de la capitale Beyrouth.

Qu'en est-il alors du théâtre au Liban ?

Il se trouve que la scène ne fait pas partie de la tradition libanaise ni de son imaginaire collectif. C'est en 1847 que la première pièce de théâtre a été jouée au Liban dans la maison de la famille Naccache face à un public réduit. Il s'agit de « *Al-Bakhil* » ou

l'adaptation arabe de *L'Avare* de Molière par Maroun Naccache (1817-1854) et nous verrons bien plus tard, l'adaptation du *Tartuffe* par Georges Abyad (1880-1959) qui a créé sa propre troupe professionnelle en 1912. Le théâtre au Liban a toujours connu un contexte problématique, puisque c'est seulement en 1993 qu'un ministère de la culture voit le jour et en 2008 qu'une loi est mise en place afin de créer des fonds pour soutenir l'industrie culturelle du pays qui compte en grande partie sur les dons privés de quelques mécènes. En parallèle, entre 1993 et 2008, quelque part entre le Canada et la France, Wajdi Mouawad qui a fui le Liban au moment de la guerre civile de 75, écrit et met en scène des chefs-d'œuvre du théâtre contemporain. Il a trouvé une formule "magique" qui rassemble le froid du Québec, quelques mots arabes et le littoral libanais pour créer une symphonie cosmopolite touchante, choquante par ses sujets ainsi que par son style qui vibre aux quatre coins du monde et qui lui a valu une renommée mondiale. Comme si le Libanais était condamné à la trajectoire phénicienne, qui scientifiquement parlant n'a rien avoir sur le plan de l'ADN avec le peuple d'aujourd'hui, celle d'avoir de la reconnaissance et du succès partout dans le monde sauf chez lui. La critique littéraire a parfois reproché à Mouawad son style cru ainsi que la récurrence des thèmes tels que l'inceste, le viol et le meurtre, vus comme une recette efficace pour choquer le spectateur. Certes les œuvres de Mouawad sont prenantes, bouleversantes, mais la relation qu'elles entretiennent avec le monde, leur faculté de formuler des questions grâce à la fiction dépasse largement ce qui serait le projet de choquer gratuitement ou même, de choquer le spectateur pour réveiller sa conscience et l'amener à agir. Viols, morts, déplacements, revenants et personnages imaginaires, les pièces de Wajdi Mouawad sont l'incarnation de l'humanité dans ce qu'elle a de plus inavouable.

L'objet de notre étude, comme l'indique son titre, est la figure du fantôme dans le théâtre de Wajdi Mouawad. La hantise au théâtre a sa propre histoire qui commence évidemment dans l'antiquité grecque en passant par Shakespeare et, par exemple, le *Dom Juan*

de Molière, pour citer quelques étapes majeures du répertoire. Même si ces œuvres font partie du corpus fantastique, elles tombent peu à peu dans l'oubli quant à leur association avec le genre. Au XIXe siècle, des pièces qui prétendent appartenir au registre sont écrites par George Sand et Jules Verne et d'autres drames plus reconnus comme *Faust* s'impose comme un théâtre fantastique puisqu'il a été cité à la fois par Nodier en 1830 dans *Du Fantastique en littérature*¹ et par Sand en 1839 dans son *Essai sur le drame fantastique*². Même certaines études du théâtre de Mérimée laissent penser que la scène a encore sa place dans le genre fantastique. Nous constatons donc que le fantastique au théâtre a bel et bien existé selon les historiens mais également les écrivains. Et pourtant, il est exclu des anthologies en rapport avec le fantastique dès les années 1960.

C'est précisément cette constatation qui nous a poussé au choix de notre corpus à savoir certaines pièces de Mouawad, où le genre fantastique est présenté sur scène, et que nous allons mentionner par ordre chronologique d'édition : *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*³, *Assoiffés*⁴, *Littoral*⁵, *Incendies*⁶, *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*⁷ et *Forêts*⁸. Les pièces de Mouawad nous intéressent parce qu'elles proposent différentes manières de représenter un revenant, à travers une charogne vivante qui parle (*Littoral*), à travers une

1 Charles Nodier, *Du fantastique en littérature*, dans : *Revue de Paris*, t. 20, 1830, p. 205-226.

2 George Sand, *Essai sur le drame fantastique. Goethe, Byron, Mickiewicz*, dans : *Revue des deux mondes*, 4^e série, t. 20, Paris, 1839, p. 593-645.

3 Wajdi Mouawad, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Lèmeac, Québec, Actes Sud, « Papiers », France, 2004. Désormais, toutes les références relatives à cette œuvre renverront à cette édition. Désormais cet ouvrage dans cette édition sera désigné dans le corps du texte par l'abréviation « *Willy* »

4 Wajdi Mouawad, *Assoiffés*, Lèmeac, Québec, Actes Sud, « Papiers », France, 2007. Désormais, toutes les références relatives à cette œuvre renverront à cette édition.

5 Wajdi Mouawad, *Littoral*, Lèmeac, Québec et Actes Sud « Papiers », France, 2009. Désormais, toutes les références relatives à cette œuvre renverront à cette édition.

6 Wajdi Mouawad, *Incendies*, Babel, Paris, 2011. Désormais, toutes les références relatives à cette œuvre renverront à cette édition.

7 Wajdi Mouawad, *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, Lèmeac, Québec, Actes Sud, « Papiers », France, 2011. Désormais, toutes les références relatives à cette œuvre renverront à cette édition. Désormais cet ouvrage dans cette édition sera désigné dans le corps du texte par l'abréviation « *Mains* »

8 Wajdi Mouawad, *Forêts*, Babel, Paris, 2012. Désormais, toutes les références relatives à cette œuvre renverront à cette édition.

lettre laissée par le défunt (*Incendies*), etc. Ce qui est certain c'est que Mouawad déroge à la norme classique de la représentation du spectre dans la mesure où elle varie entre un véritable revenant qui parle lui-même sur scène devant les yeux des spectateurs et la hantise qui réside dans les traces que laissent les morts après leur soi-disant « départ ». Le théâtre est l'un des premiers genres littéraires à traiter la question du spectre et de l'autre monde, des siècles avant l'apparition du fantastique. Pourtant aujourd'hui, nous ne pouvons pas parler de revenants et de fantômes sans parler du genre fantastique.

Nous avons choisi ce corpus contemporain pour essayer de montrer que malgré l'oubli littéraire au fil des décennies, le théâtre fantastique n'a jamais véritablement disparu et offre encore de nos jours matière à des études profondes. Le but de notre travail sera de répondre à la problématique suivante : à quoi sert, sur le plan littéraire, la représentation d'un revenant au théâtre ? Est-ce que la hantise chez Mouawad est associée à autre chose que la folie ? Est-ce que c'est dans la hantise que réside le remède ? En d'autres termes, est-ce que Wajdi Mouawad ajoute à travers son théâtre une nouvelle issue au fantastique ou même un nouveau fantastique qui affiche de nouveaux codes génériques une fois sur scène ?

Avant de proposer un plan de travail, une définition de certains concepts s'impose. L'objet de notre étude tournera principalement autour de deux mots-clés : le théâtre et le fantôme. Puisque le théâtre consiste à représenter un texte, nous choisissons de le définir comme un langage dramatique qui a une fonction double :

« Du fait qu'il est représenté, le langage dramatique est un langage total : non seulement les éléments proprement verbaux prennent un relief extraordinaire, mais encore tout ce qui les accompagne, gestes, contexte, action situation, etc., ont plus d'importance que dans la vie où très souvent, préoccupés avant tout de comprendre et d'être compris, nous ne témoignons d'intérêt qu'aux seules paroles et à leur signification. [...] Ce langage représenté, parce que représenté a une fonction double, ce qui suffit à le différencier radicalement

du langage ordinaire, en dépit, là encore, de similitudes trompeuses. La réplique la plus banale est destinée à la fois au personnage auquel elle s'adresse et au public. »⁹

Les spectres, les revenants et les fantômes ont une place – plus ou moins grande, durable, négative, etc. – dans l'imaginaire de quasi toutes les communautés, l'homme se posant constamment des questions sur un monde « autre » qui jusqu'à aujourd'hui tourmenterait de sa présence l'univers réel et tangible. Ce tourment qui vire parfois jusqu'à la hantise se traduit à travers différentes formes et aspects surtout lorsqu'il adopte le langage littéraire. Selon Daniel Sangsue, la définition du fantôme reste complexe et variée :

« Il y a plusieurs mots pour désigner les êtres censés revenir de la mort [...] : *revenants, morts-vivants, apparitions, fantômes, esprits, spectres, ectoplasmes, visions, ombres, vampires, etc.* Nous sommes tous capables d'associer des images à ces termes et d'en définir au moins vaguement quelques-uns : *vampires, ectoplasme, vision...* Mais si nous cherchons à préciser la signification de chacun de ces termes, cela devient très difficile, car non seulement certains sont utilisés comme synonymes et peuvent s'équivaloir (*fantômes, spectres, ombres...*), mais le contenu auquel ils renvoient est éminemment problématique. Comment définir ce qui n'a pas de réalité avérée, ce que tout le monde ne peut pas voir, ce qui reste entouré de mystère ? À objet flou, définitions incertaines... »¹⁰

Pour mener à bien notre étude, nous proposons les grilles de lecture suivantes : celle de l'imaginaire littéraire, l'approche théâtrale, historique, générique et psychanalytique. Bien

⁹ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972, pp. 436-438

¹⁰ Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants, essai de pneumatologie littéraire*, José Corti, « LES ESSAIS », Mayenne, 2011, p.17

évidemment il s'agit des grandes lignes puisqu'au fur et à mesure que notre travail avance nous aborderons différentes « sous-grilles » au sein d'une sous-partie ou d'un développement. L'essentiel serait de garder à l'esprit qu'à travers toutes ses approches nous cherchons à cerner la notion du fantastique en général et celle du revenant en particulier. Nous avons choisi ces différentes méthodes d'analyse parce qu'elles sont en adéquation avec notre corpus ainsi qu'avec le but de notre étude. Il est également important de noter que certaines grilles de lecture supplémentaires se sont imposées en cours de travail. Notre étude sera structurée en quatre parties, chacune d'elles étant liée à une grille de lecture particulière et éclairante.

L'approche de l'imaginaire littéraire de Gaston Bachelard et Gilbert Durand va pour commencer nous aider à poser les bases de notre étude en repérant une ambiance fantastique, glauque, lourde et inquiétante sur scène. Nous partirons du constat que le théâtre est l'espace de toutes les possibilités, de tous les potentiels et à partir de cette liberté théâtrale, nous traiterons de la présence du fantastique sur scène à travers l'étude des quatre éléments de la nature qui constituent l'un des points essentiels des pièces de Wajdi Mouawad. Nous essayerons de voir, à travers la grille de l'imaginaire littéraire, comment chaque élément propulse sur scène une valence négative créant ainsi un malaise, une inquiétude chez les personnages.

Nous adopterons ensuite une grille de lecture historique en liaison avec le genre théâtral. Nous tracerons d'abord de façon chronologique le parcours de Mouawad depuis la guerre civile en passant par la France jusqu'au Québec afin de comprendre le mode de travail, les sources et les inspirations du dramaturge ainsi qu'en se focalisant sur l'histoire du Liban son pays d'origine. Nous poserons ensuite la question : texte ou mise en scène ? qui va nous permettre de déterminer le mode d'existence du genre fantastique chez Mouawad en étudiant en détails la manière dont il représente le revenant. Nous évoquerons également dans cette partie le théâtre post-dramatique en effectuant des parallélismes avec d'autres dramaturges notamment Antoine Vitez.

Dans notre troisième chapitre, nous verrons comment la présence du fantastique sur scène chez Mouawad acquiert une autonomie qui lui est propre et agit en tant que metteur en scène incognito dirigeant les événements et les personnages. Ensuite, une approche plutôt comparatiste nous semble intéressante, dans la mesure où Mouawad s'inspire énormément de la tragédie grecque et donc nous nous retrouvons face à une revenance « textuelle » qui fait apparaître sur scène des situations de la tragédie antique ainsi que ses mythes et thématiques comme ceux d'Œdipe et Antigone, par exemple. Par la suite, à travers une approche générique, nous verrons comment les particularités du texte et sa mise en scène chez Mouawad, jouent en faveur de la présence du fantastique sur scène en abordant différentes notions comme celle du théâtre dans le théâtre, l'effet miroir et la notion du temps.

Enfin, dans notre dernier chapitre, nous aurons recours à l'approche psychanalytique pour étudier la notion de mémoire qui joue également un rôle dans l'apparition et la préservation de la figure du fantôme sur scène à travers les histoires racontées par les personnages. Nous avons également trouvé intéressant le fait d'aborder la notion de didascalie ainsi que ses différentes variantes et leur rôle dans la transmission de la mémoire théâtrale. Suivant l'odyssée des personnages étape par étape tout au long des pièces nous découvrons une odyssée psychologique rendue possible par la figure du revenant qui, chez Mouawad, vient en fin de compte en aide aux vivants.

PREMIÈRE PARTIE

LES EAUX PROFONDES

CHAPITRE I

I- Repérage des procédés du fantastique :

1- Une ambiance fertile pour le fantastique :

a- Le non-être :

Nous allons feindre pour un instant que nous ne connaissons rien aux revenants, aux spectres ainsi qu'à tout ce qui indique la présence d'une vie quelconque après la mort, afin de pouvoir répondre le plus objectivement possible, à la question que pose Daniel Sangsue au début de son ouvrage *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*¹¹ : « Comment définir ce qui n'a pas de réalité avérée, ce que tout le monde ne peut pas voir, ce qui est entouré de mystère ? » Pour tenter une réponse à cette question, notre point de départ serait de diviser en une suite logique les différentes étapes que traverse le mort pour revenir dans le monde des vivants. Ce cheminement, constituera dans les prochaines étapes de notre analyse, une sorte de schéma, un guide vers une compréhension plus approfondie de ce monde mystérieux. De prime abord, il serait intéressant de mettre l'accent sur le terme « RE-venant », qui insinue la fin ou l'arrêt d'une absence. Donc la première condition pour un revenant est le non-être, ce qui implique une idée assez basique : pour revenir il faut d'abord mourir, ne plus exister en ce monde matériel que nous connaissons. La notion de mort est plusieurs fois mise en exergue à travers les paroles des personnages chez Mouawad. Par exemple :

« Le notaire : Ecoutez ! Elle est morte ! Votre mère est morte ! Je veux dire que c'est quelqu'un qui est mort. Quelqu'un qu'on ne connaît pas très bien en personne, mais quand même, qui a été quelqu'un. Qui a été jeune, qui a été adulte, qui a été vieux puis qui est mort. » *Incendies* p20

11 Sangsue, *Op. cit.*, p9

« Oncle Emile : Je sais qu'il est mort ! Qu'est-ce que vous voulez faire ? Le petit a été à la morgue, il a reconnu le corps et ça s'arrête là ! On va l'aider pour qu'il puisse l'enterrer et c'est tout ! On va quand même pas se faire chier parce que l'autre est mort ! Il est mort, il est mort ! » *Littoral* p25

De plus, le personnage du revenant lui-même semble prendre conscience de sa mort, de sa vie d'avant la revenance. Par exemple, le père de Wilfrid dans *Littoral*, se rappelle de ses différents états avant sa mort. Le personnage prend une certaine distance vis à vis de la notion d'existence, puisque cette dernière, en tant que revenant ne le concerne plus.

« Je ne vois plus rien, mes yeux se sont asséchés. Les insectes les ont mangés. [...] Il n'y a pas si longtemps, il m'arrivait de me lever, de sortir dans la rue d'un pas léger avec l'idée de marcher jusqu'à la mer. [...] Avoir faim, avoir soif, avoir un enfant, rester calme, rester seul et rêver, rêver. Être. » *Littoral* pp91-92

Ce qui est intéressant dans les exemples que nous avons relevés, c'est le rapport cru et direct qu'établissent les personnages chez Mouawad face à l'idée de la mort, surtout dans les deux premiers passages. Cette sorte de trivialité de la part des vivants envers les non-vivants, met dans un premier plan l'idée du non-être. Il serait aussi intéressant de noter que les deux premiers propos que nous avons relevés se situent dans le texte avant la manifestation du mort sur scène, ce qui vient d'une certaine manière corroborer notre idée de l'absence physique entant que première étape vers la revenance.

Ajoutons que la notion d'étapes, de passage d'une situation à une autre prend foncièrement une place sur la scène théâtrale chez Mouawad à travers les cérémonies voire les rituels qui suivent la mort d'une personne, comme par exemple la scène intitulée « Procédures » dans *Littoral*, ainsi que la scène intitulée « Dernières volontés » dans *Incendies* :

« Procédures :

Wilfrid est dans deux bureaux et un magasin à la fois.

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

Le vendeur : C'est pour un habit ou un veston ?

L'agent : Vous avez besoin d'un arrangement ?

Wilfrid : oui Madame un habit et c'est urgent.

Le vendeur : C'est pour un mariage ? [...]

L'agent : Dès demain il peut être exposé [...] Il peut toujours dès demain, être soit incinéré, soit enterrer. » *Littoral* p23

« Dernière Volontés :

Quelques minutes plus tard. Notaire. Jumeau, jumelle.

Hermile Lebel : Testament de Madame Nawal Marwan. Les témoins qui ont assisté à la lecture du testament lors de son enregistrement sont monsieur Trinh Xiao Feng, propriétaire du restaurant Les Burgers du Vietcong, et madame Suzanne Lamontagne, serveuse au restaurant Les Burgers du Vietcong. [...] Selon la volonté du testateur et conformément aux règlements et aux droits de madame Nawal Marwan, le notaire Hermile Lebel est institué exécuteur testamentaire. » *Incendies*, pp15-16

Selon notre logique de départ, de pareilles cérémonies, concourent à mettre en place le premier point dans notre schéma qui nous mènera vers la revenance : le non-être. Elles viennent affirmer d'une certaine manière la mort d'une personne à travers le règlement de comptes.

Selon Arnold Van Gennep :

« La vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et commencements forment des ensembles de même ordre. [...] et à chacun de ces

ensembles se rapportent des cérémonies dont l'objet est identique : faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation tout aussi déterminée. »¹²

Ce qui nous semble apparemment de plus en plus clair, c'est qu'un premier passage est nécessaire voire primordial pour pouvoir effectuer le deuxième. Pour un « retour » il faut d'abord un « aller ». Mais ce qui est encore plus intéressant c'est que l'étape de la mort ne signifie pas forcément que le défunt est arrivé à sa destination, d'où l'idée même du revenant. Mais qu'est-ce qu'un revenant exactement ?

« Pour commencer, nous parlerons de la mort et du mort. Et, à cette fin, il nous faut partir du postulat adopté par de nombreuses croyances : la mort, ce n'est pas le néant, mais un passage. Il y aurait alors trois termes qui pourraient caractériser ce que nous appelons communément un mort : le mort (celui qui est en transit, « l'itinérant »), le trépassé (celui qui est arrivé à destination), et le revenant (qui, s'il est arrivé à destination, ne veut pas ou ne peut pas y demeurer, ou qui, s'il est encore en transit, rencontre des difficultés pour parvenir à son but ou refuse de quitter le monde des vivants). Itinérant, revenant, ces participes présents évoquent l'action et, de ce fait, l'inaction n'existe pas dans l'autre monde, la vie ne cesse pas avec le dernier souffle, elle change seulement de lieu ; après la vie, selon la plupart des croyances, il y a une autre forme de vie, ailleurs, au-delà. »¹³

Donc la revenance selon Bouloumié constitue une catégorie spécifique de défunts, ceux qui ont encore un règlement de comptes dans le monde des vivants ou comme on le dit en anglais « *unfinished business* ». Or, si nous creusons plus loin, nous remarquerons que la notion

12 Van Gennep Arnold, *Les Rites de passages*, Picard, 2011, Paris, p12

13 Arlette Bouloumié, *Les Vivants et les morts, Littérature de l'entre-deux-mondes*, Imago, 2008, Paris, pp17-18

d'étapes ne détermine pas juste le cheminement de la revenance, mais aussi toute la structure des pièces de Wajdi Mouawad, qui fonctionnent en étapes, rites et même pèlerinages.

Prenons encore une fois l'exemple de *Littoral* :

« Wilfrid : C'est à ce moment précis monsieur le juge, que j'ai été gagné par une soudaine angoisse. Je ne savais pas où je devais l'enterrer, mon père, je ne connaissais pas la marche à suivre pour enterrer quelqu'un ! » *Littoral*, p24

« Wilfrid : Ma requête est simple, monsieur le juge. Je demande la permission de rapatrier le corps de mon père. Il est vrai que mon père n'est pas un chef d'état ni une personnalité d'importance civile, mais pour moi, ce serait une façon de réconcilier les morts avec les vivants. [...] Tout est prêt. J'irai au pays natal de mon père, jusqu'au village qui l'a vu naître, haut perché sur les montagnes, et je trouverai un lieu de repos pour son âme. » *Littoral*, p46

Comme dans la plupart des pièces de Mouawad, les personnages partent en quête suite à la mort d'un proche (généralement l'un des parents). Donc cette première étape qu'est le non-être, la mort, n'est pas juste une condition vers la revenance, mais elle constitue aussi une sorte de déclencheur puisqu'elle engendre pour les vivants une série d'étapes qui déterminent d'une certaine manière la structure de la pièce. De plus, surtout dans le cas de *Littoral*, cette première étape conçoit l'une des premières raisons pour laquelle le mort surgit sur scène : l'absence de sépulture. (Que nous exploiterons longuement dans notre deuxième partie).

« *Les villageois sont rassemblés autour de Wilfrid et Simone.*

ISSAM: Alors comme ça tu veux l'enterrer ici ?

ANKIA : Regarde ! Le cimetière est plein. Il n'y a plus aucune place !

SIMONE : Arrêtez ! Je ne peux pas croire qu'il n'y a pas un lieu, au bout d'un champ, au milieu d'un terrain abandonné, où on ne trouvera pas une place !

ISSAM : Elles sont réservées aux gens du village, pas aux étrangers !

SIMONE : Ce n'est pas un étranger ! Il est né ici. Vous l'avez connu !

ISSAM : Il fuit le pays. Il n'avait qu'à se faire enterrer là où il a fui. » *Littoral* pp54-

55

Selon Daniel Sangsue :

« La première est évidemment l'absence de sépulture. Le défunt est condamné à revenir sur terre et à hanter les vivants tant que son corps n'a pas été enseveli et sa mémoire honorée par les rituels funéraires. »¹⁴

Donc si nous résumons notre propos, la mort chez Mouawad est une condition incontournable pour la revenance, mais apparemment, elle engendre une certaine quête pour les vivants tout en mettant en place le schéma de la pièce et même des fois, semble déterminer les conditions de la revenance. Nous nous trouvons donc devant deux mondes qui s'avèrent être liés au théâtre : celui des vivants et celui des morts.

2- Le théâtre : espace de toutes les possibilités :

Logiquement, l'étape suivante serait l'apparition du mort et spécifiquement l'apparition du mort sur la scène théâtrale. Or, le détail du lieu de la manifestation du spectre constitue l'un des points centraux de notre étude. Donc il serait nécessaire de se poser la question suivante : À part la mort, quelles sont les autres conditions de l'apparition d'un fantôme au théâtre ? En d'autres termes, qu'est-ce qui fait qu'un « non-être » surgisse sur scène ? Pour pouvoir répondre à une pareille question, une mise en avant de certaines « facultés théâtrales » nous paraît capitale. Par facultés théâtrales nous entendons la marge de liberté dont jouit l'entreprise scénique et qui précisément permet l'avenu d'un revenant.

14 Bouloumié, *Op. cit.*, p107

a- La liberté sur scène :

Si Marthe Robert profère au genre romanesque une liberté absolue, pourquoi ne pas attribuer cette même liberté au genre théâtral ?

« De la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut : rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours ; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte épopée ; aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace ; le seul interdit auquel il se soumette en général, celui qui détermine sa vocation prosaïque, rien ne l'oblige à l'observer absolument, il peut s'il le juge à propos contenir des poèmes ou simplement être poétique. »¹⁵

L'entreprise théâtrale, se trouve devant un large éventail de choix et d'outils, à travers les costumes, le décor, la mise en scène, le jeu etc. Si une pièce n'est pas mise en scène, elle peut toujours être lue tant que texte, même si à la base elle est écrite pour être jouée. Ceci est amplement évident chez Mouawad, dont le théâtre s'avère avoir un penchant vers la narration à travers les longues tirades des personnages ainsi qu'à travers son écriture non conventionnelle:

« Le choix de ne pas ponctuer la fin des répliques s'appuie sur le souci que j'ai d'insister sur l'importance du rythme avec lequel cette pièce a été écrite et avec lequel, d'après moi, elle devrait être interprétée. Le fait de ne pas interrompre la phrase par un obstacle visuel tel le point, ou le point-virgule, est donc une tentative pour amener le lecteur à lire la pièce sans imaginer de temps entre les répliques. En

15 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, « Tel », 2013, Paris, p9

fait les personnages s'arrachent la parole comme des assoiffés peuvent s'arracher une source d'eau. Ils ne laissent jamais à l'autre le temps de conclure. » *Mains*, p8

Nous avons l'impression que le manque de codes, et de bienséance dans le théâtre de Mouawad attribue aux mots une sorte de libération totale sur scène :

Selon Jean Burgos:

« Mettre les mots en liberté, c'est chercher à libérer la parole et, de là, par une œuvre de subversion intégrale, entreprise dans le langage, tenter de renouveler les rapports de l'homme avec lui-même, avec les autres, avec le monde. »¹⁶

Contrairement aux autres genres comme par exemple le roman, qui semble perdre de son essence, de sa matière romanesque s'il est interprété au théâtre pour des raisons essentiellement scénographiques, et n'existe pas véritablement s'il n'est pas mis en exergue au moment de la réception via la figure du lecteur, le théâtre lui, se trouve devant un choix : le jeu ou la lecture sans renoncer textuellement à son identité. Pour cela, nous allons suite à cet argument de liberté scénique et générique, émettre l'hypothèse que tout est possible dans l'entreprise théâtrale puisqu'elle peut être l'espace des possibilités, voire des potentialités :

« Que la scène soit un lieu où l'invisible peut apparaître est une idée qui a une forte emprise sur notre esprit. Nous sommes conscients que la plus grande partie de la vie échappe à nos sens. Dire des divers arts qu'ils parlent de modèles que nous n'appréhendons que lorsqu'ils se manifestent en tant que rythmes et formes, c'est la vraie façon d'en rendre compte. »¹⁷

CHAPITRE II

16 Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, 1982, Paris, p28

17 Peter Brook, *L'Espace vide*, Points « Essais », 2011, Paris, p63

I- Une ambiance glauque :

Pour tenter de répondre à notre question : quelles sont les conditions pour qu'un revenant puisse surgir sur scène ? Nous allons d'abord examiner l'ambiance scénique qui semble favoriser l'émergence du fantastique. Pour cela nous nous référerons dans ce qui suit à la grille de l'imaginaire littéraire proposée par Gaston Bachelard qui nous permettra d'étudier les différents éléments de la nature qui apparemment ont une forte emprise sur le théâtre de Mouawad. C'est à travers l'analyse de la valence négative de ces différents éléments ainsi que l'étude du complexe culturel lié à eux, que nous pourrons ainsi repérer une ambiance glauque lourde, voire inquiétante qui constituera par la suite une terre fertile pour l'apparition du revenant.

1- Définition des concepts de l'imaginaire littéraire :

Gaston Bachelard qui est à la base un scientifique, s'intéresse à un moment donné de sa vie à la philosophie. Contrairement aux philosophes traditionnels qui s'érigeaient contre le concept « d'image », comme par exemple Pascal qui la considérait comme « maîtresse de toutes les erreurs », Bachelard lui, est intimement convaincu que la « fonction du réel » est nécessaire à l'homme moderne qui ne rêve plus, qui a perdu son essence en s'éloignant des éléments de la nature.

Bachelard ne définit pas l'imagination à la manière des réalistes. Pour eux :

« On voit les choses d'abord, on les imagine ensuite ; on combine, par l'imagination des fragments du réel perçu, des souvenirs du réel vécu, mais on ne saurait atteindre le règne d'une imagination foncièrement créatrice.»¹⁸

18 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris, 2004, p9

Selon Bachelard, l'imagination n'est pas dotée d'un caractère mimétique, au contraire elle est la faculté qui permet de déformer le réel et non de le copier, de sentir l'image et non de la comprendre, pour atteindre une certaine image « vraie » non causée.

Selon Burgos :

« En revanche, l'image vraie, l'image non 'causée' et qui ne reste pas prisonnière d'un passé qui l'enserme mais au contraire, dans le langage, par le langage même conquiert sa liberté et sa vraie nouveauté, cette image a bien une existence à elle et n'est pas seulement cette donnée immédiate de la sensibilité et de l'intuition dont la nature serait toute psychique. Pour Bachelard, c'est par son instantanéité qu'elle se distinguerait essentiellement de la métaphore, ou plus exactement par le fait qu'au lieu d'être expression fabriquée sur des données anciennes, et donc traduction, elle est tout entière contemporaine de son expression ou, comme il se plaît à le montrer, lieu d'un avènement. Aussi va-t-elle devenir productrice de langage par le fait qu'elle tient tout son être, et pas seulement sa forme, de l'imagination. »¹⁹

Pour cela il ira puiser dans la « rêverie » qu'il différencie de la notion du « rêve ». La rêverie est éveillée, consciente tandis que le rêve appartient au domaine du sommeil, de l'inconscient.

Il mettra en place également, la notion de « complexe culturel » qui est tout à fait différente du complexe névrosant de la psychanalyse. Chez Bachelard, le complexe constitue une source d'énergie, un refoulement qui travaille le psychisme d'une manière consciente parce qu'il est précisément connu et provoqué par l'individu, contrairement au refoulement Freudien dont les mécanismes régissent sous la tutelle de l'inconscient et de l'involontaire :

19 Burgos, *Op. cit.*, p63

« Pas de pensée scientifique sans refoulement. Le refoulement est l'origine de toute pensée attentive, réfléchie, abstraite. Toute pensée cohérente est construite sur un système d'inhibitions solides et claires. Il y a une joie de la raideur au fond de la joie de la culture. C'est en tant qu'il est joyeux que le refoulement bien fait est dynamique et utile »²⁰. (Nous citons)

Comme nous l'avons mentionné au début de notre argument, c'est à travers la grille de l'imaginaire littéraire que nous allons préparer le terrain pour l'émergence du fantastique en travaillant l'ambiance glauque, lourde qui règne sur scène à travers une rêverie nocturne des quatre éléments de la nature. Pour cela, nous allons diviser cette première approche qui traite de l'imagination matérielle en deux parties : La rêverie aquatique et la rêverie ignée.

a- L'imagination matérielle :

Le mot « matière » fut utilisé par Bachelard dans un sens unique qui permet de qualifier les quatre éléments de la nature : eau, feu, air et terre. Selon lui : « C'est en rêvant à la vertu secrète des substances que nous atteignons notre moi profond. »²¹ (Nous citons). Notre première partie qui traite de l'imagination matérielle, consistera en un repérage des éléments de la nature chez Mouawad ainsi qu'une étude de leur valence négative qui selon notre théorie, diffusera une ambiance glauque sur scène, ce qui favorisera l'émergence du fantastique. Ajoutons qu'il est nécessaire de mentionner qu'il ne faut pas présumer la présence des éléments de la nature à travers les titres des pièces, surtout en ce qui concerne la tétralogie : *Littoral, incendie, forêt et ciel*. En effet, une lecture approfondie, nous a permis un repérage de plusieurs éléments et valences dans chacune des pièces, même si parfois il nous semble qu'un élément domine les autres. Il est même possible pour nous dans cette première partie d'étendre notre analyse vers

20 Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Folio, 2015, Paris, p25

21 *Ibid.*

un imaginaire qui dépasse celui de la nature. Nous avons choisi les deux éléments les plus dominants.

b- La rêverie aquatique :

C'est par un désespoir et une fatalité presque raciniens que se déclenchent les pièces de Mouawad. D'ailleurs, *Littoral* débute par le mot « désespoir » : « C'est en désespoir de cause, monsieur le juge, que j'ai couru jusqu'ici pour venir vous voir. » *Littoral*, p11 Nous avons l'impression que Wilfrid le personnage principal, ouvre la pièce avec une réplique qui fait écho à l'une des premières tirades de Phèdre : « Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent ! »²² Mais contrairement au personnage principal chez Racine qui est en faveur de l'immobilité : « N'allons point plus avant. Demeurons, chère Cène. »²³, Wilfrid, lui, semble combattre la fixité : « Ma requête est simple, monsieur le juge. Je demande la permission de rapatrier le corps de mon père. » *Littoral*, p46 De même pour *Incendies* nous avons presque cette même négativité, cette tristesse, ce désespoir d'être démuné face à la mort : « La mort, n'a pas de paroles. Elle détruit toutes ses promesses. On pense qu'elle viendra plus tard, puis elle vient quand elle veut [...] *Il éclate en sanglots* » *Incendies*, p15

Pourquoi nous mentionnons tout cela ? Premièrement pour signaler que d'emblée, les pièces plongent dans l'ambiance glauque du désespoir et parce que c'est cet abattement qui va mouvoir les personnages et qui va être, comme la notion de mort que nous avons traité au début, l'un des déclencheurs de la quête qui structure presque toutes les pièces de Mouawad et qui en plus va alimenter la valence négative de l'élément aquatique. C'est ainsi qu'à la manière de l'eau qui se déplace vers la mer donc qui retourne à ses origines, les protagonistes visent un retour vers le pays natal où s'acheminent et se matérialisent les rêveries :

22 Jean Racine, *Phèdre*, Bordas, 1979, Paris, p46

23 *Ibid.*, p46

« Mais le pays natal est moins une étendue qu'une matière ; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C'est en lui que nous matérialisons nos rêveries ; c'est par lui que notre rêve prend sa juste substance ; c'est à lui que nous demandons notre couleur fondamentale. »²⁴

Commençons d'abord par dégager la valence négative de l'eau pour déterminer ensuite le complexe culturel qui se lie à cet élément.

Il est évident, que la fonction de l'élément aquatique détermine sa négativité puisqu'il s'agit le plus souvent chez Mouawad d'eaux funéraires :

« En guise d'adieu, vous lancerez sur moi chacun un seau d'eau fraîche. » *Incendies*, p17.
« Je vais lui laver le corps, je vais lui nettoyer les vêtements et on l'offrira aux vagues. On ne va pas l'enterrer, on va l'emmerrer. » *Littoral*, p89.

La rêverie aquatique chez Mouawad est d'une certaine manière une invitation à la mort. Elle fait partie d'un rituel funèbre pour devenir au final un monde à part, un cocon, celui des âmes errantes où le mort s'enseveli. Selon Bachelard : « L'eau est ainsi une invitation à mourir ; elle est une invitation à une mort spéciale qui nous permet de rejoindre des refuges matériels élémentaires. »²⁵

En outre, nous pouvons remarquer une certaine anxiété chez le père de Wilfrid dans *Littoral* avant que son corps ne soit jeté aux vagues : « Le père : Je ne veux pas aller à la dérive! Mon corps déchiqueté par les vagues. Wilfrid ! Ne me jetez pas loin de tout ! Ne m'abandonnez pas au gré des flots ! » *Littoral*, pp101-102. De même, cette anxiété est repérable grâce à l'occurrence du terme « inquiet » :

24 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Livre de poche, 2016, Paris, p.15

25 *Ibid.* pp87-88

« Je suis inquiet. Devant cette grande étendue qui s'en va se perdre là-bas, tout là-bas... Je suis inquiet [...] Sommes –nous le jour ? Sommes-nous la nuit ? L'eau doit être glaciale. Wilfrid, je suis inquiet. Qu'allez-vous faire de mon corps ? » *Littoral* p.91-92 « Car je ne veux pas que mon corps parte à la dérive, je ne veux pas, je ne veux pas. Comme je suis inquiet aujourd'hui. La mer est là et je suis inquiet. Où est donc la lune ce soir ? Je suis inquiet. » *Littoral*, p97

Il serait possible d'associer cette anxiété vis-à-vis des eaux marines au complexe de Caron :

« Tout ce que la mort a de lourd, de lent, est aussi marqué par la figure de Caron. Les barques chargées d'âmes sont toujours sur le point de sombrer. Étonnante image où l'on sent que la mort craint de mourir, où le noyé craint encore le naufrage ! [...] Si le poids qui charge la barque est si grand, c'est que les âmes sont fautives. La barque de Caron va toujours aux enfers. [...] La barque de Caron sera ainsi un symbole qui restera attaché à l'indestructible malheur des hommes. Elle traversera les âges de souffrance. »²⁶

Ajoutons que les derniers mots de la pièce inlassablement répétés par le défunt, suggèrent une sensation d'embarquement : « Qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte... » *Littoral*, p104. La répétition (17x) du verbe « emporter » devient d'une certaine manière une barque qui emporte le père de Wilfrid. Nous avons l'impression que la répétition du mot traduit le mouvement produit par les vagues.

26Bachelard, *Op. cit.*, p94

« Ici une question m'opprime : La Mort ne fut-elle pas le premier Navigateur ? Bien avant que les vivants ne se confiassent eux-mêmes aux flots, n'a-t-on pas mis le cercueil au torrent ? Le cercueil, dans cette hypothèse mythologique, ne serait pas la dernière barque. Il serait la première barque. La mort ne serait pas le dernier voyage. Elle serait le premier voyage. Elle sera pour quelque rêveurs profonds le premier vrai voyage. »²⁷

Il serait donc possible de dire que l'anxiété du père de Wilfrid vient corroborer l'idée de la mort comme premier voyage chez Bachelard, vu que le personnage était en état de déplacement tout au long de la pièce sans aucune trace d'inquiétude. Ajoutons que même à certains moments de la pièce, le spectateur se trouve devant des moments de joie et de fête :

« Hakim : Dansez, mes amis, dansez ! Faites le boire ! Il l'a bien mérité ! Ils dansent avec le mort » *Littoral*, p57. Ce n'est qu'à la dernière étape, la dernière traversée vers les eaux maritimes que le revenant semble être victime de l'anxiété comme le suggère la citation que nous avons relevée.

Dans *Incendies*, l'eau n'emporte pas mais elle ensevelie à la manière d'une eau funéraire qui sert à laver le mort, rituel toujours présent de nos jours dans certaines religions. C'est une eau forte qui domine et semble être le seul signe d'adieu :

« 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. Déposez-moi au fond d'un trou, face première contre le monde. En guise d'adieu, vous lancerez sur moi chacun un seau d'eau fraîche. Puis vous jetterez de la terre et scellerez ma tombe. Pierre et épitaphe. Au

27 *Ibid.*, pp87-88

notaire Hemile Lebel. Notaire et ami, Aucune pierre ne sera posée sur ma tombe et mon nom gravé nul 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, et le silence fut gardé. Pas de pierre, pas de nom sur la pierre. Pas d'épithaphe pour un nom absent sur une pierre absente. Pas de nom. » *Incendies*, pp17-18

L'élément aquatique dans ce passage semble être tellement dominant à travers trois seaux d'eau, qu'il remplace les autres composantes de l'enterrement. Il est à la fois cercueil, épithaphe et vêtement. Il est possible donc d'associer également le complexe de Caron à cette cérémonie, bien qu'il s'avère moins explicite que dans *Littoral*. Pour le personnage de Nawal l'eau elle-même devient le cercueil, le dernier lit.

Si nous poussons plus loin notre analyse, il ne s'agit pas uniquement d'un enterrement ou d'un « emmerrement » comme dans *Littoral*, mais aussi d'un ré-enfantement, d'un retour à l'origine première où tout a commencé. D'ailleurs l'impression que donne l'enterrement de Nawal, est celui d'un enfant à l'intérieur du ventre de sa mère. Ainsi l'eau devient l'équivalent d'un liquide amniotique.

Pour Bachelard, l'eau est par excellence source de maternité : « La mer est maternelle, l'eau est un lait prodigieux ; la terre prépare en ses matrices un aliment tiède et fécond. »²⁸

Mais dans ce cas une question se pose : pourquoi cette anxiété, cette culpabilité et ces sentiments négatifs chez les deux personnages défunts devant un retour aux origines qui généralement inspire paix et sécurité ?

28 Bachelard, *Op. cit.*, p137

Tout simplement parce qu'il ne faut pas oublier la face noire de l'eau ou pour utiliser le terme de Bachelard : « Les eaux profondes ». La mer/mère est source de tendresse mais elle peut être aussi source de colère et de punition devant la transgression de l'interdit.

Afin de rendre plus clair notre propos, nous allons prendre l'exemple du roman de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*. Ces deux personnages sont nés sur l'île de la Martinique et vivent avec leurs deux mères et sont élevés comme étant frère-sœur. Quand ils grandissent, ils tombent amoureux l'un de l'autre. On fera tout pour les séparés. À la fin Virginie meurt dans un naufrage sous les yeux de Paul :

« Mais dans ce moment, une montagne d'eau d'une effroyable grandeur s'engouffra entre l'île d'Ambre et la côte, et s'avança en rugissant vers le vaisseau, qu'elle menaçait de ses flancs noirs et de ses sommets écumants. À cette terrible vue, le matelot s'élança seul à la mer ; et Virginie, voyant la mort inévitable, posa une main sur ses habits, l'autre sur son cœur, et levant en haut ses yeux sereins, parut un ange qui prend son vol vers les cieux. Ô jour affreux ! Hélas ! Tout fut englouti. »²⁹

Nous citons ce passage parce que nous nous trouvons devant une sorte de transgression de l'interdit qu'est « l'inceste », un amour entre soi-disant frère et sœur. Ce naufrage devient d'une certaine manière l'équivalent de la rage maternelle, de la mer/mère qui punit ses enfants désobéissants. À travers cette idée, il est possible d'établir un lien avec les personnages de Mouawad, qui transgressent presque le même interdit :

« Jeanne : Je le sens dans mon ventre, je le sens.

Le père jeune : Sauvez-la !

Un médecin : Nous devons sacrifier l'enfant.

29 Bernardin de Saint Pierre, *Paul et Virginie*, Folio, Paris, p161

Le père jeune : Sacrifiez l'enfant.

Jeanne : Non gardez l'enfant, gardez l'enfant ! [...] Non ! Ismail, tu m'as promis, tu m'as promis... [...]

Le médecin : Décidez-vous ou on les perd tous les deux ! [...] Dites-le maintenant !

Le père jeune : L'enfant, L'enfant !

Naissance de Wilfrid [...] Jeanne meurt. » Littoral, p45

« 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. [...] 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. » *Incendies, p24*

Il est évident que dans les deux pièces, nous sommes devant un complexe d'œdipe inversé puisque c'est le garçon qui tue la mère et la mère qui couche avec son fils. Pourtant, l'inversion du complexe ne change rien puisque l'interdit est toujours transgressé. C'est pour cela que le père de Wilfrid a peur de faire face à la mer puisqu'il va faire face à sa femme, la mère de son fils éventuellement métonymie de la mère/mer nature. Ajoutons que dans *Littoral* le retour au pays natal, à la terre des origines symbolise également un retour à la figure maternelle : « Le retour au pays natal, la rentrée dans la maison natale avec tout l'onirisme qui le dynamise, a été caractérisé par la psychanalyse classique comme un retour à la mère. »³⁰ Nawal à l'intérieur de son tombeau fera face à la mère, la terre mère. D'ailleurs elle le dit dans son testament : « Déposez-moi au fond d'un trou, face première contre le monde. » Normalement le mort est enterré allongé horizontalement sur le dos, alors que la position de Nawal suggère une sensation

30 Gaston Bachelard, *La Terre ou les rêveries du repos*, Corti, 2010, Paris, p137

d'étouffement d'outre-tombe. Donc au final cette eau s'avère être une eau noire de punition, de culpabilité et de lamentations infinies, d'où sa valence négative.

c- La rêverie ignée :

Nous arrivons à notre deuxième élément : le feu. Dans cette partie, nous allons analyser la pièce *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, où la rêverie ignée semble avoir une forte emprise sur la pièce, surtout dans la scène finale. Mais avant, il serait intéressant de mentionner que toute la pièce se déroule à l'intérieur d'une cave.

Voyons comment cet espace fermé favorise la négativité sur scène.

Tout d'abord il est possible de remarquer la présence de la cave à travers la didascalie suivante : « *Un sous-sol, des marches d'escalier* » *Mains*, p9 Cette première didascalie nous mène d'emblée dans l'unique espace où se déroule toute la pièce. Nous nous trouvons donc à l'intérieur d'un huis-clos assez suffocant où s'entremêle une prolifération de tensions négatives entre Edwige le personnage principal et les membres de sa famille qui eux, sont convaincus qu'Esther la sœur d'Edwige est morte alors que cette dernière est persuadée du contraire :

« Edwige : Il n'y a personne qui est là pour Esther ? Il n'y a personne qui est là pour voir si elle ne serait pas revenue ? Personne ne t'a parlé d'Esther, maman ? Personne ne t'a dit qu'hier encore on a cru l'apercevoir à l'orée de la forêt ? Personne ne t'a demandé si tu n'avais pas reçu de ses nouvelles ?

Eloïse : Esther est morte.

Edwige : Elle n'est pas morte.

Eloïse : Esther est morte, morte, elle est morte ! J'avais une fille qu'on appelait Esther et elle est morte ! Une fille belle comme la plaine... grande, forte comme un arbre et elle est morte emportée par la nuit. » *Mains*,p21

C'est via se dilemme que s'alimentent les ondes négatives à l'intérieur de cet espace fermé :

« Edwige : Tout le monde s'en fou ! Tout le monde s'en moque ! Tout le monde s'en moque parce que tout le monde a peur ; les gens ont peur, papa, ils ont la trouille ; c'est pour cela qu'ils veulent l'enterrer, de peur qu'elle ne soit encore vivante ! Ils veulent l'enterrer pour qu'ils puissent la tuer si un jour elle décidait de revenir »
Mains, pp10-11

« Alex : Putain. Ce que ça peut puer ici... Comment tu fais pour tenir ? [...] Oui te préparer ; te préparer pour tes prières ; je leur ai dit que tu avais besoin des mauvaises odeurs de la cave et de son obscurité [...] » p.16

« Ça pue ici, et puis c'est tout noir, tout crassé, tout horrible et tout effrayant comme endroit. » *Mains*, p18

Selon Bachelard : « À la cave remuent des êtres plus lents, moins trottinants, plus mystérieux. [...] Au grenier, l'expérience du jour peut toujours effacer les peurs de la nuit. À la cave les ténèbres demeurent jour et nuit. Même avec le bougeoir à la main, l'homme à la cave voit danser les ombres sur la noire muraille. »³¹ Nous avons l'impression que tout concourt à alimenter la négativité et la tension à l'intérieur de cette cave : de l'odeur pestilentielle, aux querelles infinies des personnages. À la manière de la pièce *Les Chaises* d'Ionesco, les personnages se trouvent dans un espace fermé. Mais contrairement au vieux couple chez Ionesco qui fait face à une prolifération de chaises occupées par des individus inexistantes, les personnages de Mouawad eux se trouvent devant une prolifération de mots, de paroles qui se déchainent à l'intérieur de la cave :

31 Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, PUF, 2009, Paris, p36

« Le choix de ne pas ponctuer la fin des répliques s'appuie sur le souci que j'ai d'insister sur l'importance du rythme avec lequel cette pièce a été écrite et avec lequel, d'après moi, elle devrait être interprétée. Le fait de ne pas interrompre la phrase par un obstacle visuel tel le point, ou le point-virgule, est donc une tentative pour amener le lecteur à lire la pièce sans imaginer de temps entre les répliques. En fait les personnages s'arrachent la parole comme des assoiffés peuvent s'arracher une source d'eau. Ils ne laissent jamais à l'autre le temps de conclure. » *Mains*, p8

« Edwige : Te voilà comme un chien ! Tu comptais sur moi pour te trouver ton os ! [...] Pauvre Alex qui n'a pas de courage ! Qui n'a pas de force comme Esther ; qui n'a pas de force pour partir comme elle est partie, le visage décidé, la tête droite ! » *Mains*, p19

« Edwige : Je l'invite à la nausée, au dégoût, à la haine, je l'invite à la grande obscurité. Je l'invite à la solitude, aux peines, aux douleurs du corps, je l'invite à la guerre, au sang et au carnage, je l'invite à la grande inconsolation des êtres, je l'invite à ce désert lamentable qu'est la vie. » *Mains*, p45

Nous avons l'impression que les membres de la famille se jettent entre eux la balle du personnage d'Esther qui les hante, qui sème le doute et la peur à l'intérieur de chacun d'eux, ce qui d'une certaine manière explique leur agressivité. Mais revenons à l'élément feu.

Selon Bachelard : « Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. »³²

Effectivement, dans la dernière scène de la pièce *Les Mains*, nous trouvons deux facettes du feu : un élément dévorateur ainsi qu'un élément salvateur. Donc la valence du feu devient d'une certaine manière une ambivalence. Ceci est repérable à travers la didascalie suivante :

32Bachelard, *Op. cit.*, p23

« Les rayons du soleil vont petit à petit passer à travers les fissures des murs jusqu'à dissiper petit à petit le brouillard. Des coups violents, des cris au-dessus, des hurlements féroces. » *Mains*, p67

De prime abord, il est possible de repérer à travers cette didascalie, une division spatiale des deux valences de l'élément feu. Nous avons d'une part la chaleur positive qui vient éliminer le brouillard et d'autre part la chaleur dévoratrice, vengeresse qui vient de l'étage au-dessus de la cave : « Comme c'est horrible deux lumière qui s'entredévorent ! » *Mains*, p70

Commençons par la valence négative.

C'est au moment où les invités ont su qu'Edwige ne montera jamais à l'étage pour enterrer le cercueil vide de sa sœur, qu'ils ont été pris par une forte colère et ont décidé de mettre le feu à la maison :

« Alex : Ils sont soûls, fous, ils rigolent, ils crient et allument le bois ! Papa a essayé de les arrêter. Ils l'ont frappé, cogné, presque tué, jeté dehors dans le froid, la neige...

Vaklav : Ils vont tout brûler.

Alex : Tout brûler. » *Mains*, p69

Il est possible de voir émerger à travers cette situation la figure du bouc émissaire persécuté par la foule à cause de son « anomalie sociale ». Dans notre cas l'anomalie sera les mains d'Edwige qui « coulent » ainsi que l'absence du corps du défunt et des rites funéraires qui traduisent d'une certaine manière une dérogation aux règles sociales.

René Girard par exemple illustre parfaitement la figure du bouc émissaire dans le cadre de la société :

« Les handicapés font encore l'objet de traitements proprement discriminatoires et victimaires sans commune mesure avec le trouble que leur présence peut apporter à la fluidité des échanges sociaux. [...] Lorsque les infirmités ou les difformités sont réelles, elles tendent à polariser les esprits primitifs contre les individus qui ont sont affligés. Parallèlement, lorsqu'un groupe humain a pris l'habitude de choisir ses

victimes dans une certaine catégorie sociale, ethnique, religieuse, il tend à lui attribuer les infirmités ou les difformités qui renforceraient la polarisation victimaire si elles étaient réelles. Cette tendance apparaît nettement dans les caricatures racistes. Ce n'est pas dans le domaine physique seulement qu'il peut y avoir des anormalités. C'est dans tous les domaines de l'existence et du comportement. Et c'est dans tous les domaines également, que l'anormalité peut servir de critère préférentiel dans la sélection des persécutés. [...] Plus on s'éloigne du statut social le plus commun dans un sens ou dans l'autre, plus les risques de persécution grandissent. »³³

Nous avons l'impression que dès le début de la pièce, Edwige est dotée d'un caractère Antigonien qui refuse les normes sociales et n'accepte pas la mort de sa sœur. C'est en effet ce caractère têtu qui permet à un spectateur/lecteur intelligent d'avoir une vision prémonitoire de cette persécution finale. D'ailleurs il est possible de remarquer que les personnages lancent des indices à travers leurs répliques dès le début de la pièce :

« Alex : Ils finiront alors par y foutre le feu à ta cave, Edwige, avec toi dedans

Edwige : On brûle toujours ceux que l'on ne comprend pas. » *Mains*, p19

« Edwige : Il est beau, le brouillard ! Mais demain il n'en restera rien, la lumière viendra le dissiper ! [...] Et demain, lorsque le jour se lèvera sur la plaine, la maison n'y sera plus, elle n'y sera plus, elle aura explosé avec tout ce qu'elle contient et vous, vous, vous serez emportés, emportés, emportés... » *Mains*, p23

À travers ces répliques qui font écho à la dernière scène, il est possible de détecter un certain trait de caractère ou plutôt une personnalité cachée chez Edwige : la sorcière. Ce qui pourrait éventuellement expliquer la persécution finale.

33 René Girard, *Le Bouc émissaire*, Livre de Poche, 2016, Paris, pp29-30

Michelet dans son ouvrage *La Sorcière*, évoque une division sociale entre les sorcières, et le reste de la société. Division illustrée dans le clivage spatial sur scène que nous avons relevé précédemment dans la pièce de Mouawad :

« Tout organisme qui fonctionne bien est double, a deux côtés. La vie ne va guère autrement. C'est un certain balancement de deux forces opposées, symétriques, mais inégales ; l'inférieure fait contrepoids, répond à l'autre. La supérieure s'impatiente, et veut la supprimer. A tort. »³⁴

Ajoutons que l'ouvrage de Michelet propose différentes caractéristiques du personnage de la sorcière qui semblent être présentes chez le personnage principal. Premièrement, Edwige est rebelle, furieuse contre ceux qui l'entoure et s'enferme dans la cave. De plus, on lui attribue dans pratiques propres à la sorcellerie :

« Alex : Oui, te préparer ; te préparer pour tes prières ; je leur ai dit que tu avais besoin des mauvaises odeurs de la cave et de son obscurité pour devenir plus humble, parce que tu avais besoin d'être humble pour te rapprocher de l'Esprit puisque c'est l'Esprit qui coule à travers tes mains lorsque tu pries. » *Mains*, p16

« Edwige : Dites-leur alors qu'ils seront maudits d'être venus en pleine nuit ! Les enfants et les vieux et les malades... Ils seront maudits totalement, ils en crèveront ! Et mes mains ne pourront pas les sauver ! Alors leurs os s'assècheront et pourriront ! Ce jour-là je le jure, il y aura parmi vous un grand tumulte et sur toute la vallée on verra trembler les poissons du lac, et hurler les oiseaux du ciel, et les grands corbeaux iront contre la falaise s'y fracasser la cervelle. » *Mains*, p23

34 Michelet, *La Sorcière*, GF, 1966, Paris, p40

Nous avons l'impression qu'Edwige dans cette deuxième réplique jette un sort sur l'humanité entière en la maudissant et en prévoyant sa fin hideuse voire son déluge.

Selon Michelet :

« Toute femme lunatique prend pour elle ce grand nom : Sorcière. [...] Ces vains caprices augmentent le blasement, la fureur du vide. Ciré, au milieu de ses bêtes ennuyée, excédée, voudrait être bête elle-même. Elle se sent sauvage, elle s'enferme [...] Elle se sent captive, et elle a la fureur d'une louve qu'on tient à la chaîne. »³⁵

Nous avons également repéré un deuxième point commun entre la sorcière et le personnage Edwige qui se présente cette fois-ci à la scène finale. Au moment où Esther met au monde son enfant, c'est Edwige qui le sort de son ventre :

« Esther : C'est triste ! C'est triste de devoir accoucher en cachette, comme une voleuse ! C'est triste de ne pas être entourée par un homme qui serait là, qui serait heureux, entourée de blancheur, de lumière, de propreté. » *Mains*, p58

« Esther : Avec tes mains, va le chercher, ma sœur, va le chercher. [...] Aide-le Edwige, aide-le. » *Mains*, p62-63

« Edwige : Esther ! Ton enfant est né, il est né. Sois bénie, ma sœur, sois bénie.

Esther : Mon enfant à moi.

Edwige : Il baigne dans l'eau claire de mes mains. » *Mains*, p68

Toujours selon Michelet :

« J'entends par là les sorcières qui partout étaient sages-femmes. Jamais dans ces temps, la femme n'eût admis un médecin mâle, ne se fût confiée à lui, ne lui eût dit ses secrets. Les sorcières observaient seules, et furent, pour la femme surtout, le seul et unique médecin. »³⁶

35 Michelet, *Op. cit.*, pp144-146

36 *Ibid.* p.108

C'est ainsi qu'il nous semble possible d'attribuer à l'élément feu une première valence négative qui est celle de la destruction et de la persécution étroitement liées au personnage d'Edwige. Ajoutons à tout cela que nous trouvons la même angoisse du personnage d'Esther face à la mort comme dans *Littoral* :

« Esther : J'ai si peur de ce que je ressens, les effluves de la mort, les giclées froides de son écume. [...] J'ai peur, maman, j'ai si peur » *Mains*, p66

Il serait intéressant de noter que l'idée de la mort dans cette pièce est également associée à la mer, aux écumes, ce qui vient corroborer notre argument précédent, celui de la mort comme premier voyage, premier embarquement.

Passons à présent à la valence positive.

La positivité de l'élément ignée dans la scène finale, provient du fait qu'il permet le passage du revenant vers l'autre monde et du fait qu'il est présenté sous forme de rayons solaires. Il se présente comme un élément de contraste vis à vis du feu dévorateur.

Selon Bachelard, la mort par le feu est une mort complète dans la mesure où l'on accède en entier à l'au-delà :

« La mort totale et sans trace est la garantie que nous partons tout entiers dans l'au-delà. Tout perdre pour tout gagner. »³⁷ Il ajoute : « La mort dans la flamme est la moins solitaire des morts. C'est vraiment une mort cosmique où tout un univers s'anéantit avec le penseur. Le bûcher est un compagnon d'évolution. »³⁸

Cette idée de transportation voire de transformation entière par le feu, est mise en exergue dans les dernières répliques d'Edwige :

« Esther, tu es morte d'avoir trop aimé, et tu es belle dans les bras du soleil. Restes-y et que le feu de consume, ma sœur, comme l'amour t'a éblouie. Je t'aime. Que la

37 Bachelard, *Op. cit.*, p41

38 *Ibid.*, p43

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. » *Mains*, p71

Nous nous permettons de rappeler la notion d'étapes, de cheminement que nous avons évoqué au début de notre travail en reprenant la citation de Van Gennep :

« La vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et commencements forment des ensembles de même ordre. [...] et à chacun de ces ensembles se rapportent des cérémonies dont l'objet est identique : faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation tout aussi déterminée. »³⁹

Dans la scène finale nous sommes en présence d'une cérémonie d'accouchement et qui aboutit ou plutôt qui déclenche la traversée du personnage d'Esther. Pourtant une question se pose : Est-ce qu'il s'agit uniquement d'une simple traversée vers l'au-delà ? Ce qui nous pousse à poser une pareille question, c'est la manière avec laquelle est présenté l'élément soleil à la fin de la pièce :

« Esther : une lumière son visage à lui ; une lumière malgré lui. Il me parlait de lumière toujours. Je l'aime. Il m'a appris à regarder le ciel... » *Mains*, p59

« Edwige : Regarde cette clarté que vient de prendre le brouillard, c'est le soleil qui se lève et qui transperce le mur de ses rayons. » *Mains*, p67

« Esther : Et puis tout ce soleil qui nous envahit. C'est lui, lui qui est là, il est ici avec son visage de phosphore ! Il a chassé le brouillard [...] Il est là ! Je reconnais cette

³⁹Vann Gennep, *Op. cit.*, p12

lumière il me l'a déjà montrée ! Regardez ces rayons obliques qui tombent à mes pieds ; l'escalier de lumière pour le pays des rêves. » *Mains*, p68

« Edwige [...] Esther, tu es morte d'avoir trop aimé, et tu es belle dans les bras du soleil. [...] 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. » *Mains*, p71

Il est possible de remarquer les différentes facettes du soleil dans ces dernières répliques : premièrement la personnification d'un soleil envahisseur et plus exactement l'incarnation de l'être aimé via cet élément et deuxièmement les rayons qui se transforment en escalier accueillant ainsi le personnage d'Esther au moment de sa traversée vers l'au-delà. Mais si nous poussons plus loin notre analyse, nous pouvons remarquer une sorte d'élévation, de transcendance voire un ravissement une sorte de mort douce dans les bras du soleil.

« C'est la rencontre de l'objet du désir qui provoque le ravissement. »⁴⁰

C'est la rencontre du bien-aimé, incarné dans l'élément solaire comme l'indiquent les répliques que nous avons relevées et qui ajoutent à la mort d'Ester une certaine sublimation, un emportement. L'élément solaire devient d'une certaine manière un axe cosmique :

Pour Bachelard :

« La vie ascensionnelle sera alors une réalité intime. Une *verticalité* réelle se présentera au sein même des phénomènes psychiques. Cette verticalité n'est pas une vaine métaphore ; c'est un principe d'ordre, une loi de filiation, une échelle le long de laquelle on éprouve les degrés d'une sensibilité spéciale. [...] Nous formulerons donc ce principe premier de l'imagination ascensionnelle : *de toutes les métaphores,*

40 *Poétique de l'extase selon Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix* par Bernard Sesé. Dans la revue *Psychanalyse, Savoir et Clinique* « L'écriture de l'extase » n8, 2007

les métaphores de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute sont par excellence des métaphores axiomatiques. »⁴¹

Suite à notre analyse, il serait possible d'attribuer à l'élément ignée, le complexe d'Empédocle puisque nous avons une certaine fascination vis à vis du feu. C'est un élément qui appelle, qui a un visage chaud et nous accueille à bras ouverts.

Toujours selon Bachelard :

« Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique ; elle amplifie le destin humain ; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une bûche et la vie d'un monde. L'être fasciné entend *l'appel du bûcher*. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement. Cette rêverie très spéciale et pourtant très générale détermine un véritable complexe où s'unissent l'amour et le respect du feu, l'instinct de vivre et l'instinct de mourir. Pour être rapide, on pourrait l'appeler le complexe d'Empédocle. »⁴²

Il est possible de voir ce complexe culturel comme une sorte d'union cosmique qui rassemble la valence positive et la valence négative du monde, l'intérieur de cette petite cave avec l'extérieur et même la scène au public. Nous avons l'impression que ce feu brûle toutes les barrières et tous les codes théâtraux, d'où peut-être aussi l'avertissement de l'auteur sur l'absence de ponctuation :

« Edwige : Je ne pleure pas, j'ai les yeux qui brûlent. Valklav, je ne veux plus m'enfermer nulle part ; désormais, je veux vivre en plein air, là où l'obscurité est encore plus effrayante. Esther a parlé d'un monde de spectateurs. Je veux aller m'y

41 Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Livre de poche, 2015, Paris, pp16-17

42 Bachelard, *Op. cit.*, p39

plonger, affronter ce monde de désespoir et lui parler de l'amour, lui parler de la lumière, lui parler de ce qui anime mes mains lorsqu'elles coulent sur le visage du monde et de tout ce qui l'entoure. » *Mains*, p71

Ce retour dans les bras du soleil à l'intérieur de cette cave ainsi que l'élément ignée qui consume tout et qui fait une sorte de « tabula rasa » sur scène, peut d'une certaine manière constituer un retour à l'origine première, au néant où tout a débuté. Ainsi la cave devient l'équivalent du premier ventre maternel, celui de la nature, du cosmos qui se rassemble à l'intérieur de ce huit clos. Il est possible dans ce cas de dire que la cave devient une métonymie du ventre d'Esther.

Selon Bachelard : « La grotte est aussi une demeure. Cette demeure est à la fois la première demeure et la dernière demeure. Elle devient une image de la maternité, de la mort. L'ensevelissement dans la caverne est un retour à la mère. La grotte est la tombe naturelle, la tombe que prépare la terre-mère. »⁴³

Il est possible de repérer dans la pièce *Littoral*, un autre complexe lié à l'élément feu qui est celui du complexe de Hoffman où l'alcool joue un rôle primordial.

Wilfrid et Simone se trouvent dans la maison d'un ancien chef de milice ivre avec ses compagnons : « Simone : Vous êtes ivre ! Vous ne savez pas ce que vous faites ! » *Littoral*, p57

Nous avons l'impression que plus l'alcool fait son effet, plus les paroles des personnages, ainsi que leurs actions deviennent de plus en plus incontrôlés, de plus en plus horribles :

43 Bachelard, *Op. cit.*, p 232.

« Hakim : Ce matin ils ont enterré un gamin avec un autre gamin ! Une horreur ! Je te demande de voir le corps, c'est tout ! Je ne te demande pas un rond. (*Rire des autres.*)

Où est-il ?

Wilfrid : Dehors !

Hakim : Il y a un cadavre qui traîne devant ma porte ? C'est formidable ça ! Allez le chercher... Jamil, va les aider. *Le corps est porté devant Hakim.*

Tous sauf Wilfrid, Simon et Jamil : Quelle Odeur !

Hakim : Magnifique ! Honorons cette maison : dansons ! avec le mort ! [...]

Dancez, mes amis, dancez ! faites-le boire ! Il l'a bien mérité ! *Ils dansent avec le mort.* » *Littoral*, p57

Selon Bachelard, l'alcool constitue une invitation au fantastique :

« Par exemple, l'un des traits les plus caractéristiques de l'œuvre de Hoffman, de l'œuvre du fantastique, c'est l'importance qu'y jouent les phénomènes du feu. Une poésie de la flamme traverse l'œuvre entière. En particulier le *complexe du punch* y est si manifeste que l'on pourrait l'appeler le *complexe de Hoffman*. Un examen superficiel pourrait se contenter de dire que le punch est un prétexte pour les contes, le simple accompagnement d'un soir de fête. [...] Mais cette invitation au fantastique n'est qu'un prélude au récit ; elle ne fait pas corps avec lui. »⁴⁴

Donc si nous avons bien compris les propos de Bachelard, l'alcool permet l'émergence du fantastique, il le prépare, il l'introduit à travers le doute que peut semer une telle boisson chez le lecteur : Est-ce l'alcool ? Est-ce des faits réels ?

44 Bachelard, *Op. cit.*, p148

« Ainsi l'explication rationalisée, l'explication bourgeoise, l'explication par un aveu d'ivresse, vient modérer les visions fantasmagoriques, de sorte que le conte apparaît entre raison et rêve, entre expérience subjective et vision objective, à la fois plausible dans sa cause et irréel dans son effet. »⁴⁵

Effectivement, il est possible de relever dans cette scène un discours horriblement farfêlu de l'ancien chef de milice et dans lequel on se demande s'il raconte véritablement les horreurs de la guerre ou si c'est l'effet de l'alcool⁴⁶. C'est un discours tellement horrible, tellement prenant, que lecteur/spectateur fini par y adhérer même si dans la réalité une telle situation est impossible. Nous avons l'impression que le manque de codes, et de bienséance dans le théâtre de Mouawad attribue aux mots une sorte de libération totale sur scène et plus spécifiquement dans cette scène de bacchanales où la libération totale de la parole et de la censure à travers l'alcool, prépare le terrain au fantastique⁴⁷.

Cette première partie qui constitue pour notre travail une sorte de prologue, nous permettra d'émettre légitimement l'hypothèse de la présence du fantastique dans le théâtre de Mouawad, puisque l'ambiance scénique se trouve sous la tutelle du régime nocturne de l'image. De plus il est possible de remarquer un imaginaire récurrent qui semble tisser ce début de

45 *Ibid.*, p149

46 « 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 l'ont empalée sur la bitte de son père ! Comme elle gigotait comme un 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. » p.58

47 « Si, d'une part, Hoffman n'a vu les salamandres qu'un soir d'hiver dans le punch flamboyant, quand les revenants viennent au milieu de la fête des hommes pour faire trembler les cœurs ; si, d'autre part, comme c'est évident, les démons du feu jouent un rôle primordial dans la rêverie hoffmannienne, il faut bien admettre que c'est la flamme paradoxale de l'alcool qui est l'inspiration première et que tout un plan de l'édifice hoffmannien s'éclaire dans cette lumière. [...] L'inconscient, lui aussi, est un facteur d'originalité. En particulier, l'inconscient alcoolique est une réalité profonde. On se trompe quand on imagine que l'alcool vient simplement exciter des possibilités spirituelles. Il crée vraiment ces possibilités. Il s'incorpore pour ainsi dire à ce qui fait effort pour s'exprimer. De toute évidence, l'alcool est un facteur de langage. Il enrichit le vocabulaire et libère la syntaxe. » Bachelard, *Op.cit.*, p150

réflexion et qui englobe tous les autres éléments : l'imaginaire de la figure maternelle. Nous avons comme un retour à l'origine première de la nature, par exemple à travers la scène apocalyptique à la fin des *Mains*, ainsi qu'un retour à l'origine de l'existence humaine. À la fin de ce chapitre une question se pose, est-ce que c'est la présence du revenant au théâtre qui mène les personnages et le lecteur/spectateur vers une réflexion existentielle ?

DEUXIÈME PARTIE

LA MODERNITÉ MOUAWADIENNE

CHAPITRE I

La question de l'identité et de la filiation sont des thèmes principaux dans les romans et les pièces de Mouwad. Ce perpétuel retour au point identitaire peut être interprété comme un manque de réponses, un puzzle personnel inaccompli qui constitue la source même de ses écrits afin de donner forme au chaos. L'Histoire s'efface au profit d'un éclairage littéraire plus à même, selon lui, de susciter la remontée des souvenirs et d'aider comprendre le passé. Tout se passe comme si le recours à la fiction, au théâtre chez Mouawad apportait plus de réponses qu'un ouvrage historique ou un livret de famille :

« – Dans votre travail, vous convoquez sans relâche l'histoire, les mythes, les tragédies antiques, mais aussi les textes sacrés, la parabole du fils prodigue pour votre dernier spectacle par exemple. Pourriez-vous expliquer pourquoi vous avez besoin de vous appuyer sur cet héritage du passé alors que vos thématiques sont dans le même temps éminemment actuelles, modernes ?

– J'ai été très traumatisé par le fait qu'on n'a pas été capable de me raconter les événements qui ont marqué ma vie de façon majeure et qui l'ont transformée durablement. La guerre du Liban ne m'a jamais été racontée. On était incapable de me dire qui tirait sur qui, pour quelles raisons et pourquoi tout cela avait commencé. Il y a donc chez moi une réelle obsession, un besoin viscéral de comprendre pourquoi je suis ce que je suis, pourquoi je suis québéco-franco-libanais. Si je suis cela, c'est bien parce qu'il s'est produit dans le passé quelque chose qu'on n'a pas été capable de m'expliquer. Dans ma vie présente, je suis en permanence confronté à ce qui a eu lieu dans le passé et qui affecte ma façon de parler, de vivre, de penser. Il me faut savoir d'où est-ce que tout cela est arrivé. Alors je lis la Bible, les littératures anciennes, je les confronte à ce qui est arrivé dans un passé plus récent, je mets

en dialogue tous ces récits qui me bouleversent et je tente d'en faire quelque chose. »⁴⁸

Le destin de Wajdi Mouawad est semblable à celui de milliers d'enfants libanais pendant la guerre, qui ont suivi leurs parents sans trop savoir pourquoi. Du point de vu libanais, il s'agit d'une trajectoire qui confirme la suite logique des évènements de l'époque : la guerre civile éclate et certains se disent pendant les premières années : « cela va s'arranger », ce qui n'est évidemment pas le cas, et ils se retrouvent sur un territoire étranger. Pour Mouawad, c'était en l'occurrence la France de 1978. La guerre ne se terminant pas, et faute de titre de séjour, il se trouve avec ses parents exilé une deuxième fois, au Québec cette fois.

Le chaos identitaire fortement présent dans les pièces relève d'un désordre individuel ainsi qu'historico-social⁴⁹. Pourtant grâce au processus de création, ce désordre devient un peu plus compréhensible puisque la fiction chez Mouawad, surtout dans ses premières pièces, situe son intrigue au sein d'un espace restreint et cadré (cave, toilettes etc.) afin de raconter, voire mieux cerner le souvenir et pour qu'à chaque représentation/lecture, soient commémorés les évènements personnels et historiques à travers le rituel théâtral. L'Histoire ne s'oublie jamais avec Mouawad ; elle prend juste une forme différente :

48 Wajdi Mouawad, propos tirés de l'article de Georgia Makhoul, « Wajdi Mouawad, l'écrivain qui chemine vers le pays perdu de son enfance », *In L'Orient littéraire*, Beyrouth, 2020, p3 (consulté le 30 Mai 2020)

49 « Au niveau thématique, on relève dans la plupart des pièces Mouawadiennes la présence du désordre, discernable tant sur le plan individuel que sur le plan historique et social. Pratiquement tous les héros sortis de la plume du dramaturge font montre en effet d'un malaise intérieur, d'une confusion de sentiments, d'un manque de certitudes, se déclinant parfois même dans les termes d'un véritable chaos extérieur. Ainsi, les deux jeunes protagonistes d'*Incendies*, la deuxième pièce de la quadrilogie *Le Sang des promesses*, expriment un mélange de sentiments contradictoires qui les poussent à réagir à la perte de la figure maternelle de manière différente. Alors que Jeanne plonge dans un silence comblé de questionnements quant au passé de Nawal Marwan, Simon s'abandonne au contraire à la rage, revendiquant par son attitude violente le manque d'attachement de sa mère. [...] La conduite de Simon Marwan est donc révélatrice du magma intérieur du personnage, de sa colère et de son déséquilibre profond, dérivant pour la plupart de son rapport problématique avec Nawal. » Simonetta Valenti, *Rencontre, Le Nouvel humanisme de Wajdi Mouawad*, P.I.E Peter Lang, 2019, Bruxelles, pp19-20.

« Par le moyen des rites, l'homme religieux peut "passer" sans danger de la durée temporelle ordinaire au temps sacré. [...] Le temps sacré est par sa nature même réversible, dans le sens qu'il est, à proprement parler, un temps mythique primordial rendu présent. Toute fête religieuse, tout temps liturgique, consiste dans la réactualisation d'un événement sacré qui a eu lieu dans un passé mythique "au commencement". [...] Le temps sacré est par suite indéfiniment récupérable, indéfiniment répétable. D'un certain point de vue, on pourrait dire de lui qu'il ne "coule" pas, qu'il ne constitue pas une 'durée' irréversible. [...] Le temps sacré, se présente sous l'aspect paradoxal d'un temps circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique que l'on réintègre périodiquement par le truchement des rites. »⁵⁰

Les pièces de Mouawad abondent en rites et de cérémonies, toujours en lien avec un événement douloureux⁵¹ : la guerre et l'exil rôdent toujours dans ses écrits. Ils ont juste changé de visage : « La guerre c'était elle. Le cancer c'était elle ! La femme aux membres de bois ! Je n'ai rien vu. Rien compris. Je n'ai pas pris l'enfance avec assez de sérieux. Avoir su ! Avoir su ! »⁵²

50 Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, folio, « Essais », 2013, Paris, pp 63-64.

51 « LE RÉALISATEUR. Excellent ! On se prépare. Je veux pour cette scène qu'on sente que Wilfrid se met à nu, et pour cela on va exprimer cette idée par une image très forte qui marquera probablement l'histoire du cinéma : on va déshabiller le père ! On assiste au moment où Wilfrid, arrivé au lieu de sa sépulture, décide de laver le corps de son père, image saisissante s'il en est une. » *Littoral*, p89.

« Enterrez-moi toute nu, enterrez-moi sans cercueil sans habites, sans écorce, sans prière et le visage tourné vers le sol. Déposez-moi au fond d'un trou, face première contre le monde. En guise d'adieu, vous lancerez sur moi chacun un seau d'eau fraîche, puis vous jetterez la terre et scellerez ma tombe. » *Incendies*, p17.

« MATTHIAS. Alors rien. Sauf que les gens sont heureux de venir prier avec toi pour l'âme d'Esther ; depuis longtemps les gens veulent te voir prier... tu sais bien... mets-toi à leur place... tout le monde veut voir tes mains couler lorsque tu es en lumière... et alors Alex a pensé inviter les gens aux funérailles d'Esther » *Mains*, p.13

52 Wajdi Mouawad, *Visage retrouvé*, Babel, Paris, 2013, p258.

I- Un peu d'Histoire :

Nous allons commencer par un point d'Histoire libanaise afin de mettre en exergue les enjeux politiques et sociologiques soulevés par Wajdi Mouawad dans ces pièces, notamment *Incendies* et *Littoral*, afin de cerner le passé et l'histoire d'un dramaturge/écrivain que nous pouvons considérer comme enfant de la guerre et de l'exil. Et donc nous allons élaborer dans ce qui suit la source de réalité qui a nourrie l'imaginaire littéraire Mouawadien.

« Nos permis de séjour n'ayant pas été renouvelés et comme on ne pouvait plus retourner au Liban qui s'était embrasé, un départ pour les États-Unis a été envisagé. On devait émigrer au Texas, mais une loi avait été votée exigeant que les enfants de plus de vingt et un ans des familles migrant aux États-Unis attendent une année avant de rejoindre leurs proches. Or, ma sœur avait vingt-deux ans et ma mère ne voulait pas la laisser seule au Liban, où il lui aurait fallu retourner. Dans l'urgence, le choix s'est alors porté sur le Québec. J'avais quinze ans et, en quelques heures, le temps d'un vol transatlantique, je suis passé de « Libanais capitaine de l'équipe de rugby » à Paris à « garçon intellectuel qui parle avec l'accent français » à Montréal. Tout s'est écroulé d'un seul coup. Ce qui restait c'étaient les choses un peu claires dans la tête, c'est à dire les tableaux et les quelques chansons qui provoquaient en moi une émotion immense. »⁵³

Avant d'évoquer la guerre civile Libanaise de 1975, il est important d'avoir à l'esprit un certain nombre de faits historico-socio-linguistiques parce que nous ne cherchons pas uniquement à comprendre les textes de Wajdi Mouawad mais également la langue avec laquelle ils ont été écrits, langue qui est au cœur même de l'identité francophone libanaise et

53 Sylvain Diaz, *Avec Wajdi Mouawad tout est écriture*, LEMÉAC, Québec/ACTES SUD, France, « PAPIERS », 2017, pp20-21.

qui est le résultat de tout un contexte historique. Donc nous tenterons dans cette partie de répondre à deux questions essentielles : Quelle est l'Histoire de ce petit pays situé autrefois entre l'Europe et l'Empire ottoman et aujourd'hui entre la Palestine et la Syrie ? Et pourquoi parle-t-on français au Liban ?

La Géographie joue un rôle capital dans la définition de l'identité libanaise puisqu'il s'agit d'un pays à la fois proche de l'Europe, méditerranéen et ouvrant sur le Proche-Orient, puisqu'il partage ses frontières Nord et Est avec la Syrie, et avec la Palestine sa frontière sud. On s'en doute qu'un tel voisinage n'est pas simple. Le Liban est le plus petit état du Proche-Orient : 10452 Km², soit le tiers de la Belgique, avec environ 210 Km de longueur et entre 40 et 70 Km de largeur, largeur qui, depuis la côte vient buter sur les deux chaînes de montagnes qui ont donné leur nom au pays. Nous ne pouvons que faire référence au magnifique poème de Nadia Tuéni qui illustre parfaitement la géographie du Liban :

« Mon pays longiligne a des bras de prophète.

Mon pays que limite la haine et le soleil.

Mon pays où la mer a des pièges d'orfèvre,

Que l'on dit villes sous-marines,

Que l'on dit miracle ou jardin.

Mon pays est où la vie est un pays lointain.

Mon pays est mémoire

D'hommes durs comme la faim,

Et de guerres plus anciennes

Que les eaux du Jourdain. »⁵⁴

54 Nadia Tuéni, *Les Œuvres poétiques complètes*, DAR AN-NAHAR, 2011, Beyrouth, p110.

Entre la chaîne centrale du Mont-Liban et, plus à l'Est, les Monts Anti-Liban se trouve la plaine de la Bekaa, plateau d'environ 1000m d'altitude. Ces montagnes ont une double importance. Elles constituent un château d'eau d'où naissent de nombreuses rivières qui traversent le Liban et se jettent en méditerranée ou dans le Jourdain, voilà donc un pays qui est riche en eau dans une région qui en manque (l'un des points de conflits israélo-libanais). En outre, dans l'Histoire du pays, ces Monts-Liban ont toujours offerts un refuge aux minorités opprimées.

1- Un peuple bâtard :

Cette rive de la Méditerranée fut d'abord une côte phénicienne ; c'est sur ces côtes que furent fondées de nombreux ports phéniciens dans l'Antiquité, tels Tripoli, Byblos, Sidon, Tyr etc. Ils furent un grand peuple de marins commerçants et, du XIX^e au VII^e siècle av. J-C, ils ont joué le rôle d'intermédiaire entre les civilisations de la Méditerranée, de la Mésopotamie et de l'Égypte en faisant le commerce du cuivre, du thym, du cèdre et du blé. Et il va sans dire que les Libanais d'aujourd'hui ont hérité cette vocation maritime et commerciale des Phéniciens. Au IV^e siècle av. J-C, les Libanais ont été influencés par la civilisation hellénique après les conquêtes d'Alexandre. À partir du 1^{er} siècle av. J-C, l'empire romain a également laissé au Liban de superbes ouvrages, notamment de l'époque d'Auguste tel le sanctuaire de Jupiter héliopolitain dont on peut voir les ruines à Baalbek, ou encore la porte monumentale à Tyr. Au VII^e siècle commence l'influence et la pénétration arabo-musulmane avec les dynasties Omeyyades, Abbassides et Fatimides. Mais ce furent les Turcs qui furent les plus durables colonisateurs, d'abord avec les Turcs Seldjoukides au XI^e siècle, puis avec la longue période ottomane, de 1516 à 1919 :

« Pendant toute la période ottomane, le Liban est une partie de la province syrienne de l'empire ottoman. [...] Le Mont-Liban (partie centrale de la chaîne de montagnes qui surplombe la côte) est gouverné par les émirs »⁵⁵

Nous pouvons imaginer ce que cela représente comme circulation d'hommes et d'idées sur cette petite bande de terre logée entre mer et montagne. Comment fonctionnait donc ce territoire ? Il s'agissait d'un fonctionnement féodal depuis le temps des Ottomans (structuration qui n'a malheureusement pas trop changé de nos jours). Des territoires dirigés par les Émirs ou les Cheikh (titre de noblesse) se trouvent à la tête de grandes familles ou de communautés, à la fois puissances religieuses et sociales, parfois en outre militaires, toujours puissances financières. Ces Émirs versaient des impôts aux sultans ottomans, ce qui constituait leur seule allégeance mais prélevaient un pourcentage à la source : les paysans. Ces clans féodaux sont entre autres des familles chrétiennes maronites comme les « Khazen » dans la province de Kesrouan, et des Druzes tels les « Joumblatt » dans le Chouf, les « Al-Hobeich » également chrétiens maronites de Ghazir. Ces communautés essentiellement organisées autour du Mont-Liban ont formé un territoire qu'on avait appelé le petit Liban, et il faut bien comprendre que leur cohésion et même leur identité étaient avant tout religieuse. Ce qui va créer des tensions entre elles, c'est le passage de cette identité religieuse vers la gestion des affaires politiques et ce sous l'influence des puissances extérieures. Le Liban devient alors un champ d'affrontement entre les grandes puissances de l'époque : Paris et Londres qui vont instrumentaliser ces communautés. Pour simplifier, les Britanniques plutôt côté Druzes et les Français plutôt côté Maronites. La France intervient d'ailleurs militairement en 1860 pour protéger les Maronites et la région du Mont-Liban, sans Beyrouth qui bénéficiait à l'époque d'un statut d'autonomie sous garantie internationale. Suite au démantèlement de l'empire ottoman en 1919, juste après

55 Ann- Lucie Chaigne-Oudin, Yara El khoury, « Liban », *In Les Clés du Moyen-Orient*, Paris, 2010 (Consulté le 30 Mai 2020).

la Première Guerre mondiale, Paris et Londres se partagent la région et la Société des Nations leur confie ce qu'on appelle des « mandats » : les Anglais ont la charge administrative de la Transjordanie, de l'Irak, et de la Palestine tandis que la France obtient le mandat sur les provinces syriennes. Paris divise la Syrie en cinq entités administratives dont l'une d'elles est détachée pour former autour du Mont-Liban une entité politiquement autonome en s'appuyant sur les liens qu'elle avait tissés avec les Chrétiens d'Orient, en général et avec la communauté maronite en particulier. C'est ainsi que naît l'état du Liban fondé le 1er Septembre 1920. Son territoire est plus large que le territoire historique que nous avons évoqué précédemment :

« Répondant aux vœux des maronites venus plaider leur cause à la Conférence de la paix, la création du Grand Liban est solennellement proclamée le 1er septembre 1920 par le général Gouraud (haut-commissaire français nommé depuis le 8 octobre 1919). La création du Grand Liban, indépendant de la Syrie, est confirmée par la SDN le 24 juillet 1922. Ce grand Liban est constitué de cinq mohafazats ou départements : ceux de Beyrouth, du Mont-Liban, du Liban Nord, de la Békaa et du Liban Sud. »⁵⁶

Il s'agit d'un grand Liban, et c'est là sans doute un basculement à retenir, car la formation d'un état libanais, amputant la Syrie de l'une de ses provinces n'a jamais été oubliée par Damas.

Dans cette enveloppe étatique quelle est la répartition géographique des communautés ? La région centrale du pays, entre Beyrouth et la Bekaa est la région maronite. Les Maronites sont des disciples de saint Maron , des Chrétiens orientaux persécutés par Byzance, arrivés au VIII^e siècle de Syrie pour se réfugier justement dans le Mont-Liban. Les Maronites ont

⁵⁶ *Ibid.*

développé depuis des siècles un fort sentiment communautaire, celui des minorités isolées et, depuis les croisades, ils ont noué des liens avec l'église catholique, particulièrement avec la France, gardienne des lieux saints comme on disait à l'époque, d'où ce rôle permanent de la France jusqu'à aujourd'hui. Nous trouvons également une communauté arabophone, chrétiens orthodoxes de rite byzantin que nous appelons Grecs orthodoxes et qui sont regroupés plutôt autour des villes comme Tripoli, Beyrouth et Saïda. La présence des musulmans sunnites dans le pays peut se repérer autour de Tripoli, Baalbek et Saïda ; c'est l'héritage de la conquête arabe au VII^e siècle, puis celui de l'occupation ottomane. Les Musulmans chiites sont installés dans le nord-est du pays autour de la Bekaa, de Baalbek et au Sud-ouest qui deviendra plus tard la frontière israélo-palestinienne. Nous trouvons également des minorités arméniennes, des Kurdes et enfin les Druzes qui occupent une région des montagnes que nous appelons le Chouf. À l'origine se sont des Musulmans venus du Caire issus du chiisme et leur ancien vizir « Al Darazi » a donné son nom à leur communauté, mais comme ils sont influencés par la philosophie grecque et bouddhique, ils croient à la réincarnation et en raison de cette croyance ils sont rejetés par les Musulmans. C'est pourquoi les Druzes sont venus eux aussi se réfugier dans les montagnes libanaises vers la fin du XII^e siècle. Cette sorte de « cartographie textuelle » que nous avons mise en place est importante parce qu'elle fera la base du recensement des Libanais en 1932. Le résultat de ce recensement va aider à construire les institutions de ce pays lors de son indépendance vis-à-vis de la France en 1943, aboutissant au pacte national des Libanais qui répartit les pouvoirs avec un président de la république qui doit être maronite, un président de l'Assemblée nationale qui doit être chiite et un premier ministre qui doit être un sunnite. Sauf que les choses sont loin d'être figées. Cette soi-disant « carte des communautés » constamment reproduite dans les Atlas est fautive ou en tout cas obsolète, car il n'y a pas eu de recensement officiel des Libanais depuis 1932. Et s'il n'y a pas eu de recensement c'est tout simplement parce que l'équilibre démographique entre Chrétiens et Musulmans n'existe plus

alors que les institutions qui gouvernent le pays sont les mêmes depuis 1943. Or, c'est cet équilibre qui avait permis le pacte institutionnel au moment de l'indépendance. Pour certains, ce pacte est assez équilibré dans la mesure où il permet la gestion des institutions du pays : c'est lui, en effet, qui maintient le système communautaire et multiconfessionnel, ce qui régit l'équilibre entre les communautés chrétiennes et musulmanes. Pour d'autres, en revanche, ce pacte prolonge un état consensuel, un état « mou » interdisant la formation d'une identité nationale, puisque chaque communauté s'appuie sur l'aide d'une puissance étrangère pour faire avancer ses prérogatives, sans parler des soi-disant « droits », maintenant devenus extrêmement tacites, que proclament certains états voisins comme la Syrie. Nous pouvons donc constater que le Liban n'a jamais été véritablement souverain sur son propre territoire à la fois pour des causes internes du fait du système communautaire et parce qu'il n'a pas cessé d'être soumis à des interventions extérieures.

Ce bref détour que nous avons choisi de faire sur la sociologie politique (si nous pouvons l'appeler ainsi) du Liban, a pour but d'expliquer que l'intensité des conflits que nous allons voir par la suite dans la société libanaise est plus le reflet de rivalités de pouvoirs au sein des appareils communautaires que le produit des spécificités ethniques. « Liban » est un mot aux fonctions manipulées par les communautés qui font avancer leurs avantages en s'appuyant sur des forces extérieures.

2- Une mémoire douloureuse mais nécessaire

La guerre du Liban s'est déroulée dans la seconde période de la guerre froide (1975-1990) avec la fin des présidences républicaines aux États-Unis (Nixon, Ford). Le Liban s'est trouvé sur la ligne de faille du partage entre le bloc soviétique d'une part et le monde occidental de l'autre parce que, pendant cette période, le Liban, comme Israël, reste plutôt du côté de l'Occident puisqu'il a accepté l'intervention de ce dernier pendant les années 50-60 face aux pays voisins alliés du bloc soviétique, mais le pays va tout de même être clivé par une ligne de

faillie entre ceux que vont défendre les Occidentaux et ceux qui vont s'allier avec les Soviétiques. Sans oublier l'autre ligne de fracture : le conflit israélo-arabe. Rien n'est décidément simple dans le cas du Liban, mais comme il s'agit d'une partie nécessaire qui va nous permettre de comprendre la toile de fond des écrits de Mouawad, nous tenterons de la simplifier le plus possible.

La « date officielle » du début de la guerre civile est le 13 avril 1975. Alors que Pierre Gemayel à la tête des phalanges ou *Kataëb* (la milice chrétienne) participe à l'inauguration d'une église dans la banlieue de Beyrouth, des inconnus tirent sur la foule et les représailles commencent aussitôt. Le hasard fait que peu après cette fusillade, un autocar transportant des Palestiniens passe à côté de cette église. Aussitôt les Phalangistes présents ouvrent le feu, une trentaine de Palestiniens sont tués et trois jours plus tard le cœur de Beyrouth s'embrase, Phalangistes et milices de gauche s'affrontent armes à la main. La scène des fusillades de l'autocar palestinien est parfaitement décrite chez Mouawad :

« 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 ils ne peuvent pas. Quelqu'un a bloqué la porte 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. Il fait chaud. Il a les yeux grands ouverts. L'homme arrose toujours. Le chauffeur le supplie : au nom de ta mère, au nom de ta mère ! Va te faire foutre, lui répond l'autre et 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. [...] et d'un coup, vraiment d'un coup, l'autobus flambe. »⁵⁷

3- Une identité linguistique complexe

Au cours de l'histoire, c'est d'abord l'italien qui se parle dans les ports libanais, mais rapidement les missions religieuses de la France, bien décidées à protéger les Chrétiens libanais débarquent et avec elles de nombreuses congrégations qui fondent des écoles : le français devient donc une langue incontournable. La présence française permet l'enseignement de la langue surtout lors de la création du « grand Liban » (c'est à dire le Liban d'aujourd'hui) après la Seconde Guerre mondiale. Le français est donc à l'époque une langue officielle au même titre que l'arabe et au moment de l'indépendance seul l'arabe est reconnu comme langue officielle. Cependant, le français garde une grande place dans les cœurs mais également dans les textes officiels ainsi que dans la vie courante. Le Liban devient donc l'une des rares voix francophones au Moyen-Orient avec une communauté assez soudée, engagée avec les valeurs que porte la francophonie, le tout au sein d'une région où la liberté individuelle est mise à mal. Par conséquent, cette communauté, dont fait partie Wajdi Mouawad, brandit cette liberté comme une valeur essentielle et intouchable. Le français au Liban est tout à la fois une langue de culture, d'éducation et même des affaires : elle fleurit jusqu'à aujourd'hui dans la communauté libanaise et n'a donc pas besoin d'être promue. Nous assistons certes à une grande avancée de l'anglophonie mais elle ne se fait pas aux dépens de la francophonie puisque nous assistons à la montée d'un véritable trilinguisme auquel Mouawad le franco-québécois n'est pas étranger. Les Libanais, suffisamment pragmatiques pour savoir qu'ils ont besoin de l'anglais, n'ont pas pour autant pas envie de renoncer à cette part identitaire qui est le fait de parler français, étroitement rattachée à leur identité nationale.

⁵⁷Mouawad, *Op. cit.*, p23.

Nous parlons ici de francophonie parce qu'elle fait partie intrinsèque de l'identité culturelle complexe libanaise et comme nous l'avons déjà mentionné au début de notre chapitre, la question de l'identité est au cœur même des questionnements que soulèvent les écrits de Wajdi Mouawad.

Le jésuite Père Sélim Abou, doyen de l'université Saint Joseph de Beyrouth définit ce concept dans son excellent ouvrage *L'Identité culturelle* :

« Quand nous parlons de l'identité culturelle d'une personne, nous signifions son identité globale qui est une constellation de plusieurs identifications particulières à autant d'instances culturelles distinctes. Dans une société relativement homogène, le phénomène est facile à comprendre. Pierre est français, parisien, de la classe moyenne supérieure : "français" désigne son identité nationale, où culture et ethnicité coïncident à peu de choses près ; "parisien" et "de la classe moyenne supérieure" surdéterminent cette identité, sans y introduire d'élément conflictuel. Il n'en va pas de même dans les sociétés pluriethniques, où l'individu peut difficilement s'en tenir à une seule allégeance ethnoculturelle : il se réclame de deux ou plusieurs identités selon la manière dont – en fonction de sa situation actuelle – il découpe et interprète l'histoire collective dans laquelle il s'insère et l'héritage culturel qui la symbolise. »⁵⁸

Avec un pays comme le Liban, l'identité culturelle tend à cocher différentes cases sociétales selon la proximité de l'individu avec son clan. Il se trouve parfois obligé de mettre au premier plan sa communauté religieuse, avant son pays, ce qui implique souvent de façon directe le lien avec la politique puisque comme nous l'avons vu, le système communautaire au

58 Sélim Abou, *L'Identité culturelle : relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Éditions Anthropos, 2002, Paris, p46.

Liban fait partie intrinsèque de la confession religieuse, elle-même liée à la politique. Donc, pour un Libanais, ce sont les circonstances qui déterminent les allégeances. C'est cette dynamique qui rend l'identité culturelle libanaise complexe et mouvementée. C'est pour cela qu'aujourd'hui certains Libanais se trouvent plus de points communs avec un étranger d'une même confession qu'avec concitoyen d'une religion différente. Alors qu'en réalité il y a plus d'affinités entre un Chrétien citadin et un Musulman citadin qu'avec un Chrétien citadin et son coreligionnaire montagnard. Si un Libanais s'identifie comme chrétien, musulman, arabe ou non arabe, il fait référence à des appartenances ethniques le plus souvent inexistantes mais qui surtout renvoient à une tranche d'histoire mise en exergue par une situation politique, sociologique ou psychologique actuelle :

« Un exemple plus complexe peut-être est celui du Liban. De manière générale, tout citoyen de ce pays se perçoit et est perçu comme libanais. Mais de nombreuses occasions l'obligent à se considérer et à se présenter comme chrétien ou musulman, qu'il soit croyant ou non. Dans d'autres circonstances, il sera même conduit à se référer plus étroitement à sa communauté rituelle : il sera maronite, melkite, grec- orthodoxe, arménien, etc., s'il est chrétien ; sunnite, chiite ou druze, s'il est musulman. Voilà déjà trois niveaux d'ethnicité nettement distincts et analysables en termes d'héritages culturels déterminés. Ce n'est pas tout. Le musulman, en raison d'une part de sa religion et de la vision du monde qu'elle implique, d'autre part du prestige quasi sacré que revêt pour lui la langue arabe, manifeste une allégeance de type ethnique au monde arabo-musulman ambiant, qui rend suspecte, aux yeux du chrétien, son identité nationale libanaise. En contrepartie, le chrétien, conscient de n'avoir jusqu'ici conservé son identité ethnique que grâce à ses liens séculaires et multiformes avec l'Occident, manifeste un attachement indéfectible à la civilisation occidentale, en particulier à la langue et à la culture françaises, qui

irrite le musulman parce qu'il croit y détecter un certain mépris pour la langue et la civilisation arabes. La guerre atroce qui a ravagé le Liban a fait régresser ses communautés au stade le plus élémentaire de l'identification. Chacun des deux grands groupes de communautés – le groupe chrétien et le groupe musulman – en est arrivé à se penser comme représentant à lui seul toute la nation libanaise, un peu comme les sociétés primitives isolées se pensaient chacune comme représentant le genre humain dans sa totalité. Aujourd'hui les deux groupes se trouvent obligés d'envisager le retour au dialogue et à la vie commune. Dans le souci d'aborder la négociation dans une position de force, chacun durcit ses positions à l'extrême. Les chrétiens se réclament d'une identité ethnique phénicienne ou araméenne et d'une identité culturelle plus occidentale qu'arabe, les musulmans se réclament d'une identité ethnique arabe et d'une identité culturelle plus arabe qu'occidentale »⁵⁹

Cette citation de Sélim Abou explique parfaitement le conflit auquel fait référence Wajdi Mouawad dans ses pièces, notamment *Littoral* et *Incendies* dont l'intrigue est étroitement liée à la guerre civile libanaise. Mais, il ne faudrait surtout pas tomber dans le piège de réduire la notion d'identité à la géographie ou la religion puisqu'elles prennent véritablement une place assez secondaire dans ses écrits. Nous avons chez Mouawad une émancipation du conflit identitaire et du sectarisme à travers l'éclatement des différentes histoires individuelles où chacun déploie d'une certaine manière « sa vérité » pour réussir à la fin à avoir un semblant de réponse mais surtout à se réconcilier avec l'Histoire et le passé :

59 *Ibid.*, p.47.

« SIMONE. On va aller raconter des histoires. Tout ce qu'ils veulent nous faire oublier, on va l'inventer, le raconter ! Ils seront obligés de nous arracher le visage !

AMÉ. Quel genre d'histoires ?

SIMONE. La tienne, la mienne. Le silence de chacun » *Littoral*, p62

« JOSÉPHINE. Monsieur...

LE PÈRE. Oui, Mademoiselle ?

JOSÉPHINE. Voulez-vous être mon père pour quelques instants ?

LE PÈRE. Très volontiers, Mademoiselle.

JOSÉPHINE. Je vous ai longtemps attendus, maman et toi. Assise devant la maison éventrée. Mais vous ne venez pas. » *Littoral* p93

Nous parlons d'émancipation parce que le rapport à l'identité chez Mouawad se forge de façon très spirituelle, très métaphysique. Nous pouvons également voir ce dépassement de la notion identitaire dans la microstructure du *Sang des promesses* entre Wahab et son père, entre Nawal et sa fille mais également dans la macrostructure. Dans les deux premiers volets (*Littoral* et *Incendies*), c'est la famille qui trace la route de l'émancipation alors que dans *Forêts* par exemple nous assistons véritablement à un aboutissement puisqu'il s'agit d'une fille qui va découvrir qu'elle doit sa vie au fait que sa grand-mère a eu une meilleure amie qui a sacrifié sa vie pour elle ; rentre à ce moment-là dans cette histoire de famille, de sang, un mot « l'amitié » avec tout ce qu'il renvoie comme détachement de la chair, génétiquement parlant : tu n'es pas mon frère, tu n'es pas mon père etc., en gros, « ton sang n'est pas le mien ». Ce que les personnages éprouvent les uns envers les autres est tellement fort que l'étrangeté devient salvatrice du rapport familial, du sang donc de l'Histoire et lui procure un choix qui lui-même fait face à d'autres choix.

« SARAH. Votre mère n'est pas... Ludivine... a été arrêtée et tuée la tête fracassée à coups de marteaux dans le camp de concentration de Treblinka en mai 1944 et depuis sa mort, je me sens coupée d'une partie de moi car Ludivine était ma meilleure amie. [...]

LUCE. Autant de douleur imbriquée, pour autant de questions sans réponses ! Comme si nous étions toutes les quatre, liées à quelqu'un d'autre, quelqu'un qui tente de nous appeler non pas du passé mais des ténèbres et son cri, pour attirer notre attention, a pris des formes terrifiantes : le crâne de Ludivine, sa mâchoire arrachée, et le cerveau de ta mère. Aujourd'hui tu n'as pas le choix : tu dois casser le fil de nos enfances concassés ou il te fracassera le cœur. Ludivine n'est pas la réponse, mais la clef d'une porte qui te conduira au fond du gouffre. Loup, il te faudra être un loup et loup jusqu'au bout. » *Forêts*, pp80-81

Nous pouvons donc dire que la notion de l'identité chez Wajdi Mouawad est ondulatoire, telle une goutte d'eau qui tombe et qui va créer des ondes sur la face de l'eau. Chaque personnage projette dans les pièces des ondes identitaires, émotionnelles, linguistiques etc. qui se heurtent à l'énergie des autres personnages, des autres histoires et ce faisant, renforcent en consolidant et maintenant l'altérité tout au long des pièces. Altérité qui maintient le rapport à l'invisible entre les vivants d'une part et les vivants et les morts de l'autre et par là donner l'effet du fantastique :

« Sentiment intérieur et spectacle extérieur sont des abstractions réalisées en vue de notre pensée du monde ou de notre action sur le monde, mais qui nous entraînent vers des difficultés inextricables quand on les considère comme des réalités en soi ; c'est l'homme qui a créé le concept d'objectivité en vue des sciences objectives et des techniques qui en découlent. Le dedans

et le dehors ne sont pas des mondes séparés mais les pôles d'une expérience vécue. Le même paysage qui s'intériorisait pour le poète s'extériorise pour l'arpenteur. Mais le premier n'oublie pas que le paysage est hors de lui, ni le second qu'il est pour lui. Le poète ne projette pas plus ses sentiments sur un paysage que le géographe ses connaissances universitaires. Il y a dialogue perpétuel. »⁶⁰

Ondes, reflets, fragments, identité donc non définie, identité qui permet de construire un rapport d'altérité au monde – « je est un autre » –, mais comme les personnages n'avaient pas forcément en eux une identité fixe à habiter ils ont eu recours au processus de la création, qui devient une autre clé, voire un autre morceau de leur constitution intrinsèquement liée à l'invisible et donc au fantastique notamment dans *Assoiffés* et *Willy*. Comme Wajdi Mouawad, ces deux personnages font face à un moment de leur vie à un trouble identitaire au sein d'une société qui ne les comprend pas ou dans laquelle ils se sentent étrangers. C'est ainsi que la création devient un refuge, un lieu où valider leur existence pour atteindre une forme de compréhension du monde⁶¹. Mais surtout c'est à travers ce chaos identitaire dans les deux pièces que naît l'invisible : le personnage de Norvège pour Boon dans *Assoiffés* ou celui Marguerite Cotaux dans *Willy*.

60 Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, PUF, Paris, 1987, p2.

61 « Le directeur de l'école a dû me mettre à la porte. Avant cela, il m'avait fait venir dans son bureau. Au garçon de dix-sept ans que j'étais, il a demandé : n'y a-t-il rien qui t'anime, qui t'intéresse ? — Ce qui m'intéresse ce sont les statues qui bougent et les artistes. La conversation a dû être beaucoup plus chaotique. Il m'a tout de même répondu qu'en ce qui concernait les statues qui bougent, il ne voyait pas comment il pouvait m'aider, mais que, par contre, être artiste était dans le champ des possibilités. J'ai répondu "Non, je ne suis pas un artiste. Je ne sais rien faire, ni écrire, ni chanter, ni quoi que ce soit." Le directeur Zénon Soucy, je tiens à le nommer, a alors eu un éclair de génie. Il m'a demandé : "C'est quoi, un artiste, pour toi ? — C'est quelqu'un qui va dans des cafés, qui porte un foulard, qui fume et qui écrit. — Eh bien, fais ça ! Trouve un foulard, achète un cahier, va dans les cafés, fume et écris !" Puis il a eu cette phrase extraordinaire : "Tu n'es pas artiste, soit ! Fais semblant..." », Diaz, *Op. cit.*, p28.

« Le fantastique devenait ainsi la face exposée de tout ce qu'il y a de trouble, de scandaleux et d'inavouable dans les individus et la société. Schéma simpliste même s'il n'est pas faux et qui, à coup sûr, ne rend pas compte d'une écriture fantastique. [...] On conçoit ainsi que le fantastique ne pouvait s'imposer qu'à la suite de bouleversements des mentalités : le renouveau de l'irrationnel dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'effondrement des certitudes que concrétise la Révolution, l'élargissement de l'inspiration à l'imaginaire prôné par la « secte » naissante des romantiques....., tout concourt à ouvrir le champ littéraire à cette nouvelle expression du moi dans laquelle Nodier voyait une sorte de salut public. Car, à y regarder de près, le fantastique ne parle que du sujet : hors d'un regard, rien n'est fantastique ; mais à partir de lui tout peut le devenir. Aussi doit-on convenir qu'il n'est pas de catalogue fantastique sauf à dresser une liste sans fin... Et peut-être est-ce cette extension du fantastique à l'humain et donc au monde qui explique le vague du mot aujourd'hui ? »⁶²

À l'instar de Willy, Sylvain Murdoch et Boon refusent le conformisme du monde adulte. Les personnages sont assoiffés de vie et de beauté. Malgré le langage révolté et cru, Mouawad a su donner à tout cela une poésie et un onirisme qui font que la place du revenant/apparition dans les deux pièces reste indispensable autant à la scène qu'aux personnages. La fiction et la réalité se mêlent pour la quête de l'identité au cœur de l'inconscient même si les thèmes sont sinistres, puisqu'on parle beaucoup de la mort, les révoltés chez Mouawad restent heureux et provocants à la fois.

62 Daniel Couty, *Le Fantastique*, Bordas, Paris, 1989, p9.

« MARGUERITE COTAUX. Il est vrai que tu m'as fait naître d'elle. Un soir d'automne, tu as regardé par la fenêtre, tu as sorti tes couleurs et tu as tracé le premier trait de ce que j'allais devenir.

WILLY. Je suis content de te voir.

MARGUERITE COTAUX. J'ai couru dès que j'ai entendu ton appel.

WILLY. Tu en as quand même mis du temps.

MARGUERITE COTAUX. C'est qu'il est difficile pour les êtres qui n'existent pas de se faire voir. Il faut trouver le bon angle pour que tout à coup je devienne une apparition, reflet de ton imagination, sensation, espoir. »

Willy, p79

« BOON. J'étais assis dans mon laboratoire, au fond de la morgue avec le corps de Murdoch et de l'inconnue qu'on a retrouvée enlacée dans ses bras. Qui pouvait-elle bien être ? Une idée insensée m'a traversé l'esprit. [...] Norvège ! Norvège ! Murdoch tenait entre ses bras le personnage fictif que j'avais inventé. Il se tenait accroché à elle comme on s'accroche aux rêves qui nous sauvent la vie ! » *Assoiffés p37*

Il serait également intéressant de noter que ces « apparitions » se déclenchent à des moments de crises chez les personnages. D'ailleurs Mouawad lui-même a été bercé par des histoires fantastiques pendant la période de la guerre au Liban⁶³. Un fantastique sauveur accepté

63 « C'était si fabuleux ! Au sens premier : la fable ! Toute mon enfance, j'ai baigné dans ces histoires qui racontaient que dans tel village la statue de la Vierge avait bougé. J'entendais des choses extraordinaires dites avec le plus grand sérieux, comme : 'Il paraît qu'au cours du dernier bombardement, dans tel village, une bombe, transperçant plusieurs étages, a réussi à atteindre l'abri du sous-sol où étaient réfugiées plusieurs familles, mais à l'instant de la déflagration, la statue de la Vierge a pivoté sur son socle, la Vierge s'est retournée, a ouvert les bras, et les éclats d'obus se sont aussitôt transformés en pétales de roses, et personne n'est mort.' Toutes ces histoires étaient racontées par des adultes. Aux oreilles de l'enfant que j'étais, il n'y avait donc pas de doute possible, pas même le moindre étonnement ! Cela était vrai ! J'entendais des adultes parler sérieusement du Christ qui a pleuré, du Christ qui a ouvert les yeux, de la Vierge qui a ouvert les bras ! C'est devenu une obsession, une hantise, une crainte et un désir de tous les instants : moi aussi, je voulais voir la statue se tourner. Mes premiers émois esthétiques ont été vécus dans cette perpétuelle attention au miracle. [...] Enfant de sept ans je voulais être se privilégié. Et mon plus grand rêve était de mourir et de devenir un saint pour réaliser des miracles à mon tour.

par l'innocence d'un enfant de sept ans poussé par la soif de l'absolu. C'est à ce moment-là où la fiction épouse d'une certaine manière la réalité à travers ce pacte fait par Mouawad et ses personnages avec la fiction qui permet l'irruption du fantastique dans le décor de la vie.

Selon Charles Grivel :

« La réalité est un concept qu'il n'est pas question de nier ; bien au contraire : il faut du réel, il faut du réel conformé, ce n'est que dans le vrai que cela se passe. On l'a souvent remarqué : il n'y a de fantastique que de vraisemblable. »⁶⁴

Les personnages que l'on découvre chez Mouawad sont des personnages de la vie quotidienne que l'on peut rencontrer au coin de la rue : des notaires, des enseignants, des infirmiers etc. Dans la littérature en général et dans le fantastique en particulier, quand nous nous trouvons face à un narrateur ordinaire, le moment durant lequel s'effectue le décalage entre sa vision des choses et la réalité peut être assez troublant. En d'autres termes, lorsque tout paraît ordinaire et il y a un détail qui échappe au reste, en tant que lecteurs/spectateurs nous ne savons plus vers où il faut diriger sa croyance. Il faut également noter que les différentes villes au Liban sont directement ou indirectement comme faites sur mesure pour les histoires (notamment religieuses) tant elles sont peuplées d'églises, mosquées ainsi que de synagogues pour que chaque temple puisse constituer un axe cosmique vers l'au-delà, comme si les Libanais sans le savoir étaient grâce à la religion et ses clans, constamment en relation avec l'occulte. Et pourtant, bizarrement, la culture libanaise ne foisonne pas du tout d'histoires fantastiques. C'est justement ce silence opaque que Wajdi Mouawad a tenté de briser à travers ses écrits pour donner forme à ce hiatus de silence à cause de l'impossibilité à raconter la guerre. Et donc,

J'avais d'ailleurs vérifié le calendrier : il n'y a pas de saint Wajdi, je me disais que j'allais pouvoir remplir la case manquante. », Diaz, *Op. cit.*, pp16-17.

64 Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, PUF, « Écriture », Paris, 1992, p20.

quand Mouawad décide de mettre des mots sur ce qui est inavouable, il va au-delà du fait de raconter, il vise à faire sentir les choses, bouleverser par la parole, enflammer, brûler et illuminer la conscience de l'autre.

CHAPITRE II

I- Texte ou mise en scène⁶⁵ ? La question du mode d'existence du fantastique chez Mouawad :

Nelson Goodman va distinguer deux régimes différents pour l'existence des œuvres d'art : autographique et allographique qui vont ensuite être repris par Gérard Genette afin de mieux les étayer en les renommant respectivement : œuvres à immanence physique (les artefacts purement matériels comme les peintures, sculptures, édifices etc.) et œuvres à immanence idéale⁶⁶ (le texte littéraire, le texte dramatique, la partition musicale etc.) Les œuvres allographiques selon Genette peuvent déborder de leur mode d'existence et atteindre ce qu'il appelle la transcendance, c'est à dire qu'une même œuvre peut connaître plusieurs états dont les modes réceptions sont différents : « Un objet d'immanence Idéale est en revanche multiple en ce sens très particulier qu'il est susceptible d'innombrables exécutions ou manifestations »⁶⁷

Nous pouvons donc se demander si la mise en scène des textes de Mouawad constitue une forme d'exécution de l'œuvre ou une forme de transcendance dans le temps, d'autant que Mouawad lui-même dit qu'il ne se considère pas comme metteur en scène mais exclusivement auteur :

« Si je monte les textes des autres, c'est parce que mon travail d'écriture demande parfois à faire une pause. Il faut que j'apprenne des choses sur le

65 « Après ces premières et très brèves considérations, il convient d'esquisser une définition des termes 'mise en scène' et 'metteur en scène', afin de préciser, pour chacun d'eux, la signification qui sera adoptée dans cette étude. Dans une acception large, le terme mise en scène désigne l'ensemble des moyens d'interprétation scénique : décoration, éclairage, musique, et jeu des acteurs. Cette signification est couramment employée par le grand public et par certains érudits, notamment les historiens de théâtre. Dans une acception étroite, le terme mise en scène désigne un certain espace de jeu, des différents éléments d'interprétation scénique d'une œuvre dramatique. Cette signification est celle adoptée par les spécialistes, les techniciens. Ainsi prise dans son acception étroite, la mise en scène est la fonction qui consiste à préparer le personnel et le matériel de la scène en vue de réaliser la représentation d'une œuvre dramatique. » André Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Librairie théâtrale, Paris, 1992, pp9-10

66 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, pp7-33.

67 *Ibid.*

théâtre et que je prenne de la distance par rapport à ce que j'ai écrit. La mise en scène d'autres auteurs m'apparaît comme une manière de poursuivre autrement mon travail de dramaturge. J'insiste encore sur le fait que je ne change pas de métier. Dans les présentations on me qualifie parfois d'auteur-comédien-metteur en scène-plasticien ; eh bien non ! Je suis auteur, rien qu'auteur, même si j'écris avec des moyens différents. »⁶⁸

D'abord il ne faut pas nier que le texte dramatique d'origine, surtout « classique », va transcender le temps grâce à ces mises en scène et bien sûr grâce à la réception. Cependant le texte va subir ce que Genette va appeler une altération :

« Alors que les objets d'immanence autographique sont susceptibles de transformation, les objets d'immanence allographiques ne peuvent pas se transformer sans altération au sens fort c'est à dire sans devenir d'autres. [...] L'existence des œuvres consiste en une immanence et une transcendance soit parce qu'elles s'incarnent en plusieurs objets, soit parce que leur réception peut s'étendre bien au-delà de leur présence et d'une certaine manière survivre à leur disparition. »⁶⁹

La mise en scène d'une œuvre va permettre à l'œuvre de devenir « autre » comme si elle revêtait un nouvel habit. Finalement cette infinité de lectures d'un même texte par le billet de la mise en scène fait en général référence à l'intertextualité. Ce concept est initié en 1966 par Julia Kristeva. Ainsi pour elle l'intertextualité désigne le tissage de plusieurs textes au sein d'un seul texte donné. Donc pour elle le texte ne possède pas un sens unique et monologique dominé

68 Diaz, *Op. cit.*, p48.

69 *Ibid.*

par la voix de l'auteur. En effet, dans un article intitulé *Théorie du texte* paru en 1973, Roland Barthes affirme :

« L'analyse textuelle récuse l'idée d'un signifié dernier : l'œuvre ne s'arrête pas, ne se ferme pas ; il s'agit moins, dès lors, d'expliquer ou même de décrire, que d'entrer dans le jeu des signifiants : de les énumérer peut-être (si le texte s'y prête), mais sans les hiérarchiser ; l'analyse textuelle est pluraliste [...] Tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables sous des formes plus moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. »⁷⁰

Il est important de signaler, avant d'entamer notre propos que cette grande idée d'intertextualité dans les pièces de Mouawad sera étudiée en détails dans la partie suivante de notre travail.

À partir de ce constat de Barthes que les metteurs en scène vont s'émanciper des carcans traditionnels de la mise en scène et du textocentrisme en proposant leur propre interprétation et lecture ce qui va mettre en avant la liberté et l'autonomie du metteur en scène. Cette liberté se manifeste grandement chez Mouawad (même s'il se considère exclusivement comme un auteur) lorsqu'il s'adonne à la pratique théâtrale qui inspire sa façon d'écrire et de pouvoir visualiser l'agencement des événements et des personnages sur scène⁷¹. Pour lui tout est exclusivement

⁷⁰ Roland Barthes *Œuvres complètes IV*, Seuil, 1973, Paris, pp5- 9.

⁷¹ « Au cours de cette première étape, rien ne s'improvise. Je veux dire par là que nous sommes toujours assis autour de la table. Trois semaines de discussion. Nous ne levons jamais, nous n'asseyons rien et jamais je ne demande aux comédiens d'improviser autour de situations. Je leur demande de parler de l'histoire et de ce qu'elle provoque en eux. Parler. C'est une étape où j'ai besoin de me taire et de les écouter. Je suis comme un atome dans un accélérateur de particules bombardé par des électrons, c'est à dire par la parole des autres. La parole des autres me fragmente et cette fragmentation, est ce qui me permet de me lancer dans l'écriture. [...] C'est à partir de cette fragmentation que surgissent l'espace de la mise en spectacle du récit. Elle devient source de vision. Voilà pourquoi écrire au fur et à mesure la construction du spectacle a un sens profond pour moi. Tout s'écrit en même temps d'autant que, pour moi, tout est écriture. Je n'ai jamais fait de mise en scène, je n'ai fait qu'écrire : le corps

écriture, tout émane du texte. Nous pouvons peut-être voir en cette méthode une sorte de conciliation entre le texte et la mise en scène.

Hans-Thies Lhemann, un spécialiste allemand, chercheur et professeur de théâtre établit sa théorie du théâtre postdramatique à travers la liberté et l'autonomie que le metteur en scène se confère progressivement face au texte, un phénomène qu'il va observer à partir des années 80. Le metteur en scène va donc proposer sa propre lecture du texte dramatique.

Cette notion s'applique doublement chez Mouawad puisque nous avons comme une double liberté : la mise en scène, le texte ainsi que le concept entier du spectacle va en effet émaner des discussions avec la troupe ; donc nous avons cet élément tiers qui va encore plus élargir le champ des possibles sur scène. Lehmann offre dans son ouvrage⁷² des analyses pour désigner ces nouvelles formes de théâtre en tant qu'art de la pratique scénique qui ont su créer une place centrale parmi les productions théâtrales.

« Le théâtre postdramatique est un théâtre qui exige un événement scénique qui serait, à tel point, pure présentation, pure présentification du théâtre qu'il effacerait toute idée de reproduction, de répétition du réel. Il connaît la juxtaposition et la mise à niveau de tous les moyens confondus qui permettent au théâtre d'emprunter une pléthore de langages formels hétérogènes au-delà du drame, allant même jusqu'à une auto-interruption du caractère esthétique comme tel. Le théâtre postdramatique peut réaliser un montage des éléments lyriques, épiques et n'appliquant ces notions pas seulement au caractère des

du comédien, la lumière, le son, les accessoires sont des mots. C'est parce que tout est écriture, une écriture en trois dimensions pourrait-on dire que j'arrive à aller au bout du spectacle, car je ne suis pas metteur en scène, je ne suis qu'auteur. », Diaz, *Op. cit.*, p44.

72 Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002, p10

structures langagières ; ou il peut chercher la proximité extrême du réel, du quotidien, de l'a-morphique en apparence »⁷³

Il va dénombrer trois grands principes centraux pour décrire cette tendance :

- La déliaison de la narration lorsque, par exemple, l'histoire va se dérouler avec des moments de dissociation et va comporter plusieurs ellipses temporelles. La narration peut être également interrompue par des commentaires ou des improvisations de la part des acteurs ce qui va participer à briser le fameux « quatrième mur ».
- La déliaison de l'acteur et du personnage, c'est à dire qu'un acteur peut jouer plusieurs personnages ou alors plusieurs acteurs vont jouer différents personnages. Donc parfois c'est l'acteur qui parle, parfois le personnage ce qui va créer une ambiguïté pour le spectateur.
- La déliaison du pacte fictionnel qui est également relatif à l'abolition du 4eme mur. Les spectateurs vont être de moins en moins passifs, ils vont être de plus en plus sollicités à participer et finalement les metteurs en scène contemporains vont chercher à susciter une réflexion, éveiller la perception du spectateur et non plus son adhésion comme les mises en scène traditionnelles. Un jeu avec le réel est mis en place par le témoignage mais aussi par cette ambiguïté de la figure de l'acteur et du personnage.

« Pour les acteurs, l'action qui consiste à parler, à lire, à improviser, sans rôle ni élément dramatique, représente un véritable défi. Dans cette constellation, ils ne bénéficient pas de la protection de la scène ; ils sont exposés de tous les côtés, dans leur dos également, aux regards, à la déconcentration, peut-être aussi à l'agression de visiteurs impatients ou irrités. [...] [Le théâtre

73 *Ibid.*, p14

postdramatique, renferme une concentration sur le texte propre à l'atemporalité du théâtre et manifeste une réduction déconcertante »⁷⁴

Finalement Lehmann va souligner également la fin du textocentrisme c'est à dire la fin de la primauté du texte sur la représentation scénique. Les metteurs en scène ont acquis une plus grande liberté quant à la représentation du texte. Ils vont donc expérimenter d'autres langages esthétiques. Le langage corporel, le langage visuel ainsi que le langage plastique notamment grâce à la nouvelle technologie. Avec la fin du textocentrisme c'est plus généralement la fin d'une hiérarchie puisque le théâtre va s'allier à d'autres formes artistiques comme la danse, la musique, les arts plastiques et visuels. Il y a réellement un décloisonnement des pratiques puisque la scène va devenir un espace inter artistique et le lieu d'une dynamique des transgressions et d'un mélange des genres. Ainsi de nombreux metteurs en scène mettent en avant leurs pratiques pluridisciplinaires dans leurs représentations.

Catherine Bouko, professeur au sein de l'université libre de Bruxelles, et dont les recherches portent particulièrement sur les spectaculaires et inter artistiques va souligner dans son ouvrage *Théâtre et réception, le spectateur postdramatique* :

« Le texte postdramatique réfute le statut dramatique du texte : ce dernier est exploité comme un matériau, inscrit dans une dynamique scénique qui ne lui est pas assujettie et au sein de laquelle il n'est qu'un élément parmi d'autres [...] Le texte perd son statut dramatique pour devenir une *matière* scénique malléable. Le texte ne communique plus prioritairement et n'est plus le vecteur de l'univers dramatique. »⁷⁵

74 *Ibid.*, pp197-198

75 Catherine Bouko *Théâtre et réception, le spectateur postdramatique*, Éditions scientifiques internationales, Bruxelles, 2010, p47

Afin d'illustrer notre propos et pour varier les références, nous proposons comme exemple deux mises en scène qui vont particulièrement témoigner de cette tendance postdramatique pour ensuite rebondir vers Wajdi Mouawad et certains aspects de sa mise en scène. La première est celle de 1986 par Antoine Vitez, que l'on peut qualifier de metteur en scène contemporain d'avant-garde. Nous prendrons l'exemple de la mise en scène d'*Électre* d'Antoine Vitez qui témoigne d'une actualisation de la tragédie grecque de Sophocle écrite en 414 av. JC. L'*Électre* de Sophocle évoque un drame familial et une réflexion politique sur le pouvoir et sa légitimité. Le père d'*Électre*, Agamemnon le roi de Mycènes a été assassiné par Clytemnestre, la mère d'*Électre*, et son amant Égisthe qui vont régner sur la cité. *Électre* va donc vouloir venger son père défunt et finira par tuer sa propre mère et son amant. Dans un premier temps, on note que les costumes sont actuels : on devine un trench-coat, un chapeau, une veste cintrée ; les drapés antiques sont totalement éclipsés. Égisthe que l'on voit fumer une pipe dans la pièce, représente l'usurpateur, il s'apparente à un homme d'affaire riche et avide de pouvoir. Le décor et les accessoires sont également quotidiens et évoquent l'intérieur d'une maison contemporaine. L'espace scénique évoque une chambre à coucher avec un lit, une table de nuit et un miroir sur pieds. Nous avons ensuite la cuisine avec une table sur laquelle sont posées tasses et cafetières ainsi qu'un vieux poste de radio. Il y a donc une actualisation du mythe grecque transposé dans la Grèce contemporaine. En effet, les dénonciations du metteur en scène sont ancrées dans son temps puisqu'il s'agit d'une mise en scène qui est orientée vers l'histoire politique de la Grèce des années 1980, époque à laquelle le régime rétablit la censure et a emprisonné de nombreux intellectuels et artistes proches du metteur en scène. Égisthe donc l'usurpateur du pouvoir représente une personnification du régime, voire des colonels. Et donc par cette actualisation, Vitez va prouver le passage temporel vers une contemporanéité du mythe ainsi que sa résonance dans le présent. Et donc cette mise en scène insiste sur le caractère

intemporel du mythe de Sophocle précisément en éclipsant son caractère antique. Certains critiques ont vu une trahison de l'œuvre originale, mais Vitez leur répond, intransigeant :

« Le problème de la mise en scène est le même, il n'y a pas de mise en scène fidèle d'une œuvre. La mise en scène ne peut pas être une mise en image, une illustration d'un texte dont on cherchait à illustrer le sens. La mise en scène ne peut jamais être qu'une lecture, et c'est sa gloire-quand je lis le texte ancien je le lis avec tout ce que je sais de lui et d'autre. Et tout ce que j'ai envie d'apporter. Il n'y a jamais de trahison, ou d'infidélité, ça n'existe pas. Pour moi les textes sont des épaves du temps dans la mémoire collective [...], il faut les réutiliser, les démonter, les remonter. J'aime beaucoup, par goût le non-respect des œuvres du passé »⁷⁶

Pour Vitez, son travail s'inscrit donc dans une mise en valeur de la réécriture à travers la mise en scène et donc de l'intertextualité. Une œuvre est selon lui polyphonique, dialogique , et porte en son sein une multiplicité de voix. Ainsi, la radio présente sur scène, va diffuser le texte de Sophocle en Grec ancien et va rappeler le statut mythologique de l'histoire ainsi que sa résonance dans le présent.

76 Antoine Vitez, *Trois fois Électre*, CD audio et DVD, La Maison D'À Côté, Imec, INA, Paris, 2011



Figure 1 : *Électre* d'Antoine Vitez



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 2 : *Électre* d'Antoine Vitez

Une deuxième mise en scène qu'il serait intéressant de mentionner, et qui rentre dans le cadre du théâtre postdramatique : celle de *Médée* de Jean-René Lemoine en 2014. Il s'est en effet approprié le mythe de Médée pour évoquer sa propre histoire. Le mythe évoque le destin tragique de Médée, magicienne tombée amoureuse de Jason venu sur ses terres chercher la toison d'or. Afin de l'aider dans sa tâche, elle va tuer son propre frère, et va devoir fuir sa contrée natale la Colchide. En exil avec Jason, elle donne naissance à plusieurs enfants mais Jason la répudie et va s'enfuir avec une autre femme. Dans sa douleur et sa rage démesurées, Médée va commettre un infanticide et elle sera bannie, se retrouvant en quête perpétuelle d'une terre, d'une identité. Et c'est à travers ce mythe que Jean-René Lemoine souhaite évoquer ses origines haïtiennes et françaises, et cette quête identitaire métissée qui le tourmente : il s'identifie au personnage et joue ce rôle d'apatride. Ainsi la déliaison entre l'acteur et le personnage est totale et le spectateur se demande qui parle pendant toute la représentation. À cette scénographie épurée s'ajoute la pluridisciplinarité : chant, danse, slam etc. Jean-René Lemoine manipule le texte, le coupe, le modifie, le scande, le hurle, le chuchote et le chante. Il va aussi y incorporer ses propres textes qui vont encore appuyer l'actualisation du mythe. Finalement, le mythe de Médée, de la mère infanticide, de la femme exilée et de l'amoureuse bafouée est pour lui révélateur de problématiques encore très actuelles. Dans un entretien mené par Jean François Perrier, il dit :

« Avec ce projet je tente de faire une sorte d'autoportrait de Médée comme brosserait un peintre. Médée poème enragé raconte ce que je suis et par les ambiguïtés : celles d'être façonné par des terres différentes, celle de la masculinité, de la féminité. [...] Je voulais faire trésor de cette histoire pour parler d'aujourd'hui. La mythologie des fables qui contiennent un regard sur le monde, qui posent des questions, qui s'intéressent à la place de l'homme dans la société, même (et surtout) lorsqu'il la transgresse. Je souhaitais aussi

évoquer ce tourbillon dans lequel nous nous trouvons aujourd'hui. Médée, déshumanisée mais consciente prête son corps à Jason, mais aussi à Créon et à d'autres. Cette instrumentalisation des corps est pour moi très contemporaine. »⁷⁷

Nous remarquons clairement qu'il insiste sur le caractère transhistorique de l'œuvre. Il termine cet entretien par ces mots : « Médée, un poème enragé est un monologue polyphonique que je souhaitais traverser à la première personne. »⁷⁸

Cette tendance postdramatique permet donc avant tout l'émancipation du dramaturge face au texte original :

« Les transformations dramaturgiques des années quatre-vingt ont été capitales, et tout se passe comme si elles avaient achevé d'autoriser les auteurs à se libérer des modèles classiques de la forme dramatique et surtout d'envisager avec davantage d'invention leurs relations à la scène. [...] Il serait donc absurde d'opposer les écritures textuelles écritures scéniques en dressant d'inutiles frontières. Il est plus utile de voir comment fructifie l'héritage. »⁷⁹

Julie Simon et de Ryngaert proposent d'ailleurs dans le deuxième chapitre de cet ouvrage un néologisme pour désigner les metteurs en scène contemporains : « auteurs en scène », et ils ajoutent :

77 Entretien avec Jean-René Lemoine, propos recueillis par Jean François Perrier, Maison de la culture, de la scène Saint Denis, Bobigny, 2014.

78 *Ibid.*

79 Julie Sermon, Jean-Pierre Ryngaert, *Théâtre du XXIème siècle : commencements*, Armand Colin, Paris, 2012, p50.

« Le rapport que ses créateurs entretiennent avec la composition est pourtant multiple ne se contentant pas d'un rôle dans la chaîne de productions théâtrales, ils y déploient différents langages. Leurs gestes d'écrivain se déclinent sur le plateau sous plusieurs formes : textuels, plastiques, chorégraphiques. Intériorisant pour mieux effacer la dichotomie entre le texte et la scène, ils proposent une redéfinition de la relation qui les unit. En effet, on y voit donc la fin d'une binarité ou d'une hiérarchie entre le texte et sa représentation scénique »⁸⁰

Ces théories vont donc permettre aux metteurs en scène de s'émanciper dans leur pratique ainsi que de désacraliser le texte et de solliciter de plus en plus le spectateur et sa participation.

On peut se demander ce qu'il en est pour Wajdi Mouawad et son théâtre – qui d'ailleurs foisonne de références antiques et de phénomènes d'intertextualités que nous étudierons longuement dans notre prochain chapitre –, et quelle est la manifestation du fantastique au sein de cette liberté théâtrale.

Mouawad répond parfaitement à l'idée « d'auteur en scène » puisque, comme nous l'avons vu dans une citation précédente, il écrit suite aux interactions avec les acteurs et au fur et à mesure des répétitions. C'est cette non-monopolisation de la décision scénique qui crée la liberté théâtrale :

« Il faut quand même préciser qu'il n'y a que moi qui écris. J'écoute beaucoup tout ce qui se dit mais je suis le seul à écrire. Je viens aux répétitions avec l'histoire, et cette histoire, je la raconte. Je n'ai pas, à ce stade, trouvé toutes les réponses que je cherchais. Dans *Incendies* par exemple, je ne sais pas comment le personnage de la mère fait pour reconnaître son fils qui lui a été

80 *Ibid.*

arraché il y a si longtemps. Chacun apporte ses idées, on échange. Puis, un jour, parlant de tout à fait autre chose, une comédienne me dit qu'elle aimerait jouer un rôle de clown qui ne soit pas drôle du tout. De là m'est venue l'idée du nez de clown, et ce nez m'a donné la clé du personnage du fils. Les répétitions se passent de cette manière : j'écris une scène, je la lis, et j'exige que tout le monde s'exprime, que chacun dise comment il la ressent. Cela me permet de me taire pendant un long moment, d'écouter, et ce que j'entends provoque en moi des associations d'idées qui, par un effet d'enchaînement, me conduisent aux solutions que je cherchais. Dans un travail de création théâtrale, on part avec des hypothèses. La confrontation des idées, la multiplicité des points de vue permettent d'examiner ces hypothèses, de les tester en quelque sorte. Et quand je rentre chez moi, j'ai trouvé des réponses que je n'aurais pas trouvées seul et je me remets à écrire. »⁸¹

Avant de se demander comment cette mise en scène postdramatique contribue à l'identité fantastique, rappelons que le langage dramatique présente des spécificités essentielles, comme le souligne Pierre Larthomas :

« Du fait qu'il est représenté, le langage dramatique est un langage total : non seulement les éléments proprement verbaux prennent un relief extraordinaire, mais encore tout ce qui les accompagne, gestes, contexte, action, situation etc., ont plus d'importance que dans la vie où très souvent, préoccupés avant tout de comprendre et d'être compris, nous ne témoignons d'intérêt qu'aux seules paroles et à leur seule signification. [...] Et si maintenant nous nous demandons qu'elle est la fonction de ce langage particulier déjà si différent de nos propos quotidiens, nous découvrons un autre caractère, à nos yeux

81 Makhlouf, *Op.cit.*, p2

essentiel. Ce langage représenté, parce que représenté a une fonction double, ce qui suffit à le différencier radicalement du langage ordinaire, en dépit, là encore, de similitudes trompeuses. La réplique la plus banale est destinée à la fois au personnage auquel elle s'adresse et au public. »⁸²

1- Déliation narrative : la matérialité du mot.

Il est clair que le style dramatique de Mouawad ne répond pas aux canons du dialogue classique et à la distribution « équitable » des paroles entre les personnages puisque nous plongeons dans les méandres des longues répliques dans lesquelles les personnages soliloquent leur haine, leur rage, bref, leur inadéquation au monde qui les entoure. Nous nous retrouvons quasiment face à un récit au fil des pages. Ce choix d'écriture vient évidemment de la vision de l'auteur/dramaturge vis-à-vis de l'entreprise théâtrale. Chez Mouawad, comme nous l'avons vu, elle est conçue comme un tout indissociable, un mécanisme lié du début à la fin depuis les premières conversations avec les acteurs, jusqu'à la dernière représentation. Cette déliaison narrative, selon l'expression de Lehmann, est l'une des caractéristiques du théâtre postdramatique :

« Le principe de narration représente l'un des traits caractéristiques du théâtre postdramatique ; le théâtre devient le lieu d'un acte narratif. Souvent on a l'impression, non pas d'assister à une représentation de théâtre, mais plutôt d'écouter un récit sur la pièce en question. Ici le théâtre oscille entre les narrations étirées et ponctuées d'épisodes dialogués ; l'important, c'est la description et l'intérêt à l'acte spécifique de la combinaison souvenir/narration personnelle des acteurs. »⁸³

82 Larthomas, *Op. cit.*, pp436-438.

83 Lehmann, *Op. cit.*, p173.

Les personnages chez Mouawad ont souvent tendance dans les pièces à raconter leurs propres histoires et à mettre des mots qui donnent vie à l'imagination du spectateur, ce qui permet le surgissement du « récit cadre ». La pièce devient ainsi une grande histoire dans laquelle s'emboîtent de petites histoires. Et c'est dans *le mot* que réside le lien avec la notion du fantastique.

Selon Todorov,

« Si nous essayons de dépasser les mots pour atteindre la vision, celle-ci sera à ranger dans la catégorie du surnaturel : et l'octave qui enlace les jours, et le chant des monts des vallées etc., et le soupir sort de la terre. Mais il ne faut pas ici s'engager dans cette voie : les phrases citées requièrent une lecture poétique, elles ne tendent pas à décrire un monde évoqué. Tel est le paradoxe du langage littéraire : c'est précisément lorsque les mots sont employés au sens figuré que nous devons les prendre à la lettre. »⁸⁴

Todorov nous parle du pacte d'adhésion aux mots prononcés/lus pour faire surgir le fantastique impliquant indirectement une participation de la part du lecteur/spectateur qui établit ce pacte fictionnel afin de faire avancer l'histoire et lui donner un sens. Avec le texte, l'adhésion aux mots des acteurs devient une clé essentielle pour l'apparition du fantastique chez Mouawad. Il faut croire au dédoublement du père à la fin de *Littoral*, à son apparition dans le salon funéraire, à ce corps qui parle et en même temps se décompose au soleil, il faut croire que les mains d'Edwige coulent lorsqu'elle prie et qu'elles ont le pouvoir de guérir et de sauver. Mais il y a un phénomène textuel encore plus important qui touche profondément à l'apparition du fantastique sur scène : celui de la matérialité du mot. Au théâtre, le mot

84 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Points, « Essais » Paris, 1976, pp66-67

devient matière et donne ainsi forme à la représentation mais surtout donne forme et vie à l'invisible, au fantôme. Les mots chez Mouawad deviennent des briques qui construisent le revenant sur scène à travers les longues tirades, à travers cette dérogation narrative. Ainsi la condensation et la prolifération d'autant de paroles chez un seul personnage, remplit le vide et donne matière aux fantômes en nourrissant l'imaginaire du spectateur et en insufflant vie, silhouette et contour à l'occulte. C'est dans ce contexte que vient l'idée de l'adhésion aux mots qui complète cette imbrication textuelle de paroles puisque le spectateur/lecteur permet l'apparition du revenant entre les interstices des mots ainsi le texte devient une sorte de lampe magique dans laquelle se love l'invisible qui attend la chaleur de quelques paroles qui viennent se frotter aux parois du texte.

« Le mot dit, nous l'avons déjà noté, s'analyse en un son, il se trouve ainsi constituer un élément matériel. Or, il en est incontestablement de même du mot "écrit". Donnée élémentaire semblable à cet égard aux autres données plastiques et sonores, le mot paraît pouvoir faire l'objet, remarquons-le, d'un premier grief : celui de s'imposer tout construit, fixé par la convention, dans sa structure graphique, fixé dans la même convention dans sa signification, alors que dans leurs fractions les plus élémentaires, les matériaux utilisés scéniquement possèdent cette supériorité incontestable d'être transformés façonnés par l'artiste. Ce n'est que par leur emploi combiné que les mots retrouvent une signification originale qu'achève leur transposition physique réalisée par l'acteur. Ce que l'on peut retenir par conséquent, sans avoir besoin d'admettre l'utilisation scénique du texte, c'est que réduit à sa manifestation écrite, il est déjà matériau. »⁸⁵

85 André Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Librairie Théâtrale, Paris, 1992, p113

Le mot ou la parole donc chez Mouawad, devient le prêt-à-porter de l'invisible, ce qui lui donne forme et complète ainsi la mise en scène. Notons également qu'à travers le texte prononcé, l'invisible devient accessible sur scène ainsi que dans la salle puisque le public ne se contente pas de voir mais également d'écouter, ce qui profère à l'invisible au théâtre en général (pas spécialement chez Mouawad puisqu'il n'est quand même pas « l'inventeur » du fantôme sur scène) une expérience totale à l'instar du langage dramatique. Pour pouvoir illustrer notre propos nous allons recourir au personnage d'Edwige qui incarne d'une certaine manière la théorie du mot-matière. Il serait intéressant de noter que la pièce (comme nous l'avons mentionné précédemment) manque de ponctuation⁸⁶ ce qui vient accentuer d'avantage l'importance du mot ainsi que son rapport à l'invisible.

« Je n'enterrerai pas ma sœur, surtout pas ma sœur qui n'a plus personne sans doute. Votre oubli est dégoûtant ! Vous vous êtes laissé séduire, vous êtes fascinés par votre mensonge, vous en êtes happés, gobés, gommés, vous en avez les mains liées, votre âme gigote dans votre corps, elle a peur, elle est épouvantée, votre âme, elle ne voudra plus rien savoir lorsque vous irez vers le cercueil vide prosterner votre crâne au pied de la mort en colère, car la mort, elle a des tours dans son sac que personne ne soupçonne. » *Mains*, p23

Ce passage n'est qu'une petite partie de la longue tirade qu'adresse le personnage d'Edwige à son frère Alex. Ce dernier préfère croire à la mort de leur sœur Esther contrairement à Edwige qui semble plus déterminée puisqu'elle refuse l'idée de la disparition de sa sœur. La

86 « Le choix de ne pas ponctuer la fin des répliques s'appuie sur le souci que j'ai d'insister sur l'importance du rythme avec lequel cette pièce a été écrite et avec lequel, d'après moi, elle devrait être interprétée. Le fait de ne pas interrompre la phrase par un obstacle visuel tel le point ou le point-virgule, est donc une tentative pour amener le lecteur à lire la pièce sans imaginer de temps entre les répliques. En fait, les personnages s'arrachent la parole comme des assoiffés peuvent s'arracher une source d'eau. Ils ne laissent jamais à l'autre le temps de conclure. En ce sens, il faut entendre les répliques interrogatives de la même manière, les points d'interrogation ici ayant été gardés uniquement pour faciliter la compréhension du texte. » *Mains*, p8

succession des adjectifs qui scandent la phrase donnent un rythme à l'accusation et efface les vivants qui croient au décès d'Esther. Toutefois, avec ces mots le personnage ne nie pas forcément l'idée de la mort puisqu'il l'invoque. Le personnage d'Edwige devient dans cette tirade complice de la mort puisqu'elle a des « tours dans son sac » que personne ne soupçonne. Elle s'unit à ses mots, à sa tirade pour invoquer sa sœur et jeter un sort sur les vivants qui enterrent un cercueil vide à l'étage. En s'isolant dans la cave, elle devient une sorcière qui invoque l'âme de sa sœur disparue. Elle connaît le véritable visage de la mort puisqu'elle la personnifie. Ajoutons qu'il s'agit également d'une tirade prémonitoire qui dévoile la fin de la pièce ce qui accentue l'idée « des pouvoirs » du personnage d'Edwige à travers les mots.

Finalement, il serait intéressant de noter qu'avant l'apparition du personnage d'Esther qui répond à une catégorie spécifique de revenants⁸⁷ sur scène, Edwige parle des mots qu'elle a utilisés :

« Esther, ma sœur, je te sens toute proche, si proche... tu vois, ma sœur, j'utilise des mots beaucoup trop grands pour moi. La plupart du temps je dis des mots que je ne comprends pas. Je ne comprends rien. Je suis inconsciente de tout cela. Et ce brouillard ? Est-il en moi ou alors est-il une réalité, là, dans la grande nature, dans le bleu de la nuit... » *Mains*, p.30

Nous pouvons remarquer cet entre-deux dans lequel se trouve Edwige en parlant de sa sœur, ce qui vient accentuer le pouvoir des mots ainsi que l'ambiguïté, le double qui caractérise le genre fantastique ainsi que le langage théâtral :

87 « Un autre type de revenant est celui du *vivant pris pour un mort* ou du *mort prétendu*. Il concerne des personnages considérés comme morts parce que portés disparus pendant longtemps et qui font figure de revenants lorsqu'ils réapparaissent. », Sangsue, *Op. cit.*, p37

« Précisons encore. Pour accéder à nous, le personnage en action dispose essentiellement de son langage, et ce langage est nécessairement d'une autre nature que la parole d'usage quotidien. [...] le langage théâtral est appelé par définition à être proféré, à la ressemblance d'une partition destinée au chant et au rebours de la parlerie romanesque, même la plus strictement composée. [...] Sa parole obéira toujours à une double rhétorique, dont l'une rejoint l'esthétique de son époque et l'autre appartient au processus plus général de la théâtralité. »⁸⁸

2- La déliaison temporelle :

Le jeu avec le temps (que nous détaillerons d'avantage dans notre troisième partie) prend une place centrale chez Mouawad à travers notamment les analepses et les croisements temporels qui provoquent un « glissement » sur scène, ce qui favorise l'apparition du fantastique.

« À propos du temps théâtral le théâtre connaît la dimension temporelle propre à la mise en scène. Alors que le texte laisse au lecteur le choix de lire au rythme qui est le sien, de revenir en arrière et de faire les pauses où bon lui semble, le théâtre possède, lui, le temps *spécifique de la représentation* avec sa cadence et sa dramaturgie propre (vitesse du discours et des actions, durée, pauses de paroles, etc. un temps qui n'est pas identique au temps de "l'œuvre". »⁸⁹

Ce jeu avec le temps crée une brèche à travers laquelle se manifeste le fantôme comme le montre les didascalies suivantes :

⁸⁸ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, « Tel », Paris, 2012, p23
⁸⁹ Lehmann, *Op. cit.*, p,248

« *Simon s'en va. Nawal et Sawda marchent côte à côte. [...] Jeanne lance son walkman. Nawal (19 ans) et Sawda sur une route de chaleur. [...] Elles croisent Jeanne. Jeanne écoute le silence. [...] Jeanne arrive sur la scène du théâtre. Musique tonitruante. [...] Elle lui montre la photo. Antoine arrive. La musique est trop forte pour qu'ils puissent se parler. Antoine lui fait signe de patienter. La musique s'arrête. [...] Elle lui montre la photo. Antoine examine la photo. Nawal (19 ans) et Sawda dans l'orphelinat désert. Antoine garde la photo.* » *Incendies*, pp56-59

Cette série de didascalies scandant trois scènes courtes qui se succèdent montrent le croisement de deux temporalités ainsi que deux géographies différentes⁹⁰ : celle de la mère, Nawal, et son amie Sawda au Liban et celle de la fille, Jeanne, avec l'ingénieur du son Antoine au Québec. Le temps devient matière chez Mouawad à travers les objets utilisés qui permettent la manifestation du fantôme sur scène, c'est à dire le walkman de Jeanne ainsi que la photo de sorte que nous pouvons visualiser cette analepse scénique, une mise à nu de la manifestation du fantastique sur scène qui dégage la part de mystère qui entoure l'apparition du fantôme. Non seulement cette mise en scène « libérée » présente une forme d'originalité théâtrale (comme Vitez et sa radio), mais elle exploite également de nouvelles voies d'accès du fantastique au théâtre.

Selon Louis Vax :

90 « Au cours des années, le fantôme a acquis trois privilèges : un privilège spatial, un privilège temporel et un privilège de présence. Il n'est plus lié à un endroit défini, comme le cimetière, le couvent, le château. Il erre. Il baguenaude. Il flâne où il le veut, dans les endroits les plus prosaïques allant jusqu'à hanter les latrines ! Minuit, voire la seule nuit ne lui convient pas. » Jacques Finné, *La Littérature fantastique, Essai sur l'organisation surnaturelle*, EDUB, 1980, Bruxelles, p107

« Le revenant n'est rien en lui-même. C'est le contexte qui précise sa forme et fait résonner en nous le ton affectif qui convient. Ce n'est pas le motif qui fait le fantastique, c'est le fantastique qui se développe à partir du motif. »⁹¹

C'est parce que Jeanne est en train de chercher des réponses et que sa mère à un moment donné dans sa vie cherchait également des réponses qu'il y a eu cet entrecroisement temporel. La quête des personnages chez Mouawad constitue une matière essentielle sur laquelle vient se greffer le fantastique. S'il adhère au pacte fictionnel, le spectateur devient un être privilégié et connaît plus de choses que le personnage sur scène puisqu'il est le seul à voir devant lui cet entrecroisement temporel, les autres acteurs étant chacun dans son rôle. Il voit devant lui le mécanisme du système fantastique (notamment à travers le personnage d'Antoine l'ingénieur du son) envahir les personnages : « ANTOINE. Prêtez-moi cette photo. Je la ferai agrandir. Je la regarderai pour vous. J'ai l'habitude de faire attention aux petits détails. [...] JEANNE. Qu'est-ce que tu regardes maman ? Qu'est-ce que tu regardes ? » *Incendies*, p.59

Comme le souligne Irène Bessière,

« Le récit fantastique utilise des cadres socioculturels et des formes de l'entendement qui définissent les domaines du naturel et du surnaturel, du banal et de l'étrange, non pour conclure à quelque certitude métaphysique mais pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surnaturel, dont la conception varie selon l'époque. [...] La fiction fantastique fabrique ainsi un autre monde avec des mots, des pensées et des réalités qui sont de ce monde. »⁹²

91 Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, PUF, 1987, Paris, p61

92 Irène Bessière, *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Larousse Université, « Thèmes et textes », 1974, Paris, p11

À travers son théâtre, Mouawad inverse le processus du fantastique⁹³ puisque le mystère est déjà résolu. Nous savons qu'il s'agit du Walkman et de la photo. Mais en utilisant le pouvoir théâtral, le spectateur fait le chemin inverse en passant de l'explication logique à l'apparition du fantôme. La mise à nu du mécanisme du fantastique chez Mouawad nous mène à la déliaison de l'acteur et du personnage évoqué par Lehmann.

« *Wilfrid nettoie les bras et le cou de son père.*

JOSÉPHINE. Monsieur...

LE PÈRE. Oui Mademoiselle ?

JOSÉPHINE. Voulez-vous être mon père pour quelques instants ?

LE PÈRE. Très volontiers Mademoiselle. » *Littoral*, p93

Il suffit donc d'une simple question pour qu'un acteur change de personnage, ainsi le pacte de vérité se transmet de la scène à la salle. C'est ce pacte-là qui autorise chez Mouawad la porosité du système fantastique. C'est parce que le père de Wilfrid accepte de se dédoubler que le spectateur y adhère. Il suffit que le personnage réponde : « Très volontiers Mademoiselle » pour qu'il devienne le père de Joséphine et que le pacte de vérité soit amorcé par la conversation entre les deux personnages qui suit le dédoublement. C'est précisément parce que la mise en scène chez Mouawad ne cherche pas à reproduire le réel qu'il y a adhésion, car une fois que l'idée de la fidélité absolue est écartée, tout peut arriver sur scène :

93 « Un souffle fantastique culmine donc sur une explication (l'allégorie et le symbole étant des explications en soi), laquelle transforme le récit entier en vrai ou faux fantastique. La fin du souffle est donc aisée à établir : il agonise avec l'explication, quelle que soit la place de cette dernière dans le récit. Par contre sa naissance est plus complexe. [...] À partir de quand perd-on de vue la réalité rationnelle ? [...] S'il est impossible de résoudre la question, il est par contre possible de cerner les causes de l'intromission du souffle fantastique dans une narration. J'en distinguerai trois, prises isolément ou additionnées : les faits, la linguistique, la stylistique. » Finné, *Op. cit.*, p45

« Sa conformité au réel n'importe guère : il n'a pas besoin de ressembler pour être, mais il attend pour devenir ce qu'il est qu'un visage le remplisse, comme un vêtement ne trouve sa signification que s'il est occupé par un corps, et comme l'imaginaire suppose l'existence des choses pour affirmer la vérité. [...] ce qu'elle donne à voir n'est jamais adéquat à son modèle, et cette inadéquation même avive la compréhension de la réalité signifiée. Il faut donc conclure que la distance au monde est constitutive du personnage théâtral. »⁹⁴

« Le refus du réel au théâtre, poussé à son plus haut degré d'absolutisme, conduit à suspecter globalement toute la matérialité de la scène : espace, décor, mouvement acteur. Ou par un raisonnement inverse, à la libérer de toute relation au monde et affirmer son autonomie complète. [...] Redevenu fantôme parmi les fantômes, [le personnage] se réduirait ainsi à la parole, qui seule peut le faire surgir dans un jeu inépuisable de virtualités, sur la scène immatérielle de l'esprit, laissant son lecteur maître de le susciter à partir d'un livre. »⁹⁵

3- L'art au service du fantastique :

Nous ne pouvons pas ignorer l'importance de l'art dans les écrits de Mouawad ainsi que son rôle salvateur pour les personnages puisqu'il a constitué une étape importante dans la vie personnelle du dramaturge⁹⁶. La manière avec laquelle Mouawad décrit dans cette entrevue avec Sylvain Diaz la figure de l'artiste nous permet de comprendre pourquoi dans certains de

94 Abirached, *Op. cit.*, pp20-21.

95 *Ibid.*, p180.

96« Il se trouve que cette perte coïncide avec la découverte de l'art. je peux en ce sens affirmer l'importance qu'a eue pour moi l'éducation artistique à l'école. Sans cette politique particulière à la France d'habituer les plus jeunes à fréquenter les différentes formes artistiques, les choses auraient été très différentes pour moi. [...] "Artiste" résonne alors à mes oreilles comme "statue qui bouge", c'est-à-dire quelque chose de l'ordre du miracle. Comment un humain pouvait-il réaliser une telle prouesse ? Comment et avec quel don réussissait-il à peindre pareille peinture ? Ce devait être nécessairement quelqu'un d'incroyable, qui n'existait pas, qu'on ne pouvait pas rencontrer. Cela ne pouvait relever que du miracle ! C'est vous dire le choc subi ! » Diaz, *Op.cit.*, p19.

ses écrits les portraits s'animent face au personnage/artiste. Afin d'illustrer notre propos nous allons nous donner l'exemple de la pièce *Willy Protagoras*, première pièce écrite par Mouawad, qui présente une allégorie du Liban déchiré, divisé en deux.

Les Protagoras ont le plus bel appartement de l'immeuble ce qui attise d'ailleurs la convoitise de tous leurs voisins. Mais depuis quelque temps ils ont invité chez eux les Philistiniens qui refusent de quitter l'appartement. Les deux familles ne s'entendent pas du tout et la guerre va se déclencher dans l'appartement divisé en deux. Willy Protagoras va donc s'enfermer dans les toilettes, le seul endroit où personne ne peut l'atteindre.

« Il plonge les mains dans la merde et entreprend un portrait en l'étalant contre le mur. Apparaît Marguerite Cotaux dans les toilettes.

MARGUERITE COTAUX. Tu cours à ta perte Willy.

WILLY. La perte n'est rien.

MARGUERITE COTAUX. Il est vrai que tu m'as fait naître d'elle. Un soir d'automne, tu as regardé par la fenêtre, tu as sorti tes couleurs et tu as tracé le premier trait de ce que j'allais devenir. [...] C'est qu'il est difficile pour les êtres qui n'existent pas de se faire voir. Il faut trouver le bon angle pour que tout à coup je devienne apparition, reflet de ton imagination, sensation, espoir. [...] Willy j'ai voulu t'apparaître à ce moment car je savais plus que jamais que tu avais besoin de moi. Avec tous les autres personnages que tu as créés, nous nous sommes rassemblés pour parler de toi, savoir ce que nous devons faire. » *Willy*, p79

C'est la création qui prend ici le dessus sur le créateur, qui éclaire, qui donne les réponses, qui change et qui ne reste pas figer uniquement au rang de tableau immobile, d'œuvre d'art. Il s'agit dans cette pièce d'œuvre allographique comme le décrit une citation

de Genette au début de notre argument⁹⁷ et donc cet effet fantastique qui a touché l'œuvre de la vie de Willy fait office de transcendance artistique, possible chez Mouawad à travers l'entreprise théâtrale. Nous pouvons même parler d'une double transformation : une première, celle de la matière utilisée puisque les excréments se lèvent au rang de peinture (comment ne pas penser à Baudelaire et son alchimie) et une deuxième, celle du personnage qui sort du dessin et ramène avec lui les autres portraits ce qui répond à une catégorie spécifique de revenants chez Sangsue, celle des fantômes intérieurs : « Le rapprochement d'un être ou d'un objet avec un fantôme, un spectre, etc. par le moyen d'une comparaison ou d'une métaphore est souvent, il faut le souligner, une première étape vers la vision ou l'apparition »⁹⁸

Nous pouvons dire que d'une certaine manière cette apparition permet à Willy en tant qu'artiste de toucher à l'absolu dans l'art ce qui entraîne souvent la mort de l'artiste. Nous pouvons citer plusieurs exemples mais celui qui nous semble le plus pertinent vient du cinéma et plus précisément de la dernière scène du film « Mort à Venise » de Visconti, où l'écrivain sur la plage meurt en saignant de l'encre tout au long de son visage et regardant la silhouette du jeune Tadzio se dissoudre dans les lueurs du soleil couchant. Ou pour donner un exemple plus littéraire, les morts causées par la statue de Mérimée dans la *Venus d'Ille*. Nous tenons à préciser que la mort de Willy chez Mouawad est loin d'être aussi poétique puisqu'il se défenestre, mais n'empêche ce qui est important à noter, c'est que cette apparition sur scène questionne les frontières entre le réel et le fantastique à travers l'art et donc les frontières entre l'ombre et la lumière.

97 « Alors que les objets d'immanence autographique sont susceptibles de transformation, les objets d'immanence allographiques ne peuvent pas se transformer sans altération au sens fort c'est à dire sans devenir d'autres. [...] L'existence des œuvres consiste en une immanence et une transcendance soit parce qu'elle s'incarnent en plusieurs objets, soit parce que leur réception peut s'étendre bien au-delà de leur présence et d'une certaine manière survivre à leur disparition. » Genette, *Op. cit.*, p33

98 Sangsue, *Op. cit.*, p36

Selon Max Milner :

« La lumière est entièrement du côté de l'être et l'ombre du côté du non-être. [...] L'ombre est une substance ayant son existence propre, dont la présence rend visible un monde qui serait sinon totalement noyé dans la clarté. Mais comment penser ce qui ne peut être considéré que comme une non-substance ? La difficulté apparaît nettement dans la manière dont le problème est posé par l'article « ombre » dans l'Encyclopédie. " Comme on ne peut rien voir que par le moyen de la lumière, y lisons-nous, l'ombre en elle-même est invisible. Lors donc qu'on dit que l'on voit une ombre, on entend que l'on voit des corps qui sont dans l'ombre, et qui sont éclairés par la lumière que réfléchissent les corps collatéraux, ou qu'on voit les confins de la lumière." »⁹⁹

Margot devient donc un « exoplasme »¹⁰⁰ ou en d'autres termes l'extension de Willy. C'est à ce moment-là que le rapport entre le moi et le fantastique touche à son comble puisque Margot n'apparaît pas seule mais également avec les autres portraits peints par Willy, et donc c'est tout un monde qui se manifeste à travers cette « peinture » et nous pouvons nous demander s'il s'agit vraiment d'une apparition ou bien de schizophrénie et par là atteindre le cœur même du fantastique sur scène.

99 Max Milner, *L'Envers du visible, Essai sur l'ombre*, Seuil, 2005, Paris, p138

100« Le sentiment surnaturel et son mode d'être peuvent être interprétés selon deux lignes. Soit il est conçu comme objectif, auquel cas le fantastique est dit objectivement effectif et le sentiment du surnaturel offre simplement une réaction qui vient confirmer un donné ; soit il est conçu comme subjectif ce qui revient à dire que l'homme tire de lui-même (de son fond clair ou ténébreux) l'être irréel dont il devient la victime. Est envisageable alors un fantastique subjectivement effectif dans lequel le surnaturel est réel seulement pour le sujet, un fantastique effectivé dans lequel le surnaturel, produit par le sujet acquiert une réalité. Tant le fantastique subjectivement effectif que le fantastique effectivé rejoignent le surnaturel conçu comme objectif. En effet, ils sont intelligibles par cela qu'ils traduisent l'expérience de *l'objectivation*. En un mot, ce qui est propre au sujet est extra-posé et *devient monde*, un exoplasme. » Jad Hatem, *La Genèse du monde fantastique en littérature*, Zeta, 2008, Bucarest, p115

CHAPITRE III

I- L'entre-deux spatial

1- La mise en scène

Certains éléments, ou choix de mise en scène favorisent l'esprit fantastique et par là l'apparition du revenant. Ils peuvent être d'ordre vestimentaire, la manière avec laquelle jouent les acteurs ou même à travers la disposition du décor sur scène. C'est cette dernière idée qui nous intéresse dans cet argument puisqu'il est possible de remarquer chez Mouawad une disposition scénique particulière, notamment dans *Les Mains* et *Willy*, visible sur le papier ainsi qu'au théâtre. Il s'agit de l'entre-deux spatial, une sorte d'antichambre qui constitue un pont vers l'issue finale de la pièce. Comme si toute l'énergie et les paroles des personnages concouraient à effectuer cette traversée. En d'autres termes, sortir Willy des toilettes et Edwige de la cave.

« La chambre est contiguë au second lieu tragique, qui est l'Anti-Chambre, espace éternel de toutes les sujétions, puisque c'est là qu'on attend. L'Anti-Chambre (la scène proprement dite) est un milieu de transmission ; elle participe à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, du Pouvoir et de l'événement, du caché et de l'étendu ; saisie entre le monde, lieu de l'action, et la Chambre, lieu du silence, L'Anti-Chambre est l'espace du langage ; c'est là que l'homme tragique, perdu entre la lettre et le sens des choses, parle ses raisons. »¹⁰¹

La description de l'Anti-Chambre chez Barthes correspond parfaitement aux lieux que nous venons d'évoquer dans les deux pièces chez Mouawad surtout dans *Les Mains* où les personnages s'arrachent la parole les uns aux autres. Dans les deux pièces, les toilettes pour

101 Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, 1965, Paris, p16

Willy et la cave pour Edwige sont situés entre deux mondes : l'extérieur et la chambre en d'autres termes le reste de la maison.

Il convient à présent de se demander quel est le rapport entre l'idée d'entre-deux, d'Anti-Chambre et le fantastique.

La notion de théâtre en Soi est celle d'une Anti-Chambre, d'une attente de la fin, la fermeture des rideaux puisque l'idée de mise en scène, de jeu ou de parole est par son essence même éphémère puisqu'elle est vouée au temps qui passe, à l'image de la vie humaine. Dès l'ouverture du rideau les personnages savent qu'ils ont un temps limité pour prononcer leurs paroles :

« Le théâtre est un art autodestructeur. Il est écrit sur le sable. Le théâtre réunit chaque soir des gens différents et il leur parle à travers le comportement des acteurs. Une mise en scène est établie et doit être reproduite mais, du jour où elle est fixée, quelque chose d'invisible commence à mourir. [...] Une mise en scène ne peut, à notre avis, durer plus de cinq années. Ce ne sont pas seulement les coiffures, les costumes et les maquillages qui datent. Les divers éléments de la mise en scène, les indications de jeu qui traduisent certaines émotions, les gestes, les déplacements et les tons de voix sont tous fluctuants, selon une invisible Bourse de valeurs. [...] Au théâtre, toute forme, sitôt créée, est déjà moribonde. Toute forme doit être pensée à nouveau, et sa nouvelle conception doit porter les marques de toutes les influences qui l'entourent. Dans ce sens, le théâtre est relativité. »¹⁰²

102 Brook, *Op. cit.*, pp32-33.

C'est cette idée d'altérité constante au théâtre qui crée un lien avec le fantastique : « Rien ne nous empêche de considérer le fantastique précisément comme un genre toujours évanescent. »¹⁰³

Chez Mouawad, la notion d'éphémère est double puisque l'idée du théâtre dans le théâtre, qui est fortement présente tout au long des deux pièces (*Les Mains* et *Willy*), suggère deux espaces, deux temps qui passent celui de la pièce enchâssante et celui de la pièce enchâssée.



Figure 3 : *Les Mains* d'Edwige au moment de la naissance

103 Todorov, *Op. cit.* p.47.



Figure 4 : *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*

Comme nous l'avons mentionné, il est possible de visualiser ce double espace à travers le texte. D'abord au niveau des didascalies :

« Intérieur de l'appartement des Protagoras. C'est un appartement séparé déchiré, saccagé par deux familles qui ne veulent pas vivre ensemble, mais qui veulent l'appartement. L'appartement appartient aux Protagoras et les Philisti-Ralestine ne veulent plus partir et s'obstinent à rester. Il y a une porte, qui donne sur les toilettes, derrière laquelle s'est réfugié Willy Protagoras. C'est le matin, il fait chaud. »

Willy, p31

Ce qui est plus intéressant encore c'est qu'à l'intérieur de l'espace enchâssé nous avons un emboîtement textuel, un récit encadré. Dans *Les Mains* par exemple, chaque personnage descend dans la cave pour raconter sa propre histoire, libérer ses angoisses et ses peurs à travers de longues tirades dans lesquelles il raconte son histoire et donc deviennent un écran sur lequel ils se projettent. Voici quelques passages de ses tirades :

« EDWIGE. Dites-leur alors qu'ils seront maudits d'être venus en pleine nuit !
Les enfants et les vieux et les malades... Ils seront maudits totalement, ils en
crèveront ! Et mes mains ne pourront pas les sauver ! » *Mains*, p23

« ESTHER. Nuit d'amour folle. Un délire, un bonheur. Les étoiles. Un champ.
Je ne me souviens de rien. Son visage. Il était là. Il me regardait. Je me
souviens du croissant de lune. Je me souviens de ce qui brûlait. Je le regardais.
Le vent. Un délire. » *Mains*, p36

« MATTHIAS. Je ne crois plus à rien, moi, à rien. Tout ce que je veux c'est
avoir la paix. Le seul effort que je suis prêt à fournir, c'est celui qui me
donnera un peu de paix. La paix. » *Mains*, p39

Nous sommes au cœur des névroses de ces personnages qui se jettent sur l'opportunité scénique pour déclamer leurs angoisses, leurs peurs et leurs joies. Ils s'allongent en quelque sorte sur le divan de la parole pour se soigner. Notons également la présence d'un cadre très précis dans certaines phrases, ce qui permet au lecteur/spectateur de visualiser une scène dans la scène. Nous remarquons un décor détaillé presque cinématographique, comme si dans cette cave, à travers les mots des personnages, nous assistions à une histoire cachée qui prend forme et vie : à travers leurs répliques se forme une fenêtre, voire un écran narratif vers la psychologie d'Edwige et sa famille. Psychologie qui s'avère parfois être assez possessive et égoïste puisque chaque personnage tente de chercher une échappatoire, une certaine « pensée magique » qui leur procurera un salut, un havre de paix à travers les mots où chacun déploie sa version de la vie et de la mort.

a- Les tensions : moteur de l'apparition du revenant

Dans les deux pièces que nous avons choisies pour illustrer notre propos, l'entre-deux spatial est présent en raison d'un conflit. Pour Willy, il s'agit de l'occupation de son appartement par les Philisti-Ralestines, alors que pour Edwige c'est le refus d'enterrer sa sœur qui, pour elle, est toujours vivante. Ce sont des personnages qui, comme nous l'avons vu au début de notre partie, sont en conflit avec le monde qui les entoure et ont choisi pour cela un isolement qui pourtant ne les met pas à l'abri du désaccord avec les membres de leur famille, qui s'incrument dans cet espace pour tenter de faire sortir le personnage isolé. Comment ce conflit, cette tension entre les personnages permet-elle l'apparition du revenant ?

Pour répondre à cette question, nous allons suivre un schéma « traditionnel », c'est-à-dire celui d'*Hamlet*, *Macbeth* ou *Phèdre* qui répond à la démarche suivante :

- Conflit extérieur (souvent d'ordre politique)
- Apparition du fantôme
- Instauration de la faute

Afin d'illustrer notre propos, prenons l'exemple de *Phèdre* de Jean Racine pour ensuite transposer ce schéma chez Mouawad, tout en précisant que nous ne cherchons nullement à comparer les personnages de Racine à ceux, très différents, de Mouawad, mais plutôt à mettre en exergue une certaine trajectoire commune.

- Le conflit extérieur : Phèdre amoureuse d'Hippolyte/Edwige refuse l'idée de la mort d'Esther contrairement à sa famille.
- Apparition du fantôme : Thésée dans *Phèdre* qui correspond à la même catégorie de revenants que le personnage d'Esther la sœur d'Edwige. Nous nous permettons de rappeler cette catégorie dont parle Sangsue¹⁰⁴.

104 « Un autre type de revenant est celui du *vivant pris pour un mort* ou du *mort prétendu*. Il concerne des personnages considérés comme morts parce que portés disparus pendant longtemps et qui font figure de revenants

- Instauration de la faute : Avec le retour de Thésée, Phèdre est encore plus coupable et avec le retour d'Esther, s'instaure la faute des parents.

Nous retrouvons donc l'idée de la fatalité, de la filiation de la tension et de la hantise qui se transmet de génération en génération grâce au personnage du revenant qui vient boucler voire compléter le schéma familial jusque-là manquant et instaurer ainsi la dernière pièce, celle de la faute afin de réconcilier les vivants avec leur sort. C'est à cause du manque, de l'absence de ce membre de la famille que les personnages se disputent, se détestent et en déployant leur haine, puis finissent par appeler cette part manquante qui arrive pour instaurer la filiation de la faute et son poids, comme l'illustrent parfaitement les paroles de Nazira, la grand-mère de Nawal dans *Incendies* :

« Nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme toi, tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. » *Incendies*, p42

Selon Roland Barthes,

« Dans un cas comme dans l'autre, il ne s'agit pas d'une réalité biologique, mais essentiellement d'une forme : le Sang est une antériorité plus diffuse et partant plus terrible que le Père : c'est un Être transtemporel qui tient, à la façon d'un arbre : il tient, c'est-à-dire qu'il dure d'un seul bloc et qu'il possède, retient, englue. Le sang est donc à la lettre une Loi, ce qui veut dire

lorsqu'ils réapparaissent. L'apparition de celui que l'on croyait mort fait revenir ce qui avait été évacué, la faute, la culpabilité refoulées (pensons à Phèdre apprenant le retour de Thésée), d'où la difficulté des vivants à réintégrer le mort prétendu dans leur univers. » Barthes, *Op. cit.*, p37

un lien et une légalité. Le seul mouvement qui soit permis au fils est de rompre,
non de se détacher. »¹⁰⁵

Finalement, Esther donne à voir le vrai monde puisque nous avons à la fin une illustration du mythe de la caverne. Edwige décide de sortir de la cave et de porter avec elle son héritage :

« EDWIGE. Je ne pleure pas, j'ai les yeux qui brûlent. [Je] ne veux plus m'enfermer nulle part ; désormais, je veux vivre en plein air, là où l'obscurité est encore plus effrayante. Esther a parlé d'un monde de spectateurs. Je veux aller m'y plonger... » *Mains*, p71

À travers ces dernières répliques, Mouawad fait tomber le quatrième mur et nous inclut ainsi lecteurs/spectateurs dans cet héritage à la fin de la pièce, celui de la famille d'Edwige.

105 Barthes, *Op. cit.*, p49

CHAPITRE IV

I- Du soliloque au monologue : deux moyens d'existence

Nous avons déjà mentionné les longues tirades à travers lesquelles les personnages déploient leurs angoisses ; nous nous pencherons plus longuement dans cette partie sur l'idée du monologue/soliloque comme moyen d'existence sur scène. Nous allons donc creuser d'avantage cette idée du « trop parler », essentielle pour la survie et surtout pour la constitution des personnages chez Mouawad en analysant l'élément textuel et sa gestation du soliloque au monologue.

Pour commencer, nous allons reprendre une notion analysée plus haut : celle de l'isolement. Il s'agit avant tout d'un contexte qui favorise la présence du monologue voire du soliloque puisque la plupart des personnages chez Mouawad se parlent à eux-mêmes. L'absence de l'autre empêche donc la présence d'un dialogue et d'un échange de paroles. Nous avons même parfois une haine de l'autre :

« Je dis ça parce que moi là, je m'en vas à l'école, pis là là, je vas rencontrer un tas de profs qui vont toutes me dire combien je parle mal et que je devrais donc lire pour m'éduquer ! O.K. Correk ! M'éduquer : pas d'troub' ! Le savoir : pas d'troub' ! Correk ! Mais je voudrais juste un peu savoir à quoi ça va me servir ! [...] Je ne me tairai pas, vous pouvez ameuter tous les chauffeurs d'autobus du monde [...] la madame, là, a se peut tellement dans sa crise de p'tite vie qu'a peut plus passer un quart de minute sans être en train de désennuyer d'elle-même ! [...] Non madame : la supplication ne changera rien ! Je suis dans mes droits ! Je parle ! » *Assoiffés*, pp19-20

Ces quelques phrases du long monologue de Murdoch nous montre à un premier niveau une angoisse, une gêne envers l'autre mais aussi une incapacité à communiquer ou à avoir les

mêmes codes, puisque nous assistons à une dégradation de la langue qui se casse qui se transforme parfois uniquement en sons dans certaines scènes. Il s'agit d'une parole qui porte en elle la haine de toute une génération. Même si le personnage semble être statique à l'intérieur d'un autobus, son état psychologique ne l'est pas. Nous avons même l'impression que le personnage parle si vite qu'il est à bout de souffle :

« J'veux dire que j'en sais rien. Je sais pas. J'en sais rien ! J'en sais rien pantoute pantoute pantoute pantoute ! J'en sais absolument rien, je me fouille, me tâte, m'inspecte, m'analyse, et c'est le vide absolu : toute la connaissance du monde entier réunie dans mon cerveau ne pourrait pas m'aider et ne pourrait pas m'empêcher de répéter que j'en sais rien ! J'en sais rien : j.s.r.J.S.R JSRJSRJSRJSRJSRJSRJSRJSR : J'EN SAIS RIEN. Je sais pas (88x)

Folie. » *Assoiffés*, pp30.31

Nous assistons dans cette tirade à une négation du langage au profit de la sensation qui prend le dessus comme l'indique la didascalie. Nous plongeons au cœur des névroses du personnage, une sorte de mise à nu de son être profond dévoilée à travers le soliloque. Murdoch parle quasiment seul toute la pièce puisqu'il parle pour lui-même et pour les autres :

« Le soliloque constitue une mutation générique du monologue par hybridation des formes narratives contemporaines. Forme qui épouse les contours de la subjectivité et de l'espace intime du personnage, elle est aussi

liée à l'expression d'un sujet en crise dans les fondements identitaires se sont écroulés. »¹⁰⁶

Cette définition du soliloque répond parfaitement au caractère des personnages de Mouawad. Le soliloque devient alors une partie intrinsèque de leur présence et le « parler trop » un aspect fondamental de leur personnalité. Pour aller plus loin, les personnages évoluent sur scène en atteignant une certaine maturité puisqu'ils traversent à un moment donné de la pièce du soliloque au monologue, deux modes d'expression différents puisque le premier est destiné à soi-même tandis que le monologue est adressé au public :

« Que l'écriture suppose toujours un destinataire, quand bien même elle se voue à la solitude dans le réel, c'est ce qu'il est possible aujourd'hui d'affirmer : l'acte de parole suppose une oreille accueillante quand bien même c'est le silence qui répond. " Je" porte en lui le "tu". Ce "tu" à qui s'adresse mon "je" se prend au piège du fantasme. »¹⁰⁷

Nous avons donc un changement du point de vue narratif. Pour illustrer ce changement, nous allons prendre un exemple que nous jugeons fortement intéressant par sa structure, celui de Nawal dans *Incendies*.

Toute la construction du personnage de Nawal dans la pièce, se fait par le procédé d'analepse alimenté par la quête des jumeaux Jeanne et Simon. Le soliloque de Nawal est silencieux puisqu'il est intérieur :

106 Marie Christine Lesage et Gendron Adeline, « Récit de vie et Soliloque dans *Leçon d'anatomie et the dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay », In *La Narrativité contemporaine au Québec*, Presse Universitaire de Laval, 2004, Laval, p195.

107 Jean-Marie Piemme, *Le Souffleur inquiet*, Espace Nord, 2012, Paris, p118

« JEANNE. Pourquoi tu n'as rien dit ? Dis quelque chose, parle-moi. Tu es seule. Antoine n'est pas avec toi. Tu sais qu'il t'enregistre. Tu sais qu'il n'écouterà rien. Tu sais qu'il nous donnera les cassettes. Tu sais. Tu as tout compris. Alors parle ! Pourquoi tu ne dis rien ? Pourquoi tu ne me dis rien ?

Jeanne lance son walkman. » Incendies, p56

Tout le cheminement de la pièce concourt à transformer le soliloque en monologue, d'où la scène intitulée « La parole de Nawal » :

« Simon ouvre le cahier rouge.

Nawal (60 ans) témoigne devant les juges.

NAWAL. Madame la présidente, mesdames et messieurs le jury. Mon témoignage, je le ferai debout, les yeux ouverts, car souvent on m'a forcée à les tenir fermé. Mon témoignage, je le ferai face à mon bourreau. Abou Tarek. Je prononce votre nom pour la dernière fois de ma vie. Je le prononce pour que vous sachiez que je vous reconnais. Que vous ne puissiez nourrir aucun doute là-dessus. » *Incendies, p101*

Le soliloque commence dès le début de la pièce puisque le personnage est enterré face contre terre et donc renfermé avec lui-même, livré à lui-même. C'est après la libération de la parole qui tend vers l'autre, donc le monologue, que s'opère pour Nawal un autre mode d'existence, celui du partage de son histoire, de la vérité et donc de la fin de l'errance. Remarquons que chez Mouawad, même les revenants ont un caractère qui leur est propre. En réalité la libération de la parole se fait avant le silence à l'hôpital psychiatrique, mais par la magie de l'entreprise théâtral, à travers les analepses, provoquées par des objets comme le walkman, le cahier ou la photo, Mouawad procède à un réagencement des événements qui mène

à la fin vers une libération de la parole ainsi qu'une maturation pour les vivants donc le mort peut effectuer sa traversée vers l'au-delà puisqu'il n'y a plus de tâches non accomplies :

« Lorsque les enveloppes auront été remises à leur destinataire une lettre vous sera donnée

Le silence brisé et une pierre pourra alors être posée sur ma tombe et mon nom sur la pierre gravé au soleil » *Incendies*, p19

La parole devient ainsi un rite de passage qui mène de l'isolement à la confrontation, du soliloque au monologue du profane au sacré. Selon Louis-Vincent Thomas,

« Le rite apparaît comme une assurance qu'on s'invente pour maîtriser l'épisodique et l'aléatoire. Il permet de dépasser l'angoisse de l'incertitude face à une entreprise ou à une situation dont l'issue engage la sécurité de l'individu ou du groupe. Car toute conjoncture qui, par sa nouveauté, introduit une faille dans l'ordre des choses, est à la fois lourde de promesses et de menaces. Il convient donc de négocier avec l'altérité qu'elle représente pour que son apport soit positif et fonde un ordre meilleur. Telle est la fonction du rite : à partir d'un système de forme et de symboles, il dicte les recettes et les conduites à tenir pour purger les doutes et canaliser la réussite. Par la répétition de modèles cohérents et hors du temps, il est vécu comme un moyen de maîtriser la durée. Les gestes accomplis, les paroles prononcées sont supposées chargés d'une puissance obscure qui a prise sur la réalité. C'est pourquoi qu'il se réfère au profane ou au sacré, tout rituel s'apparente au rituel magique en raison de l'efficacité symbolique qu'on lui prête. Sa finalité profonde est bien de sécuriser ; par son pouvoir structurant et apaisant, il

constitue, dans toutes les occasions où perce l'inquiétude du devenir, une véritable nécessité vitale. »¹⁰⁸

Nous considérons que le soliloque se range du côté profane parce qu'il ne permet pas chez Mouawad d'atteindre une transcendance contrairement au monologue. Ce sont les analepses introduites par les objets qui acquièrent une dimension sacrée, puisqu'elles portent en eux la révélation, que la pièce bascule vers un temps « autre », une durée sacrée qui mène à l'ouverture et donc la parole devient un pont sur lequel les revenants effectuent leur traversée¹⁰⁹.

« À l'intérieur de l'enceinte sacrée, le monde profane est transcendé. Aux niveaux plus archaïques de culture, cette possibilité de transcendance s'exprime par les différentes *images d'une ouverture* : là, dans l'enceinte sacrée, la communication avec les dieux est rendue possible ; par conséquent, il doit exister une "porte" vers l'en-haut, par où les dieux peuvent descendre sur la terre et l'homme peut monter symboliquement au ciel. »¹¹⁰

II- La dimension politique

Le théâtre se définit comme une entreprise de réflexivité selon une mise à distance de l'objet de la représentation. Il porte donc en lui le signe distinctif du sujet qui, contrairement à l'objet, est capable d'autocritique.

A en croire Aristote, « l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation, et c'est au moyen de l'imitation qu'il acquiert ses premières connaissances »¹¹¹.

108 Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort pour la paix des vivants*, Fayard, 1985, Paris, pp7-8.

109 « Une fois mort, il n'aurait pas pu revenir parler de sa vie et l'analyser comme un drame. Seul un spectateur aurait pu faire cette analyse. Il n'y a théâtre qu'au moment où *Uomo* est un mort qui parle : la mort théâtrale a pour fonction d'installer un espace où une parole peut émerger d'un corps muet. Le théâtre n'est pas le spectacle de la vie mais un dispositif permettant une parole autre. » Pierre Katuszewski, *Ceci n'est pas un fantôme, Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antiques et contemporains*, Kimé, 2011, Paris, p. 94.

110 Eliade, *Op. cit.*, p29.

111 Aristote, *Poétique*, LDP, 1448, B.5, 1990, p9

Ce processus de mise à distance permettait en effet d'explorer les nombreux possibles humains, de dompter un *hybris*, une zone d'ombre effrayante. « Pourquoi trouvons-nous de l'intérêt à représenter sur scène le meurtre et la folie, alors que, dans la vie réelle, nous jugeons et nous enfermons les meurtriers et les fous ? [...] C'est sans doute parce que nous ne supporterions pas de nous trouver en face de véritable détresse, de véritable folie, de véritables éclats de violence. Nous avons donc inventé une forme supportable d'expression, le théâtre, dans laquelle le même processus, qui nous effraie normalement, nous donne maintenant du plaisir. Nous avons maîtrisé les liens, dompté les bêtes sauvages et nous nous sommes délivrés de notre faute. »¹¹² Une telle conception cathartique, quasi médicale, du théâtre est foncièrement présente dans le théâtre de Mouawad qui montre sur scène l'humanité dans ce qu'elle a de plus inavouable. Il la met face à elle-même, à sa mort, sa finitude et surtout sa cruauté.

Que peut donc engendrer cette alliance entre la catharsis aristotélicienne et le théâtre de Mouawad ?

1- L'abolition de la notion de héros

Le premier point intéressant est celui de l'abolition de la notion classique du héros. Ainsi, le réflexe diurne et apollinien du héros apparaît comme un geste égoïste, comme l'affirmation du singulier (le sujet) sur le particulier (le groupe social). Achille est ainsi foncièrement opposé à Hector ; entièrement mu par *l'hybris*, la démesure : celle de ne point respecter sa place intermédiaire entre « dieux et les hommes » et de se poser comme autonomie (auto/nomos) : « la démesure enfante le tyran » affirme le coryphée d'Œdipe-Roi. Une telle destruction du héros s'explique, dans la société grecque du V^e siècle, par une volonté d'orienter la *polis* dans le sens de la démocratie, d'abolir l'ancienne mentalité de

¹¹² Jacob Moreno, *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, « Quadrige Grands Textes », PUF, 2007, Paris, p20

l'oïkos, des liens de sang, de la dynamique clanique au profit d'une citoyenneté. L'adage apollinien « Connais-toi toi-même », repris par Socrate invite l'homme à réaliser l'excellence de sa nature dans le sens de la mesure. Une telle démarche s'inscrit également sur le plan militaire, qui contribue à créer une identité collective, nationale : la phalange est privilégiée comme manifestation d'un esprit de corps lors d'une bataille. L'héroïsme grec traduit donc une volonté de dépasser le groupe social, de s'en exclure, à la manière d'un demiurge : il s'agit d'une glorification qui commande adoration. Cette *déification* d'un héros-chef mène à un culte de la personnalité, à la sacralisation de *l'hybris* d'un individu doté d'une *fortune* (puissance qui attribue dons ou châtements au hasard, contrairement à la justice et à la responsabilité présupposée par la démocratie). Une même déconstruction du héros se retrouve chez Mouawad à travers la multitude d'histoires et de vérités, ainsi que la primauté de la notion de groupe sur la notion d'individu :

« *Les Villageois sont rassemblés autour de Wilfrid et Simone.*

ISSAM. Alors comme ça tu veux l'enterrer ici ?

ANKIA. Regarde ! Le cimetière est plein. Il n'y a plus aucune place !

SIMONE. Arrêtez ! Je ne peux pas croire qu'il n'y a pas un lieu, au bout d'un champ, au milieu d'un terrain abandonné, où on ne trouvera pas une place !

Elles sont réservées aux gens du village, pas aux étrangers !

SIMONE. Ce n'est pas un étranger ! Il est né ici. Vous l'avez connu !

ISSAM. Il a fui le pays. Il n'avait qu'à se faire enterrer là où il a fui. », *Littoral*,

p55

Le personnage est jugé par la cité puisque son acte égoïste l'a mené à désertir en laissant derrière lui les intérêts de sa communauté et en privilégiant l'individu. Nous pouvons également

remarquer l'horreur qu'engendre la culture du chef dans une société clanique et ceci à travers le personnage de Hakim dans *Littoral* dans une scène où il décrit tout le pouvoir financier et phallique qui lui permet de régner sur son clan.

Un autre exemple, celui de *Willy* où Mouawad nous montre une scène ravagée par la culture clanique :

« Intérieur de l'appartement des Protagoras. C'est un appartement séparé, déchiré, saccagé par deux familles qui ne veulent pas vivre ensemble, mais qui veulent l'appartement. L'appartement appartient aux Protagoras, et Philisti-Ralestine ne veulent plus partir et s'obstinent à rester. Il y a une porte, qui donne sur les toilettes, derrière laquelle s'est réfugié Willy Protagoras. C'est le matin, il fait chaud. »

Willy, p31

Le héros chez Mouawad n'a rien de glorieux ; au contraire, il est bafoué, puisqu'il est coupable depuis le début de la pièce. Il ne mérite l'appellation de « héros » qu'en tant que personnage principal. Nous ne sommes pas devant des héros solaires, mais devant des êtres nocturnes qui ont besoin d'être sauvés. Le théâtre propose en ce sens une véritable maïeutique, une prise de conscience selon une distanciation. Le théâtre est ce qui *donne à voir*, par un exercice de réflexivité, la responsabilité (étymologiquement répondre de) du citoyen/individu dans son propre gouvernement : il est détenteur de choix. Le théâtre n'est donc point artifice, esthétique, mais une dénonciation, une révolte face au fatalisme, aux concepts non examinés et qui régissent l'existence humaine. En outre, le mimétisme pur est

écarté, contrairement à ce qui se passe dans le théâtre illusionniste : l'illusion référentielle est brisée. La fiction dévoile alors son origine non-fictionnelle et s'inscrit dans l'espace-temps de la réalité : « le théâtre avoue qu'il est théâtre », et les spectateurs s'avouent spectateurs. Ils restent donc présents à eux- mêmes, capables de réflexion : le processus d'identification est contré par la pensée :

« 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.

SABBÉ. Imagine. » *Littoral*, pp69-70

« EDWIGE. [...] Esther a parlé d'un monde de spectateurs. Je veux aller m'y plonger, affronter ce monde de désespoir et lui parler de l'amour, lui parler de la lumière, lui parler de ce qui anime mes mains lorsqu'elles coulent sur le visage du monde et tout ce qui l'entoure. » *Mains*, p71

Inutile de souligner que le décor participe précisément de cette distanciation, puisque très schématique, très stylisé. Les Grecs anciens avaient recours à des costumes à connotation sociale. Les personnages de la tragédie grecque illustraient souvent une caste

répréhensible pour la démocratie, joués par des acteurs aux tenues effrayantes et impressionnantes. L'Onkos, l'Epiblema ont donc moins un rôle mimétique que symbolique. Il s'agit là d'une notion très brechtienne puisque Mouawad aussi, à travers ses mises en scènes, costumes et décors ne cherche pas la fidélité mais plutôt l'effet chez le spectateur, la réflexion en l'immergeant dans sa condition humaine pour l'amener à agir. Nous pouvons donc considérer que le théâtre de Mouawad permet une réflexion civique et historique surtout dans *Le Sang des promesses*.

2- La catharsis

Aristote définit la tragédie comme « l'imitation d'une action [*mimesis praxeos*] noble, conduite jusqu'à sa fin, et ayant une certaine étendue en un langage relevé d'assaisonnement dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui, par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation (*catharsis*) des émotions de ce genre. »¹¹³ Le schéma aristotélicien repose, par conséquent, sur le traitement d'un *mythos* permettant de susciter la crainte et la pitié, selon une « perturbation simulée, rendue sensible grâce à la scène, qui distord impunément la Loi de la Cité pour en chasser toutes les pulsions indésirables : la catharsis est, en quelque sorte, un rite *purgatif* qui consiste à représenter et à exorciser les angoisses et les désirs d'un peuple. »¹¹⁴ La *katharsis* dont il est question renvoie à une épuration psychologique et morale : corps et âmes sont débarrassés de traces impures, interdites au bon rendement de la société. Il y a donc récupération efficace des pulsions indomptées de la Cité : la catharsis est chargée de mettre en scène l'interdit et de s'en libérer en le

113 Aristote, *Op.cit.*, p110

114 Alain Bernard Marchand, « Mimesis et catharsis : de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht », *Philosophiques*, vol.15, n 1, 1988, pp108-127.

vivant « par procuration ». La libération de la parole chez les personnages ainsi que la vérité/le tabou qui éclate en plein jour est la preuve qu'une catharsis s'opère sur scène d'autant plus que parfois elle est à son comble comme dans *Incendies* puisqu'elle est condensée dans la dernière scène de la pièce :

« 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. » *Incendies*, p124

Suite à notre réflexion, nous pouvons donc attribuer au théâtre de Mouawad ainsi qu'à la figure du fantôme chez Mouawad une dimension politique comme dans *Hamlet* ou *Macbeth*. Ainsi Nawal a été prisonnière et victime d'une guerre civile tandis que le père de Wilfird est considéré par les membres de son clan comme un lâche qui a fui la guerre ainsi que sa famille. Même chose dans *Forêts* puisque la généalogie de Loup remonte jusqu'aux camps de concentration. Nous avons donc à la base un conflit d'ordre politique qui déclenche l'histoire, garde le secret et fait émerger la catharsis à la fin au moment de la découverte de la vérité.

TROISIÈME PARTIE

LA REVENANCE TEXTUELLE

CHAPITRE I

Jusqu'à présent, nous nous sommes contenté de repérer et d'étudier les aspects du fantastique dans le théâtre de Mouawad. Mais qu'en est-il de l'exploitation du fantastique de l'instance théâtrale ? Et plus exactement de l'exploitation de la figure du revenant des procédés théâtraux ? Une pareille question se pose puisque le genre fantastique ainsi que celui du théâtre sont loin d'être statiques et ne répondent plus de nos jours à des lois figées. Dans cette troisième partie nous allons tenter de découvrir les nouveaux codes du fantastique dans le théâtre de Mouawad, en d'autres termes ce que peut engendrer l'alliance entre le fantastique et la scène. Nous verrons comment la figure du fantôme joue le rôle d'un metteur en scène incognito qui agence les événements au théâtre à sa guise pour arriver à son objectif et effectuer ainsi sa traversée vers l'au-delà. Il semble qu'en cela Wajdi Mouawad suive l'exemple de Shakespeare dans *Hamlet*, comme en témoigne l'analyse de Pierre Katuszewski :

« Le spectre reproche donc à Hamlet de ne pas respecter le rôle de vengeur qui lui a été attribué au prologue. En effet, ce qu'il a fait jusqu'à présent n'est pas ce que les spectateurs attendent de lui, conformément au modèle tragique sénèque. Après cette réplique, le spectre ne parlera plus, mais il reste en scène pour la suite du dialogue entre Hamlet et Gertrude. Il porte précisément sur la présence du spectre. Hamlet le voit et l'entend, au contraire de Gertrude. »¹¹⁵

Le fantôme distribue les rôles à la manière d'un metteur en scène puisque c'est lui qui demande à Hamlet de le venger et c'est lui qui choisit le personnage auquel il va se révéler. Nous retrouvons le rôle du metteur en scène fantomatique dans *Macbeth* et plus précisément

115 Katuszewski, *Op. cit.*, p224

dans la scène 4 de l'acte III, au moment où les seigneurs s'assoient autour du banquet de Macbeth et laissent un siège vide. Le personnage de Banco profite de cette situation pour faire son apparition sur la chaise vide et pour tourmenter Macbeth devant ses convives. Comme le souligne Monique Borie,

« Ce n'est pas simplement la machinerie scénique au service des apparitions effectives de fantômes au de dieux qui sert à marquer le poids de leur présence au cœur de l'univers des vivants, c'est aussi et surtout l'expérience intérieure du héros tragique qui témoigne du pouvoir des fantômes et de l'action des dieux, cette action qui dans la tragédie entretient toujours un rapport avec la mort. »¹¹⁶

Pour la suite de notre étude, il est important de mentionner que nous allons commencer par une étude textuelle précise de ce qui est visible pour arriver à ce qui est plus abstrait, voir métaphysique sur scène.

I- Le metteur en scène incognito :

Il est essentiel de rappeler que le texte théâtral est écrit à la base pour être joué devant des spectateurs. Cette écriture particulière ne trouve sa forme finale et achevée, c'est à dire le spectacle, qu'à travers la médiation d'un travail individuel et/ou collectif : la mise en scène. Cette dernière échappait dans le temps à son auteur mais de nos jours les règles de la dramaturgie sont en perpétuel changement et les metteurs en scène, qui sont le plus souvent les auteurs de leur pièce, n'affichent aucune restriction envers l'expérimentation de nouvelles techniques ainsi que de nouvelles lois sur scène qu'ils peuvent eux-mêmes garder ou rejeter. Le texte ne représente donc pas une fin en soi, il attend sa création. Nous avons par conséquent fait le choix dans cette partie de nous préoccuper du support écrit nécessaire à toute pièce,

116 Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Actes Sud, 2010, Paris, p63

l'entité qui est la plupart du temps permanente et accessible à tous, lecteurs et spectateurs : le texte.

Depuis la *Poétique* d'Aristote, nous ne pouvons pas considérer le texte comme une entité figée dans l'espace d'une page, conditionnée uniquement par un geste de création : l'écriture. Un texte se travaille, se dissèque, s'approuve et se refuse. Mais surtout un texte vit¹¹⁷. Et c'est ce caractère propre de l'organisme complexe du texte de Mouawad qui nous intéresse dans cette partie, parce qu'il maintient sa fluidité malgré les vicissitudes fatidiques que subissent les personnages qui l'habitent et nonobstant l'intrusion des revenants. Nous pouvons en tant que lecteurs/spectateurs, suivre facilement la trajectoire qu'empruntent les personnages dans leur quête vers l'inconnu. Quel est ce mécanisme par lequel le texte de Mouawad affiche son identité « *fantastico-théâtrale* » et réussit à mouvoir ses personnages au fil des pages ? Et quel est le lien entre la figure du revenant et ce mécanisme textuel ?

Pour répondre à ces questions, nous nous pencherons d'abord sur les relations qu'entretiennent les textes de notre corpus avec des hypotextes. Nous étudierons ensuite la relation qu'entretiennent les textes de Mouawad avec leur propre identité.

1- Hypotexte et hypertexte :

Dans son essai de « pneumatologie littéraire » intitulé *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, Daniel Sangsue consacre un chapitre pour étudier la revenance textuelle qui est selon lui au cœur des histoires fantomatiques :

117 « Ce qui constitue la part vive de l'œuvre, ce n'est pas son immuable identité à elle-même, la pure et simple répétition de sa vérité, mais le jeu de transformation du sens dont elle est le lieu géométrique. L'œuvre est vivante parce qu'elle peut paraître autre que son auteur l'avait faite, c'est donc le regard porté sur elle, le point de vue d'où on la saisit qui change. [...] Regarder ce n'est pas voir le Même, c'est voir l'Autre dans le Même. Ainsi peut-on dire sans paradoxe que l'œuvre ne vit qu'à proportion de sa capacité à trahir son propre auteur (trahir son auteur, c'est à dire le révéler, donner à voir son secret, mais aussi passer dans l'autre camp, devenir l'objet du lecteur, déposséder le créateur lui-même). » Piemme, *Op. cit.*, p20

« Il faut se rendre à l'évidence : ce qui revient dans les histoires de fantômes, ce sont moins les fantômes que des *récits* sur les fantômes ; autrement dit, la véritable revenance de ces histoires est avant tout une revenance textuelle, ou plus précisément *intertextuelle*. »¹¹⁸

Wajdi Mouawad affiche dans ses pièces une libre exploitation de la tragédie grecque ; il l'utilise comme une toile de fond qui donne cette ambiance tragique à son théâtre. Ces clins d'œil plus ou moins appuyés deviennent des lanternes qui illuminent le chemin des personnages à la recherche de réponses. Ainsi, dans sa première pièce, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* les voisins sur leurs balcons font office de chœur dès le début de la pièce :

« *Façade d'un immeuble à balcons.*

HAKIM MAHKOUM. Il fait un temps dégueulasse.

RÉMILLARD ERVEFEL. Tu parles !

CATHERINE OCTOBRE. Il fait un temps de chien.

NOHA EM NAÏM. Un temps à chier !

GHASSAN MAHBOUSSE. Il fait un temps de merde.

RENÉE-CLAUDE RIMA. Bref ! Il fait pas beau !

Temps. » *Willy*, p13

Cette notion de chœur est également retrouvée dans *Littoral*, au moment où Wilfrid est confronté à sa famille dans le salon funéraire :

118 Sangsue, *Op. cit.*, p295

« *Au Salon funéraire. Le cadavre du père est là.*

TANTE MARIE. Mon petit, mon pauvre petit. Qu'est-ce que tu vas devenir ?

TANTE LUCIE. Ahhiii !

ONCLE ÉMILE. Il pourrait peut-être le faire incinérer.

ONCLE MICHEL. Ce serait une solution.

ONCLE FRANÇOIS. Faut voir. » *Littoral*, pp31-32

Dans les deux exemples que nous avons relevés, nous remarquons la présence du pathos puisqu'il s'agit d'un groupe qui a sa propre opinion. Même s'il est constitué d'individus séparés, ceux-ci, parlant tous en même temps et se coupant la parole, appartiennent à une même voix, rappelant le chœur de la tragédie grecque. Notons que ce phénomène se répétera chez Mouawad dans la première scène de sa pièce *Forêt* :

« TOUS. Joyeux anniversaire [...]

D. Son anniversaire coïncidera avec la chute du mur de Berlin ! [...]

C. Le 9 Novembre ne coïncidera pas qu'avec la chute du mur, il coïncidera déjà avec la nuit de cristal [...].

D. Avec des histoires pareilles on en fera une tragédienne !

B. Une Clytemnestre !

D. C'est une obsession. Il joue Clytemnestre dans *Iphigénie* de Racine ce fou ! » *Forêts*, pp18-19

Outre les références directes à la tragédie, la notion de chœur est plus distincte dans *Forêt*. Les personnages n'ont pas de noms ce qui permet plus facilement leur intégration à un groupe.

a- Références à l'*Ulysse* d'Homère :

Victor Bérard dans sa préface de *L'Odyssee* d'Homère, définit le nom « Ulysse » de la manière suivante :

« Si personne ne sait ce que veut dire le nom d'Ulysse (ou Odysseus), un jeu de mots que nous trouvons une fois dans l'*Odyssee* et que permet en grec le nom de la souffrance, *odynè*, correspond à un aspect essentiel du personnage, qui est vraiment le héros aux mille souffrances, aux mille épreuves »¹¹⁹

Cette appellation pourrait également convenir aux personnages de Wajdi Mouawad.

Dans *Littoral*, Wilfrid prend en charge la dépouille de son père et la pièce s'ouvre avec sa requête au juge : pouvoir rapatrier le corps au Liban le pays de ses origines et enterrer ainsi son père dans son village natal.

Dans *Incendies*, Nawal après sa mort, confie une mission à Jeanne et Simon qui a pour but de retrouver leur père, qu'ils croyaient mort et leur frère, dont ils ignoraient l'existence pour à la fin de la pièce découvrir qu'il s'agit de la même personne :

« Jeanne, le notaire Lebel te remettra une enveloppe. Cette enveloppe n'est pas pour toi. Elle est destinée à ton père le tien et celui de Simon. Retrouve-le et remets-lui cette enveloppe.

Simon, le notaire Lebel te remettra une enveloppe. Cette enveloppe n'est pas pour toi. Elle est destinée à ton frère. Le tien et celui de Jeanne. Retrouve-le et remets-lui cette enveloppe. » *Incendies*, p18

119 Homère, *Odyssee*, GF, 2017, Paris, p25

Et enfin dans *Forêt*, Loup doit s'assurer que sa mère ne soit pas enterrée à la même place que l'enfant-os qui est mystérieusement retrouvé dans son crâne :

« AIMÉE. Loup, quand je serai morte, veille à ce qu'on sorte cet os de ma tête. Vous nous brûlerez l'un séparé de l'autre. Vous n'attendrez pas. Pas d'études scientifiques, rien ! Promets-le-moi. Loup, promets-le-moi.

LOUP. Je te le promets. Je te le promets, maman, je ne laisserai personne empêcher ça. Je te le promets. » *Forêts* pp39-40

À l'instar d'Ulysse, les personnages de Mouawad effectuent une Odyssée: ils sont poussés par leurs souffrances et leurs épreuves à effectuer une traversée physique à la recherche de réponses et pour pouvoir accomplir les dernières volontés de leurs défunts parents.

b- Références à *Œdipe roi* de Sophocle :

À en croire Sophie Bezar,

« *Incendies* parvenait à relier la mythologie à nos guerres du jour. Devant cette mise en scène d'ombre et de lumière, devant le jeu inspiré des comédiens, on sentait le souffle de la tragédie grecque en arrière scène. Et l'ombre d'Œdipe flottait sur ce drame, en laissant des bulles d'humour crever la pièce pour l'alléger. Nous sommes dans la tragédie libanaise. Nous sommes aussi dans la filiation de la Grèce antique, dans l'intention d'une haute tonalité comme révérence à Sophocle »¹²⁰

120 Sophie Bezar, *L'Éclatement de la forme dans Incendies de Wajdi Mouawad*, Mémoire de DEA en études théâtrales dirigé par M. Joseph DANAN, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2005, p70

Nous pouvons voir *Incendies* comme une sorte de réécriture de la tragédie d'Œdipe, même si cette affirmation mérite d'être nuancée. C'est à travers le comportement des personnages que le lecteur/spectateur repère les références à la tragédie œdipienne.

Le personnage qui représente la figure œdipienne dans *Incendies* se distingue des autres par un signe corporel qui fait directement écho à Œdipe. Effectivement, la signification du nom Œdipe, odi-pous qui veut dire pied enflé, puisqu'il a été transpercé du talon dans son berceau, revêt chez Mouawad un aspect presque similaire puisque dans *Incendies* il s'agit d'un nez enflé. L'enfant qu'a eu la jeune Nawal avec son amant reçoit de ce dernier à sa naissance un nez de clown :

« WAHAB. Je t'ai apporté un cadeau, Nawal.

NAWAL. Un nez de clown !!

WAHAB [...] le clown dormait, le nez était sur la table, je l'ai pris et je me suis enfui ! » *Incendies*, p. 78

Cette marque distingue le personnage des autres, il est comme imprégné désigné ainsi pour être mis dans une case de la société et accomplir ainsi la faute :

« Le roi n'est pas un sorcier ; mais le système de classification qui sélectionne l'un, charge souvent l'autre de traits comparables : Œdipe a un pied bot, Richard III une bosse, Hamlet, pour Polonius est un simple d'esprit, Antigone est possédée du mal sacré. Tous ces traits traduisent la particularité sociale par la particularité physique. Et cela accroît l'isolement social et psychique du roi qui ne peut échapper à sa

solitude, parce que cette solitude résulte du consentement unanime que nul ne songe à la partager. »¹²¹

Ce petit nez rouge est resté dans les langes de l'enfant au moment où il a été emporté par Elhame. « *Nawal glisse un nez de clown dans les langes de l'enfant on reprend l'enfant* » *Incendies*, p79

Nonobstant cet indice d'intertextualité assez important, nous nous trouvons devant plusieurs points de divergence avec la tragédie de Sophocle. Par exemple l'enquête pour retrouver les parents n'est pas menée par Abou Tarek, l'homologue de la figure d'Œdipe mais par les jumeaux Simon et Jeanne. De plus, l'inceste n'est pas l'accomplissement de l'oracle mais plutôt l'agencement d'évènements infortunés. La fatalité est donc dépouillée de son pouvoir surnaturel et se trouve liée à la mémoire et la filiation : parents-enfants. Dans le mythe la malédiction d'Œdipe est le résultat de la faute originelle des Labdacides. Mais dans *Incendies*, c'est la rupture de l'enfant avec sa famille qui engendre la catastrophe et le désordre. Si l'enfant n'avait pas été enlevé à sa mère, Nihad ne serait pas devenu Abou Tarek et toutes choses se seraient déroulées autrement. Dans *Littoral*, nous trouvons également une allusion au mythe d'Œdipe¹²² puisque le personnage d'Amé avoue avoir tué son père à la croisée des chemins. C'est en s'inspirant de la tragédie de Sophocle et en la déconstruisant que Mouawad construit ses personnages.

121 Jean Duvignaud, *Les Ombres collectives, sociologie du théâtre*, PUF, 1973, Paris, p208.

122 « AMÉ. Mon père est mort [...] parce que c'est moi qui l'ai tué. (*Silence*) Oui. Je l'ai tué. Mon père. Dans le noir je l'ai tué. *Silence*. [...] Parce que je ne l'ai pas reconnu. Je n'ai pas reconnu le visage de mon père. [...] 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 ! [...] 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. » *Littoral* pp70-71.

c- Références à la tragédie d'Antigone, la problématique de l'enterrement :

Nous pouvons d'abord nous référer à la tragédie d'Antigone chez Mouawad en établissant un lien avec les références œdipiennes. L'équivalent d'Œdipe dans *Incendies*, le personnage de Nihad Harmani se distingue à deux niveaux : premièrement il est celui qui commet la faute et deuxièmement il a été élu pour commettre cette faute. Et c'est cette élection qu'il transmet à sa descendance puisque c'est à travers eux (Simon et Jeanne) que se dévoile le terrible secret familial. Ces personnages deviennent « sacrés » puisque c'est à eux de donner l'exemple pour que les hommes puissent voir la faute pour ensuite ne plus transgresser cet interdit. La malédiction qui se transmet de génération en génération est donc également une élection, voir une élévation au titre d'exemple.

La question de la sépulture dans les pièces de Wajdi Mouawad fait également écho au mythe d'Antigone.

Selon Jan Patočka, le *nomos* est :

« Ce qui revient à chacun, c'est ce à quoi il a droit, ce qui doit donc être respecté lors du partage (de sorte qu'au cas contraire, tous solidairement imposent la réparation du tort commis. Saisi par la pensée, confié au langage, c'est la règle, la norme générale. Or, cette norme (que le langage abstrait nomme la « loi ») s'appuie sur la représentation mythique originelle de l'ordre du monde en tant que répartition, *nomos*, chaque chose ayant une place qui lui appartient, chaque acte incombant à quelqu'un, [...] à une force qui le gouverne et à laquelle il échoit, qui d'un côté le préserve, en tant qu'elle domine, mais à laquelle il est tenu, précisément pour cette raison et à cette fin, de rendre son dû. »¹²³

123 Jan Patočka, *L'Écrivain, son objet*, traduit du tchèque et de l'allemand par Erika Abrams, Éditions P.O.L., 1992, Paris, p43

Nous avons donc d'une part la loi « normale » mise en place et maîtrisée par l'homme et nous avons ce qui vient au-dessus de cette loi : le divin que l'homme ne maîtrise pas. Chez Sophocle, Antigone représente la lutte pour la loi divine (celui d'enterrer le cadavre de Polynice) et Créon représente la loi terrestre une loi qu'il a lui-même choisie de renforcer pour protéger la cité :

« Créon représente la figure primitive du rationalisme que Sophocle voit gagner du terrain autour de lui dans la réalité politique. Il est vrai que [cette réalité politique] vise ce qu'elle estime être le bien-être et la puissance de toute la cité, mais il n'importe. La manière dont ce but est poursuivi, la confiance absolue placée par celui qui gouverne en son propre entendement et la soumission absolue exigée des autres montrent qu'il s'agit d'une tendance despotique, tyrannique. À l'encontre de cette prétention du rationalisme naissant, prétention de l'homme à prendre en main non seulement sa propre vie, mais encore celle de la communauté dans son ensemble, à instaurer en tout le règne de la loi du jour, Antigone atteste la prépondérance du mythe, la force prépondérante de la totalité dont s'alimente aussi la loi du jour. »¹²⁴

Chez Mouawad, nous retrouvons un écho de cette polémique. En effet, dans *Littoral* les villageois qui refusent d'enterrer le père de Wahab dans sa terre natale rappelle Créon qui refuse d'enterrer Polynice dans *Antigone* :

« Les villageois sont rassemblés autour de Wilfrid et Simone.

ISSAM. Alors ! Comme ça tu veux l'enterrer ici ?

124 *Ibid.*, p40

ANKIA. Regarde ! Le cimetière est plein. Il n'y a plus aucune place !

SIMONE. Arrêtez ! Je ne peux pas croire qu'il n'y a pas un lieu au bout d'un champ, au milieu d'un terrain abandonné où on ne trouvera pas une place !

ISSAM. Elles sont réservées aux gens du village, pas aux étrangers !

SIMONE. Ce n'est pas un étranger ! Il est né ici. Vous l'avez connu !

ISSAM. Il a fui le pays. Il n'avait qu'à se faire enterrer là où il a fui.

SIMONE. Vous n'avez pas le droit de refuser l'hospitalité aux morts ! »

Littoral, p55

En refusant la sépulture au père de Wahab, les villageois vont à l'encontre des lois divines. En refusant l'hospitalité à un mort, les villageois ignorent qu'il ne s'agit pas juste d'un tombeau mais d'un point final à une histoire permettant au père de Wahab d'atteindre une forme d'accomplissement.

« Le rite funèbre, en tant que sacré, ne signifie rien d'autre que la reconnaissance, par l'humanité, de sa limite, reconnaissance du fait que le sens humain est fondé sur un sens tout autre, que le sens humain s'arrête à la surface sous laquelle se creuse un abyme que nous ne pouvons pénétrer. »¹²⁵

Ce qui nous permet également de faire référence à la tragédie d'Antigone, c'est l'ignorance dans laquelle vivent les personnages de *Littoral* puisque chaque clan, celui de la génération de la guerre et celui de la jeunesse, s'accroche aveuglément à sa loi.

« JOSEPH. Wazâân, les morts exigent le silence pour sortir de leur tombe.

WAZÂÂN. C'est juste.

125 *Ibid.*, pp51-52.

JOSEPH. Si elle chante, Hamlal refusera d'ouvrir le cercueil de son propre fils, comment je ferai alors.

WAZÂÂN. Ce sont des lois anciennes qui nous ont fait bien du tort. Mais tu as raison, ce sont nos lois et on doit les respecter ! Alors laissons les anciens respecter les lois anciennes et laissons Simone respecter sa jeunesse. » *Littoral*, p51

Toujours dans *Littoral*, le personnage de Joséphine semble porter les traits d'Antigone sur son visage :

« JOSEPHINE. [...] Wazâân, l'aveugle, m'a dit que je savais une mémoire. Il m'a appelée par un nom que je n'avais jamais entendu. Il m'a dit « Bonne route, Antigone ». Je lui ai fait entendre que je m'appelais Joséphine, mais il n'a rien voulu savoir ! Il m'a encore saluée de la main et il m'a dit « Bonne route, Antigone » » *Littoral*, p85

Alors que Wazââne qu'on appelle « l'aveugle qui lit en pleine nuit » représente le devin de Thèbe Tirésias puisqu'il parle à la manière des oracles et récite même des vers de l'*Illiade* :

« WAZÂÂN. Chante déesse, la colère d'Achille le Péléide, la colère maudite qui causa mille souffrances aux Achéens, chez Hadès au pays des morts, précipita maintes âmes vaillantes, et fit d'eux la proie des chiens et des oiseaux... Chante, déesse, le malheur du vieux Priam à genoux aux pieds d'Achille le Péléide le suppliant pour qu'il lui remette la dépouille de son fils Hector. » *Littoral*, p47

Ces allusions au théâtre antique mettent en exergue l'identité textuelle des pièces de Mouawad.

Selon Yves Peyre,

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

Derrière ce qui est dit se profile ce qui est suggéré [...]. »¹²⁶

Les termes « écarts », « glissements » et « superpositions » s'appliquent parfaitement au théâtre de Mouawad. Il élit en effet certains passages de la tragédie grecque, le jeu des allusions et des ellipses lui permettant de faire entrer le vaste monde antique dans sa pièce.

Ajoutons que les allusions au monde grec chez Mouawad vont au-delà d'une de la simple référence puisqu'il a mis en scène plusieurs tragédies de Sophocle :

« Des femmes » trilogie composée des *Trachiniennes*, d'*Antigone* et d'*Électre* en 2013, « Des héros » (d'*Ajax* et d'*Œdipe-Roi*), « Des mourants » (*Philoctète* et *Œdipe à Colonne*) et l'intégrale en 2015.

Nous pouvons parler donc de véritable fascination, voire de passion pour la tragédie grecque. À l'instar de ceux des tragédies grecques, les personnages de Mouawad sont tiraillés entre l'envie de fuir leur faute et le besoin de l'assumer et c'est ce qui crée cette tension scénique, essence même de la tragédie.

126 Yves Peyre, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, CNRS, coll. Littérature, 1996, Paris, p257

On peut toutefois se demander pourquoi la présence de l'intertextualité est aussi explicite et foisonnante chez Mouawad et quel rapport cette récurrence entretient avec la figure du revenant.

Nous avons l'impression que tout le théâtre de Mouawad concourt à préserver la mémoire des morts, à éviter l'oubli de telle sorte que les personnages s'adonnent à des rituels de remémoration :

« La mémoire est quelque chose de réel, c'est l'empreinte, la trace réelle de la personne, trace qui garde à ce titre quelque chose d'elle, selon la première définition de FANTOSME :

Terme de philosophie. L'image qui se forme en notre esprit par l'impression que font les objets sur nos sens. L'âme ne connaît rien que par les fantômes [...] est aussi un spectre, une chimère, une vaine apparence que nous croyons voir, qui nous trouble et nous épouvante, quoi que ce ne soit rien en effet. »¹²⁷

Le personnage de Joséphine dans *Littoral* passe son temps à réciter et à retranscrire sur son cahier des noms retrouvés dans des bottins¹²⁸ qui deviennent des pierres tombales :

« Qu'est-ce qui se passe une fois qu'on a fini de compter les morts, ou pour l'historien de repérer un événement marqué par des morts en grand nombre, qu'est-ce qui se passe après, lorsqu'ils semblent ne plus exister, c'est la

127 Françoise Lavocat et François Lecercle, *Dramaturgies de l'ombre*, PUR, 2010, Paris, p217

128 « JOSEPHINE ... et puis les morts du village de pierre. Toute la famille Azria, Yolaine, Muriel, Mylène, Joumana, Layla, Céline, les quatre bébés dont personne ne se souvient des noms. Nour le fils de Afaff, Hichem fils d'Idris petit fils d'Élife retrouvée enfant par Yvonne au creux de la rivière et qui lui donna comme surnom Rivière-rivière. Monsieur Laplante mort dans les bras de son fils acteur qui tapait du pied sur la place du village. [...] J'ai été obligée d'apprendre tout par cœur ! Les noms, tous les noms ! [...] Je ne sais pas ! Je récolte et c'est tout et c'est devenu une obsession ! Incrire le nom de tout le monde ! Mais avec la guerre c'est difficile ! J'ai toujours peur d'oublier quelqu'un [...] Et un nom à quoi ça sert ? Les noms ! Tous les noms ! La plupart sont partis ou mort et personne ne soit plus où ils sont ! Cris peines et chagrins ! Il ne restait plus que des cendres, alors les noms ! » *Littoral*, pp81-82.

définition des morts ! Qu'est-ce qui se passe avec cette donnée invisible de l'histoire ? Comment y agit-elle ? [...] À partir d'une construction mémorielle qui instaure le temps de la cité. »¹²⁹

D'ailleurs la pièce *Incendies* tout entière est vouée à la préservation de la mémoire de Nawal Marwan et de ses descendants.

C'est en faisant des références plus ou moins directes à la tragédie grecque, que Mouawad met au cœur de ses pièces la problématique de la préservation de la mémoire et de la filiation. Comme Antigone, Wilfrid veut préserver la mémoire de son père en lui trouvant une sépulture et c'est en dévoilant à ses enfants l'inceste et donc le secret tragique de leur filiation que Nawal verra sa mémoire préservée à travers une pierre tombale. L'hypotexte et l'hypertexte deviennent donc un écran sur lequel se projette le revenant via le mécanisme du souvenir et de la remémoration.

Si nous poussons plus loin notre analyse, nous pouvons dire que ce principe d'intertextualité chez Mouawad mène effectivement à la manifestation de ses personnages fantômes mais également au personnage d'Œdipe, d'Antigone (qui sont eux-mêmes morts dans leur tragédie et en l'occurrence sont des fantômes de l'intertextualité) et d'Ulysse. Nous nous retrouvons donc devant une revenance universelle, comme le souligne Daniel Sangsue :

« En récoltant des textes littéraires sur les fantômes, on ne cesse de mettre à jour des filiations : un texte renvoie à un autre texte, la même histoire ou le même thème se retrouvent d'un auteur à l'autre à travers les âges, si bien que, nous le verrons, la véritable *revenance* est celle des textes. »¹³⁰

129 *Ibid.*, p211

130 Sangsue, *Op. cit.*, p23.

Selon André Green :

« En insistant sur la valeur du spectacle, nous mettons l'accent sur le rôle que joue en ce cas la *représentation*. Par représentation, nous entendons le processus, lié au phénomène théâtral lui-même, qui consiste à animer une action construite autour d'une fable ou d'un récit qu'il ne suffit pas de dire ou d'entendre, mais de mettre dans la bouche d'un personnage qu'on fait vivre pour donner un support à leur discours de telle façon que les événements racontés par ce récit ou cette fable soient promis à un renouveau d'existence et non plus seulement narrés. Le théâtre est la résurrection qui permet à des histoires de reprendre vie, le temps du spectacle. »¹³¹

CHAPITRE II

I- Le tragique :

Le tragique est un destin incompréhensible qui frappe l'homme. C'est une force incompréhensible et ressentie comme injuste qui frappe l'homme et contre laquelle, malgré la vanité de sa lutte, il ne cesse de se battre.

Depuis l'essor de la psychanalyse, on lit les tragédies grecques avec un regard moderne et on y voit des problématiques liées à la condition humaine. C'est en replaçant les textes

131 André Green, *Un Œil en trop, le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Minit, « Critique », 2012, Paris, p88

antiques dans leur contexte antique que nous pouvons mesurer les évolutions et les enjeux de notre société. Sur la scène de la Grèce antique, les morts qui parlaient aux vivants suscitaient chez le spectateur athénien de la terreur ainsi que de la pitié, puisque la tragédie met en scène des forces dont la présence, la forme et l'histoire racontée devaient susciter certaines émotions. Cette compassion, vue par Freud comme un mécanisme de défense, pousse le spectateur à réfléchir pour éviter dans le réel ce qu'il voit sur scène¹³².

La critique a souvent reproché à Mouawad son style cru ainsi que la récurrence des thèmes tels que l'inceste, le viol et le meurtre, présentée par certains comme une recette efficace pour choquer le lecteur-spectateur. Certes les œuvres de Mouawad sont prenantes, bouleversantes mais la relation qu'elles entretiennent avec le monde, leur faculté de formuler des questions grâce à la fiction vont bien au-delà d'une volonté de choquer gratuitement ou même de choquer le lecteur-spectateur pour réveiller sa conscience et l'amener à agir. Viols, morts, déplacements, revenants et personnages imaginaires, les pièces de Wajdi Mouawad sont l'incarnation de l'humanité dans ce qu'elle a de plus inavouable.

Selon Robert Abirached,

« Le plaisir théâtral, cependant, en ce qu'il a de spécifique, exclut l'insignifiance : il est autant plus intense qu'il touche le moi dans ses zones les mieux protégées et qu'il se retire en laissant des traces plus grandes. En d'autres mots : plus il remue l'inconscient dans ses profondeurs, et plus il favorise l'accès à une conscience plus sûre. Nous retrouvons ici encore la

132 « La tragédie procure un plaisir certain bien que celui-ci soit d'une coloration douloureuse : mélange de terreur et de pitié. Mais il n'est pas de tragédie sans héros tragique, c'est à dire sans projection idéalisée d'un moi qui trouve ici la satisfaction de ses visées mégalomaniaques. Le héros est le lieu d'une rencontre entre le pouvoir de l'aède qui donne vie au fantasme, et le désir du spectateur qui voit son fantasme incarné et représenté. Le spectateur est ce pauvre hère à qui il n'arrive rien. Le héros est celui qui vit des aventures exceptionnelles qu'il marque de ses exploits, mais qui, en fin de compte, doit payer très cher devant les Dieux la puissance qu'il acquiert ainsi. [...] le plaisir du spectateur sera donc lié à un mouvement d'identification avec le héros (pitié, compassion) et à un mouvement masochique (terreur). » Green, *Op. cit.*, p38

double postulation que suppose le personnage théâtral, vers l'abîme et vers la terre ferme, sans qu'il puisse se perdre dans l'un ou se reposer dans l'autre. L'abîme c'est l'imaginaire : phantasmes, rêves, ténèbres nourricières, extrémisme de l'être, mythes fondateurs de la mémoire collective. La terre, c'est l'histoire, la société, la pratique du quotidien, la vie à organiser tous les jours et les tâches à apprendre pour aménager la vie. C'est pourquoi le plaisir au théâtre, procure d'une part l'expérience d'une libération, fournit d'autre part les éléments d'une pédagogie : sa fonction n'est pas de changer le monde, mais de le faire appréhender autrement par la jouissance même. »¹³³

Donc certaines scènes qui sont absolument prenantes chez Mouawad comme la description horrible de la torture exercée par le chef du village dans *Littoral* permettent au spectateur, par leur hybris, de voir ses fantasmes mis en scène.

Ce mécanisme de théâtre « choc » nous fait penser à celui d'Artaud mais également au théâtre antique. Ce mécanisme théâtral qui donne à voir la faute engendrée par la transgression de l'interdit ainsi que le châtement, met au premier plan le rapport scène/salle. Nous allons tenter de privilégier le rapport qu'entretiennent les vivants avec les morts chez Mouawad face à la notion de tragique.

Dès sa première pièce *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Wajdi Mouawad s'inscrit dans le registre tragique. En effet, durant toute la pièce Willy s'est enfermé dans les toilettes et à la fin du dernier acte lorsqu'il décide enfin de sortir après l'imploration de toute sa famille et de tous les voisins de l'immeuble, il le fait pour mourir :

« WILFRID. Vous l'entendez, ce cri d'amour ? Il est contenu en moi, il est contenu en tous ceux qui continueront à s'enfermer, pour perpétuer ce cri !

133 Abirached, *Op. cit.*, p84

Regardez de quelle race je suis, vous me voyez debout au bord de cette fenêtre ! Regardez donc le ciel qui vient m'emporter ! Entendez-vous le cri d'amour que je suis ?

Willy se défenestre. » *Littoral*, p89

Cette idée d'enfermement concorde avec l'une des définitions que donne Roland Barthes du personnage tragique :

« Le Lieu tragique est un lieu stupéfié, saisi entre deux peurs, entre deux fantasmes : celui de l'étendue et celui de la profondeur. Voilà donc une première définition du héros tragique : il est l'enfermé, celui qui ne peut sortir sans mourir. »¹³⁴

Ainsi les toilettes dans lesquelles se trouve Willy s'affirment tout au long de la pièce comme un lieu tragique, une antichambre à laquelle on n'échappe que par la mort. Nous développerons plus loin l'idée du lieu tragique qui est très présent chez Mouawad, mais il convient de revenir d'abord sur la définition de la tragédie.

1- L'Apollinien et le Dionysiaque :

Selon Nietzsche la tragédie est la perpétuelle tension qui se crée entre ce qu'il appelle L'Apollinien et le Dionysiaque :

« C'est à leur deux divinités artistiques, Apollon et Dionysos, que se rattache notre connaissance de la formidable opposition, d'origine et de buts, existant dans le monde grec, entre l'art du créateur d'images, apollinien, et l'art non plastique de la musique, celui de Dionysos : ces deux pulsions si différentes,

134 Barthes, *Op. cit.*, p20

avancent côte à côte, le plus souvent en conflit ouvert, et s'excitant mutuellement à de nouvelles naissances toujours plus fortes, pour perpétuer à travers elles le combat de ces opposés que le terme commun « art » ne réunit qu'en apparence ; jusqu'à ce que, par un acte métaphysique miraculeux de la « volonté » hellénique, elles finissent par se montrer appariées, et dans cet appariement engendrent pour terminer l'œuvre d'art tant dionysiaque qu'apollinienne de la tragédie attique. »¹³⁵

Cette tension est amplement présente dans toute les pièces de Mouawad où se manifeste un va-et-vient quasi permanent entre l'ordre et le chaos. Dans la première scène de *Littoral*, Wilfrid délivre son premier monologue désespéré devant le juge : « C'est en désespoir de cause, monsieur le juge, que j'ai couru jusqu'ici pour venir vous voir. » Nous avons rapproché cette phrase liminaire dans notre partie précédente des premiers mots de Phèdre : « Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent »¹³⁶ Le monologue de Wilfrid qui inaugure *Littoral* est un monologue tragique par excellence parce qu'il décrit une tension entre l'apollinien c'est à dire le juge, l'ordre, l'administratif et le dionysiaque illustré par la description de la scène d'amour avec une « déesse » selon les mots du personnage¹³⁷. Le lexique utilisé par Wilfrid, est un lexique dionysiaque voir orgiaque puisque nous avons l'impression que tous les prénoms prononcés dans ce monologue étaient présents durant l'acte sexuel. La tension entre l'ordre et

135 Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Livre de Poche, 2016, Paris, p.79.

136 Racine, *Op. cit.*, p46

137 « J'étais au lit avec une déesse dont le nom m'échappe, Athéna ou Hélène et ça n'a pas d'importance d'autant qu'elle ne se souvenait pas plus du mien. On baisait et c'était formidable. Je l'ai appelé Françoise, Chantal, Claudine, Marie et Ursule ; elle m'a appelé William, Julien, John Moustafa et Jean-Claude [...] Cette fille avait un cul comme je n'en ai jamais tenu un, pourtant, des culs, monsieur le juge, j'en ai tenu beaucoup. C'est vous dire le cul. Je ne veux pas insister sur les détails parce que ce n'est pas le lieu, mais c'est important que vous sachiez qu'à cet instant je tirais la baise de ma vie ! C'était bon, c'était gourmand, c'était cochon, c'était écoeurant ! Et quand j'ai joui, j'ai joui en même temps que le téléphone. » *Littoral*, pp11-12

le désordre se crée au moment de la sonnerie du téléphone qui coïncide avec l'instant de plaisir et qui se cristallise dans la phrase suivante : « Dringallo venez votrepèreestmort ». À travers la typographie de cette expression Mouawad donne à voir le tragique de l'existence de Wilfrid comme une décharge électrique rapide.

Dans *Les mains d'Edwige*, la tension tragique est à son paroxysme dans la scène finale :

« ESTHER. Et puis tout ce soleil qui nous envahi. C'est lui, lui qui est là, il est ici avec son visage de phosphore ! Il a chassé le brouillard

EDWIGE. Oui, c'est lui [...]

ESTHER. Il est là ! Je reconnais ses façons, cette lumière il me l'a déjà montrée ! [...]

ALEX. Ils sont soûls, fous, ils rigolent, ils crient et allument le bois ! Papa a essayé de les arrêter. Ils l'ont frappé, cogné, presque tué, jeté dehors dans le froid, la neige... [...]

EDWIGE. Que c'est horrible deux lumières qui s'entredévorent ! » *Mains*, pp69-70

Toute la pièce est divisée en deux parties : le feu dionysiaque, le feu, à l'étage et la lumière d'apollon à la cave. Le tragique réside dans la tension qui anime ces deux facettes. D'ailleurs Apollon n'est-il pas le dieu de la lumière ? La tension tragique est tellement forte qu'elle déchire littéralement la scène :

« *Les rayons de soleil vont petit à petit passer à travers les fissures des murs jusqu'à dissiper petit à petit le brouillard. Des coups violents, des cris au-dessus, des hurlements féroces. [...]*

Éloïse. Pardonne-moi, ma fille, pardonne-moi

Éloïse opère avec une lame. Esther hurle de douleur. » *Mains*, pp67-68

En coupant le ventre de sa fille, Éloïse incarne se déchirement entre l'apollinien et le dionysiaque. L'enfant d'Esther né donc du tragique, il devient l'enfant de la tragédie.

Selon Nietzsche,

« Apollon, le dieu de toutes les forces plastiques, est simultanément le dieu de la divination. Étymologiquement le « resplendissant », la divinité de la lumière, il régit également la belle apparence du monde intérieur de l'imagination. La vérité supérieure, la perfection de ces états qui oppose la réalité diurne, laquelle donne lieu à une compréhension lacunaire, et en outre la profonde conscience de la nature ... »¹³⁸

La manière avec laquelle Esther décrit la lumière qui l'entoure dans la cave est essentiellement apollinienne. La scène est donc divisée entre l'étage, le dionysiaque et la cave, l'apollinien. D'ailleurs Alex le frère d'Edwige la qualifie de rêveuse et sépare à travers son discours les deux tendances :

« [...] je sais moi ce que sont les choses et je ne suis pas rêveur. Je vois la vie telle qu'elle est et je la regarde bien en face ; toi pauvre Edwige, tu ne te doutes de rien et te voilà définitivement perdue [...] tu y crois à ton jeu, tu te laisses emporter même dans ton jeu ton jeu, jusqu'à sombrer dans le sordide et faire parler une morte, jusqu'à parler de la lumière. » *Mains*, p57

138 Nietzsche, *Op. cit.*, p83

Donc la cave Edwige s'inscrit dans la rêverie alors que les gens à l'étage se donnent à l'ivresse et au chaos : « ALEX. Ils sont soûls, fous, ils rigolent, ils crient et allument le bois ! »

Mains, p69

Toujours selon Nietzsche,

« Afin d'appréhender plus intimement ces deux pulsions, imaginons-les tout d'abord sous la forme des mondes artistiques séparés du *rêve* et de *l'ivresse* ; phénomènes physiologiques entre lesquels on note une opposition correspondant à celle de l'apollinien et du dionysiaque. »¹³⁹

La pièce entière de Mouawad tourne donc autour du dilemme tragique entre ces deux pulsions qui, déchirent littéralement les personnages.

2- La manifestation du revenant à travers le tragique :

Une fois que nous avons établi l'idée que les pièces de Mouawad s'inscrivent dans le registre tragique, pas juste à travers leurs références au théâtre antique mais également en adoptant la tension entre l'apollinien et le dionysiaque comme dynamique à l'histoire racontée, nous allons étudier dans cet argument, comment se manifeste la figure du fantôme à travers la notion du tragique.

Selon François Lecercle :

« Le fantôme met en place, d'emblée, un univers de violence inouïe et de passion paroxystiques. Enfin, il propose un parangon de situation tragique : un personnage qui revient hanter le lieu d'un crime passé, introduit une

139 *Ibid.*, p79

histoire de vengeance et de répétition où la culpabilité se transmet de génération en génération. Il plante ce décor de culpabilité atavique que, selon Aristote, la tragédie affectionne : il est un bon exemple de ces grandes familles criminelles qui ont fait la fortune des tragiques grecs. Il présente même un avantage que Aristote n'avait pas prévu, en introduisant une dimension de fatalité : en prescrivant une fin horrible, il transforme la tragédie en une machine inéluctable. Bref le fantôme protatique permet d'afficher d'entrée de jeu tous les signes de la tragédie. Il donne le ton, et pas simplement par cette acmé stylistique qu'il atteint d'emblée. La tragédie demande des protagonistes qui soient au-dessus de la condition commune : il remplit admirablement cette condition puisque tout concourt à le démarquer des simples humains. Il présente le paradoxe d'appartenir encore à l'humanité (on reconnaît en lui l'homme qu'il a été) tout en ayant déjà rompu avec la condition ordinaire des mortels. On peut même dire qu'il incarne à ce point la tragédie que, à la limite, il n'a pas besoin de paraître : il suffit de l'invoquer pour donner à la pièce une couleur tragique. »¹⁴⁰

François Lecerclé met donc la figure du revenant au cœur même de l'identité tragique. Le théâtre de Wajdi Mouawad s'apparente au tragique par d'autres caractéristiques encore.

a- La fatalité du cadavre lourd, le cas de *Littoral* :

Dans les pièces de Mouawad le fantôme ne frappe pas la porte avant de faire son entrée. Les vivants ne se trouvent pas dans la nuit noire devant une forme inconnue à se demander : « Qui va là ? »¹⁴¹ On est loin de l'entrée shakespearienne du spectre, puisqu'il n'est pas

140 Lecerclé, Lavocat, *Op. cit.*, p35

141 « C'est autour de cette forme qu'on ne saurait nommer, ce quelqu'un ou ce quelque chose (Who, what, the thing) qui s'avance indécidable dans son identité et jusque dans sa nature de sujet ou d'objet que se nouent toutes

question d'effrayer les vivants dans un cadre purement fantastique. C'est là un point parmi d'autres qui montre l'originalité de Mouawad dans sa conception de la figure fantomatique :

« ONCLE EMILE. 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 ! [...] 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 [...]

Silence

LE PÈRE. Pssst ! Wilfrid... Wilfrid... Pssst!

WILFRID. Papa!

LE PÈRE. Shhht!

WILFRID. Voyons là! Je ne rêve pas là !

LE PÈRE. On va attendre qu'ils aient le dos tourné, et on va s'en aller en courant !

WILFRID. Mais tu es mort !

LE PÈRE. Tu mets toujours ça pire que ce que c'est.

WILFRID. Tu n'es pas mort ?

LE PÈRE. Qu'est-ce que ça change ?

WILFRID. Rien... sauf que... » p.33

« *Entre le père*

LE PÈRE. Wilfrid.

WILFRID. Papa ?

LE PÈRE. Je ne veux pas t'effrayer, te faire peur ! [...]

les interrogations d'*Hamlet*. À travers elles, c'est la question du théâtre qui est posée, celle d'un théâtre nocturne s'interrogeant sur la nature de ce qui, au cœur de la nuit, vient se donner à voir sur la scène. « What are you ? » est aussi l'interrogation lancée dans la lande par Macbeth, lors de la rencontre avec les sorcières, elles aussi, comme le fantôme, formes à questionner et chargées de mystère. » Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Actes Sud, Paris 2010, p.99-100

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 ! [...] pourquoi tu t'énerves ? »

WILFRID Tu es mort, c'est pour ça que je m'énerve ! [...] 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. » *Littoral*, p36

Il est clair qu'on est loin de la peur shakespearienne du fantôme, puisque Wilfrid reconnaît directement son père. On se croirait presque dans une comédie puisque dans la première conversation c'est le fantôme du père lui-même qui incite son fils à prendre la fuite. Même si nous nous trouvons devant quelques questionnements, ceux-ci sont vite tournés à la dérision par les phrases suivantes : « Tu mets toujours ça pire que ce que c'est » et « Qu'est-ce que ça change ? » Alors que dans la deuxième conversation Wilfrid est énervé plutôt qu'effrayé, comme pour dire à son père : « tu es mort, retourne de là d'où tu viens » Les vivants manifestent une certaine ignorance quant aux raisons pour lesquels un mort revient. Tout se passe comme si, pour le personnage de Wilfrid, il était simple que son père mette fin à sa revenance et retourne au royaume des morts. Nous sommes donc devant une réappropriation de la figure fantomatique classique.

Selon Mircea Eliade,

« Le seuil qui sépare les deux espaces [sacré et profane] indique en même temps la distance entre les deux modes d'être, profane et religieux. Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose les deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré »¹⁴²

142 Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Folio, « Essais », 2013, Paris, p28

Dans telle scène nous passons clairement du sacré (le salon funéraire) au profane (le gouffre) et le seuil entre le sacré et le profane est marqué par le personnage du chevalier Guiromelan :

« LE CHEVALIER. Cours, Wilfrid, va, vole, suis ce chemin inusité qui conduit au gouffre, et saute ! Saute dans le gouffre ! Laisse les chemins car tous les chemins mènent à la terre ! » *Littoral*, p34

Nous avons quasiment la même scène de fugue ainsi dans le roman de Mouawad intitulé *Visage retrouvé* :

« Il se répéta cela tout au long du trajet le ramenant chez lui. Le combat n'était pas terminé. Il débutait. [...] Tous les chemins le mèneront à la terre. Or voilà qu'en rentrant chez lui, il quittait la Terre pour sauter dans le gouffre [...] il n'arrivait pas à savoir à quoi pouvait ressembler ce gouffre où la femme aux membres de bois l'attendait. [...] Il sauta à pieds joints dans un trou qui le mena loin, bien loin de cette beauté tant espérée. »¹⁴³

Quasiment les mêmes mots sont prononcés dans la pièce et dans le roman. Les deux passages tournent d'abord autour d'une apparition (la femme aux membres de bois et le fantôme du père), ensuite l'image du gouffre qui est une image récurrente dans les écrits de Mouawad et celle de la terre. L'imaginaire du gouffre symbolise une condition psychique liée à une fascination, comme le soulignent les spécialistes de l'imaginaire :

143 Mouawad, *Op. cit.*, p186

« Comme le note Bachelard, le mot gouffre n'est pas un nom d'objet, c'est un adjectif psychique, nous ajouterons que c'est même un verbe moral. Et le gouffre risque de composer des harmoniques empédocléennes et, comme chez Baader, de se muer en tentation, en appel du gouffre »¹⁴⁴.

C'est en choisissant de fuir, en répondant à l'appel du gouffre, symbolisé dans la pièce par l'appel du fantôme, que Wilfrid inscrit la suite des événements dans le registre profane pour que toute la pièce concourt à restituer le sacré perdu. C'est dans ce gouffre imaginaire et psychique que vont se dérouler les événements et c'est lui qui va permettre aux personnages de regarder en face la réalité amère de la mort et de l'absence. Le fantôme entraîne donc les vivants avec lui dans son errance. Mais le moment choisi par le revenant n'est pas anodin. C'est au moment où la famille de Wilfrid dévoile la vérité à propos de la mort de sa mère que le père fait son apparition comme s'il voulait infirmer cette révélation. Le fantôme survient à l'heure où la mise au jour des secrets de famille impose son tragique. Et c'est ainsi que commence la fatalité du cadavre lourd, pourri, qui dégage des odeurs nauséabondes et qui encombre les vivants obligés de le transporter jusqu'à sa terre natale :

« Le cadavre tragique est toujours le cadavre d'un mort qui refuse à mourir. Les vivants devront satisfaire ses exigences. Il est un mort qui reste vivant même si son *eidolon* ne les poursuit pas à travers des apparitions effectives »¹⁴⁵

144 Durand, *Op. cit.*, p130

145 Borie, *Op. cit.*, p38

b- La fatalité du « fantascopie-mégascopie » : le cas de *Forêts* :

Une autre forme de dérogation à la tradition se présente dans la pièce *Forêts* lorsque le personnage d'Aimée, la mère de Loup découvre que son frère jumeau qui était mort au moment de la naissance, nichait dans son cerveau sous la forme d'un os/fœtus.

« 4. Diagnostic

Bureau de médecin. Fenêtre. Neige.

FREEDMAN. Un corps solide, vidé de sa moelle et sans muscles pour l'articuler, niche bel et bien au cœur de votre cerveau. Il a toutes les caractéristiques d'un os sans être tout à fait un os.

AIMÉE. Alors qu'est-ce que c'est ?

FREEDMAN. Un embryon. Un fœtus.

BAPTISTE. Un enfant ?

FREEDMAN. À un stade extrêmement préliminaire, mais un enfant. Oui.

AIMÉE. Quel enfant ?

FREEDMAN. Votre jumeau. Vous étiez deux dans le ventre de votre mère.

Mais vous l'avez intégré à votre propre métabolisme, le forçant à conserver cet état embryonnaire [...] » *Forêts*, p30

Un lien étroit entre le revenant et le souvenir se présente dans cet extrait, puisque cette forme embryonnaire se trouve dans le cerveau d'Aimée. Comme si son jumeau cherchait lui-même à conserver sa propre mémoire et avoir une sorte de conscience « parasite » en choisissant de se greffer sur le cerveau de sa sœur.

Mais en même temps une question se pose : peut-on parler vraiment de revenance dans le cas d'Aimée puisque son jumeau n'est jamais vraiment parti ? Oui effectivement, nous pouvons parler de revenance, puisque ce n'est qu'au moment du diagnostic qu'Aimée découvre cet embryon dans son cerveau. Et pour qu'il y ait un phénomène de fantasmagorie, il faut que

les vivants soient également au courant de ces apparitions parce qu'une revenance ne se fait pas devant personne. Comme le théâtre est un art qui littéralement donne à voir les événements, le fantastique en tant que genre s'inscrit également dans cette lignée de visualisation de l'invisible mais également de la prise de conscience de cet invisible. C'est par le processus des cinq sens (attributs essentiels pour tout conte et phénomène fantastique) que s'effectue la prise de conscience du fantôme par le vivant. Cette dernière est expliciter dans *Forêts* à travers la radiographie :

« Radiographie.

a. OS [...]

FREEDMAN. Difficile à dire. Cela ressemble à un os. Mais il est impossible d'avoir un os de cette taille au centre du cerveau sans présenter de défaillances physiologiques et/ou psychologiques évidentes, graves, ce qui n'est pas votre cas.

DOUGLAS DUPONTEL. Maintenant regardez cette radiographie.

FREEDMAN. Voici votre cerveau vu selon une coupe transversale. [...] Il semble que votre système nerveux se soit imbriqué, telles des racines autour d'un caillou, autour de cet os, rendant par là son extraction impossible.

L'enlever c'est vous arracher les racines de la vie. » *Forêts*, p29

C'est le système de radiographie qui littéralement émet une lumière et donne à voir l'ombre. D'ailleurs pour lire une radiographie sombre n'a-t-on pas besoin de lumière ?

Selon Max Milner :

« L'ombre est une substance ayant son existence propre, dont la présence rend visible un monde qui serait sinon totalement noyé dans la clarté. Mais comment penser ce qui ne peut être considéré que comme une non-substance?

La difficulté apparaît nettement dans la manière dont le problème est posé par

l'article « ombre » dans l'Encyclopédie. « Comme on ne peut rien voir que par le moyen de la lumière, y lisons-nous, l'ombre en elle-même est invisible. Lors donc qu'on dit que l'on voit une ombre, on entend que l'on voit des corps qui sont dans l'ombre, et qui sont éclairés par la lumière que réfléchissent les corps collatéraux, ou qu'on voit les confins de la lumière »¹⁴⁶

Comme il s'agit d'une revenance qui est en lien directe avec le cerveau, la tension tragique se crée au moment des épisodes épileptiques pendant lesquels Aimée a des visions du passé. Et d'ailleurs la première crise surgit directement après un monologue tragique de Clytemnestre.

« d. Oracle

Crise d'épilepsie d'Aimée.

BAPTISTE. Aimée ! Aimée !

AIMÉE. Un seul est le père et les fils sont au nombre de trois ;

Chacun a autant de filles et la césure au milieu

La dernière, née à midi, morte à minuit !

Oracle de l'oblique,

Du Dieu qui frappe au loin. » *Forêts*, p20

Ajoutons que la deuxième crise d'épilepsie est provoquée par un effet de lumière « FREEDMAN. Vous venez de faire une crise d'épilepsie partielle celle-ci, que j'ai provoqué par un jeu de lumière. » p.24 Ainsi l'éclairage devient une mise à nu de la matière fantomatique et ses effets sur la mère de Loup qui voit des scènes de la première guerre mondiale : « AIMÉE. Il y avait encore le soldat de la première guerre mondiale. Une bataille. Un corps à corps. Il

146 Max Milner, *L'Envers du visible, essai sur l'ombre*, Seuil, 2005, Paris, p138

essayait de tuer quelqu'un » p.24 Nous avons un double effet de vision qui provoque une double revenance puisque : une lumière qui donne à voir le revenant qui lui-même provoque des crises qui permettent à Aimée de voir des scènes du passé. La vision dans tous les sens du terme est au cœur de la figure fantomatique dans *Forêts*.

Selon Michel Viegnes :

« Le verbe *phantasein*, dont dérivent *phantasma* et *phantastikon*, se réfère originellement à la manifestation sensible, c'est à dire pour les grecs *visible*, de l'irréel, ou du moins de l'immatériel « faire voir en apparence », « donner l'illusion de »... C'est exactement ce qu'opère la fantasmagorie, type de spectacle très prisé à la fin du XVIIIe siècle et qu'étudie Max Milner. [...] En fait il s'agissait d'une séance de lanterne magique un peu sophistiquée, opérée sur un dispositif que l'illusionniste tenta de faire breveter l'année suivante sous le nom de *fantascope-mégascope* »¹⁴⁷

Donc cette lumière dont il est question, joue le rôle d'un fantascope-mégascope puisqu'elle permet la diffusion de scènes grâce au jeu de lumière. Donc c'est à travers la crise épileptique et la radiographie, que le jumeau trouve un terrain d'apparition.

Selon Monique Borie :

« Les visions de la folie, telle l'apparition du fantôme ou l'image du rêve, portent en elles une même présence de l'invisible et de ses forces chargées d'ambivalence. Comme le fantôme, la vision du délire est à la fois piège et vérité. Que le fantôme qui apparaît, que l'image des rêves aient le même statut mais aussi les visions de la folie, maintes tragédies l'attestent sans qu'il soit

147 Michel Viegnes, *Le Fantastique*, GF, 2006, Paris, pp17-18.

possible toujours de décider si c'est le délire qui fait naître la vision du fantôme ou la vision du fantôme qui provoque le délire. »¹⁴⁸

Dans le cas d'Aimée nous pouvons dire que les deux cas de visions citées par Borie sont présentes, puisque c'est l'os/embryon qui crée les crises épileptiques, qui eux-mêmes affichent des visions du passé. Nous pouvons dire que le personnage d'Aimée est tiraillé entre un passé qui s'acharne sur elle jusqu'à ses neurones et un futur qu'elle ne verra pas puisqu'elle est atteinte d'un cancer causé par cet « os » :

« HIM. C'est une maladie ancienne, archaïque, qui a ses racines dans nos gènes. Là, au plus intime de notre être, une succession d'évènements liés au hasard, à l'hérédité ou à l'environnement se produisent à notre insu, affectant les normes qui régissent dans nos cellules. Une cellule est saine lorsqu'elle accepte de mourir. Ce processus de prolifération et de mort cellulaire est soumis à un contrôle génétique très précis. Lorsque ce contrôle est perturbé, certaines cellules deviennent immortelles et se développent, se rajoutant les unes aux autres, jusqu'à la tumeur, jusqu'à dévorer l'organe où elles sont nées. » *Forêts*, p31

La description de la maladie par le médecin est essentiellement tragique puisqu'il s'agit d'hérédité, d'antiquité ainsi que d'une norme perturbée. Aimée et sa descendance feront désormais partie de la race maudite :

« En fait, de tels rêves ne cessent de renvoyer à l'univers fantasmagorique d'esprits hantés par la peur et par des obsessions morbides qui ne peuvent

148 Borie, *Op. cit.*, p45

souvent se comprendre qu'en fonction du passé inconnu de la personnalité inconsciente des héros. Le thème de l'hérédité (et implicitement de la race maudite) subtilement appréhendé en termes physiologiques et psychiques par Tourguéniev en apporte la preuve : pour l'adolescent de son récit, être hanté par l'image troublante, tout à la fois si intime et si lointaine du père, c'est aussi et, peut-être surtout, être hanté par cette part secrète de soi-même qui échappe à la logique diurne. Mais l'univers des fantasmes mis en évidence par le rêve coexiste et parfois coïncide avec le surnaturel : en s'épanchant et en débordant à l'intérieur du monde réel, l'expérience onirique brouille les signes, efface les points de repère, abolit les frontières qui séparent l'imaginaire de la réalité et, ce faisant, devient véritablement fantastique et folle. »¹⁴⁹

C'est ainsi que naît la tragédie d'Aimée qui en refusant de traiter son cancer, s'inscrit dans la lignée des morts/fantômes et rejoint son jumeau. C'est en prenant la décision de donner vie à Loup et de s'abandonner à son sort qu'elle assume sa nature fantomatique pour revenir hanter sa fille et assurer ainsi la suite de la pièce.

149 Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, PUF, « Écriture », 1977, Paris, p172

CHAPITRE III

I- La faute : entre scandale et tabou

L'espace théâtral depuis la tragédie grecque donne à voir l'horreur, la faute du héros tragique qui, comme nous l'avons vu précédemment suscite la peur et la pitié. Une fois sur scène, la mise au jour du tabou, de la faute est inévitable. Le tabou tente en vain de préserver sa privauté dans un espace qui se donne en spectacle et dont l'essence même est d'être public, puisque, sans spectateurs, une pièce n'existe pas véritablement et n'a aucune raison d'être sur le plan du spectacle et de la performance. Et c'est là que se déroule la tension entre le privé et le public, le scandale et le tabou.

Comme le rappelle Freud,

« Le tabou est un mot polynésien dont la traduction nous réserve des difficultés parce que nous ne possédons plus le concept par-là désigné. Celui-ci était encore courant chez les anciens Romains, leur Sacer était la même chose que le tabou des polynésiens. [...] Il veut dire, pour nous, d'une part : sacré, consacré ; d'autre part : inquiétant, dangereux, interdit, impur.

L'opposé de tabou se dit en polynésien *noa* = habituel, accessible à tous. Ainsi s'attache au tabou quelque chose comme le concept d'une réserve, le tabou se manifeste en effet essentiellement dans des interdits de restrictions. Notre terme composé 'crainte sacrée' coïnciderait souvent avec le sens du tabou. »¹⁵⁰

Nous utilisons les notions de scandale et tabou parce que toutes les pièces de Mouawad concourent à faire émerger une vérité cachée depuis des années et que son apparition à la lumière du jour, en d'autres termes sous les feux de la rampe, n'est pas sans conséquences pour les personnages, surtout pour le revenant qui cherche à effectuer sa traversée vers l'au-delà en expiant sa faute envers et à travers les vivants. C'est ainsi que nous assistons chez Mouawad à une mutation du tabou en scandale sur scène :

« La dimension piaculaire du fantôme est donc fondamentale : le revenant expie des fautes passées, il paie ses crimes, ses méfaits ou son sacrilège par une souffrance qui peut être éternelle s'il n'y a pas rachat ou réparation. [...] Autant qu'un rôle de vengeur, le fantôme a souvent un rôle de justicier : il revient pour dénoncer un abus, confondre un coupable, dévoiler une vérité ou des documents cachés. »¹⁵¹

Volontaire ou involontaire, dans la tragédie grecque par exemple, la faute est le plus souvent un crime. C'est le cas pour Œdipe qui ne reconnaît pas la personne qu'il tue, ni celle qu'il épouse parce qu'il baigne dans l'ignorance et c'est la faute tragique.

Freud apporte à ce sujet des précisions importantes :

150 Sigmund Freud, *Totem et tabou*, PUF, 2010, Paris, p31
151 Sangsue, *Op. cit.*, pp108-109.

Les limitations du tabou sont autre chose que les interdits religieux ou moraux. Elles ne sont pas rapportées aux commandements d'un dieu, mais, de fait, c'est d'elles-mêmes qu'elles interdisent ; ce qui les distingue des interdits moraux, c'est l'absence d'insertion dans un système qui, de façon tout à fait générale, déclarerait nécessaire des abstentions et qui fonderait aussi cette nécessité. Les interdits de tabou, sont privés de tout fondement ; ils sont de provenance inconnue ; incompréhensibles pour nous, ils apparaissent compréhensibles de soi à ceux qui se trouvent sous leur domination. »¹⁵²

Nous remarquons le lien identitaire entre la faute tragique et le tabou ; dans les deux cas, il ne s'agit pas de commandements dictés et ensuite transgressés.

C'est en ouvrant ces pièces par un rituel privé comme la lecture du testament dans *Incendies*, ou un dîner entre amis dans *Forêts* ou même un tête-à-tête avec un juge que Mouawad prend d'emblée le parti du spectacle, du privé rendu public.

« *Journée. Été. Bureau de notaire.*

HERMILE LEBEL. Entrez, entrez, entrez, ne restez pas dans le passage. C'est mon nouveau bureau. J'emménage. [...] J'ai perdu la possibilité de faire de la publicité à l'heure de pointe, mais au moins je peux garder ma fenêtre ouverte. » *Incendies*, p13-14

152 Freud, *Op. cit.*, p32

C'est à travers cette première invitation vers le privé, caractère essentiel du tabou, que commence la lutte avec le scandale. Ce tiraillement est visible à travers la réaction souvent violente des vivants qui refusent d'accepter les dernières volontés du mort.

« *Long Silence.*

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 ! Elle nous aura vraiment fait chier jusqu'au bout ! On se disait à chaque jour depuis si longtemps elle va crever la salope, elle arrêtera de nous emmerder, elle arrêtera de nous écœurer la grosse tabarnak ! Et là bingo ! Elle finit par crever ! Puis *surprise* ! C'est pas fini ! Putain de merde ! On l'a pas prévue celle-là ; hostie que je l'ai pas vu venir ! Elle a bien préparé son coup, bien calculé ses affaires la crisse de pute ! Je lui cognerais le cadavre ! You bet qu'on va l'enterrer face contre terre ! You bet ! On va y cracher dessus ! » *Incendies*, p19

Ce mécanisme de défense qui se traduit par un torrent d'insultes et de paroles incontrôlées est un premier signe de cette lutte entre le tabou de la faute commise et le scandale de sa mise à nu sur scène. Nous retrouvons ce même mécanisme de défense dans le roman *Visage retrouvé* :

« Assis au fond, je me parle en grinçant des dents, je me parle pour essayer de me calmer, je me dis des mots, mille injures contre toute la terre, tout mon vocabulaire y passe dans les trois langues : maternelle, adolescente et celle de maintenant. Va te faire foutre, gris tabarnac d'enfoiré de merde *Akhou charmouta ! Akroute ! Kiss Okhtak ère bayak* [...] plein de mots, plein de

phrases dans la bouche pour couvrir la tempête dans mon cerveau, de ma conscience, de mon esprit, mon âme ou peu importe quoi d'autre qui est à l'intérieur, car quelque chose dans ma tête murmure très bas, très bas, des mots violents, et malgré tout le bruit de l'autobus, de ma colère et le grincement de mes dents, malgré le vent et la neige et la tempête et la rage, je les entends, ces mots, venus de la nuit du temps : Ma mère meurt, elle meurt, la salope, et ne me fera plus chier ! »¹⁵³

La parole devient ingérable et odieuse, les personnages vomissant toute leur haine et toute leur horreur sur scène. Pour le personnage mouawadien il s'agit de plus qu'une défense c'est une ruse, une tricherie. À travers ce flux de paroles il tente de tromper la tragédie, de fuir l'expiation de la faute et ses conséquences en disant tout et n'importe quoi.

Selon Michel Picard,

« La mort est le non contraire de la vie, ou l'inverse de la naissance, péripétie sans aucune symétrie véritable, mais d'abord cet anéantissement définitif de la conscience de soi. Exclusion mutuelle. L'homme s'indigne d'avoir été créé mortel, sans voir que, dans la mort véritable, il n'y aura pas d'autres lui-même qui, demeuré vivant, puisse déplorer sa propre perte et, resté debout, gémir de se voir gisant en terre... »¹⁵⁴

Ces monologues rageurs reflètent une crise existentielle face à la notion de mort mais également la mauvaise mort du revenant. Parce qu'une mauvaise mort affecte le passage vers

153 Mouawad, *Op. cit.*, p203

154 Michel Picard, *La Littérature et la mort*, PUF, 1995, Paris, p27

l'au-delà mais influence aussi les vivants qui deviennent les agents du fantôme afin d'accomplir ses dernières volontés et mettre fin à son errance. Ajoutons que l'émergence de la faute est intrinsèquement liée à l'apparition du revenant, comme s'il laissait derrière lui des traces de souvenirs auxquelles il s'accrochait pour hanter les vivants. Les tabous émergent au fur et à mesure de la pièce et se transforment en scandales, comme par exemple la découverte de Wilfrid ou des jumeaux Marwan concernant le secret de leur naissance dans *Littoral* et *Incendies*. C'est sur ses traces de souvenirs que les vivants vont effectuer, contre leur gré au début, un chemin pour combler le passage manqué du revenant vers l'au-delà.

Selon Arlette Bouloumié,

« La mauvaise mort est souvent liée à un rite de passage manqué. Les cas, dont nous avons dit quelques mots (femmes enceintes, enfants avortés, fiancés...), concernent des personnes qui étaient en marge de leur communauté pour un moment donné, et le trépas intervenu en cette période les bloque dans cet état intermédiaire où leur rôle et leur identité changent. Décédés en cette situation, ils ne peuvent évidemment pas être satisfaits de leur sort. Par ailleurs, on suppose qu'ils ne rejoignent aucun groupe dans l'au-delà, mais conservent leur « marginalité ». C'est le cas des *insepulti*, de ceux qui n'ont pas reçu de sépulture ou qui n'ont pas joui de funérailles correctes. Ces rites censés permettre leur passage mais non accomplis, les laissent entre les deux mondes, comme les marginaux déjà cités »¹⁵⁵

Cette marginalité définit bien les personnages de Mouawad, à l'écart avant, durant et même après leur mort :

155 Bouloumié, *Op.cit.*, p21.

« TANTE MARIE. Wilfrid, on aimait ton père, seulement il était différent et il a commis certaines erreurs qui ont jeté un froid entre nous, mais ce n'est pas ça le problème. » *Littoral*, p.29

Ou même dans le cas d'*Incendies*, lorsque le personnage de Nawal Marwan se trouve tellement marginalisé qu'il ne trouve même pas des amis pour témoigner de son testament :

« HERMILE LEBEL. Testament de madame Nawal Marwan. Les témoins qui ont assisté à la lecture du testament lors de son enregistrement sont monsieur Trinh Xiao Feng, propriétaire du restaurant *Les Burgers du Vietcong*, et madame Suzanne Lamontagne, serveuse au restaurant *Les Burger du Vietcong* » *Incendies*, p15

Ces personnages sont marginalisés même avant leur mort par leurs familles ce qui ne facilite pas par la suite la mise en place d'une digne sépulture. Sans oublier le personnage d'Esther qui a été exilée de force dans le royaume des morts alors qu'elle était toujours vivante :

« ESTHER. Maman

ELOÏSE. Pourquoi tu es revenue ?

ESTHER. Où voulais-tu que j'aïlles ?

ELOÏSE. J'aurais voulu que tu restes là où tu étais, là-bas, dans ton monde, loin » *Mains*, pp53-54

Daniel Sangsue signale un autre type de revenant : « celui du *vivant pris pour un mort* ou du *mort prétendu* ».

« Il concerne des personnages considérés comme morts parce que portés disparus pendant longtemps et qui font figure de revenants lorsqu'ils réapparaissent [...]. La plupart des vivants pris pour des morts échouent à réintégrer le monde des vivants parce que tout y a changé et qu'ils n'y trouvent plus leur place à leur retour, mais aussi parce qu'ils ont fini par se considérer eux-mêmes comme de vrais revenants, comme des morts-vivants qui n'ont plus leur place parmi les vivants. »¹⁵⁶

Cet exil est comme nous l'avons vu, plus ou moins volontaire, ayant été déclenché par une « dispute » familiale, ce qui va conduire par la suite à la hantise pour tenter d'expier la faute. Il s'agit d'un exil nécessaire pour ceux qui vont devenir des fantômes, puisqu'ils orchestrent par cette expulsion la hantise à venir.

Selon la belle formulation de Pierre Katuszewski,

« S'il y a de l'humanité chez les ombres, et il y en a beaucoup, cela ne veut pas dire que la mort est l'issue. Cela veut plutôt dire que nous sommes vivants, avançant avec la mort qui travaille. Mutilés, en y regardant bien. Si le monde met dans l'ombre de plus en plus d'hommes, cela ne veut pas dire qu'ils ne sont plus des hommes. Mis à mal, mis à mort, ils viennent parler de leur obsession de vivants »¹⁵⁷

De manière indirecte la notion d'exil, résultat de la faute commise, est ce qui déclenche l'action sur scène, fait démarrer le spectacle et trace ainsi, comme nous l'avons vu dans notre toute première partie, l'odyssée des personnages. C'est en effet l'exil des fantômes qui mènera les vivants à un exil physique tout au long de la pièce vers le pays natal. C'est cette odyssée,

156 Sangsue, *Op. cit.*, pp37-38

157 Katuszewski, *Op. cit.*, p120

ce déplacement, qui permettra la mutation du tabou en scandale puisque le voyage des enfants est jalonné par la découverte des secrets des parents qui avaient été préservés de leur vivant.

Rapprochant la notion d'exil de la notion de revenance, on pourrait même se demander si les fantômes, dans les pièces de Mouawad, n'étaient pas déjà morts-vivants avant leur véritable décès physique, si l'exil n'a pas déjà fait d'eux des fantômes attendant l'au-delà. Ainsi, Nawal Marwan n'était que l'ombre d'elle-même pendant son séjour à l'hôpital psychiatrique :

« SIMON. 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 ! Elle pète un câble, un plomb elle pète un fuze si vous préférez... » *Incendies* p23

Cette citation nous ramène à la faute, au silence du tabou qui a été brisé par la hantise et qui s'est, petit à petit, grâce à l'odyssée des vivants, exposé au-devant de la scène en tant que scandale.

1- La faute de la figure paternelle :

Chez Mouawad, la figure paternelle est intrinsèquement liée au mécanisme de la faute. Cette figure de l'ordre entourée de mystère fait son apparition au moment où la faute commence à germer entre les personnages. Dans *Littoral*, c'est au salon funéraire, juste après la tirade de l'oncle Émile qui verbalise la faute que surgit le fantôme du père :

« ONCLE Émile. Ton père est l'assassin de ta mère ! Elle était trop fragile pour avoir un enfant, elle le savait, elle n'en avait pas ni la constitution ni la santé ! Lorsqu'elle est tombée enceinte, il aurait fallu qu'elle se fasse avorter,

mais il l'a obligée à garder l'enfant, il n'a pensé qu'à son orgueil en profitant de l'amour que ta mère avait pour lui pour la manipuler et lui faire croire que tout se passerait bien, il l'a convaincue de te garder. Et quelques heures à peine après ta naissance, elle était morte. 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'entière de ton éducation. Tu comprends maintenant ? Depuis quand on enterre un assassin avec sa victime ? » *Littoral*, p33

En verbalisant la faute, l'un des membres de la famille accuse clairement la figure paternelle d'assassinat « Depuis quand on enterre un assassin avec sa victime ? » mais l'oncle Émile ne se contente pas d'accuser le père : sans le nommer, il transmet cette faute à Wilfrid : « il l'a obligée à garder l'enfant ». À travers ses paroles Wilfrid devient l'incarnation de la faute paternelle, l'enfant de la manipulation : « en profitant de l'amour que ta mère avait pour lui pour la manipuler ». L'oncle Émile agit comme une substitution à la figure paternelle comme il l'a fait durant des années auparavant. Et d'ailleurs c'est pour cela que le père s'enfuit avec Wilfrid directement après son apparition : deux figures paternelles ne peuvent coexister dans le même espace. La tirade de l'oncle Émile agit également en termes de spiritisme, comme si la verbalisation de la faute, le scandale familial et l'accusation déclenchaient l'apparition du fantastique sur scène et devenaient même un moteur pour le fantastique tout au long de la pièce. À l'instar de Thésée dans *Phèdre*, c'est la figure paternelle qui met en place tout le processus tragique de la pièce et qui chez Mouawad permet la gestation mutation du tabou en scandale ainsi que l'émergence du fantastique puisque sa présence/absence produit ses effets sur la pièce. Une question se pose toutefois : a-t-il été véritablement absent dans *Littoral* ? Ne rôdait-il pas dès le début de la pièce autour des personnages et à travers leurs actes et leurs paroles ?

Il est présent à travers Wilfrid sa progéniture ainsi que dans la sonnerie du téléphone de la première scène ainsi que dans la phrase « Dringallo venez votre père est mort » comme s'il s'infiltrait à travers le combiné du téléphone, à travers les actions et les paroles des personnages. Tout au long de la pièce et jusqu'à la dernière scène, on est au cœur de ses névroses et de ses inquiétudes vis-à-vis de l'au-delà. L'oncle Émile n'agit que par substitution pour le revenant, pour avouer la faute et une fois sa mission accomplie il n'a plus aucune raison d'exister dans la suite de la pièce.

Nous rejoignons ici l'analyse de Roland Barthes :

« Qui est cet autre dont le héros ne peut se séparer ? D'abord, c'est à dire de la façon la plus explicite, c'est le père. Il n'y a pas de tragédie où il ne soit réellement ou virtuellement présent. Ce n'est pas forcément ni le sang ni le sexe qui le constitue, ni même le pouvoir ; son être, c'est son antériorité : ce qui vient après lui est issu de lui, engagé inéluctablement dans une problématique de la fidélité. Le père c'est le passé. Et c'est parce que sa définition est très loin derrière ses attributs (sans, autorité, âge, sexe) qu'il est vraiment et toujours un Père total ; au-delà de la nature, il est un fait primordial, irréversible. »¹⁵⁸

C'est également le cas d'*Incendies* où la faute est révélée directement au moment de l'apparition d'une figure paternelle et d'un frère jusque-là inexistant via la lecture du testament :

158 Barthes, *Op. cit.*, p43

« À Jeanne et Simon, Simon et Jeanne.

L'enfance est un couteau planté dans la gorge.

On ne le retire pas facilement.

Jeanne,

Le notaire Lebel te remettra une enveloppe.

Cette enveloppe n'est pas pour toi.

Elle est destinée à ton père

le tien et celui de Simon.

Retrouve-le et remets-lui cette enveloppe.

Simon,

Le notaire Lebel te remettra une enveloppe.

Cette enveloppe n'est pas pour toi.

Elle est destinée à ton frère.

Le tien et celui de Jeanne.

Retrouve-le et remets-lui cette enveloppe.

Lorsque ces enveloppes auront été remises à leurs destinataire.

Une lettre vous sera donnée

Le silence sera brisé

Et une pierre pourra alors être posée sur ma tombe

Et mon nom sur la pierre gravé au soleil.

Long silence » Incendies, pp18-19

Le personnage de Nawal Marwan révèle la faute. Elle fait sa première apparition sur scène par l'entremise du notaire, mais c'est également elle qui dicte la suite de la pièce puisque dans son testament elle prévoit certaines étapes que ses enfants doivent suivre. Dans *Incendies*, la faute est léguée aux enfants ainsi qu'un héritage sans accusations comme dans *Littoral*. C'est une dette qui n'a pas pu être réglée du vivant de la défunte. Le véritable scandale ne fera son

apparition qu'à la dernière scène de la pièce au moment où les jumeaux découvriront que le père et le frère sont une seule et même personne et que les deux enveloppes transmises pas le notaire sont deux facettes d'une même médaille. Ce n'est qu'à la toute dernière page que Simon et Jeanne deviennent enfants de la faute. Tout se passe comme si toute la pièce n'était qu'une lente mutation du tabou en scandale, les personnages n'ayant pas conscience de la vérité tout au long de cette odyssée.

La revenance de Nawal est intrinsèquement liée à la faute mais également à son identité : « Aucune pièce ne sera posée sur ma tombe et mon nom gravé nulle part. Pas d'épithètes pour ceux qui ne tiennent pas leurs promesses. » p.18 Elle se propulse de plein gré dans son errance et l'affirme.

Selon Arlette Bouloumié,

« Dans le cas des honneurs non rendus, l'identité du défunt est comme niée et son agrégation au monde des morts entravée : il n'est ni dans l'un, ni dans l'autre monde, et erre sans connaître le repos. Son cadavre peut par ailleurs être dépecé. Le corps perdant son intégrité, le défunt subira dans l'autre monde les tares et les inconforts qui en résultent. Il est condamné, par cette indifférence physique, à mener son existence posthume au ban de la société des trépassés. »¹⁵⁹

Dans les deux extraits relevés, nous avons un point commun très important et qui est en lien avec le moment exact de la revenance sur scène devant les spectateurs, il s'agit des deux didascalies : « *Silence* » et « *Long silence* ». C'est le silence fantomatique qui s'installe sur scène comme si les fantômes s'habillaient de ce silence là pour revenir. Ce mutisme indiqué

159 Bouloumié, *Op. cit.*, p23

par la didascalie devient une porte qui s'ouvre et qui permet le passage des morts sur scène. Selon Daniel Sangsue, « pour les morts, ce mutisme est également une souffrance. [...] Le silence des revenants peut être l'effet d'une malédiction ou d'une punition... »¹⁶⁰

Ce silence qui ne dure que le temps d'une didascalie porte en lui tout le remords et toute la souffrance des fantômes accablés par la faute. Ils profitent certes de ce moment de silence pour effectuer leur passage sur scène, mais il ne s'agit pas d'un passage serein puisque dans les deux cas nous avons une énorme tension explicitée par la colère des vivants que ce soit chez Simon dans *Incendies* ou l'oncle Émile dans *Littoral*.

160 Sangsue, *Op. cit.*, p87

CHAPITRE IV

I- Le pouvoir de la parole

Nous nous pencherons à présent sur le concept de parole chez Mouawad, sans nous attarder sur sa dimension linguistique qui mérite à elle seule un travail complet. Nous nous contenterons de dire que le langage désigne la capacité des Hommes à communiquer entre eux, alors que la langue est l'outil qui permet cette communication ; cette dernière prend forme à travers la parole, l'écriture etc.

« Elle évoque des choses déjà lues, crée une certaine attente de la "suite" du "milieu" et de la "fin" du récit, attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu. »¹⁶¹

La parole, vitale dans le théâtre de Wajdi Mouawad, occupe une place essentielle dans la manifestation du fantôme sur scène. Elle dépasse sa fonction de base qui est de transmettre un message, pour devenir un pont entre les vivants et les morts d'une part et, d'autre part, entre les morts et l'au-delà. C'est par la parole qu'on affirme chez Mouawad la présence sur scène, que l'on existe même si l'action reste primordiale au théâtre. Ses personnages s'imbibent et se donnent matière à travers la parole. Les revenants se remplissent de verbes, de mots, de chants, d'accusations, de révélations et de répétitions etc. pour se donner « corps » sur scène.

« La parole fonde l'expérience du sens. Au tout début de notre existence, elle démontre sa capacité de produire du réel, elle se fait chair : on me nomme, on me parle, donc je suis. De cette expérience fondatrice découle, dans différents

161 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, Paris, p50

systèmes religieux, la croyance au pouvoir du verbe, susceptible d'agir sur le monde, et de la nomination, dont la fonction symbolique assure notre lien avec l'autre. Or pour Wajdi Mouawad, parler, nommer, et à plus forte raison écrire, c'est s'inscrire, juste-ment, dans ce système de croyances qui fait de la parole un acte porteur de sens et de conséquences. »¹⁶²

1- La parole source de vie :

En prélude des *Mains*, Wajdi Mouawad nous dit très clairement que la parole est source de vie chez les personnages :

« Le choix de ne pas ponctuer la fin des répliques s'appuie sur le souci que j'ai d'insister sur l'importance du rythme avec lequel cette pièce a été écrite et avec lequel, d'après moi, elle devrait être interprétée. Le fait de ne pas interrompre la phrase par un obstacle visuel tel le point, ou le point-virgule, est donc une tentative pour amener le lecteur à lire la pièce sans imaginer de temps entre les répliques. En fait les personnages s'arrachent littéralement la parole comme des assoiffés peuvent s'arracher une source d'eau. Ils ne laissent jamais à l'autre le temps de conclure » *Mains*, p7

Selon Pierre Larthomas,

« Acte de communication, acte social par excellence, la parole est intimement liée à la vie et il faut donner à ce dernier mot son sens le plus large. Parler, c'est s'extérioriser, c'est insérer dans tout un ensemble complexe, dans un mouvement perpétuel d'êtres et de choses où l'on décide de tenir place. »¹⁶³

162 Diane Godin, « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », *Jeu* (92), 1999, pp99–110.

163 Larthomas, *Op. cit.*, p125

Nous pouvons très clairement voir tout au long de la pièce la manifestation du revenant sur scène par le processus de la parole. C'est Edwige qui n'a cessé de parler de sa sœur Esther, de dire et redire qu'elle n'est pas morte jusqu'à son apparition. C'est à travers le pouvoir de la parole que le personnage d'Esther assiste à la mise en place de son identité fantomatique sur scène :

« ESTHER. À la lisière de la forêt, deux hommes, des vieillards, m'ont aperçue. « Irez-vous aussi à la maison de Mathias ? » m'a demandé l'un...
« Qu'y aura-t-il donc à la maison de Mathias à pareille heure ?... » « Les célébrations pour les funérailles d'Esther la disparue. » « Je ne sais pas » J'ai pleuré. « Je ne savais pas qu'Esther était morte, j'ai répondu. Ils m'ont dit qu'Esther était morte et bien morte. J'ai pleuré. Ils sont partis. Qui suis-je ?
« Est-ce que vous la connaissiez ?... » « Oui . » J'ai pleuré. Ils sont partis »
Mains, p33

Le personnage se rend compte de son identité fantomatique jusque-là inconnue. La parole instaure la première étape de la revenance dont nous avons déjà parlé dans notre précédente partie : le non-être, l'absence. Cette conversation donne forme à la mort d'Esther en la déconstruisant. C'est en parlant d'elle-même à la troisième personne qu'elle adhère à cette identité pour pouvoir ainsi revenir dans la cave de sa sœur. Cet éballage qui va continuer tout au long de la pièce agira comme un fil conducteur pour étoffer le personnage d'Esther :
« ESTHER. C'est donc aujourd'hui les funérailles ! Esther est donc morte » *Mains*, p34 C'est à travers les mots dans la pièce que le personnage retrouve sa place parmi les vivants avant d'effectuer sa traversée.

Dans « Acte de foi », Wajdi Mouawad fait une intéressante confidence :

« Il se passe que, quelquefois, un fantôme, un ange, une ombre, oui, c'est ça, une ombre, vient me visiter pour me demander de témoigner pour elle et d'elle, car elle ne peut pas le faire, puisqu'elle n'existe pas. [...] c'est l'invisible qui parle. Il dicte, j'écris » p164

Cette parole, traduite par le processus d'écriture, devient une voix pour ceux qui n'en ont plus, pour les morts qui ont encore des choses à dire. C'est ainsi qu'elle devient source de fantastique chez Mouawad. Comme le rappelle Tzvetan Todorov :

« Si le fantastique se sert sans cesse des figures rhétoriques, c'est qu'il y a trouvé son origine. Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve : non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent : le surnaturel. Celui-ci devient donc un symbole du langage, au même titre que les figures de rhétorique, et la figure, on l'a vu, la forme la plus pure de la littéralité. »¹⁶⁵

À l'instar du fantastique qui se situe dans un « entre-deux » à travers l'hésitation des personnages, la charnière générique entre l'étrange et le merveilleux ainsi que l'errance du revenant, l'écriture dramatique elle, se place entre le dit et l'écrit et c'est ce qui fait sa nature théâtrale. Nous pouvons donc dire que les mots au théâtre reflètent parfaitement cet entre-deux dans lequel se situe le revenant. La cave chez Edwige forme une antichambre qui fait écho à l'antichambre de la parole. C'est pour cela qu'Esther revient et affirme son identité fantomatique grâce à sa parole et à celle des autres personnages. Ainsi l'essence même du langage théâtral devient matière première pour la revenance, comme le souligne Pierre Larthomas :

164 Wajdi Mouawad, « Acte de foi », *Jeu* (78), 1996.1, p19
165 Todorov, *Op. cit.*, pp86-87

« Pressée par le temps, notre parole est le plus souvent imparfaite et nous en avons cruellement conscience ; aussi la rectifions-nous sans cesse et, lorsqu'il s'agit du langage parlé, la notion de rectification doit être immédiatement dégagee. Le langage écrit, lui, est donné rectifié ; s'il est livré au lecteur c'est qu'il est jugé par son auteur de moins, doté d'une certaine perfection du langage parlé ; il peut au contraire, par une sorte de convention, faire parler ses personnages sans fautes, sans lapsus. [...] La distinction, (nous serions tenté de dire l'opposition) entre le dit et l'écrit est donc fondée en droit et en fait ; et acceptable notre hypothèse. Mais il faut bien comprendre ce qui fait l'originalité du langage dramatique : c'est un compromis entre deux éléments fort différents, souvent opposés et presque inconciliables ; de là, nous le verrons, son caractère paradoxal et la gageure que constitue un bon style de théâtre. »¹⁶⁶

¹⁶⁶ Pierre Larthomas, *Op. cit.* p.28

CHAPITRE V

I- Un théâtre qui se réfléchit :

Pour ce chapitre il faut d'abord distinguer deux significations du verbe « réfléchir ».

Nous avons d'une part la réflexion qui signifie le fait d'être conscient, de se rendre compte d'une chose, d'une idée etc. et d'autre part la réflexion qui est celle du miroir qui consiste à rendre une image ou une onde etc. à sa source de provenance. Dans le cas de notre corpus, nous examinerons les deux significations du mot « réflexion » qui revêt une importance particulière chez Mouawad. Nous distinguerons donc dans cette partie d'une part l'« autoréflexion », le texte de Mouawad se réfléchissant lui-même dans la mesure où il pense à son identité théâtrale et d'autre part l'« effet miroir » c'est à dire un dédoublement ou enchevêtrement de personnages ou de situations sur scène, ce qui suggère un parallélisme ou plutôt un face-à-face que nous pouvons rapprocher de celui de l'objet et son reflet.

Selon Jean-Marie Piemme,

« Le théâtre n'est pas un art monologique. Sans relâche, il interroge l'identité, il la harcèle, il la tараude, sans trêve il s'obstine à faire surgir ce qu'on n'avait pas vu, ce qu'on n'avait pas entendu, c'est un art du choc et de la contradiction entre des éléments qui brillent dans la différence. »¹⁶⁷

L'échange entre la scène et le public était fortement présent depuis les débuts du théâtre religieux au Moyen Âge. Georges Forestier commente ainsi la participation du public :

« Bien plus important était la participation psychologique : non seulement il avait conscience d'être engagé dans le spectacle en se voyant dédoublé sur

167 Piemme, *Op. cit.*, p220

scène par ses concitoyens ou même ses amis, acteurs bénévoles qui pouvaient représenter tout aussi bien leur propre rôle d'artisan ou de commerçant que, sans changer de statut, celui d'apôtre ou de saint, mais surtout, dans cette transposition théâtrale de l'univers chrétien qu'était le mystère, il jouait son propre rôle de peuple de Dieu. »¹⁶⁸

Par sa constitution, par son essence même, le théâtre propose une réflexion, un effet de miroir dans la mesure où la salle devient une extension de la scène. Que le quatrième mûr soit aboli ou non, nous avons indéniablement une relation entre la scène et le public qu'André Green présente brillamment dans son ouvrage *Un Œil en trop, le Complexe d'Œdipe dans la tragédie*. Selon lui, nous avons deux confrontations qui se produisent entre le spectateur et la scène : la première réside dans le fait que le regard du spectateur est en contact avec la scène, ce dernier pouvant faire un rapprochement avec une expérience analogue refoulée. Le fait de maintenir son statut de spectateur et de rester en contact avec le contenu de la pièce lui permet de décrypter certains refoulés et la raison pour laquelle ils ont été jetés dans l'espace de l'inconscient.

« L'espace théâtral est celui que définit la clôture ayant subi un double retournement, dans les échanges qui se déroulent entre le spectateur et le spectacle, de part et d'autre de la rampe qu'on essaye vainement de supprimer, sans que cela l'empêche de se reconstituer ailleurs. Celle-ci est la limite invisible où le regard du spectateur bute comme sur une barrière qui l'arrête et le renvoie (premier retournement) au destinataire du spectacle, c'est à dire lui-même entant que source du regard. [...] Ce renvoi à la source a mis néanmoins celle-ci en rapport avec l'objet du spectacle que le regard a

168 Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, Droz, 1996, Genève, p22

rencontré en outrepassant la barrière de la rampe. La rampe conserve toutefois sa fonction de séparation entre la source et l'objet. Le spectateur ne pourra manquer de faire le rapprochement avec l'expérience d'une rencontre analogue [et] la permanence de l'objet du regard au spectacle est l'appât qui permet de penser que la sollicitation pourra cette fois être l'occasion d'une capture jusque-là refusée, en laissant d'abord le spectacle suivre son cours, peut-être dans l'espoir que sera livré le secret qui entoure le moment de l'évanouissement des objets refoulés pour mieux être à même de surprendre son secret. »¹⁶⁹

Que la scène soit un lieu où se manifeste l'inconscient n'est pas une notion étrangère à l'entreprise théâtrale. Nous parlerons plus longuement de ce phénomène dans la dernière partie de notre étude consacrée à une lecture psychanalytique du corpus. Selon André Green, toutefois, si le spectateur se contente de cette première confrontation, l'expérience théâtrale serait terminée et même banalisée. C'est en substituant au monde extérieur, duquel il s'est séparé en entrant au théâtre, l'espace des coulisses, zone interdite où se déroule la fabrication du faux que le spectateur assure sa deuxième confrontation avec l'entreprise théâtrale :

« Le monde est la limite du théâtre et, dans une certaine mesure sa raison d'être. Mais au rapport d'altérité entre le sujet et le monde fait place l'altérité du spectateur avec les objets du regard qui n'est plus seulement fondée par une limite (l'enceinte du théâtre ou la barrière de la rampe) mais par un autre espace, comme espace dérobé au regard. Il se produit en conséquence un report des relations entre l'espace théâtral et l'espace du monde sur l'espace théâtral, lui-même scindé en espace théâtral visible (espace de la scène) et

169 Green, *Op.Cit.*, p13

espace théâtral invisible (espace des coulisses). Ce dernier espace suscite l'exploration, car il n'est pas seulement l'espace par lequel se traduit l'expression de l'illusion, mais celui de la fabrication du faux. L'espace de la scène est l'espace de l'intrigue, de l'énigme, du secret, mais l'espace des coulisses est celui de la manigance, de la suspicion, du complot. Toute fois cet espace est cernable puisqu'il est confiné entre les murs de cette grande chambre qu'est le théâtre. Ainsi la limite de la rampe se trouve reportée aux limites de l'espace de la scène celui-ci se donnant comme espace à transgresser, par son lien avec l'espace invisible des coulisses. »¹⁷⁰

Le rapport entre la salle et la scène est fortement présent chez Mouawad qui renonce pratiquement à cette invisibilité de la fabrication du faux puisqu'il donne à voir la mise en scène :

« *Extérieur. Nuit. Pluie.*

REALISATEUR. O.K., on a pas beaucoup de temps pour la tourner !
C'est une scène sous la pluie ! (*À l'éclairagiste.*) C'est une nuit américaine.
(*Au caméraman.*) O.K., gros plan ici, caméra à l'épaule, travelling arrière et position finale là pour laisser voir la solitude du personnage. En place s'il vous plaît. » *Littoral*, pp12-13

Mais ce qui est plus intéressant chez Mouawad, c'est que l'accès à l'invisible des coulisses est accompagné d'une transgression beaucoup plus importante qui est celle du processus de la manifestation du revenant sur scène. Le fantôme n'est plus entouré de mystères puisque les personnages ne se posent pas des questions sur l'identité de l'invisible comme dans

170 *Ibid.*, p14

la toute première réplique d'Hamlet « Qui va-là ? ». ¹⁷¹ Comme nous l'avons mentionné précédemment, nous sommes loin de l'apparition classique du fantôme, puisque Mouawad propose à travers son théâtre une mise à nu de l'invisible sur scène et c'est ce qui donne à la figure du revenant une identité toute particulière qui facilite et même parfois banalise son entrée sur scène :

« Dédoublement et baiser

Wilfrid nettoie les bras et le cou de son père.

JOSÉPHINE. Monsieur...

LE PÈRE. Oui, mademoiselle ?

JOSÉPHINE. Voulez-vous être mon père pour quelques instants ?

LE PÈRE. Très volontiers, mademoiselle.

JOSÉPHINE. Je vous ai longtemps attendus, maman et toi. Assise devant la maison éventrée. Mais vous ne veniez pas.

LE PÈRE. Nous étions morts. Nos cadavres déchirés contre le mur. »

Littoral, p93

Dans *Incendies*, par exemple, le théâtre se divise en deux au moment de l'apparition de Nawal sur scène : deux espaces scéniques, deux temps coexistent alors devant les yeux du spectateur. Nous parlerons plus longuement de la notion temporelle dans le troisième chapitre de notre partie. Cette facilité voire cette habileté de l'apparition du revenant chez Mouawad vise à mettre en scène le pacte de vérité, qu'établissent les spectateurs ainsi que les acteurs avec le contenu de la pièce :

« [...] Pourquoi tu n'as rien dit ? Dis quelque chose, parle- moi. [...] »

171 Shakespeare, *Hamlet*, Folio, 2017, Paris, p27

Jeanne lance son walkman.

Nawal (19 ans) et Sawda sur une route de chaleur.

SAWDA. Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, hà, khâ, dâl, dââl, rrâ [...]

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. [...]

Elles croisent Jeanne.

Jeanne écoute le silence. » Incendies, pp56-57

Le pacte de vérité théâtral est à son comble puisque nous avons deux scènes qui se déroulent dans deux pays différents – le Liban et le Canada – et à deux époques différentes. C'est donc le choix de la mise en scène qui d'une certaine manière déplace l'espace invisible des coulisses vers le devant de la scène et permet en toute simplicité la manifestation du revenant. Par ce choix, de quiproquo indirect, entre le silence du walkman de Jeanne et l'alphabet de Nawal, Mouawad fait confiance au public et lui offre la mise en scène en gage pour accomplir le processus de la représentation théâtrale. Dans ce qui suit nous allons étudier en détails cette exhibition de l'invisible.

Le théâtre de Mouawad présente des effets de « métathéâtralité » :

« En termes contemporains, nous dirions que les fantômes introduisent dans les spectacles des effets métathéâtraux. Ce qui justifie qu'ils resurgissent sur les scènes contemporaines car l'on sait combien la question de la métathéâtralité est présente depuis quelques décennies, question inséparable de celle de la relation au spectateur. »¹⁷²

172 Katuszewski, *Op. cit.*, p71

À travers ce pacte de vérité, le spectateur n'adhère pas uniquement à ce qu'il voit sur scène mais également à ce qu'il projette de son inconscient sur le contenu de la pièce, pour revenir à l'idée d'André Green. Ainsi la métathéâtralité devient un processus actif qui engage le spectateur et n'affecte pas seulement le contenu de la scène.

1- Autoréflexion :

Avant de parler de l'autoréflexion, il serait intéressant de mentionner que toutes les variantes que nous étudierons dans notre argument et qui concernent le théâtre qui se réfléchit ou qui se dédouble peuvent être placées sous le grand titre « d'effet miroir » puisque tout dédoublement au théâtre en général et plus spécifiquement chez Mouawad crée un effet miroir :

« La notion de miroir constitue donc le dénominateur commun de toutes les significations du théâtre dans le théâtre. Jeu de miroirs, il l'est quand il prétend restituer de manière réaliste le monde du théâtre et les figures qui le hantent, du décorateur à l'acteur vedette en passant par le poète dramatique et le metteur en scène. Il l'est encore quand il joue à susciter l'ambiguïté entre la réalité et l'image, montrant des personnages qui perdent pied sous le coup de l'illusion ainsi créée ou cherchant à nous abuser, nous, le public véritable de l'ensemble du spectacle. Mais ce jeu permet aussi de découvrir l'envers de la réalité et devient alors un moyen d'accéder à la vérité, l'occasion d'une découverte de soi ou du monde. Enfin tout comme Sosie est guetté par la tentation de Narcisse, le théâtre peut se dédoubler pour se contempler, s'embellir à travers son propre reflet, mais aussi, quelquefois, pour dénoncer par la même occasion sa propre ostentation. »¹⁷³

173 Forestier, *Op. cit.*, p. 176

Plusieurs scènes dans le théâtre de Mouawad proposent une autoréflexion sur le genre théâtral surtout dans la pièce *Assoiffés* où le personnage principal Boon, parle tout au long des scènes d'une pièce de théâtre qu'il est en train d'écrire et d'un personnage nommé Norvège, qu'il construit. C'est surtout dans les longues tirades que Boon développe ses théories et sa vision sur la vie, les gens et la création. Toute la pièce est construite en blocs de tirades et de mots. Une scène entière peut être formée d'une seule grande réplique comme si les personnages se parlaient à eux-mêmes ou réfléchissaient à haute voix :

« BOON. D'abord, précisons que je ne suis pas monsieur Boltansky, je suis celui qui joue monsieur Boltansky. Je m'appelle Paul-Émile Beauregard-Nouveau. Pour faire court, on contracte Beauregard-Nouveau, ce qui donne Boon. » *Assoiffés*, p.11

« BOON. J'ai passé la semaine à écrire. Tout l'univers se plaçait, et étrangement, j'ai tout de suite eu la sensation de ce que je voulais faire. Un personnage m'est venu, une situation, tout semblait facile, j'exultais ! [...] une fille s'enferme dans sa chambre et refuse de sortir. [...] C'est cette vision qui a fait naître mon personnage. Une fille ! Que j'ai appelée Norvège. » *Assoiffés*, pp20-21

Le premier exemple que nous avons relevé s'affiche comme une réflexion sur le travail de l'acteur puisque nous avons trois prénoms de trois personnages différents : Boon, Boltansky et Paul-Émile. Nous avons un emboîtement de personnages à la manière des poupées russes.

Le deuxième exemple qui est tiré d'une scène intitulée « Construction du personnage » est une réflexion sur le travail de l'écriture et de la création théâtrale pour

finir avec l'apparition du personnage de Norvège sur scène : « Murdoch tenait entre ses bras le personnage fictif que j'avais inventé » p37

Nous trouvons également cette autoréflexion dans les pièces *Incendies et Littoral* :

« *Jeanne arrive sur la scène du théâtre.*

Musique tonitruante.

JEANNE (Appelant). Antoine... Antoine... Antoine !

Antoine arrive. La musique est trop forte pour qu'ils puissent se parler.

Antoine lui fait signe de patienter. La musique s'arrête.

ANTOINE. C'est le sonorisateur de théâtre. Il fait des tests de son. »

Incendies, p58

« *Extérieur. Nuit. Pluie.*

LE RÉALISATEUR. OK on a pas beaucoup de temps pour la tourner ! C'est une scène sous la pluie ! (*À l'éclairagiste.*) C'est une nuit américaine. (*Au caméraman.*) OK, gros plan ici, caméra à l'épaule, travelling arrière et position finale là pour laisser voir la solitude du personnage. En place s'il vous plaît. » *Littoral, pp12-13*

Comme nous l'avons remarqué, le texte de Mouawad prend souvent conscience de lui-même et de sa nature théâtrale. À un premier niveau, nous pouvons dire qu'il prend conscience de son oralité, du fait qu'il a été conçu pour être dit et joué. Donc cette autoréflexion peut être comprise comme une manifestation de l'oralité, comme si le texte avait une conscience propre qui lui permettait de réfléchir à haute voix par l'intermédiaire des acteurs. Ajoutons que les longues tirades quasi narratives favorisent ce « théâtre pensant » et laissent une marge assez importante au monologue intérieur. C'est ainsi que

Mouawad mêle l'histoire des personnages à la réflexion générique. Il s'agit d'un théâtre qui raconte en se cherchant, nous avons donc un double questionnement : le premier touche aux apparitions et à l'au-delà et le deuxième au genre théâtral lui-même. Cette notion d'autoréflexion peut également faire référence aux réflexions que peut avoir le spectateur devant une pièce et à la manière dont il pense à son identité durant le spectacle. En outre, les longs monologues dans le théâtre de Mouawad deviennent des écrans sur lesquels le spectateur, l'acteur ainsi que le personnage projettent leurs angoisses. Et finalement ils montrent que l'écriture, bien qu'elle soit un acte solitaire porte en elle son propre destinataire :

« Que l'écriture suppose toujours un destinataire, quand bien même elle se voue à la solitude dans le réel, c'est ce qu'il est possible aujourd'hui d'affirmer : l'acte de parole suppose une oreille accueillante quand bien même c'est le silence qui répond. « Je » porte en lui le « tu ». Ce « tu » à qui s'adresse mon « je » se prend au piège du fantasme. »¹⁷⁴

2- Effet miroir : le texte narcissique

Un autre type de réflexion se présente également dans certaines scènes : celui de l'effet miroir causé par le dédoublement d'un objet ou d'un personnage. Cet autre type de réflexion place le revenant au centre de la scène puisque c'est à travers lui et en lui que se mire le texte ainsi que les personnages qui contemplent leur situation mais surtout parce que c'est à travers ce processus qu'ils se découvrent. Nous reprenons là une analyse de Georges Forestier que nous avons mentionnée précédemment : « Mais ce jeu permet aussi de découvrir l'envers de la réalité et devient alors un moyen d'accéder à la vérité, l'occasion d'une découverte de soi ou

174 Piemme, *Op.cit.*, p118

du monde. »¹⁷⁵ Ajoutons que cet effet miroir entraîne également, comme nous l'avons vu rapidement dans *Incendies*, un enchevêtrement temporel auquel nous consacrerons une partie dans le dernier argument de notre chapitre.

« 3. Radiographie

a. Os

FREEDMAN. Une tumeur, gliome ou lymphome, infiltre votre cerveau.

La radiographie n'indique pas tout mais ce qu'elle montre a les caractéristiques d'une tumeur maligne, d'un cancer déjà très avancé.

BAPTISTE. Qu'est-ce que cela veut dire... ?

FREEDMAN. Que ça va vous demander du courage à tous les deux.

AIMÉE. Je vais mourir bientôt ? [...]

DOUGLAS DUPONTEL. Voici le cerveau de votre mère vu de haut.

D'ici, jusqu'ici, c'est la région atteinte par la lésion. [...]

FREEDMAN. Voici votre cerveau vu selon une coupe transversale.

DOUGLAS DUPONTEL. Vous pouvez voir, claire, au centre de la tumeur, la masse de l'os

FREEDMAN. Il semble que votre système nerveux se soit imbriqué, telles des racines autour d'un caillou, autour de cet os, rendant par là son extraction impossible. L'enlever c'est vous arracher les racines de la vie.

DOUGLAS DUPONTEL. Vous étiez tous les deux dans son corps, Loup... Des jumeaux pourrait-on dire. Lui dans sa tête, vous dans son ventre. » *Forêts* pp28-29

« *Wilfrid ouvre une enveloppe.*

175 Georges Forestier, *Op. cit.*, p176

11. Plage.

Le père à l'âge adulte.

LE PÈRE ADULTE. Mon petit Wilfrid.

Je ne sais pas pourquoi je t'écris. [...] Je t'écris à toi parce qu'il n'y a personne à qui écrire. [...]

Plage. Le père jeune et la mère suivis par Marie et François avec des parapluies.

WILFRID. C'est vous ça ?

LE PÈRE. C'est nous.

WILFRID. Vous étiez beaux ! » [...]

Wilfrid ouvre une nouvelle enveloppe.

LE PÈRE ADULTE. Mon cher Wilfrid,

Je suis assis dans un café et je t'écris. Aujourd'hui c'est ton dixième anniversaire. » *Littoral* pp38-39

Dans ces deux passages nous remarquons la présence d'un objet à travers lequel le texte se dédouble et par conséquent nous nous trouvons dans chacun de ces passages devant deux scènes. L'effet miroir dans *Forêts* est plus implicite que dans *Littoral* mais il est possible de le voir textuellement quand le personnage de Douglas Dupontel et celui de Freedman qui reprennent la même expression :

« DOUGLAS DUPONTEL. Voici le cerveau de votre mère vu de haut.

D'ici, jusqu'ici, c'est la région atteinte par la lésion. [...]

FREEDMAN. Voici votre cerveau vu selon une coupe transversale. »

Forêts, p30

Ce quiproquo temporel et toujours indirect entraîne un parallélisme textuel au centre duquel se trouve la figure du revenant : dans le cas de *Forêts* il s'agit de la radiographie. C'est cette phrase commune aux deux temps, le passé avec Aimée d'une part et le présent de Loup de l'autre, qui divise la scène en deux et place au milieu l'objet de la radiographie, alors que dans *Littoral* il s'agit des enveloppes qu'ouvre Wilfrid ; à travers ces enveloppes la figure du père se dédouble, et apparaît également la figure maternelle. Nous nous trouvons donc devant deux fantômes au même moment pendant que Wilfrid l'adulte assiste à sa propre naissance :

« Douleur et accouchement.

[...] *Jeanne hurle.*

LES TROIS PÈRES. Jeanne !

JEANNE. Je le sens dans mon ventre, je le sens.

LE PÈRE JEUNE. Sauvez-la !

UN MÉDECIN. Nous devons sacrifier l'enfant.

JEANNE. Non ! Gardez l'enfant, gardez l'enfant ! [...] Ismail, tu m'as promis. [...]

LE MÉDECIN. Dites-le maintenant !

LE PÈRE JEUNE. L'enfant, l'enfant !

Naissance de Wilfrid. [...]

JEANNE. La vie est là ! Comme la vie est belle.

Jeanne meurt. » *Littoral* pp44-45

Ainsi ces objets deviennent un écran voire un miroir à travers lequel le texte peut se contempler et faire contempler ses personnages. Suite à cette analyse une question se pose : peut-on parler de texte narcissique chez Mouawad ?

Dans son ouvrage *L'Eau et les rêves* Bachelard parle d'un narcissisme cosmique :

« Tant de fragilité et tant de délicatesse, tant d'irréalité pousse Narcisse hors du présent [...] Mais Narcisse à la fontaine n'est pas seulement livré à la contemplation de soi-même. Sa propre image est le centre du monde. Avec Narcisse, pour Narcisse, c'est toute la forêt qui se mire, tout le ciel qui vient prendre conscience de sa grandiose image. »¹⁷⁶

Il est possible de parler chez Mouawad de narcissisme cosmique puisqu'il ne s'agit pas juste d'un dédoublement de personnages ou d'un objet commun entre deux temps différents. C'est toute la problématique de la hantise qui s'étale devant nous grâce à l'effet de miroir. Comme le dit Forestier, il fait découvrir aux personnages leur véritable origine et les circonstances de leur naissance. Il s'agit d'un narcissisme textuel et existentiel qui dévoile la vérité reliée au traumatisme de la naissance :

« C'est en ce sens que tous les souvenirs infantiles peuvent être considérés comme étant dans une certaine mesure, des 'souvenirs écrans' et, d'une façon générale, la faculté de reproduction serait due à l'impossibilité où se trouvent les malades d'évoquer précisément la 'scène originelle', à cause des associations qui, à cette scène, rattachent le plus pénible de tous les souvenirs : le traumatisme de la naissance »¹⁷⁷

Nous retrouvons la même révélation dans *Forêts* où Loup découvre qu'elle est à l'origine de la mort de sa mère :

176 Bachelard, *Op. cit.*, pp34-35

177 Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance*, Payot, 2002, Paris, p23

« AIMÉE. Et sans chimiothérapie ?

HIM. Votre espérance de vie diminuera tragiquement. Je suis désolée, Aimée, mais le protéger, lui, c'est vous exposer, vous. Vous êtes, je ne vous mentirai pas, en conflit d'intérêts avec votre bébé. Vous devriez envisager l'avortement. » *Forêts*, p32

C'est ce traumatisme de la naissance qui établit un lien entre le narcissisme textuel et la figure du revenant. Il s'agit toujours d'une naissance bizarre chez Mouawad et qui est constamment liée à la mort :

« *Esther pousse une fois, deux fois, trois fois.*

VAKLAV. Par le dos, il ne sortira jamais

EDWIGE. Qu'est-ce qu'on va faire ?

ÉLOÏSE. On va faire comme on peut

VAKLAV. C'est à dire ?

ELOÏSE. On va lui ouvrir le ventre

VAKLAV. Ouvrir le ventre ?

EDWIGE. Tu vas la tuer

ESTHER. C'est pas grave, le cercueil est tout préparé » *Mains*, p61

Mise à part *Assoiffés*, nous avons systématiquement dans chacune des pièces de notre corpus une naissance qui tue le personnage de la mère. Cet effet miroir, ce narcissisme textuel de Mouawad ne contemple pas la beauté puisqu'il sait qu'elle n'est pas présente. Il cherche plutôt à montrer ce qui est difforme : c'est Quasimodo qui se contemple pour réaliser l'horreur de sa naissance, puisqu'il est le fruit d'une mort voulue par le suicide de la figure maternelle. Le texte de Mouawad se regarde à travers les yeux des personnages et des spectateurs pour réaliser sa monstruosité et pour se montrer du doigt. Ajoutons que cet effet miroir met en

exergue un rapport entre le clair et l'obscur entre l'ombre et la lumière. Les vivants contemplent l'envers du décor, la part d'ombre qui est essentielle pour toute expérience humaine.¹⁷⁸

Selon André Green,

« Les conséquences de la mort réelle de la mère surtout lorsque celle-ci est le fait d'un suicide, sont lourdement dommageables pour l'enfant qu'elle laisse derrière elle. La symptomatologie à laquelle elle donne lieu est immédiatement rattachable à cet événement, même si l'analyse devait montrer ultérieurement que la catastrophe n'a été irréparable qu'en raison de la relation mère-enfant qui a précédé la mort. »¹⁷⁹

Cette relation avec la figure maternelle qui est antérieure à la naissance est clairement visible dans *Les Mains* au moment où Éloïse reproche à sa fille soi-disant morte d'être revenue chez elle :

« ESTHER. Maman

ELOÏSE. Pourquoi es-tu revenue ?

ESTHER. Où voulais-tu que j'aie ?

ELOÏSE. J'aurais voulu que tu restes là où tu étais, là-bas, dans ton monde, loin » *Mains*, p54

178 « Le rapport entre l'obscurité qui règne à l'intérieur de la caverne et la lumière extérieure est essentiel. Sans l'obscurité de la caverne, les ombres ne seraient pas vues des prisonniers. Donc l'obscurité fait voir. Mais ce qui est vu n'est pas de la lumière. C'en est le contraire, le négatif de l'objet éclairé de l'autre côté. Or cette négativité de l'obscur, joue un rôle immense dans l'expérience humaine. Les peintres n'ont pas cessé d'en sonder les pouvoirs, les philosophes d'en dissiper les prestiges, les religions d'en entourer des révélations et des présences dont l'éclat ne serait pas supportable par le regard humain. » Max Milner, *L'envers du visible, essai sur l'ombre*, Seuil, 2005, Paris, p12

179 André Green, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Minuit, 2019, Paris, p247

« Dans les sociétés archaïques, cette période qui correspond *grosso modo* à celle du pourrissement du corps est vécue comme aléatoire : le mort demeure dangereux car sa situation est indécise entre le monde des vivants et le monde des morts. « Tout peut arriver » et les rites ont prévus pour le rejeter progressivement vers l’au-delà. »¹⁸⁰

C’est la mère qui tue la fille une deuxième fois pour donner naissance à l’enfant. Cet effet miroir est donc lié chez Mouawad à la confrontation avec le moment de la naissance. Le texte se divise en avant et après le moment crucial qui a dicté l’histoire des vivants et a déterminé le sort des morts. Le revenant prend avantage de cette mise en scène, de cette division textuelle pour expliquer les raisons de son apparition parmi les vivants et mettre en lumière l’idée de la tâche non accomplie, de la faute à réparer. Tel un Narcisse fasse à une fontaine, cette faute, fruit de la naissance, donne une image qui cherche à être achevée par la traversée vers l’au-delà. Cet effet miroir, qui se transforme en une barque de Caron en nous emmenant avec les personnages, est une invitation vers un voyage onirique :

« Ainsi l’eau, par ses reflets, double le monde, double les choses. Elle double aussi le rêveur, non pas simplement comme une vaine image, mais en l’engageant dans une nouvelle expérience onirique. En effet, un lecteur inattentif pourra ne voir là qu’une image usée entre toutes. C’est qu’il n’a pas vraiment joui de la délicieuse *opticit * des reflets. [...] Comment alors un tel lecteur pourrait-il suivre le conteur dans sa tâche de matérialisation du fantastique ? Comment pourrait-il monter dans la barque qui se glisse soudain quand l’inversion imaginaire est réalisée sous la barque réelle ? Un lecteur réaliste ne veut pas accepter le spectacle des reflets comme une invitation onirique : comment sentirait-il le dynamisme du rêve et les étonnantes impressions de légèreté ? Si le lecteur réalisait toutes les images du poète, s’il

180 Louis-Vincent Thomas, *Rites de morts pour la paix des vivants*, Fayard, 1985, Paris, p126

faisait abstraction de son réalisme, il éprouverait enfin physiquement l'invitation au voyage, il serait bientôt lui aussi enveloppé d'un sentiment exquis d'étrangeté. »¹⁸¹

Cette idée de Bachelard peut être parfaitement transposée à la figure du spectateur qui, comme nous l'avons vu, est invité par Mouawad et ses personnages à participer à ce pacte de vérité et se laisse embarquer par cet effet miroir où se reflètent deux temps et où se croisent, se dédoublent et même parfois se triplent les personnages afin d'effectuer un voyage fantomatique en direction des souvenirs du passé. Ajoutons que cette embarcation vers l'autre monde, cette décision des vivants d'aider les morts est une sorte d'autoprotection et c'est là que nous trouvons un véritable narcissisme/égoïsme qui vient s'ajouter au narcissisme textuel mais qui tourne cette fois-ci autour du Moi des vivants. Nous pouvons considérer ces dédoublements, cet effet miroir, comme un rite qui assure la traversée des morts mais avant tout rassure les vivants :

« Les mécanismes de défense sont si subtils qu'il est difficile de saisir les désirs authentiques par-delà les détours de la symbolisation, de l'inversion, de la projection, de l'identification, du déplacement ou du transfert. Ainsi nous avons déjà signalé l'ambivalence des rites de retenue du mort et des rites de séparation ; leur fonction explicite est essentiellement *maternelle* : il fait aider le défunt à accomplir son destin *post mortem* après lui avoir rendu hommage dans un dernier adieu. Au plan fantasmatique, ces conduites prennent racine dans la peur qu'il inspire et les rites purificateurs recouvrent des *conduites d'évitement* pour se protéger de la contagion de la mort. D'autre part des funérailles dignes, en réglant le devenir du mort, mettent les

181 Bachelard, *Op. cit.*, p61

survivants à l'abri de son retour intempestif. Il y a là en quelque sorte une *ritualité défensive* pour s'assurer que le défunt va reposer en paix. »¹⁸²

Ce ne sont pas seulement les morts qui se soucient de leur traversée ; les vivants n'aident pas les revenants uniquement par amour. Loin de là, nous nous trouvons devant un mécanisme de défense qui assure la continuité de tous les membres de la famille vivants et morts. Et nous ne pouvons pas évoquer les mécanismes de défense face à la mort sans évoquer Freud qui met le deuil au cœur de l'expérience fantomatique et de l'hallucination et qui explique le choix que font les vivants pour accéder à cette « non réalité » tout en liant ce processus au narcissisme :

« La réalité peut être victorieuse si l'existence de l'objet est continuée psychiquement, ce qui pourrait faire entendre la nécessité de l'hallucinoire pour maintenir l'objet psychiquement. [...] *L'amentia* est la réaction à une perte que la réalité affirme, mais doit être déniée par le moi en tant qu'insupportable. La psychose hallucinoire de désir abolit l'épreuve de réalité par le fantasme de désir nettement reconnaissable qui instaure l'ancien mode de satisfaction par l'hallucination. L'épreuve du deuil ne serait-elle pas alors une fabrique de l'hallucination ? Une histoire de fantômes ? Le deuil est une expérience possible de la perte de réalité. [...] Si halluciner l'objet revient à s'en satisfaire, c'est faire de l'image de l'objet sa réalité. [...] Or l'ombre de l'objet est tombée sur le moi. Si le moi produit les formes et les contours de l'objet perdu et qu'il devient le reflet de l'image de l'autre, cela s'explique par le narcissisme. [...] La différence entre le deuil et la mélancolie relève de l'identification du moi avec l'objet perdu. »¹⁸³

182 Thomas, *Op. cit.*, pp125-126

183 Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, Payot, 2015, Paris, pp34-35

Nous revenons donc avec Freud aux mécanismes de défense.

À travers cet embarquement avec le mort, ils franchissent une étape importante. Nous allons consacrer par la suite la dernière partie de notre étude à la traversée effectuée par les vivants et ses bénéfices psychologiques. Ajoutons que le fait de citer Freud nous ramène au cœur du phénomène fantastique :

« Le fantastique [...], historiquement déterminé par ses relations étroites avec les sciences et les phénomènes psychiques, est essentiellement appréhension, révélation et exploration des abîmes de l'esprit. Forme résolument moderne du surnaturel, il tend à suggérer le caractère peut être morbide et hallucinatoire des faits insolites évoqués dans ces récits déroutants pour la raison. Voilà pourquoi si, comme le souligne T. Todorov, d'une manière, il est vrai, trop systématique, le fantastique entraîne parfois le lecteur à s'interroger, à hésiter sur la véritable signification des faits rapportés à l'intérieur de certaines œuvres. Cette tension entre le surnaturel et l'univers psychopathologique a pour effet de creuser le mystère lui-même de la folie. Il apparaît donc que la littérature fantastique s'est originellement fondée sur un principe de contamination : appréhendant en termes psychopathologiques des phénomènes en apparence irréductibles à la raison, elle semble, réciproquement, conférer aux fantasmes de la folie aux hantises un caractère surnaturel. »¹⁸⁴

3- L'emboîtement

Même si au début de notre argumentation nous avons placé toutes les formes d'emboîtement sous l'effet miroir, il est quand même important de distinguer certaines nuances

184 Ponnau, *Op. cit.*, p5

de cet effet, ce qui nous permet d'analyser notre corpus sous différents angles. Nous nous pencherons dans cet argument sur les deux notions présentes dans le théâtre de Mouawad : la mise en abyme et le théâtre dans le théâtre. Commençons d'abord par les distinguer :

« La notion de théâtre dans le théâtre est aussi fréquemment confondue avec celle de *mise en abyme*. En fait la mise en abyme, qui suppose que l'œuvre se mire dans l'œuvre, est une figure littéraire qui ne ressortit pas exclusivement au domaine du théâtre, et qui, d'ailleurs, est fort à la mode dans la littérature romanesque du 20^{ème} siècle [...] En outre, la mise en abyme proprement théâtrale est loin de correspondre exactement à la notion de théâtre dans le théâtre. Celle-ci désigne un *dédoublement structurel*, et la première un *dédoublement thématique*, c'est à dire une correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchâssante et le contenu de la pièce enchâssée. »¹⁸⁵

Donc ce qui différencie ces deux notions c'est que l'une peut être présente dans toute forme artistique alors que l'autre est exclusive au domaine théâtral. Nous suivons toujours le fil rouge de notre troisième partie qui est de montrer que le revenant agit comme un metteur en scène incognito pour agencer les événements sur scène afin d'arriver à son but qui est la traversée vers l'au-delà et mettre ainsi fin à son errance.

a- Le théâtre dans le théâtre : le spectacle intérieur.

La notion de théâtre dans le théâtre nous permettra d'exploiter l'idée de "spectacle intérieur" c'est à dire la présence d'une pièce à l'intérieur d'une autre. Elle nous permettra de détecter un monde caché dans les pièces de Mouawad où c'est le revenant qui mène le jeu directement ou indirectement :

185 Forestier, *Op.cit.*, p13

« Pourtant la question se pose de savoir si tout « divertissement » contenu dans une œuvre dramatique engendre le phénomène du théâtre dans le théâtre. Autrement dit, à partir de quel moment un divertissement cesse-t-il d'être un simple intermède pour devenir un spectacle intérieur ? La seule constante qui permet de discerner l'apparition du procédé, c'est l'existence de « spectateurs intérieurs ». Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où un au moins des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur. Dès lors un quelconque divertissement intercalé dans une pièce ne peut être considéré comme un spectacle intérieur que s'il constitue un spectacle pour les acteurs de la pièce-cadre. »¹⁸⁶

Et pour pouvoir exploiter cette notion nous considérerons, comme nous l'avons fait dans la majorité de nos développements, les pièces de Mouawad comme un seul grand texte à étudier et non des pièces séparées les unes des autres. Pour ensuite établir le lien entre les revenants et ce mécanisme théâtral.

Il est possible de repérer le spectacle intérieur à travers les monologues des personnages, puisqu'ils sont présents avec d'autres acteurs sur scènes au moment où ils parlent. Dans *Littoral* par exemple, le personnage d'Amé raconte comment il a tué son père devant ses compagnons de route, Simone, Sabbé, Wilfrid et le père sans oublier bien sûr la présence du public :

« SIMONE. En attendant, trouvons comment raconter nos histoires devant du monde.

AMÉ. Comment.

186 *Ibid.*, p11

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.

SABBÉ. Imagine. [...]

AMÉ. Je n'ai pas reconnu le visage de mon père. Je revenais du combat, j'avais passé ma nuit à me lever au beau milieu des combats pour hurler : 'Je suis Amé c'est moi !' Les hommes étaient fiers d'être abattus pas moi ; je les égorgeais au corps à corps, les yeux dans les yeux, je les débarrassais de leurs armes, je leur ôtais leurs chaussures et je jetais leurs cadavres aux chiens. Je rentrais dans la nuit finissante ; arrivé à la croisée des chemins, j'ai vu un homme encagoulé ; il a fait un pas vers moi, en levant un bras. J'ai tiré. Je me suis lancé, couteau à la main, dans la gorge, puis dans le flanc et pour finir trois coups au cœur ! [...] 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 ses moutons. Le corps était là ! j'ai reconnu mes gestes, mes coups et j'ai regardé et j'ai compris ! [...] La voilà mon histoire, Simone. À quoi cela servira-t-il que j'aille raconter une histoire pareille à du monde assemblé qui sera venu pour l'écouter ? »

Littoral, p70

Ce passage est extrêmement intéressant puisqu'il présente en même temps une mise en abyme et le théâtre dans le théâtre. Selon l'analyse de Georges Forestier que nous avons citée précédemment, la scène chez Mouawad balance d'une œuvre qui se mire en elle-même, au moment où les personnages proposent une réflexion sur la présence du public, à un enchâssement structurel lorsque le personnage d'Amé raconte son histoire œdipienne pour

revenir à la fin de son monologue à une réflexion sur la présence du public. Cette scène tout en incluant directement la salle dans les répliques du personnage : « Il n’y a personne », « À quoi cela servira-t-il que j’aie raconté une histoire pareille à du monde assemblé qui sera venu pour l’écouter ? », met le public face à lui-même, le rend conscient de sa présence dans un théâtre et cadre ainsi l’histoire d’Amé. En d’autres termes nous pouvons dire que la réflexion entre les différents personnages sur la figure du public avant et après le monologue dévoile le mécanisme du théâtre dans le théâtre et nous mène aux coulisses de cet enchâssement structurel puisque selon Forestier il nécessite une mise à distance du regard :

« Le théâtre de participation était une manifestation d’une société révolue, et la dramaturgie du XVIIe siècle, à l’image de la société qui la vit naître, était fondée sur la distance du regard. [...] Le théâtre dans le théâtre nous paraît aussi largement fondé sur cette dialectique. En effet, mettre sur la scène un acteur dont le rôle consiste à ‘jouer le spectateur’, au moment même où il n’y a plus d’échange entre acteurs et spectateurs revient à prendre acte de ce divorce entre la scène et la salle et l’assumer. Il s’agit d’une sorte d’intellectualisation de cette rupture. »¹⁸⁷

Nous trouvons cette rupture avec la salle dans la réplique d’Amé : « Il n’y a personne » pour qu’au final se renoue le lien à la fin du monologue qui marque la fin du théâtre dans le théâtre.

Un autre passage aussi intéressant pour notre analyse, cette fois-ci dans *Incendies* que nous avons choisi pour notre deuxième exemple et plus précisément le monologue que déclame Nawal Marwan devant son bourreau. La scène s’intitule : la parole de Nawal.

187 *Ibid.*, p23

« *Simon ouvre le cahier rouge.*

Nawal (60 ans) témoigne devant les juges.

NAWAL. Madame la présidente, mesdames et messieurs le jury. Mon témoignage, je le ferai debout les yeux ouverts, car souvent on m'a forcée à les tenir fermés. Mon témoignage, je le ferai face à mon bourreau. Abou Tarek. Je prononce votre nom pour la dernière fois de ma vie. Je le prononce pour que vous sachiez que je vous reconnais. Que vous ne puissiez nourrir aucun doute là-dessus. [...] 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. À travers moi, ce sont des fantômes qui vous parlent. [...] Nous venons tous les deux de la même terre, de la même langue, de la même histoire, et chaque terre, chaque langue, chaque histoire est responsable de son peuple, et chaque peuple est responsable de ses traîtres et de ses héros [...]

SIMON (*lisant le cahier rouge*). Mon témoignage est le fruit de cet effort. Mettre sur votre compte serait être complice de vos crimes. » *Incendies*, pp101-

102

Ce monologue justifie d'une certaine manière le titre de notre argument : « Théâtre dans le théâtre : le spectacle intérieur », puisque nous sommes en présence de deux monologues. Le premier, qui touche à l'enchâssement structurel, est celui que Nawal prononce devant la présidente, le jury et le public. Et le deuxième est un monologue intérieur qui est celui de Simon en train de lire les paroles de Nawal dans le cahier rouge. Encore une fois nous sommes en présence de deux temps différents qui permettent comme nous l'avons vu précédemment l'apparition du revenant en divisant en quelque sorte la scène et le texte en deux. À travers le monologue de Nawal donc le procédé du théâtre dans le théâtre, nous avons

accès au monologue et au spectacle intérieur de Simon. Nous retrouvons dans cet exemple également la mise à distance du regard du public représenté par Simon puisqu'ils découvrent avec lui en même temps les paroles de Nawal. Mais que signifie le procédé du théâtre dans le théâtre chez Mouawad et quel est son rapport avec la figure du revenant ? Entre les deux exemples que nous avons relevés, un point commun : la guerre et ses victimes. Se sont donc les fantômes de la guerre qui réapparaissent à travers ce procédé exclusivement théâtral. Nous pouvons premièrement dire que cet enchâssement théâtral chez Mouawad est une tentative de mettre des mots sur les horreurs de la guerre en les écrivant et en les inscrivant dans un registre théâtral pour que les victimes puissent y trouver un espace d'expression dans lequel ils puissent librement se manifester. Donc les fantômes à travers le processus du théâtre dans le théâtre représentent la guerre et en témoignent surtout parce qu'elle produit énormément de morts sans réparation, sans sépulture finale. Donc l'entreprise théâtral donne forme et contour à l'Histoire chamboulée et devienne à travers les revenants le porte-parole des victimes de la guerre.

« Je pense que si [l'Édit de Nantes] cet accord oublié et certainement pas enthousiaste, sauf peut-être ceux qui évoluent vers un libertinage heureux, sur ce consentement plutôt épuisé à la paix, et pour beaucoup vraiment très mélancolique, a été possible c'est parce qu'il s'est doublé d'une pratique mémorielle métaphorisée : celle du théâtre tragique. Pratique qui, parce qu'elle convoque la mémoire des guerres civiles sous forme fictive, a permis de contourner la censure, dans tous les sens du terme. »¹⁸⁸

188 Hélène Merlin-Kajman, « Le Spectre ou la décomposition du nom » In François Lecercle, Françoise Lavocat, *La Dramaturgie de l'Ombre*, Op.cit. p214

À l'instar de l'Édit de Nantes ainsi que les autres accords qui ont plus ou moins mis fin aux guerres civiles, le théâtre de Mouawad se présente comme un traité de paix pour dévoiler la vérité directement ou indirectement et offrir aux morts une clause qui leur permet de passer vers l'autre monde. Des fois l'horreur de la guerre est tellement immense que les personnages deviennent fabulateurs de faits. Ils contournent la réalité et passent par la surdimension pour expier les fautes, comme dans l'histoire de Hakim le chef du village dans *Littoral*.

Le théâtre dans le théâtre chez Mouawad agit donc comme un passeur de mémoire. Ce spectacle intérieur est celui de la mémoire qui se déploie devant les vivants. C'est pour cela que les dernières paroles de Nawal devant la justice sont dites par Simon. Elle lui passe le flambeau de la mémoire. Nous trouvons également le souci de la mémoire dans *Forêts* pendant la Deuxième Guerre mondiale, Ludivine qui est stérile, se sacrifie à la place de Sarah qui peut encore donner la vie et garder ainsi la mémoire :

« 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 ? [...] Pense à Luce, pense à Samuel et à tous ceux-là qui viendront après nous grâce à toi, grâce à toi, Sarah ! [...] 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 et en tenant nos promesses jusqu'au bout : vie sauvée, vie perdue, vie donnée. Promets-le-moi ! » *Forêts*, pp154-

155

C'est Loup qui va finalement être l'incarnation de cette mémoire et le fruit de la magie théâtrale. Puisque son nom de famille est celui de Ludivine et non celui de Sarah, elle préserve donc la continuité et crée un lien pour compléter à la fin de la pièce l'arbre généalogique à travers un dernier récitatif :

« 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 [...] » *Forêts*, p162

Finalement, nous pouvons rapprocher cet arbre généalogique à une scène dans *Littoral* où Joséphine récite son chapelet de noms des victimes de la guerre :

*« Au milieu du groupe réveillé, une jeune fille se tient debout. Elle porte une
quantité impressionnante de gros livres.*

JOSÉPHINE. Est-ce que quelqu'un aurait un crayon ?

SIMONE. Un quoi ?

JOSÉPHINE. Un crayon ! Mira Abou-Castelhalim, Mika Abou-Castelhalim,
Jean Abou-Castelhalim, Charlotte Abou-Castelhalim. C'est assez urgent, je
vous en prie ! Abiel Bakir et sa femme Isabelle Bakir née Balaade. Leurs trois
enfants, Lahcen, Patrick, Tewfik, Miro Digdanne. J'ai perdu le mien. C'est
bête, c'est si bête ! Est-ce que quelqu'un aurait un crayon ? [...]

SIMONE. Que veux-tu faire avec tous ces noms ?

JOSÉPHINE. Je ne sais pas ! Je récolte et c'est tout et c'est devenu une
obsession ! Inscrire le nom de tout le monde ! Mais avec la guerre c'est
difficile ! J'ai toujours peur d'oublier quelqu'un, des ermites au fond de leur

grotte, ou des solitaires au bord des lacs cachés. Et les nouveau-nés. Ceux qui sont arrivés après mon passage ! Comment faire ? » *Littoral*, pp81-82

Avec ce dernier exemple, nous revenons à la transmission de la mémoire à travers le processus du théâtre dans le théâtre qui est clairement visible avec la didascalie et que le public peut voir. Les bottins font office de théâtre sur le théâtre, on imagine Joséphine debout sur une grande quantité de gros livres tout en récitant et rédigeant une interminable liste de noms devant Simone, Wilfrid et le public afin de garder la trace des victimes de la guerre :

« La mémoire est quelque chose de réel, c'est l'empreinte, la trace réelle de la personne, trace qui garde à ce titre quelque chose d'elle selon la première définition de FANTOME : Terme de philosophie. L'image qui se forme en notre esprit par l'impression que font les objets sur nos sens. »¹⁸⁹

Nous remarquons que l'onomastique occupe une place primordiale dans le théâtre de Mouawad. Le processus du théâtre dans le théâtre se conjugue avec les noms pour que la scène devienne une gigantesque pierre tombale commune à tous les morts oubliés de la guerre. Nazira dans *Incendies*, dont le nom signifie « Celle qui voit », donne ainsi ses instructions à Nawal :

« NAZIRA. Ils m'enterreront dans deux jours. Ils me mettront en terre, le visage tourné vers le ciel, sur mon corps ils lanceront chacun un seau d'eau mais ils ne marqueront rien sur la pierre car aucun d'entre eux ne sait écrire. Toi, Nawal, quand tu sauras, reviens et grave mon nom sur la pierre : NAZIRA. » p.41-42

¹⁸⁹ Lecercle, *Op. cit.*, p217

« Nawal (19 ans) devant la tombe de sa grand-mère. Elle grave le nom de Nazira en arabe.

NAWAL. *Noûn, aleph, zaïn, yé, rra ! Nazira.* Ton nom éclaire ta tombe. »

Incendies, p49

C'est parce que les personnages n'oublient pas les noms que la mémoire peut être préservée. Dans tous les exemples que nous avons relevés, il s'agit des noms. Que ça soit celui de la victime ou celui du bourreau, les noms dans le théâtre de Mouawad deviennent un fil d'Ariane auquel s'accrochent les morts pour pouvoir apparaître sur scène.

CHAPITRE VI

I- Le temps du revenant :

Nous arrivons au dernier chapitre de notre troisième partie qui, rappelons-le vise à démontrer que le revenant dans le théâtre de Mouawad agit comme un metteur en scène caché pour que l'agencement des événements assure sa traversée vers l'au-delà à la fin du spectacle. Le caractère métaphysique et « métathéâtral » de notre pensée nous oblige d'une certaine manière à réfléchir sur la notion du temps au théâtre qui est d'une extrême importance dans l'œuvre de Mouawad. Ce que nous essayons de démontrer est assez simple en apparence mais relève quand même d'une certaine complexité à la fois théâtrale ainsi que métathéâtrale parce que nous introduisons à travers la figure du revenant un troisième temps qui lui est propre et qui vient s'ajouter aux deux temps essentiels du théâtre : le temps de la scène et le temps de la salle. Nous savons que le public fonctionne sur une temporalité différente que celle de la scène et c'est cette diversité-là qui permet la progression de l'action. Comme le souligne Pierre Larthomas :

« Il arrive parfois qu'un acte reprenne l'action au moment même où l'acte précédent l'avait laissée, mais ordinairement des choses se sont passées au moment où le rideau se lève de nouveaux : c'est dire que durée véritable et durée représentée ne coïncident pas. Il n'y a pas égalité de durée entre le temps fictif et le temps réel. [...] Dès que l'on accepte, en effet, que le temps réel et le temps représenté ne coïncident pas, que l'action progresse entre les actes, la vraisemblance n'est plus recherchée. [...] Plus grande est la différence entre le temps réel et le temps fictif, plus grand est le risque de voir le drame raconté prendre une place démesurée par rapport au drame vécu. [...] L'action tire toute sa force dramatique d'une coïncidence presque parfaite entre le temps réel et le temps fictif. Il ne se passe rien ou presque

rien entre les actes de *Bérénice*, ce que permet la simplicité du sujet, cette simplicité que Racine souligne dans sa préface »¹⁹⁰

Cette coïncidence entre le temps de la salle et celui de la scène, réside dans « le pacte de vérité » passé entre le spectateur et ce qui se déroule sur scène. Comme si le fait de mettre de côté le temps réel contribuait à une unification temporelle entre la salle et la scène, on ne se pose plus la question de la vraisemblance vis-à-vis de l'action.

Selon Georges Forestier,

« L'une des questions fondamentales que pose tout texte de théâtre est celle de son inscription dans le temps. Cette question présente plus d'acuité encore lorsque le théâtre se dédouble. La représentation d'une pièce 'normale' met en jeu deux temporalités distinctes : celle de la représentation proprement dite, qui correspond au temps réel, et celle de l'action représentée, que l'on appelle le temps fictif. Le 'temps théâtral' est donc le rapport entre ces deux temporalités et varie en fonction du plus ou moins grand mimétisme qui existe entre la durée de l'action représentée et celle de la représentation. Or, dans la mesure où les durées coïncident dans les séquences continues de la pièce, c'est à dire à l'intérieur de chaque acte, à condition qu'il n'y ait pas de changements de tableaux, les variations du temps théâtral ne peuvent être causées que par la discontinuité qu'introduisent les entractes : entre deux actes, le temps fictif peut s'étendre considérablement (de quelques minutes à plusieurs années) et ne plus correspondre désormais au temps réel, immuable. Pour les défenseurs de la doctrine classique, le temps théâtral devait donc

190 Larthomas, *Op. cit.*, pp152-153

varier le moins possible puisqu'il fallait que le temps fictif tendît le plus possible à se confondre avec le temps réel. »¹⁹¹

Pourtant, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, cette coïncidence entre la salle et la scène tend à être rompue souvent chez Mouawad surtout aux moments où le théâtre se réfléchit lui-même et mène le spectateur à prendre conscience de sa présence au théâtre en l'amenant à réfléchir :

« SIMONE. En attendant, trouvons comment raconter nos histoires devant du monde.

AIMÉ. Comment.

SIMONE. Voici une grande place. On arrive, on s'avance et on raconte. Essayons.

AIMÉ. Comment ?

SIMONE. Imagine que nous sommes devant du monde. » *Littoral*, p69

Malgré certains moments de rupture, le revenant parvient à introduire une durée, un temps qui lui est propre. Il ne s'agit pas uniquement des moments où il apparaît sur scène mais également lorsqu'il est mentionné. Le temps chez Mouawad n'est pas totalement linéaire, et ce caractère flexible permet au revenant d'avoir un temps à lui. Il est important de noter également que la base du fantastique dans le genre romanesque ou celui de la nouvelle est l'irruption du surnaturel dans le temps réel, c'est à dire le monde tangible qui nous entoure. Puisqu'il s'agit de l'entreprise théâtrale et puisque la distinction du temps chez le spectateur de celui de la scène est assez directe, présente et collective, que nous nous permettons de considérer le temps de l'action sur scène comme réelle et ne cherchons pas pour la suite de notre développement à rompre ce pacte de vérité effectué par le spectateur.

191 Forestier, *Op .cit.*, pp104-105

Selon Robert Abichared,

« La conformité [du masque] au réel n'importe guère : il n'a pas besoin de ressembler pour être mais il attend pour devenir ce qu'il est qu'un visage le remplisse, comme un vêtement ne trouve sa signification que s'il est occupé par un corps, et comme l'imaginaire suppose l'existence des choses pour affirmer sa vérité. C'est en quoi, dès son principe, l'acte théâtral est mimétique : non qu'il livre le réel (comment le pourrait-il, alors que tous les modes d'expression dont nous disposons sont inajustables au monde, par pléthore ou par infirmité du sens ?), mais il le re-pré-sente et il le re-produit, activement et concrètement, dans un espace et un temps singuliers. »¹⁹²

Nous allons donc considérer que le temps réel est sur scène dans les événements joués et racontés et nous mettrons de côté le temps de la salle puisque le fantôme n'apparaîtra pas parmi les spectateurs mais uniquement sur scène. Comment peut-on repérer un temps propre au revenant ?

1- Les conditions de l'apparition du temps spectral :

a- La parole :

Selon Pierre Katuszewski, « la parole du mort a une fonction métathéâtrale, en introduisant une temporalité spécifique. »¹⁹³

C'est donc à travers l'entreprise de la parole du revenant que nous pourrions repérer la temporalité qui lui est propre sur scène. D'ailleurs les mots ne sont-ils pas, à côté de l'action,

192 Abichared, *Op.cit.*, p.20

193 Katuszewski, *Op. cit.*, p78

les clés de la matérialisation de l'irréel sur scène devant les yeux du spectateur ? Ajoutons que nous avons mentionné dans notre chapitre précédent l'importance du mot chez Mouawad.

« [l'acteur] redevenu fantôme parmi les fantômes, il se réduirait ainsi à la parole, qui seule peut faire surgir dans un jeu inépuisable de virtualités, sur la scène immatérielle de l'esprit, laissant son lecteur maître de susciter à partir des pages d'un livre. Hamlet dans ces conditions, retrouverait la totalité de ses significations à la fois, 'Juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe', puisque l'image est plus vraie que la chose et le mot est plus fort que l'image, dont il contient toutes les variantes. »¹⁹⁴

b- L'isolement social :

En outre, ce qui est commun à quasiment toutes les figures du spectre dans notre corpus, c'est le phénomène de la solitude avant et après la mort, ce qui favorise également l'apparition d'un temps « autre » :

« *Pause.*

ANTOINE. Je suis content que vous soyez venue, Jeanne. Depuis qu'elle est morte, j'hésitais, je voulais vous appeler, vous et votre frère. Pour vous dire, vous expliquer. [...] Alors je vais vous le dire. Au cours de toutes ces années passées à son chevet, je devenais étourdi à force d'entendre le silence de votre mère. Une nuit, je me suis réveillé avec une drôle d'idée. Peut-être qu'elle parle quand je ne suis pas là ? Peut-être qu'elle parle toute seule ? J'ai apporté un enregistreur à cassettes. J'ai hésité. Je n'avais pas le droit. Si elle parle seule, c'est son choix. Alors je me suis promis de ne jamais écouter. Enregistrer sans jamais savoir. Enregistrer.

194 Abirached, *Op. cit.*, p180

JEANNE. Enregistrer quoi ?

ANTOINE. Du silence, son silence... » *Incendies*, p46-47

« ONCLE ÉMILE. 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 ! [...] et quelques heures à peine après ta naissance, elle était morte. 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'entière responsabilité de ton éducation. » *Littoral*, p33

« EDWIGE. Pourquoi avoir attendu ? Pourquoi n'es-tu pas venue tout de suite ?

ESTHER. Je ne sais pas ! Je ne voulais pas ! J'aurais voulu aller ailleurs... c'est tout ; je ne sais pas ! [...] Le monde est perdu, ma sœur, il est perdu. Il m'a fallu dix ans pour comprendre ; dix ans d'absence et de départs continus pour comprendre qu'il n'y a jamais eu de vérité. » *Mains*, p33

Nous remarquons dans les trois exemples, qu'un isolement social conditionne le personnage du revenant. Les fantômes chez Mouawad ne s'inscrivent plus dans le temps social reconnu par les vivants puisqu'ils fuient la faute, sombrent dans l'absence et ne répondent plus aux « normes » et par conséquent s'éloignent du temps réel. Ils sont même inconscients de leur propre mort :

« ESTHER. À la lisière de la forêt, deux hommes, des vieillards, m'ont aperçue. 'Irez-vous aussi à la maison de Mathias ?' m'a demandé l'un... 'Qu'y aura-t-il donc à la maison de Mathias à pareille heure ?' 'Les célébrations pour les funérailles d'Esther la disparue.' 'Je ne sais pas.' 'J'ai

pleuré.’ ‘Je ne savais pas qu’Esther était morte’, j’ai répondu. Ils m’ont dit qu’Esther était morte et bien morte. J’ai pleuré. Ils sont partis. Qui suis-je ? »

Mains, p33

Cette perte d’identité contribue au fait que l’absence dégrade et décompose les revenants chez Mouawad bien avant leur mort physique. Ils deviennent des morts vivants en étant frappés de mutisme, comme Nawal Marwan dans *Incendies*. Ne faisant plus partie du cercle des vivants, ils cherchent à s’affirmer et se reconstituer à travers leurs traces ou leurs apparitions pour ainsi tenter de s’inscrire dans un temps qui leurs est propre. Ce « temps autre » est également le fruit d’une absence voire d’un ermitage chez les revenants puisque la non-linéarité du temps chez Mouawad, la revenance du passé, est due aux traces laissées derrière les « absents » comme, par exemple, la lecture des cartes postales du père de Wilfrid ou les bottins de Joséphine dans *Littoral*, ainsi que les cassettes de la mère de Jeanne dans *Incendies*. Ces objets, ou plutôt ces boîtes de pandore¹⁹⁵ deviennent une extension du revenant et permettent la flexibilité temporelle ainsi que son apparition sur scène.

Selon Arlette Bouloumié,

« La mauvaise mort est souvent liée à un rite de passage manqué. Le cas dont nous avons dit quelques mots (femmes enceintes, enfants avortés, fiancés...), concernent des personnes qui étaient en marge de leur communauté pour un moment donné, et le trépas intervenu en cette période les bloque dans cet état intermédiaire où leur rôle et leur identité changent. Pendant ces périodes ils n’appartiennent plus à leur ancien groupe. [...] Décédés en cette situation, ils ne peuvent évidemment pas être satisfaits de leur sort. Par ailleurs, on suppose

195 « La mort ne semble pas avoir été attachée à l’Humanité à ses débuts. Pour les Grecs, la mort, la vieillesse, les maladies étaient contenues enfermées dans la jarre que Pandore avait apportée avec elle parmi les humains. » Maurice Godelier, *La Mort et ses au-delà*, CNRS, 2014, Paris, p14

qu'ils ne rejoignent aucun groupe dans l'au-delà, mais conservent leur marginalité. N'étant pas accueillis dans l'autre monde, il ne leur reste plus que la possibilité d'errer parmi les vivants en se vengeant de leur état ou en tentant d'y remédier. »¹⁹⁶

c- L'absence de sépulture :

Une autre condition se présente également chez Mouawad et favorise la présence d'une « temporalité spectrale » : l'absence de sépulture. Le fait que les revenants cherchent une tombe les inscrit d'emblée dans une temporalité linéaire puisqu'ils deviennent dans certains cas victimes du temps en pourrissant :

« 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'en mort fasse d'autre que pourrir lorsqu'il est au soleil depuis cinq jours ? » *Littoral* p.64

Comme le souligne Northrop Frye,

« Le corps sans sépulture, 'proie pour les chiens et les oiseaux', selon l'expression d'Homère, est livré à la dissolution dans le flux du temps ; l'ensevelissement est, au moins symboliquement, une vraie mort, une délivrance du temps. »¹⁹⁷

¹⁹⁶ Bouloumié, Op.cit., p21

¹⁹⁷ Northrop Frye, *Les Fous du temps. Sur les tragédies de Shakespeare*, Belin, 1967, Paris, p83

Le fait que les revenants sont victimes du temps réel, leur permet de créer une échappatoire, une alternative face à la dégradation corporelle qui représente la linéarité, et invoquer ainsi le temps spectral. Le verbe « invoquer » est extrêmement important puisqu'il nous ramène à l'idée du début qui met en lien la parole avec l'apparition d'une temporalité propre au revenant.

d- Le sacré :

La dernière condition pour l'apparition du temps spectral est la présence du sacré sur scène, présence repérable tout simplement à travers son opposition aux scènes profanes, moins spirituelles et attachées à une vision univoque du monde.

Selon Mircea Eliade,

« Le sacré se manifeste toujours comme une réalité d'un tout autre ordre que les réalités 'naturelles' [...] Or, la première définition que l'on puisse donner au sacré, c'est qu'il s'oppose au profane. [...] Le sacré et le profane constituent deux modalités d'être dans le monde, deux situations existentielles assumées par l'homme au long de son histoire. »¹⁹⁸

La plupart des pièces de Mouawad se divisent entre ses deux modalités.

Prenons l'exemple de l'acte II de *Willy Protogoras* :

« *Intérieur de l'appartement des Protogoras. C'est un appartement séparé, déchiré, saccagé par deux familles qui ne veulent pas vivre ensemble, mais qui veulent l'appartement. L'appartement appartient aux Protogoras, et les*

¹⁹⁸ Eliade, *Op.cit.*, pp. 16,17,20

Philisti-Ralestine ne veulent plus partir s'abstinent à rester. Il y a une porte, qui donne sur les toilettes, derrière laquelle s'est réfugié Willy Protagoras. »

p31

À travers cette longue didascalie, toute la scène se divise entre le profane, l'espace du désordre, de la dispute et le sacré, les toilettes où Willy se réfugie et c'est dans cet espace qu'il va voir apparaître sa muse : « *Il plonge les mains dans la merde et entreprend un portrait en l'étalant contre le mur. Apparaît Marguerite Cotaux dans les toilettes* » p79

Un autre exemple de division entre le sacré et le profane qui est dans *Les Mains* :

« ALEX. Oui, te préparer ; te préparer pour tes prières ; je leur ai dit que tu avais besoin des mauvaises odeurs de la cave et de son obscurité pour devenir plus humble, parce que tu avais besoin d'être humble pour te rapprocher de l'Esprit puisque c'est l'Esprit qui coule à travers tes mains lorsque tu pries. Alors ça les a rassurés. Mais ça les a surtout épatés. » *Mains*, p16

L'espace sacré chez Mouawad n'est pas un temple ou un endroit extravagant. Au contraire, il est ordinaire, voire inférieur à l'espace profane (salon/cave dans le cas d'Edwige et appartement/toilettes dans le cas de Willy) : « La manifestation de quelque chose de 'tout autre', d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans des objets qui font partie intégrante de notre monde 'naturel', 'profane' »¹⁹⁹

Edwige et Willy élèvent l'espace dans lequel ils sont pour atteindre le sacré. Ils ont en eux ce pouvoir, les personnages de Mouawad portant en eux une part de divin qui leur permet de rendre sacré l'espace qui les entoure, puisque c'est dans la cave qu'apparaît Esther à Edwige

199 *Ibid.*, p17

et c'est dans les toilettes à travers les excréments que se manifeste Marguerite à Willy. Le geste de Willy Protagoras est un geste créateur et sacré par excellence puisque Mouawad avec son style provoquant remplace la boue par des excréments pour permettre au personnage de prendre part à l'acte créateur. C'est la même chose pour Edwige et ses mains qui coulent au moment de la prière. Elle fait apparaître le sacré dans la cave obscure et nauséabonde elle reçoit la fille d'Esther entre ses mains qui coulent avant d'envoyer sa sœur vers l'au-delà. Edwige n'est pas uniquement une accoucheuse elle est aussi une prêtresse qui fait revenir sa sœur morte.

Ajoutons que le personnage de Nawal Marwan est également un exemple important qui témoigne de la dynamique sur scène entre le sacré et le profane :

« 12. Le nom sur la pierre

Nawal (19 ans) devant la tombe de sa grand-mère.

Elle grave le nom de Nazira en arabe.

NAWAL. *Noûn, aleph, zain, yé, rra ! Nazira.* Ton nom éclaire ta tombe. Je suis entrée dans le village passant par la route du bas. Ma mère était là au milieu du chemin. Elle m'attendait je crois. Elle devait se douter. À cause de la date. On s'est regardées comme deux étrangères. 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. Ma mère m'a regardée jusqu'à ce que j'arrive à la fontaine et que je tourne pour monter jusqu'au cimetière et venir sur ta tombe. Ton nom est gravé, je m'en vais. »

Incendies, p49

La séparation entre le sacré et le profane, entre le clan des villageois et celui de Nawal, entre l'alphabétisation et la non alphabétisation est clair ici. Dans toute les religions monothéistes, le mot est sacré parce que c'est en lui et à travers lui que se transmet l'esprit de Dieu. Et Nawal porte en elle cette part de sacré. Ce n'est donc pas seulement à cause de l'enfant conçu hors mariage qu'elle devient donc une étrangère au village ; c'est aussi et surtout parce qu'elle est retournée avec un troisième œil parce qu'elle est devenue « Nazira » qui signifie « Celle qui voit » et que, par conséquent elle est différente des autres, et crainte pour cette différence. Le mot est devenu son unique arme de défense.

« Tout individu ou groupement qui, ni de sa naissance ni par des qualités spéciales acquises, n'ont un droit immédiat à entrer dans une maison déterminée de cet ordre et à s'installer dans une de ces subdivisions, se trouvent ainsi dans état d'isolement qui prend deux formes qu'on rencontre soit séparément soit combinées. Ils sont faibles comme étant hors de cette société spéciale ou générale ; ils sont forts comme étant dans le monde sacré, cette société constituant pour ses membres le monde profane. D'où la conduite diverse des populations, les unes tuant, dévalisant, maltraitant l'étranger sans plus de procès, les autres le craignant, le choyant, l'utilisant comme un être puissant ou prenant contre lui des mesures de défense magico-religieuse. »²⁰⁰

Nawal a été exilée de son village natale parce qu'elle ne répondait pas aux codes de sa société, et elle est donc devenue étrangère à son groupe. Elle a quitté le village à cause d'un enfant qu'elle a eu hors mariage mais elle est revenue en mode sacré pleine de connaissance, de détermination et surtout pleine de lettres et de mots puisque c'est elle qui a permis à sa

200 Van Gennep, *Op. cit.*, pp41-42

grand-mère de réussir sa traversée vers l'autre monde en inscrivant son nom sur la pierre. À l'instar d'Edwige avec ses mains qui coulent, Nawal devient une prêtresse, qui communique avec les morts, qui assure leur repos et qui se trouve élevée à un rang plus haut que ceux de sa communauté.

Il convient toutefois de se demander de quelle manière le temps du revenant s'inscrit dans un registre sacré.

2- La cosmogonie théâtrale :

Nous avons soulevé un trait important du temps spectral qui est la flexibilité et qui permet la non linéarité temporelle. C'est ce retour en arrière scénique qui va nous permettre de détecter le temps du revenant.

« Déshabillage

Tournage.

LE RÉALISATEUR. Excellent ! On se prépare. Je veux pour cette scène qu'on sente que Wilfrid se met à nu, et pour cela on va exprimer cette idée par une image très forte qui marquera probablement l'histoire du cinéma : on va déshabiller le père ! [...] Bon on va créer ici un voile pudique pour que le père puisse procéder au déshabillage, puis on emporte ses habits pour aller les laver dans la mer. [...] Trois, deux un !... ACTION ! Wilfrid, tu déshabilles ton père et c'est comme si tu dévoilais la face cachée de la lune ! Tu rentres dans un terrain vierge ! Tu as devant toi une image cosmique ! Devant cette vision, tu ne peux t'empêcher de penser que cela qui est froid et noirci par la pourriture est le corps, la chair, la graisse de ton père. Ton cœur palpite, tu étouffes, car toi-même, de ce corps, de cette chair, de cette graisse tu es né. Tu as besoin de toute ta volonté pour ne pas t'effondrer ! » *Littoral*, p89

Cette scène est révélatrice d'un temps autre tout simplement parce qu'il s'agit d'un rite, le rituel du lavage. À travers la notion de rite, nous pouvons accéder chez Mouawad au premier rite de lavage effectué dans le monde et ceci à travers les mots utilisés par le personnage du réalisateur : « Comme si tu dévoilais la face cachée de la lune ! Tu rentres dans un terrain vierge ! Tu as devant toi une image cosmique ! » À travers ces mots, nous pouvons remarquer qu'il ne s'agit pas uniquement d'un rite isolé, individuel mais d'une cérémonie « magico-religieuse » pour réutiliser les mots de Van Gennep, puisque nous retournons à la première cérémonie de lavage jamais effectuée, d'où son caractère archétypal :

« Récitatif III

Wilfrid sort.

Amé, Sabbé et Massi lavent le corps du père.

[...] Qui êtes-vous à tourner autour de moi ?

Toi qui as les yeux fermés,

Ne baisse par la tête,

Je te reconnais.

Tu es celui qui m'a tué au détour du 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 dis,

Tel un chien sauvage, la mort mord.

Elle arrache des lambeaux à nos corps.

Toi aussi je te reconnais.

Tu es l'enfant aux yeux grands ouverts.

Lorsque les hommes ont posé entre tes mains d'enfant

Ma tête ensanglantée [...] Sabbé tu n'as pas eu le regard de l'humilié.

[...] approche à ton tour celui que j'ai jadis abandonné.

Toi tu peux affirmer en regardant les autres : je suis celui qui ne peut pas dire

vos paroles car je n'ai pas eu de père. » Massi viens-t'en, enfant humain [...] »

Littoral, p98-99

D'emblée, le caractère du discours du père est religieux, voire sacré, puisqu'il s'agit d'un récitatif. De plus, le père de Wilfrid devient respectivement celui d'Amé, Sabbé et Massi. Nous retrouvons donc l'universalité du rituel de lavage. Wilfrid ne lave pas uniquement son père mais tout un archétype, incarné par toutes les figures paternelles qui n'ont pas pu avoir un lavage avant leur mort et sont restés coincés dans l'entre-deux sans un véritable rituel.

Selon Mircea Eliade,

Un objet ou un acte ne devient réel que dans la mesure où il imite ou répète un archétype. Ainsi, la réalité s'acquiert exclusivement par répétition ou participation ; tout ce qui n'a pas un modèle exemplaire est dénué de sens, c'est à dire manque de réalité. Les hommes auraient donc tendance à devenir archétypaux et pragmatiques. [...] Un sacrifice, par exemple, non seulement reproduit exactement le sacrifice initial révélé par un dieu *ab origine*, au commencement du temps, mais encore il a lieu en ce même moment mythique primordial ; en d'autres termes, tout sacrifice répète le sacrifice initial et coïncide avec lui. Tous les sacrifices sont accomplis au même instant mythique du commencement ; par le paradoxe du rite, le temps profane et la durée sont suspendus. Et il en est de même pour toutes les *répétitions* c'est à dire toutes les imitations des archétypes ; par cette imitation, l'homme est

projeté à l'époque mythique où les archétypes ont été pour la première fois révélés. Nous apercevons donc un second aspect de l'ontologie primitive : dans la mesure où un acte ou un objet acquiert une certaine *réalité* par la répétition de gestes pragmatiques et par cela seulement, il y a abolition implicite du temps profane, de la durée, de l'« histoire », et celui qui reproduit le geste exemplaire se trouve ainsi transporté dans l'époque où a eu lieu la révélation de ce geste exemplaire. »²⁰¹

C'est donc à travers la notion du rite que nous avons accès à ce temps originel où tout a débuté. Et c'est précisément le temps du revenant chez Mouawad qui n'est pas juste un temps sacré, mais également un temps révélateur de l'origine du rite voire de l'origine du monde. C'est un temps qui permet de découvrir « la face cachée de la lune » et qui permet une réponse aux questions existentielles que se posent les personnages ainsi que le spectateur, figure primordiale puisque lui aussi participe à ce rite et se projette dans les actions des personnages. La mission du revenant chez Mouawad ne se limite pas à hanter les vivants et à assurer la traversée vers l'au-delà, il s'agit également d'un objectif révélateur, éclairer des vivants. Le fantastique chez Mouawad lève le voile qui cache cet aspect mystique de la vie et donne à voir ce que l'univers cache au commun des mortels : les rouages et les mécanismes de l'opposition entre le sacré et le profane qui permettent le fonctionnement du monde. C'est pour cela que l'enchevêtrement temporel chez Mouawad est un retour en arrière vers l'origine du monde :

« HIM. C'est une maladie ancienne, archaïque, qui a ses racines dans nos gènes. Là, au plus intime de notre être, une succession d'évènements liés au hasard, à l'hérédité ou à l'environnement se produisent à notre insu, affectant les normes qui régissent nos cellules. Une cellule est saine lorsqu'elle accepte

201 Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Folio, « essais », 2014, Paris, pp50-51

de mourir. Ce processus de prolifération et de mort cellulaire est soumis à un contrôle génétique très précis. Lorsque ce contrôle est perturbé, certaines cellules deviennent immortelles et se développent, se rajoutant les unes aux autres, jusqu'à la tumeur, jusqu'à dévorer l'organe où elles sont nées : poumons, sein, utérus » *Forêts*, p.31

L'enchevêtrement temporel dans *Forêts* entre Loup et le diagnostic de sa mère, transforme le cancer en un mythe originel dans lequel les mortels veulent devenir comme les dieux. Et puisque le temps sacré est un temps cyclique qui ne coule pas, chaque retour en arrière chez Mouawad tente de rechercher, de réintégrer le temps de l'origine.

« Car en somme, désirer réintégrer le *Temps de l'origine*, c'est désirer aussi bien retrouver la *présence des dieux* que récupérer le *Monde fort, frais et pur*, tel qu'il était *in illo tempore*. C'est à la fois une soif du sacré et une nostalgie de l'*Être*. Sur le plan existentiel, cette expérience se traduit par la certitude de pouvoir recommencer la vie avec un maximum de « chances ». C'est en effet, non seulement une vision optimiste de l'existence, mais aussi une adhésion totale à l'*Être*. Par tous ses comportements, l'homme religieux proclame qu'il ne croit qu'à l'*Être*, que sa participation à l'*Être* lui est garantie par la révélation primordiale dont il est le gardien. La somme des révélations primordiales est constituée par ses mythes. »²⁰²

Le retour en arrière grâce à l'enchevêtrement temporel sur scène, permet aux personnages de Mouawad d'accéder à l'origine du monde, voir sa création via l'entreprise du souvenir. Par exemple lorsque Wilfrid assiste à sa propre naissance et que la figure du père se multiplie pour

202 Eliade, *Op. cit.*, p84

crier à l'unisson « Jeanne ! » au moment où meurt la figure maternelle, ce moment -là englobe à un premier niveau une réponse à la naissance de Wilfrid mais également dévoile l'archétype de la naissance, rituel sacré par excellence. Avec la mort de la mère et la séparation avec la figure paternelle, nous retournons à la création de l'Homme ainsi qu'à sa séparation d'avec le créateur à cause du péché originel, puisque Wilfrid est directement responsable de la mort de sa mère.

QUATRIÈME PARTIE

LA ROUTE DU SOI

CHAPITRE I

I- La mémoire narrative :

Le chemin que traversent les personnages de Mouawad est loin d'être conforme au schéma d'une ligne droite continue puisque les voyageurs effectuent, tout au long de leur odyssée, des « pauses souvenirs » qui agissent comme une machine à remonter le temps afin de raviver la mémoire d'événements passés, et deviennent ainsi des lanternes qui guident les personnages et le spectateur tout au long de la quête. L'émergence du passé chez Mouawad est essentielle dans la mesure où elle contribue à la compréhension des raisons qui ont mené au voyage. Certains souvenirs sont joués sur scène par les acteurs en prenant la forme du théâtre dans le théâtre, d'autres sont racontés par les voyageurs et deviennent récits dans le récit :

« *Wilfrid ouvre une enveloppe. Une bombe explose* » *Littoral*, p39

« SIMONE. On va aller raconter des histoires. Tout ce qu'ils veulent nous faire oublier, on va l'inventer, le raconter ! Ils seront obligés de nous arracher le visage !

AMÉ. Quel genre d'histoires ?

SIMONE. La tienne, la mienne. Le silence de chacun. » *littoral* p62

La mémoire est une notion complexe qui se situe à l'intersection de différents questionnements. Tout en restant le centre de la pratique psychologique, elle soulève également des intérêts d'ordre littéraire et philosophique. C'est grâce à elle que nous pouvons visualiser notre continuité à travers le temps. Elle est le piédestal de notre Moi et nous aide à conceptualiser le monde autour de nous. Donc, tout le mécanisme de la mémoire, consiste à

ramener le passé vers le présent. C'est en conservant certains événements passés de notre vie que nous constituons notre Moi, comme le rappellent Jean-Yves et Marc Tadié :

« La fonction de la mémoire est de nous permettre de nous reconnaître en tant qu'être unique qui a existé et continue d'exister. C'est notre mémoire qui unifie notre personnalité. La mémoire a aussi pour rôle de ramener dans le présent ce qui demeure de notre passé, qui apparaîtrait sans elle comme un grand vide. La mémoire a pour but de tromper l'absence et c'est cette lutte contre l'absence qui caractérise la mémoire. Mais son rôle le plus important est de préparer l'avenir : sans elle nous aurions tous peur de l'avenir comme d'un grand trou. »²⁰³

Et Nabokov dit « assiste[r] avec plaisir à l'exploit suprême de la mémoire, à cet usage magistral qu'elle fait des harmonies innées lorsqu'elle rassemble au bercail les tonalités interrompues et errantes du passé. »²⁰⁴

Notre vie cognitive et morale dans toutes ses facettes semble dépendre de la mémoire. Pour nos personnages, se souvenir d'une série d'événements précis leur permet d'avoir conscience d'être des sujets uniques à travers le temps où chacun partage une histoire qui lui est propre et qui le définit. En d'autres termes, la mémoire autobiographique narrative des personnages de Mouawad implique impérativement une expérience subjective du sujet qui tente d'opérer le mécanisme du souvenir. Ce travail de remémoration comporte souvent des erreurs flagrantes de la part du sujet qui raconte son histoire. Rousseau reconnaît lui-même ces phénomènes courants de défaillance mémorielle: « Et s'il m'est arrivé d'employer quelque

203 Jean-Yves et Marc Tadié, *Op. cit.*, pp10-11

204 Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, Gallimard, « Folio », 1991, Paris, p218

ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire. »²⁰⁵

Il y a donc un phénomène de reconstruction des événements qui se met en place dans certaines scènes, une déformation de l'expérience passée apte à apporter suffisamment d'éléments à l'entreprise narrative qui impose d'une certaine manière sa version des histoires. Où se trouve la part de vérité dans ce que racontent les personnages de Mouawad ? Leurs histoires précises et détaillées mettent en scène les horreurs de la guerre dans ce qu'elle a de plus inavouable sur le plan humain et physique notamment dans *Littoral* et *Incendies*.

Les personnages de Mouawad racontent des histoires pour donner un sens au récit de leur vie. Cette tendance dépend profondément de la manière dont ils perçoivent leur « Moi », cette instance psychique en perpétuel changement. La thèse « narrato-psychologique » vise à donner un sens à la vie, notamment au passé, en construisant un schéma narratif. Comme le souligne Lewis P. Hinchman :

« Un des attributs proprement humains est la conscience que nous avons de nous-mêmes comme êtres temporels, êtres dotés d'une histoire. Dans notre existence individuelle, comme au sein des différents groupes auxquels nous appartenons, la forme que nous donnons à notre présent est très fortement influencée par les réminiscences du passé et les anticipations du futur. Les narratologues soutiennent que l'intrigue narrative est le principal moyen auquel nous recourons pour donner sens à cet aspect de notre vie. [...] Par la « mise en intrigue » narrative, nous organisons, intégrons et apprivoisons la temporalité. La mise en intrigue humanise notre expérience de la vie en faisant en sorte que le temps qui passe ait pour nous une signification. Elle donne

205 Jean- Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Folio, 2014, Paris, p9

ordre et direction à des événements qui, sans cela, paraîtraient contingents et dépourvus liens entre eux. »²⁰⁶

Nous allons particulièrement nous intéresser à l'histoire de deux personnages dans la pièce *Littoral* : celle d'Amé et de Sabbé que Wilfrid rencontre au cours de son odyssee.

Dans un premier temps, les personnages verbalisent leur souhait de raconter leurs histoires : « SIMONE. Sabbé, on veut aller vers les grandes villes, on ne veut pas se perdre dans la forêt. On veut aller sur les grandes places et raconter aux gens nos histoires. » p.69

Nous remarquons également la présence d'une deuxième décision, celle de s'éloigner de la forêt et de se rapprocher des espaces ouverts. La verbalisation de ces deux souhaits est accentuée par la répétition (3 fois) du verbe vouloir. Nous avons un refus de l'espace intime, de l'espace privé symbolisé par la forêt. En effet, selon Gilbert Durand,

« La forêt est centre d'intimité comme peut l'être la maison, la grotte ou la cathédrale. Le paysage clos de la sylvie est constitutif de lieu sacré. »²⁰⁷

Les personnages veulent s'exposer au grand jour avec leurs histoires les plus intimes. Ainsi, ce désir de narration devient une passerelle entre la forêt, l'inconscient et les grandes places, la conscience.

1- L'histoire d'Amé :

La non reconnaissance de la figure parentale est un thème récurrent chez Mouawad. Il en a même fait le centre de son premier roman *Visage retrouvé*. C'est par ce familial devenu « autre » que commence l'histoire d'Amé : « Parce que je ne l'ai pas reconnu. Je n'ai pas reconnu le visage de mon père. »p.70 Dès la première phrase, un thème mythologique prend l'espace au sein de la narration : le récit d'Amé évoque en effet le mythe d'Œdipe :

206 Lewis P. Hinchman, *Memory, identity, community: The idea of narrative in the human sciences*, State university of New York Press, 1997, New York, p42 (traduction Marie de Gandt).

207 Durand, *Op. cit.*, p281

« 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 [...] Arrivé au village, on a couru vers moi. [...] Le corps était là ! J'ai reconnu mes gestes, mes coups et j'ai regardé, et j'ai compris ! [...] Ma mère s'est précipitée vers le gouffre et elle s'y est lancée. » *Littoral*, pp70-71

Selon Georges Banu,

« Les faiblesses d'une mémoire enregistreuse permettent au théâtre, comme à l'opéra de se constituer en espace fantasmatique. L'effacement emporte les échecs dans l'étendue indistincte de l'oubli, tandis que les réussites subsistent, soumises au travail de ce que Paul Virilio appelle la mémoire menteuse, celle qui tout en conservant exalte le souvenir, le nimbe parfois d'une aura mythologique. Et cela profite de l'avantage que les témoins ont de pouvoir raconter, libres de la crainte de tout démenti.»²⁰⁸

En abordant l'aspect mythique dans l'histoire, le personnage d'Amé fait le choix d'une remise en cause des faits. Ce hiatus avec la réalité permet la reconstitution des souvenirs personnels en leur attribuant un sens, un décor et une intrigue narrative. Cette intrigue est symbolisée par l'expression « la croisée des chemins » par laquelle le personnage semble être face à un choix qui déterminera le reste de son histoire. La fiction devient une sorte d'échappatoire nécessaire pour sublimer la réalité à travers la narration et intégrer le passé dans le « Moi ».

Selon Tatiana-Antolini Dumas,

« À côté de la fonction mimétique se trouve donc une fonction créatrice tout aussi fondamentale, qui vise la production textuelle d'espace possibles,

208 Georges Banu, *Les Mémoires du théâtre*, Acte Sud, 2005, Paris, p16

d'espaces concevables. [...] le texte est aussi bien un médium pour la transmission d'images des espaces vécus qu'un modèle pour la transformation et la production d'intuitions d'espaces possibles. [...] Bien que la capacité du texte à construire des images d'espaces soit déterminée par ce contexte historique, il le transgresse en même temps. Cette capacité de construction, en tant que procédure textuelle, nous rend libre de modifier le donné, de capter l'inouï, bref : de créer tout un imaginaire virtuel à partir des possibles non articulés d'une culture. »²⁰⁹

Ce déguisement narratif qui met en exergue le mythe œdipien comme toile de fond déforme donc la réalité afin qu'elle soit plus supportable à travers l'exagération dramatique. Ainsi Amé se place en héros tragique et tente de purger sa faute en lui octroyant un caractère tragique. En se racontant le « Moi » étale le « Ça » sur scène. Ainsi l'appareil psychique est mis à nu par le processus narratif. Amé peut intégrer son passé douloureux en le dévoilant au grand jour.

2- L'histoire de Sabbé :

La mémoire narrative de Sabbé s'adresse directement à Amé : « SABBÉ. Je te reconnais bien ! Des assassins de ton espèce j'en ai vu beaucoup et partout ! » p.76

L'horreur de l'histoire de Sabbé lui procure un aspect invraisemblable :

« Ils lui ont tranché la tête ! Alors, dans cette folie indicible indicible, je me suis mis à rire ! tu peux imaginer ça ? Je riais avec la tête de mon père qu'un des soldats m'a forcé à tenir entre les mains ! Ils ont pris la tête, l'ont lancée au sol, ont joué au ballon avec. »p.77

209 Tatiana-Antolini Dumas, *Littérature et espaces : Actes du XXXe congrès de la société française de littérature générale et comparée*, PULIM, 2003, Limoges, pp367-368

Les deux personnages tentent de narrer l'ineffable avec la simplicité et la fluidité du langage. Henri Bergson s'est interrogé sur cette inadéquation en définissant le langage comme une instance utile tournée vers l'autre :

« Chacun de nous a sa manière d'aimer et de haïr, et cet amour, cette haine reflètent sa personnalité toute entière. Cependant le langage désigne ces états par les mêmes mots chez tous les hommes : aussi n'a-t-il pu fixer que l'aspect objectif et impersonnel de l'amour, de la haine et des mille sentiments qui agitent l'âme. »²¹⁰

Ce que nous montre Bergson c'est qu'il y a un décalage entre le mot qui a un aspect général, commun à tout le monde et l'événement ou la réalité singulière qu'il vient désigner. Ainsi les mots horreur, tuerie, guerre ne sont pas vus et ressentis de la même façon dans les deux histoires. Nous assistons en effet à un conflit entre les deux instances narratives présentées par les deux personnages comme le montre la didascalie suivante : « *Amé se jette sur Sabbé. Ils sont séparés par leurs compagnons.* » *Littoral*, p76

Il s'agit d'un conflit d'ordre psychique puisque Amé représente par son histoire la figure de l'enfant bâtard et Sabbé celle de l'enfant trouvé. Il serait intéressant de noter que le mot « Sabbé » en libanais signifie petit garçon.

Si nous résumons la théorie de Marthe Robert que nous avons mentionnée dans la première partie de notre étude, la mégalomanie infantile de l'enfant trouvé dépasse souvent les limites :

« Alors dans cette folie, indicible indicible, je me suis mis à rire ! Je riaais avec la tête de mon père qu'un soldat m'a forcé à tenir entre les mains ! Ils ont pris

210 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 2013, Paris, p24

la tête, l'ont lancée au sol, ont joué au ballon avec. Je riaais, je riaais, ma mère à mes pieds, je riaais, je riaais, tu entends ce que je te dis ? Je riaais ! » *Littoral*, p77

Nous pouvons presque entendre le rire hystérique et mégalomane de Sabbé dans l'histoire où se mêlent horreur et jeux infantiles. Tandis que l'instant narratif d'Amé a clairement dépassé le stade précœdipien où l'expiation de la faute trouve son expression. Sabbé se range donc dans la catégorie de Cervantès et Cyrano, alors qu'Amé se trouve dans la catégorie de Balzac, Sue et Tolstoï. Ces deux figures s'affirment chez les personnages suite à leur rapport avec le père : « Mais personne n'a besoin de se souvenir du nom de mon père, de mon nom à moi. On devrait le piétiner, l'oublier, le brûler mon nom ! » p.71 Avec ses paroles Amé exprime son souhait de se débarrasser complètement de la figure paternelle et de ce qu'elle transmet à sa progéniture. D'une certaine manière Amé veut s'engendrer lui-même. Il représente ainsi le bâtard. Tandis que Sabbé est extrêmement attaché à la figure paternelle :

« Je veux bien le garder le cadavre, le cadavre, parce que le cadavre d'un père qui a encore toute sa tête est un véritable miracle ! Un miracle ! L'odeur n'est rien, au contraire, elle est rassurante. [...] Tu ne peux pas comprendre ça toi, puisque tu es celui qui tue et qui jette ! » *Littoral*, p77

En s'adressant à Amé, Sabbé fixe les rôles et attribue à l'autre le statut de bâtard.

3- L'histoire de Nawal :

La particularité de la mémoire de Nawal est qu'elle s'étale tout au long de la pièce pour arriver jusqu'à la révélation finale, contrairement au personnage de Wilfrid dans *Littoral* qui partage la scène avec la mémoire d'autres personnages. Dans cet argument nous allons focaliser notre analyse sur une scène intitulée : « La parole de Nawal. »

Notons d'abord qu'à travers cette scène, Mouawad tente de briser le silence du personnage qui demeure mystérieux au fil de l'action. Cette parole qui porte en elle les mots de toute une génération qui a vécu la guerre, de toutes les femmes de la prison de Kfar Rayat : « À travers moi, ce sont des fantômes qui vous parlent. » est particulièrement adressée à un autre personnage celui d'Abou Tarek : « Mon témoignage, je le ferai face à mon bourreau. Abou Tarek » p.101 Textuellement le nom Abou Tarek est isolé entre deux points comme dans un box d'accusé. La mémoire narrative a ainsi une fonction double. Elle est d'une part cathartique puisqu'à travers cette longue tirade Nawal purge ses émotions et d'autre part elle cherche à restaurer le souvenir du bourreau :

« Mon nom ne vous dira rien, mon numéro de pute non plus, peut-être, mais une chose que vous n'avez pas oublié, malgré les efforts que vous pouvez faire pour l'empêcher de noyer votre cœur, saura fissurer la digue de votre oubli. » *Incendies*, p102

La narration de Nawal contrôle la mémoire d'Abou Tarek. Les détails et la précision de son discours percent l'oubli comme une aiguille :

« Ce que nous voyons, ce que nous percevons ne sont pas de simples objets, des scènes visuelles, des visages : ils ont des couleurs, des odeurs, des formes, un contexte ; celui-ci sera intégré dans notre mémoire, ou plutôt dans nos mémoires : visuelle, auditive, olfactive. »²¹¹

« Vous savez les vérités de votre colère sur moi, lorsque vous m'avez suspendue par les pieds, lorsque les clous sous les ongles [...] l'urine sur mon corps, la vôtre dans ma bouche, sur mon sexe et votre sexe dans mon sexe,

211 Ricœur, *Op. cit.*, p118

une fois, deux fois, trois, et si souvent que le temps s'est fracturé. » *Incendies*,
p103

La répétition des verbes comme « rappeler » et « souvenir » à travers des questions, tentent d'extraire de force la mémoire d'Abou Tarek , nous avons une sorte de mise à nu du souvenir. En déployant publiquement leur histoire commune, Nawal distribue les rôles. Elle s'identifie comme victime de guerre et identifie Abou Tarek comme un bourreau, un criminel. Et donc à travers le processus de narration, Nawal se confronte à autrui, à la menace que l'autre peut engendrer. En pointant du doigt son bourreau, elle affirme sa présence face à elle : « Je le prononce [votre nom] pour que vous sachiez que je vous reconnais. » *Incendies*, p101

Cette reconnaissance à travers la parole ne fait pas juste émerger le souvenir chez les deux personnages mais humanise également Abou Tarek : « Nous venons tous deux de la même terre, de la même langue, de la même histoire. » *Incendies*, p103 Cette humanisation est importante afin que la culpabilité puisse s'installer, afin de rendre mortel ce qui un jour a été immortel et de vaincre ainsi ce qui lui a tout le temps semblé invincible.

Selon Paul Ricœur,

« C'est un fait que l'autre, parce que autre, vient à être perçu comme un danger pour l'identité propre, celle du nous comme celle du moi. On peut certes s'en étonner : faut-il donc que notre identité soit fragile, au point de ne pouvoir supporter, de ne pouvoir souffrir, que d'autres aient des façons différentes des nôtres de mener leur vie, de se comprendre, d'inscrire leur propre identité dans la trame du vivre ensemble ? C'est ainsi. Ce sont bien les humiliations, les atteintes réelles ou imaginaires à l'estime de soi, sous les coups de l'altérité mal tolérée, qui font virer de l'accueil au rejet, à l'exclusion, le rapport que le même entretient à l'autre. [...] C'est un fait qu'il n'existe pas de communauté

historique qui ne soit née d'un rapport qu'on peut dire originel à la guerre. Ce que nous célébrons sous le titre d'événements fondateurs, ce sont pour l'essentiel des actes violents légitimés [...] Les mêmes événements se trouvent ainsi signifier pour les uns gloire, pour les autres humiliation. À la célébration, d'un côté, correspond l'exécration de l'autre. c'est ainsi que sont emmagasinés dans les archives de la mémoire collective, des blessures réelles et symboliques. »²¹²

C'est ainsi que la parole individuelle de Nawal devient universelle et renferme en elle toutes les blessures de la guerre civile libanaise et à travers sa voix elle donne vie aux fantômes du passé et rend hommage aux victimes en condamnant Abou Tarek : « Mon témoignage est le fruit de cet effort. Me taire sur votre compte serait être complice de vos crimes » p.104

CHAPITRE II

212 *Ibid.*, p99

I- La mémoire théâtrale :

1- La mise en abyme scénique :

L'intrusion exogène du fantastique dans le théâtre de Mouawad vient brouiller les traits du genre sans pour autant le dénaturer. Au contraire, les apparitions fantomatiques imposent une structuration qui se place dans la trame narrative en créant un va-et-vient, par l'intermédiaire de la mémoire, entre fantastique et théâtre. Cette alternance dépasse la porosité générique et mène à un aménagement scénique non dénué de sens.

L'écriture généreuse de Mouawad est comme une porte qui mène à un couloir où se trouvent plusieurs portes qui à leur tour mènent à d'autres couloirs etc. Autrement dit, les scènes sont narrativement chargées puisqu'elles portent en elles des potentiels d'histoires. Le récit-cadre étant le même tout au long des pièces, Mouawad fait de chaque scène un récit enchâssé puisque chacune d'elles a la possibilité de devenir un début d'histoire. Cet éventail narratif est possible grâce à plusieurs facteurs, notamment la présence d'objets qui renferment en eux tout un passé et font ainsi émerger des histoires.

« Tout objet est l'aboutissement d'un récit, son dernier chaînon. Les histoires enchâssées suppléent à un dynamisme qui manque alors dans le récit cadre : les objets deviennent des héros de l'histoire, tandis que les héros s'immobilisent comme des objets. »²¹³

Nous pouvons illustrer notre idée par un exemple concret dans *Littoral* au moment où Wilfrid ouvre les lettres envoyées par son père ainsi que dans *Incendies* à travers la photo de Nawal :

213 Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Points, 1980, Paris, p75

« 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.

WILFIRD. Lettres non expédiées ! Wilfrid, Wilfrid, Wilfrid... des lettres pour moi ?!

LE PÈRE. Elles te raconteront ton père, elles te raconteront ta mère.

Wilfrid ouvre une enveloppe. » Littoral, p37

« Elle lui montre la photo.

Antoine examine la photo.

Nawal (19 ans) et Sawda dans l'orphelinat désert.

NAWAL. Que s'est-il passé ?

SAWDA. Je ne sais pas.

NAWAL. Et les enfants où sont-ils ?

SAWDA. Il n'y a plus d'enfants. Allons voir à Kfar Rayat. C'est là que se trouve l'orphelinat le plus important.

Antoine garde la photo. » Incendies, p59

Notons que Wilfrid ouvre quatre enveloppes (une pour chaque scène) à travers lesquelles se déploient le récit de la rencontre de ses parents, sa naissance etc. Il est donc possible de dire que le potentiel d'histoires enrichit la mise en scène et vice versa. La valise rouge du père renferme en elle les quatre scènes qui se succèdent après son ouverture par Wilfrid, de la même façon que la photo de Nawal et Sawda fait surgir les personnages sur scène à travers la prise en main et le regard d'Antoine. Ainsi le récit enchâssé devient possible par le biais de l'action et donc le potentiel d'histoire n'est pas uniquement l'aventure d'une écriture mais également un acte performateur sur scène qui produit des possibles narratives.

Comme le souligne Roland le Huenen,

« L'enchâssement est une mise en évidence d'une propriété essentielle de tout récit. Car le récit enchâssant, c'est le *récit d'un récit*. En racontant l'histoire d'un autre récit, le premier atteint son thème secret et en même temps se réfléchit dans cette image de soi-même ; le récit enchâssé est à la fois l'image de ce grand récit dont tous les autres ne sont que des parties infimes, et aussi du récit enchâssant qui le précède directement. Être le récit d'un récit, c'est le sort de tout récit, qui se réalise à travers l'enchâssement. »²¹⁴

L'ambiguïté propre au fantastique est présente dans les scènes à travers l'exploitation de la dualité temporelle et spatiale ; le récit enchâssé se met donc au service du fantastique et fait surgir le revenant. À la manière des poupées russes, la scène renferme en elle une autre scène rendue possible à travers l'objet (lettre, photo) qui contient la figure du fantôme. Chez Mouawad, la visualisation du processus de la mémoire qui ramène le passé au présent met en exergue la présence du fantastique en instaurant un pacte avec le lecteur/spectateur, lui confiant ainsi le mécanisme de la mémoire. Ce dernier devient omniscient en se plaçant de l'autre côté du prisme du souvenir, en d'autres termes, dans la salle. La fiction se mêle à la réalité et installe ainsi l'ambiguïté sur scène à travers la métamorphose du familier, le rendant insaisissable. Le souvenir fait bouger les certitudes et redessine les contours de l'histoire en perpétuelle mutation. Le texte de Mouawad soutient les liens entre le monde et la littérature afin d'interroger inlassablement, à travers les personnages, le rapport qu'entretient le réel avec le non-réel sous toutes ses formes par le biais de la mémoire. Nous sommes face à des mises en scène visuelles dans lesquelles le regard du voyageur engendre la description et le déploiement du souvenir à travers l'objet qui devient sur scène un espace où l'œil se promène dans le spectacle du familier soudain devenu étrange. Les récits enchâssés étirent le temps vers l'instant passé et les

214 Roland le Huenen, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, PUPS, 2015, Paris, p40

personnages s'adonnent à une pause temporelle en instaurant une rupture au théâtre qui, dans son essence même, est en course contre le temps qui passe :

« Malgré cette passion récente, le théâtre depuis toujours s'immerge dans ce qui remonte d'autrefois et l'acteur accomplit en lui-même les épousailles de l'ancien temps avec celui de maintenant. Il sert de support et de médiateur, de pont et de souricière. Il est au carrefour des durées, car au théâtre le passé s'incarne, devient présent. [...] Ces alliances que le plateau réalise sont fugitives. Passagères. Elles se défont et, à jamais derrière, peu de traces subsistent : outre les lieux et textes, la mer de l'oubli semble engloutir l'acte parvenu un instant à l'actualisation de la mémoire. [...] L'imminence de l'oubli apparaît tout à la fois comme destin et défi. Destin qui conserve l'acte voué à l'effacement et défi qui vise à exalter la mémoire justement là où elle est le plus menacée. L'éphémère, sa conscience, appellent l'être qui joue ou l'être qui regarde à devenir des êtres de mémoire. »²¹⁵

2- Les didascalies :

Dans le théâtre contemporain, le concept de didascalies est loin d'être dissocié du dialogue, particulièrement chez Mouawad, où cette instance se libère de la case paratextuelle pour jouer un rôle essentiel dans la trame narrative. La didascalie s'invite dans le dialogue et dépasse ainsi les simples indications de mise en scène. Elle fait partie de l'histoire et devient parfois elle-même histoire. Le fait que Mouawad mette lui-même (la plupart du temps) ses pièces en scène favorise cette imbrication. Et donc ce que nous pourrions prendre pour une économie de mots, voire un appauvrissement des caractéristiques du texte théâtral, est au contraire une avancée et un trait de modernité non dénués de sens dans l'écriture. La didascalie

215 Banu, *Op. cit.*, p13

vient remplir au sein de notre corpus différentes fonctionnalités scéniques qui vont au-delà de l'action, du « non-dit ». Sa présence comme son absence dans le texte joue un rôle important sur la scène puisqu'elle devient matrice du fantastique, transmetteuse de mémoire, jusqu'à s'inviter dans la parole des personnages. Chez Mouawad, elle n'est plus une voix de fond qui représente uniquement la vision préalablement réfléchie d'un metteur en scène, et qui se contente de se réfléchir au théâtre par l'intermédiaire de l'action des personnages.

Elle est là, elle s'affirme et sort de l'ombre du dialogue pour refléter l'ombre du revenant.

Comme le remarque Frédérique Toudoire-Surlapierre,

« En mimant la force de réalisation du discours dramaturgique, la didascalie opère comme une illusion performative : elle se réfléchit dans l'interaction du rôle du personnage, dans la façon dont il se constitue et dont il prend corps : la didascalie fait passer du personnage à l'acteur, plus encore, elle l'enrôle, elle interroge le statut du personnage dramatique en déterminant et/ou en inspirant le jeu des acteurs. Elle est un masque théâtral qui exhibe et défait l'illusion, renvoyant à une théâtralité imaginaire. De même que les didascalies prennent place sur scène, de même l'auteur peut pareillement croire que ses rêves se réalisent. [...] La didascalie témoigne de la visibilité même de l'imagination. »²¹⁶

a- La didascalie personnage :

La didascalie, bien que parfois rare chez Mouawad, joue un rôle primordial dans la trame narrative. Elle ne se contente pas d'être une indication scénique ; elle casse les codes

216 Frédérique Toudoire-Surlapierre, *La Didascalie dans le théâtre du XXe siècle, regarder l'impossible*, textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, EUD, « Écritures », 2007, Dijon, p12

conventionnels didascaliques et sort de la pénombre pour devenir elle-même personnage sur scène :

« *Extérieur. Nuit. Pluie.*

LE RÉALISATEUR. O.K., on a pas beaucoup de temps pour la tourner ! c'est une scène sous la pluie ! (*À l'éclairagiste.*) C'est une nuit américaine. (*Au caméraman.*) O.K., gros plan ici, caméra à l'épaule, travelling arrière et position finale là pour laisser voir la solitude du personnage. En place s'il vous plaît. [...] ACTION ! Wilfrid, tu avances et tu penses à la mort de ton père. Tu penses qu'il est mort tout seul, tu songes à son regard, à ses yeux, à son désarroi. » *Littoral*, p.13

Dans ce passage, le personnage du réalisateur incarne la didascalie à travers les directives qu'il adresse à Wilfrid. Qu'elles soient d'ordre physique ou psychologique, ces directives montrent les coulisses du travail théâtral et accentuent la matérialité de la didascalie et sa technique symbolisées par la présence des techniciens, une sorte de mise à nu du procédé théâtral. Ajoutons que le tournage d'un film sur scène n'est pas un choix anodin. En cette scène se présente la porosité générique²¹⁷ que nous avons mentionnée précédemment, à travers l'instance de la didascalie entre le théâtre et le cinéma avec tous les matériaux et toutes les directives. Afin d'appuyer notre argument, nous nous permettons de rappeler l'analyse d'André Veinstein :

217 « La façon dont est caractérisé la didascalie révèle ce qu'elle renvoie, elle témoigne d'une volonté de classer et de caractériser au plus juste, comme pour faire croire que le mot pourrait qualifier exactement la chose, que l'on pourrait imaginer des correspondances exactes entre ces précisions techniques de la représentation. [...] La didascalie engage une réflexion sur les distinctions génériques, autant sur la porosité des genres entre eux que sur ce qui la motive : elle manifeste l'attrait d'un genre sur un autre mais aussi du fait que cette propension prend forme et fond, c'est à dire image et consistance. » *Ibid.*, pp10-11.

« Le mot dit, nous l'avons déjà noté, s'analyse en un son, et il se trouve ainsi constitué d'un élément matériel. Or, il en est incontestablement de même du mot écrit. Donnée élémentaire semblable à cet égard aux autres données plastiques et sonores, le mot paraît pouvoir faire l'objet, remarquons-le, d'un premier grief : celui de s'imposer tout construit, fixé par la convention, dans sa structure graphique, fixé dans la même convention dans sa signification, alors que dans leurs fractions les plus élémentaires, les matériaux utilisés scéniquement possèdent cette supériorité incontestable d'être transformé, façonné par l'artiste. Ce n'est que par leur emploi combiné que les mots retrouvent une signification originale qu'achève leur transposition physique réalisée par l'acteur. Ce que l'on peut retenir par conséquent, sans avoir besoin d'admettre l'utilisation scénique du texte, c'est que, réduit à sa manifestation écrite, il est déjà matériau. »²¹⁸

Cette scène qui s'intitule « *Tournage* », se situe au début de la pièce *Littoral*, ce qui permet à l'instance didascalique de présenter, voire construire le personnage de Wilfrid : « Marche Wilfrid et songe à celui que tu es en train de devenir ! » *Littoral*, p13 Cette indication transmise par le réalisateur n'est pas uniquement un procédé scénique mais elle renferme en elle une instance prémonitoire qui fait allusion à la longue marche de Wilfrid tout au long de la pièce et donc cette didascalie présentée par le personnage du réalisateur nous permet de voir la genèse du personnage et met en place d'emblée son état psychologique pour la suite de la pièce. Il s'agit donc d'une didascalie qui s'infiltré à l'intérieur de la scène :

218 Veinstein, *Op. cit.*, p113

« On pourrait définir ainsi le didascalie qui adopte le point de vue de la scène et se place à l'intérieur du spectacle, comme s'il faisait partie intégrante de l'équipe des comédiens et des praticiens. »²¹⁹

Finalement nous pouvons remarquer dans cette scène une mise en abyme didascalique :

« *Extérieur. Nuit. Pluie. SCRIPT Lançant un seau d'eau sur Wilfrid, Wilfrid poursuit sa marche.* » *Littoral*, p13 Ceci présente au spectateur mais surtout au lecteur une sorte d'hierarchie scénique en commençant par l'auteur/metteur en scène, le texte, et les personnages. Comme si la touche de l'autre venait se mettre en place dans la scène malgré la présence d'un personnage didascalique et se présentait donc comme indispensable à la création théâtrale. Ceci confirme le point de vue et la position de Mouawad vis-à-vis de ses écrits, comme nous l'avons vu dans notre précédente partie, puisqu'il se considère avant tout et essentiellement comme un auteur.

Dans d'autres cas, chez Mouawad, la didascalie peut incarner un ou des personnages, mais uniquement présents à travers le dialogue ou les sons qui leur donnent vie. Un exemple intéressant se présente à nous dans *Les Mains* où la scène est divisée en deux: la cave et l'étage.

219 Toudoire-Surlapierre, *Op. cit.*, p4



À l'étage se trouvent « des gens » qui attendent l'arrivée d'Edwige pour enterrer le cercueil vide de sa sœur Esther :

« MATHIAS : Je vais aller parler avec les gens, prendre leurs condoléances, m'occuper du grand prêtre. »p.15

« EDWIGE. Qu'est-ce qu'ils me veulent les gens Alex ?

ALEX. Ils veulent te voir prier, ils veulent voir tes mains jointes en prières »

Mains, p.16

« EDWIGE. Les gens espèrent mal.

ALEX. Ils font ce qu'ils peuvent et nous on en profite.

EDWIGE. Il est temps pour toi de monter mon frère. » *Mains*, p.18

Dans ces passages, la didascalie se présente comme cette instance invisible, littéralement au-dessus des personnages et demande à Edwige d'accomplir certaines actions, certains gestes

qu'elle refuse de faire. Et donc, au fur et à mesure que la pièce avance, ces didascalies vont s'enflammer de colère et mettre le feu à la cave :

« ESTHER. La porte, Edwige, referme la porte, ma sœur, il y a tant de gens partout. »
Mains, p32 « ALEX. Il faut sortir d'ici, je vous dis ! Il faut sortir d'ici ! Ils sont en train de foutre le feu à la maison. » *Mains*, p69

Nous avons l'impression que les didascalies qui fourmillent à l'étage deviennent une instance psychique à part entière et qui veut tout faire pour accéder aux personnages. Contrairement à *Littoral* où elles visaient à construire Wilfrid, les didascalies dans *Les Mains* déconstruisent le personnage d'Edwige jusqu'à faire couler ses mains et la pousser avec sa famille en dehors de la cave :

« La didascalie est une disposition spéculaire qui réfléchit l'acte d'écriture et la visibilité de la scène. Or sa propre représentation de la fiction participe à un processus de figuration par la mise en scène qu'elle engage. Elle orchestre les conditions de mise en scène, elle règle les questions d'espace et de temps ainsi que le jeu des acteurs. Parce qu'elle est une relation figurée à l'espace de la scène, elle renvoie à la place que prend l'auteur dans la représentation de son texte, et la notion de figuration donne à comprendre la didascalie. [...]

En mimant la force de réalisation du discours dramaturgique, la didascalie opère comme une illusion performative : elle se réfléchit dans l'interaction du rôle du personnage, dans la façon dont il se constitue et dont il prend corps : la didascalie fait passer du personnage à l'acteur, plus encore, elle l'enrôle, elle interroge le statut du personnage dramatique en déterminant et/ou en inspirant le jeu des acteurs. Elle est un masque théâtral qui exhibe et défait l'illusion, renvoyant à une théâtralité imaginaire. De même que les didascalies prennent place sur scène, de même

l'auteur peut pareillement croire que ses rêves se réalisent. [...] La didascalie témoigne de la visibilité même de l'imagination. »²²⁰

b- La didascalie narrative :

Un autre type de didascalies : la didascalie narrative, qui est également présente chez Mouawad.

Nous en distinguons deux :

1- La didascalie narrative extérieure au dialogue.

2- La didascalie narrative intérieure au dialogue.

Le premier cas de figure s'adresse exclusivement au lecteur et se traduit uniquement en actions sur scène. Puisqu'elle est extérieure au dialogue, elle conserve sa place didascalique en italique dans le texte. Afin d'illustrer notre propos, prenons l'exemple de *Willy Protagoras* :

« Ils quittent tous leur balcon. Aussitôt, Hakim Mahkoum et Ghassane Mahbousse apparaissent sur le trottoir, portant une bibliothèque, suivis par Francine Rancœur, portant une valise. Renée-Claude Rima, quant à elle, sort sur son balcon d'où elle regarde la scène. Tous posent leurs affaires alors qu'arrive Maxime Louisaire et Rémillard Ervefel transportant un bureau et Catherine Octobre, Noha Em Naïm, portant chacune diverses boîtes. » Willy, p25

Il s'agit de toute évidence d'un passage narratif puisque nous retrouvons certains aspects de la narration comme la mise en abyme à travers le regard du lecteur qui se superpose à celui de la voisine René-Claude, sur son balcon. Ajoutons que la multiplicité des noms dans la

220 *Ibid.*, p12

didascalie, qui ne sont pas forcément prononcés lors du passage des acteurs sur scène, privilégie fortement le lecteur par rapport au spectateur. Nous avons donc deux canaux d'énonciation bien distincts : la didascalie et le dialogue.

Sans oublier que c'est la présence de ces deux instances qui fonde le texte théâtral, nous tenons à signaler que le lecteur de la pièce peut particulièrement visualiser à sa façon le contenu de la scène contrairement au spectateur qui lui ne voit que les personnages défiler et agir. Nous ne cherchons pas cependant à minimiser l'importance de l'acte théâtral en soi et tout ce qu'il apporte au niveau de la réception, mais à souligner l'importance que peut des fois avoir une longue didascalie narrative.

Selon Sartre,

« [...] Si nous acceptons l'illusion d'immanence, nous sommes nécessairement conduits à constituer le monde de l'esprit avec des objets tout semblables à ceux du monde extérieur et qui, simplement, obéirait à d'autres lois. [...] Le mot d'image ne saurait donc désigner que le rapport de la conscience à l'objet ; autrement dit, c'est une certaine façon qu'a l'objet de paraître à la conscience, ou, si l'on préfère, une certaine façon qu'a la conscience de se donner un objet. »²²¹

Ce qui précède le dialogue agit donc comme diffuseur d'images chez le lecteur et permet de visualiser les personnages, le décor et le contexte scénique sans imposer une esthétique particulière qui émane de la vision du metteur en scène. Ces didascalies narratives extérieures au dialogue ouvrent la voie à l'imagination : « *Intérieur de l'appartement des Protagoras. C'est un appartement séparé, saccagé par deux familles qui ne veulent pas vivre ensemble. [...] c'est le matin, il fait chaud.* » Willy, p31

221 Jean Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Folio, « *essais* », 2005, Paris, pp20-21

La phrase « c'est le matin, il fait chaud. » qui finit cette didascalie nous met au cœur de l'accord narratif entre le lecteur et l'auteur. Un accord qui se manifeste différemment chez le spectateur que chez le moi intime. Ainsi à travers cette didascalie nous avons une double adhérence à la fiction : une première entre l'auteur et le lecteur, plus intime et moins contraignante au niveau de l'image et une deuxième entre le metteur en scène et le spectateur qui se met face à la scène et instaure un pacte le temps de la pièce, qui, lui, est public et qui laisse moins d'espace à l'imaginaire au moment de la réception. Finalement la phrase « c'est le matin, il fait chaud » est uniquement destinée au lecteur puisqu'elle n'est pas transmise par le dialogue sur scène.

Le texte théâtral qui a une fonctionnalité double permet au dramaturge deux voies d'écritures pour développer sa pièce ; une mise en scène virtuelle qui commence partiellement avec le texte et s'achève avec une vision complète sur scène. Mais ces deux voies (didascalie et dialogue) ne tardent pas à se mêler les pinceaux dès la moitié du XIXe siècle. Ainsi le texte théâtral se veut essentiellement espace d'expérimentation artistique et non uniquement un gardien de certaines normes :

« La didascalie *interne* dite sur la scène par un agent destiné à l'oraliser ou diluée dans l'échange dialogal des *dramatis personae*, a été, dès le début du théâtre, un état de fait naturel, même si, et cela demeure crucial, le théâtre avait, dès l'origine ménagé un espace particulier aux instances annonciatrices, commentatrices et coordinatrices, tels le coryphée et le chœur véritables didascalies parlantes. »²²²

222 Wiltold Wolowski, *La Facette de la paradidascalie sur la didascalie intégrée au dialogue*, Revue de Théâtre Coullisse, n39, automne 2009, p132 , (consulté le 7 avril 2021)

Le dialogue théâtral chez Mouawad devient dans certaines scènes un médiateur intradiégétique entre la parole et l'action puisque ce qui nous intéresse dans cet argument c'est la parole des personnages qui deviennent des narrateurs en incarnant une instance textuelle tout en entretenant une liaison avec les autres personnages de fiction et en ayant eux-mêmes leur place dans l'histoire. La principale particularité de cette didascalie interne c'est la prévoyance de l'action à venir ou moment où à travers le dialogue un personnage demande ou dicte à un autre personnage les actions à faire pour que l'histoire puisse avancer. Évidemment, nos propos ici ne s'appliquent qu'à notre corpus. Par exemple :

« 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. Déposez-moi au fond d'un trou, face première contre le monde. En guise d'adieu, vous lancerez sur moi chacun un seau d'eau fraîche. Puis vous jetterez la terre et scellerez ma tombe. [...] 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.» *Incendies*, p17

« NAZIRA. Ils m'enterrent dans deux jours. Ils me mettront en terre, le visage tourné vers le ciel, sur mon corps ils lanceront chacun un seau d'eau mais il ne marqueront rien sur la pierre car aucun d'entre eux ne sait écrire. Toi, Nawal, quand tu sauras, reviens et grave mon nom sur la pierre :
« Nazira ». Grave mon nom car j'ai tenu mes promesses. » *Incendies*, p42

L'emploi du futur dans ces deux répliques met l'autre personnage dans la demande et la prévision des actions puisque ces didascalies intradiégétiques renferment à travers la parole des personnages une fonction annonciatrice des scènes à venir. Mais ce qui est encore plus intéressant c'est l'étendue temporelle de ces prévisions, de ces demandes d'actions : celle de

Nawal est plus courte que celle de Nazira, sa grand-mère, puisque un laps de temps important s'est écoulé entre la mort de Nazira et le retour de Nawal au village pour graver le nom sur l'épithaphe. Alors qu'au contraire l'étendue temporelle des demandes de Nawal est beaucoup plus courte puisqu'elle est enterrée selon ses souhaits quelques jours après la lecture du testament. Or, le personnage de Nazira ne prévoyait pas uniquement sa mort à elle mais également celle de Nawal. Nous avons donc un enchevêtrement temporel à travers ces deux didascalies accentuées par l'idée de filiation :

« NAZIRA. J'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme toi, tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. »

Incendies, p42

Il serait intéressant de mentionner que le nom « Nazira » en arabe signifie celle qui voit ou, dans ce cas, prévoit. À travers ces deux passages, nous pouvons dire que la grand-mère et la petite-fille ne sont que deux facettes d'une même médaille, ce qui accentue fortement le caractère féminin de la pièce. Ces didascalies intérieures au dialogue ne sont donc pas uniquement des actions dictées par d'autres personnages : elles renferment aussi un sens temporel et narratif très précis qui donne à la pièce son identité et sa trajectoire. Les didascalies chez Mouawad ont une emprise sur la dynamique des scènes et surtout elles contrôlent le temps, ce qui nous mène à la dernière fonction didascalique qui est celle de la transmission de la mémoire et qui va permettre d'établir un lien avec le début de notre partie qui traite de la mémoire.

c- La didascalie transmettrice de mémoire :

Il s'agit probablement dans ce dernier argument de la fonction la plus importante des didascalies chez Mouawad puisqu'elle permet de transmettre la mémoire des morts aux vivants. Nous avons déjà mentionné cette fonction dans un argument précédent qui traite de l'acte performateur sur scène devenant une potentialité d'histoire à travers les objets présents. Dans

Littoral, cinq scènes se succèdent lorsque Wilfrid ouvre les lettres non expédiées de son père. Avec chaque enveloppe nous revenons un peu plus dans le temps : « *Wilfrid ouvre une enveloppe. Le père à l'âge adulte.* » *Littoral*, p37 *Wilfrid ouvre une enveloppe. Une bombe explose* » *Littoral*, p39 « *Wilfrid ouvre une enveloppe, Jeanne hurle, Jeanne meurt.* » *Littoral*, p44-45

Ces didascalies ne permettent pas uniquement de situer l'action mais également de ramener le passé au présent :

« La didascalie (par le type même d'informations qu'elle doit apporter : le comportement et le déplacement des acteurs sur scène, les différents éléments du décor, la façon dont les répliques doivent être prononcées...) renvoie à des archétypes scripturaux, plus encore elle appelle la notion d'architecture textuelle, ce que Florence Fix nomme "une architecture d'escorte", que l'on peut penser en complémentarité avec l'architexte de Gérard Genette. La didascalie est une architexte qui permet de passer d'un état à un autre (de l'écrit au visible, de l'imagination à l'imaginaire, de personnage à l'acteur), elle transfère toutes sortes d'images. Elle focalise la fiction à laquelle elle offre une diversité de points de vue. Tel un instrument focal, elle introduit, conclut la fable dont elle fait partie, mais dont elle déplace les perspectives en introduisant son regard surplombant. »²²³

Nous avons à travers ces scènes qui se succèdent un glissement voire un emboîtement temporel puisque le passé s'accumule avec la présence des trois pères de Wilfrid à trois époques différentes : « LES TROIS PÈRES. Jeanne ! » *Littoral*, p44 Ceci permet au spectateur de visualiser, le retour en arrière et la transmission du souvenir à travers la prolifération d'un seul

223 Toudoire-Surlapierre, *Op. cit.*, p11

et même personnage, ce qui montre l'élasticité temporelle à travers la didascalie dans le théâtre contemporain en général et chez Mouawad en particulier.

Un autre exemple d'enchevêtrement temporel se présente également dans *Incendies* : « *Simon s'en va. Nawal et Sawda marchent côte à côte. Jeanne lance son walkman. Nawal (19 ans) et Sawda sur une route de chaleur. Elles croisent Jeanne. Jeanne écoute le silence.* » *Incendies*, pp56-57

Dans ce passage les didascalies dépassent juste l'indication d'entrée et de sortie des personnages sur scène. Elles permettent également un enchevêtrement temporel mais cette fois-ci plus implicite que dans *Littoral* puisque seul le spectateur/lecteur est censé comprendre la présence du passé dans le moment présent. Ajoutons qu'un contraste au niveau de l'action est le résultat de cet entremêlement puisque Jeanne, qui écoute le silence de Nawal à l'hôpital psychiatrique avec son walkman, est suivie de Nawal jeune qui a 19 ans qui récite l'alphabet avec son amie Sawda. Ce contraste entre parole et silence symbolise la présence des deux « Nawal » sur scène, l'une à travers le silence du walkman et l'autre à travers le personnage qui récite l'alphabet. La transmission de la mémoire se passe au moment où les personnages se croisent littéralement, puisque la didascalie : « *Elles croisent Jeanne* » donne l'impression que la fille de Nawal n'écoute plus le silence et la respiration de sa mère mais qu'elle a plutôt, pour un bref moment, ce récitatif d'alphabet dans les oreilles. Et donc le verbe "croiser" utilisé dans cette didascalie n'est pas uniquement indicateur de passage sur scène mais représente une transmission de mémoire qui atteint son paroxysme.

Finalement il serait intéressant de mentionner les didascalies de la scène intitulée : « La parole de Nawal » où le personnage de Simon lit le témoignage de sa mère face aux juges : « *Simon ouvre le cahier rouge. Nawal (60 ans) témoigne devant les juges. [...] 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.* » *Incendies*, pp103-104 À l'instar de Wilfrid et sa valise, en

ouvrant le cahier rouge, Simon se retrouve face à la parole de sa mère décédée, avec sa mémoire. Encore une fois nous sommes en plein processus théâtral puisque la transmission de la mémoire s'effectue à travers la voix. En lisant les dernières lignes du témoignage à voix haute comme nous le montre la didascalie, Simon reçoit les propos de sa mère qui lui lègue sa parole. Il devient la voix de Nawal.

« Là où l'on parlait d'indications scéniques et de didascalies, dans une certaine forme de négation de la matière textuelle et littéraire du texte dramatique renvoyé à son rôle fonctionnel, injonctif et mécaniste, en dépendance de la scène, en infériorité par rapport à elle, l'expression texte didascalique ne représente qu'une reconnaissance linguistique à la fois trop littérale et trop littéraire dont la pragmatique comme la pratique artistique viennent remettre en cause l'aspect fermé : il y a du didascalique dans le dialogue et des possibilités de dialogue dans le texte didascalique. Nombreux sont les textes contemporains qui mêlent ainsi dans leur écriture les deux couches textuelles, rendant caduque tout clivage binaire entre elles. [...] une grande part de l'écriture dramatique contemporaine, par son brouillage générique, semble ainsi réclamer des outils de lecture adaptés, à part égale entre scène et littérature.»²²⁴

À l'issue de ce premier développement, il est donc clair que chez Mouawad le fantastique occupe une place essentielle surtout lorsqu'il se traduit par une communication entre les vivants et les morts pour transmettre la mémoire à travers l'acte théâtral. Qu'elle soit parole ou action, la mise en scène, ou plutôt la mise en récit, est une clé dans les moments dramatiques de la vie. Les fantômes hantent les vivants, d'une part pour qu'ils ne les oublient pas et d'autre part pour qu'ils puissent vivre avec l'absence. La façon dont nous racontons des moments

224 Bernardos, *Op. cit.*, p49

importants de notre existence change la suite de l'histoire, et notre analyse nous montre qu'il y a plusieurs manières de raconter. Il faut faire le choix de raconter sa vie par la fin : par le drame, la tragédie ou bien raconter sa vie par le début : par la joie, la lumière ou comme un western ou un thriller etc. En d'autres termes, ce choix change la suite de l'histoire, sa couleur. Mouawad nous montre que le dialogue avec les morts continue bien après leur disparition et la tonalité que créent les personnages au moment où ils racontent colore décisivement la suite de la scène. Il y a un devoir de la part des vivants de permettre à la vie d'être racontée par d'autres lieux que la tragédie ou la fin. Nous pensons aux paroles de Simone dans *Littoral* :

« *Simone chante.*

ISSAM. Arrête de chanter !

SIMONE. Je ne sais pas qui vous êtes, je ne suis pas vous. Ce n'est pas pour vous que je chante, jamais pour vous ! Vous êtes vieux et laids ! Je ne suis pas vous !

ISSAM. Qu'est-ce que tu espères ? Redonner vie aux morts ! C'est fini ! Tout est fini !

SIMONE. Il n'y a pas si longtemps pourtant, vous m'assuriez que la guerre était une chose mauvaise qui devait disparaître, se terminer justement pour que naisse enfin la liberté. Aujourd'hui, la guerre est terminée. Vous me dites encore ne chante pas, ne parle pas, ne rêve pas. Vous me dites tais-toi, Simone, tais-toi !

TOUS SAUF WAZZÂÂN. Tais-toi !

SIMONE. Je vous insulterais longtemps encore, jusqu'à ce que vous fassiez silence. SILENCE ! Écoutez ma voix ! c'est la voix pour rappeler aux vivants les morts.

Simone chante. » *Littoral*, pp51-52

Nous pouvons également faire un parallèle cinématographique avec le film *Le Nom des gens*²²⁵ réalisé par Michel Leclerc dans la scène où le personnage d'Arthur s'exprime devant ses camarades de classe, pour dire que se remémorer les morts à travers une plaque est une chose ridicule et que si par exemple ils aimaient de leur vivant manger de la chantilly, c'est en mangeant de la crème chantilly qu'il faut se souvenir d'eux. Il y a une sagesse et une profondeur dans ce que raconte le personnage d'Arthur dans le film. Et donc nous nous posons la question suivante comment faire pour raconter les gens à la hauteur de la richesse de ce qu'a été leur vie ? En hébreu le mot vie (Hayyim) n'existe pas au singulier, et donc il existe des bouts de vie qui se réunissent au moment de la mort et qui méritent d'être racontés. Nous avons donc, comme nous le montre Mouawad, un dialogue de voix qui racontent les vies possibles. Il ne s'agit pas uniquement d'une échappatoire. C'est le choix du vivant, de la liberté de vivre avec la cassure, la brisure provoquée par la mort. Les vivants doivent avoir la conscience subtile de leur fragilité, de leur vulnérabilité puisqu'ils ont été confrontés à tout ce qui se casse. Les personnages de Mouawad se sont construits sur de la faille. L'art de vivre avec ce qui est cassé sans penser pouvoir colmater. La vie n'est possible que parce qu'il y a la mort. Les fantômes aident les vivants à faire le choix de la vie en plein deuil en faisant un travail mémoriel consolateur et en mettant les vivants face à cette possibilité d'être eux-mêmes des êtres consolants (tout en sachant qu'il y a des situations dans la vie qui sont inconsolables). Et donc la transmission de la mémoire des morts aux vivants devient chez Mouawad un rite, une tradition qui nous dépasse qui nous permet de relativiser et de relier les générations les unes aux autres, avec ce qui a été et ce qui sera. Dans la tradition juive, après l'enterrement, on déchire un vêtement. C'est cet arrachement, cette coupure qui vient raconter ce que les mots ne peuvent pas dire parce que le deuil est une déchirure dans la fabrique de la vie, dans le tissu de notre existence. Réaliser cet aspect de la mort c'est l'accepter et vivre avec elle.

225 Leclerc Michel, *Le nom des gens*, Paris, France, UGC, 2010, DVD

CHAPITRE III

I- Les voies narratives :

Le texte théâtral contemporain est en perpétuel changement. Que ça soit au niveau de la mise en scène ou du texte lui-même, la liberté de l'expérimentation prend une place considérable. Même si ce n'est pas le cas de Mouawad, beaucoup de dramaturges mettent de côté des facettes classiques de la scène telles que le conflit entre les personnages, la narration, le paroxysme au milieu de la pièce etc. Il est donc légitime de nous demander aujourd'hui ce qui fait un texte de théâtre. À travers notre corpus nous pouvons avoir plusieurs réponses, même si le geste d'écriture n'est plus forcément au centre de l'entreprise théâtrale, et que parfois il vient juste mettre de l'ordre dans la mise en scène. Wajdi Mouawad déroge à cette règle puisque, comme nous l'avons déjà mentionné, il se considère avant tout comme auteur. Et donc adopter le texte, prendre le parti des mots peut également faire l'objet d'expérimentation. Après tout, la parole est matière au théâtre. Mais comment, dans une époque où des dramaturges décentralisent le texte, Mouawad arrive-t-il avec la parole à mettre du nouveau dans son théâtre et faire surgir le fantastique ?

Dans différents entretiens, Mouawad a parlé de ses débuts complexes avec la langue française qui est le résultat d'une double émigration, d'abord en France et ensuite au Canada. L'aventure de la langue a donc commencé bien avant ses premières pièces, mais elle s'est quand même concrétisée dans son théâtre, tout d'abord avec son style ainsi qu'à travers ses personnages qui apprennent à lire et écrire ou ont un projet d'écriture. Cette aventure de la langue est étroitement liée à l'identité puisque l'auteur s'est retrouvé du jour au lendemain dans une société qui n'est pas la sienne. Il a donc procédé, comme tous les auteurs francophones, à l'adoption de la langue française qui devient un billet vers l'ailleurs où le familier s'altère au profit de nouvelles figures et de nouveaux territoires.

Comme le souligne Lise Gauvin,

« Je crois en effet que le commun dénominateur des littératures dites émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littératures dans des contextes différents. »²²⁶

Nous allons interroger dans ce développement, les mouvements du texte entre théâtre et fantastique chez Mouawad. Et donc plusieurs questions se posent : où commence et où s'arrête le fantastique ? Quel est le résultat de cette hybridation dramatique sur le plan de l'histoire ? Les apparitions fantomatiques imposent une structuration qui se place dans la trame narrative en créant un va-et-vient entre fantastique et théâtre. Le théâtre « hybride » a débuté bien avant le drame romantique dans *Hernani* de Hugo ou le *Christophe Colomb* de Népomucène Lemercier qui d'ailleurs, présente sur scène un déplacement d'un continent à un autre, d'un pays à un autre comme nous pouvons également le remarquer chez Mouawad. Bien évidemment, le mélange générique de notre corpus est loin de choquer comme au XIXe siècle. Le caractère amplement narratif de notre corpus va nous pousser à consulter des ouvrages qui sont en lien direct avec le récit, notamment le récit de voyage ou même le conte, sans mettre de côté l'aspect théâtral qui reste la base de notre étude, pour pouvoir mener à bien notre réflexion.

Le théâtre à travers les siècles a prouvé qu'il était maître dans l'art de la métamorphose. La scène, un espace réel, renferme en lui le pouvoir de la représentation de l'ailleurs par le vecteur de la transformation des acteurs qui jouent un « autre ». L'efficacité d'une telle formule atteint son apogée au moment où le spectateur est happé par ce qu'il voit, comme le remarque Anne Bouvier Cavoret :

226 Lise Gauvin, « D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », introduction à *L'Écrivain francophone à la croisée des langues* : Entretiens avec Lise Gauvin, 1997, Paris, Karthala, p5

« À la différence d'un diable ou d'un fantôme en papier, agissant dans l'espace imaginaire d'un récit fantastique, on montre, objectivement, au théâtre, un dieu, un diable, un fantôme, joués par un acteur. Évidemment, avec le développement de la technique de mise en scène, et notamment celle des effets spéciaux, il sera parfois possible de se passer de l'acteur. Une manipulation de la lumière peut susciter l'apparition du spectre de Banquo ou celle du spectre de Claudius, le père d'Hamlet. Avec le danger, cependant, de tirer le texte de Shakespeare vers la projection imaginaire.»²²⁷

Cette séduction n'est que le résultat de la transformation « magique » et convaincante de l'acteur en un « autre ». Tout cela confère au théâtre un lien étroit avec le fantastique puisque le réel est primordial afin que l'altéré puisse paraître. Une fois entré dans l'univers de Mouawad, nous gardons cette dualité entre l'ici et l'ailleurs, le réel et le non réel. Dualité qui se présente au cœur de l'histoire des personnages.

Qu'il soit réel ou fantasmagique, « l'Ailleurs » constitue une fascination pour les personnages de Mouawad, qui témoignent tout au long des pièces d'une soif absolue à la recherche de l'autre afin de combler un manque identitaire. Ce désir du lointain ne vient pas uniquement d'une rébellion face au familier mais également d'un souhait de rupture libératrice pour une tentative de reconstituer le « Soi » après une crise identitaire engendrée par l'apparition du revenant qui, rappelons-le, émerge le plus souvent chez Mouawad d'une figure parentale. C'est donc ce familier altéré qui pousse les vivants à opter pour une trajectoire vers l'étranger. Ainsi, comme nous l'avons vu dans notre partie précédente, la traversée du revenant qui passe par l'étape du giron familial dans le but de régler des comptes et effectuer ainsi son passage vers l'au-delà, amène les vivants à réfléchir sur leur propre traversée.

Selon Véronique Elfakir :

227 Anne Bouvier Cavoret, *Théâtre, Merveilleux, Fantastique*, Ophrys, 2005, Paris, p6

« [...] cette fascination pour le lointain ne peut simplement s'expliquer par un refus des valeurs occidentales ou la fuite d'une modernité aliénante et uniformisante, comme nous l'indique le plus souvent l'analyse sociologique. Plus qu'un désir de rupture ou une sorte de fuite libératrice et euphorisante, le voyage constitue bien plus fondamentalement, à notre avis, une tentative de construction ou de reconstruction de soi, voire dans certains cas de guérison. Car la frontière extérieure renvoie souvent de façon métaphorique à une frontière interne qui n'a pu symbolisée ou à un défaut d'inscription dans une filiation. »²²⁸

Pour nos personnages, qu'ils soient vivants ou revenants, le déplacement physique semble avoir une fonction génératrice de rêves et de fantasmes. La coupure avec le monde réel instaurée par le revenant crée une coupure qui combat l'arrimage des vivants. Ainsi les pièces de Mouawad, *Littoral*, *Incendies*, *Les Mains et Willy*, présentent d'incessants déplacements physiques et psychologiques des personnages. Cette partie sera donc traitée en deux temps : le premier étant celui du déplacement, de la mobilité des vivants notamment dans *Littoral* et *Incendies*, et dans un deuxième temps nous nous intéresserons à la notion de fixité et de huis-clos dans *Les Mains et Willy* pour voir comment le revenant pousse les personnages à sortir de leur prison et à commencer ainsi leur odyssée physique ou imaginaire tout en s'introduisant dans leur milieu privé. Peu importe le schéma de la pièce, notre point de départ est le même : une étrangeté intérieure non assumée, qui agit compulsivement chez les personnages et amène un sentiment de déréalité. Nous verrons également les jouissances que peut procurer une traversée chez des voyageurs à la frontière entre réel et fantastique, l'errance et la non-errance, la perte et l'acceptation, pour combler finalement le manque identitaire à travers la figure de

228 Véronique Elfakir, *Désir Nomade, Littérature de voyage : regard psychanalytique*, L'Harmattan, 2005, Paris, p8

l'autre et arriver ainsi à une réalisation du « Soi » dans le sens jungien du terme. Notre approche pour la suite de notre étude sera donc essentiellement littéraire et psychanalytique puisque nous allons nous poser la question de la fonction que peut avoir l'étranger et l'ailleurs dans l'émergence de la propre singularité des personnages pour fournir des réponses aux questions concernant l'origine et l'identité. En effet, c'est précisément cette altérité qui va permettre aux personnages de trouver le Soi dans l'autre tout en s'arrachant du familier. Sans oublier bien évidemment un troisième type de voyage, qui vient s'ajouter à la quête du revenant et des vivants, celui de l'écriture qui joue le rôle de billet principal. Sans elle, aucun voyage n'est possible puisqu'elle fait de tout récit un déplacement. L'écriture est en elle-même un voyage, voire l'ultime voyage pour l'écrivain, les personnages et le lecteur puisqu'elle assure au fur et à mesure, le dégagement de l'opacité autour de l'inconnu.

« Au-delà donc de toute théorie générale sur la question de l'exotisme ou de l'altérité, c'est cette rencontre avec l'Autre en tant que révélateur de notre propre extranéité et de ce qui se trouve à la racine du désir qui nous intéresse particulièrement. Car en définitive et c'est ce que la psychanalyse n'a de cesse de démontrer, le "moi" n'accède à la reconnaissance de son être que par le biais de l'Autre en soi. »²²⁹

1- Le voyage :

a- Le départ :

L'aspect identitaire de l'odyssée que nous cherchons à étudier est étroitement lié à la quête et au rite initiatique. En effet, un parallélisme se présente entre la notion de départ et la séparation ou l'isolement comme étape première du rite initiatique. Ce schéma sociologique

229 *Ibid.*, p18

accompagne tout voyage intérieur et extérieur qui s'apparente au versant mystique du déplacement. Bien que la quête soit avant tout intérieure, les véritables raisons du déplacement échappent souvent au voyageur : il tente de les saisir par le biais du souvenir et des rencontres qui jalonnent son chemin. Mais au-delà de la recherche identitaire, les personnages tentent de retrouver « l'Autre », cet étranger projeté à l'extérieur d'eux-mêmes afin de percer son mystère.

La notion de départ est fortement verbalisée dans *Littoral* et *Incendies*. Il ne s'agit pas d'un départ normal quotidien, mais plutôt d'une véritable volonté d'agir :

« WILFRID. C'est en désespoir de cause, monsieur le juge, que j'ai couru jusqu'ici pour venir vous voir. On m'a dit que vous étiez la bonne personne pour ce genre de choses. » *Littoral*, p11

« WILFRID. Ma requête est simple, monsieur le juge. Je demande la permission de rapatrier le corps de mon père. Il est vrai que mon père n'est pas un chef d'État ni une personnalité d'importance civile, mais pour moi, ce serait une façon de réconcilier les morts avec les vivants. [...] Tu viens papa ? Je te remmène au pays. » *Littoral*, p46

« NAZIRA. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil. Alors apprend. Puis va-t'en. Prends ta jeunesse et tout le bonheur possible et quitte le village. » *Incendies*, p42

« JEANNE. Où m'entraînes-tu maman ? Où m'entraînes-tu ? » *Incendies*, p74

Nous remarquons dans ces deux passages la présence de ce que Vladimir Propp appelle le héros-quêteur : « Ce moment se caractérise par des déclarations telles que : "Permetts-nous de partir à la recherche de tes princesses", etc. Il n'est pas mentionné parfois, mais la décision précède évidemment la quête. »²³⁰

230 Vladimir Propp, *La Morphologie du conte*, Points, 2015, Paris, p50

À travers la décision de poursuivre une quête, les personnages ne se cachent pas derrière leur savoir : Jeanne malgré son doctorat et son poste à la faculté se pose des questions, ainsi que sa mère, Nawal, qui nonobstant son alphabétisme exploite le doute de la même façon que Wilfrid se remet constamment en question. Ils essayent tous de trouver des réponses à travers la quête. Chez Mouawad il y a une trajectoire à suivre, une ligne, une éthique du questionnement qui se joint au geste de la création et qui devient une véritable vocation pour les personnages, celui de suivre un chemin très précis qui mène jusqu'à la scène finale. Cette trajectoire est véritablement dotée d'un caractère humaniste qui force le destin tout en dessinant un certain enchantement.

b- L'objet magique :

Au cours de leur quête, les personnages reçoivent un objet magique²³¹ qui va leur venir en aide. C'est le cas de Nawal et de Jeanne dans *Incendies* ou de Joséphine dans *Littoral* :

« NAWAL. Ton nom éclaire ta tombe. Je suis entrée dans le village en passant par la route du bas. Ma mère était là, au milieu du chemin. Elle m'attendait, je crois. Elle devait se douter. À cause de la date. On s'est regardées comme deux étrangères. 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. Un homme m'a craché dessus. [...] 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. » *Incendies*, p49

231 « Après la transmission de l'objet magique, nous verrons son utilisation, ou bien, s'il s'agit d'un être vivant, son intervention immédiate, sur l'ordre du héros. Le héros perd alors, apparemment, toute son importance : il ne fait plus rien, c'est son auxiliaire qui se charge de tout. La portée morphologique du héros n'en reste pas moins entière, car les intentions de celui-ci sont le pivot du récit. Ces intentions apparaissent dans les ordres divers que le héros donne à ses auxiliaires. [...] Au cours de l'action, le héros est le personnage pourvu d'un objet magique (ou d'un auxiliaire magique), et qui s'en sert (ou on l'utilise comme un serviteur). » *Ibid.*, p63

Chez Mouawad, le héros se trouve pris entre la loi des hommes et celle des Dieux. Nawal devenue étrangère parmi les siens, retourne cette fois-ci avec un objet magique et se trouve entre le monde sacré et le monde profane. D'ailleurs le même schéma s'applique avec Jeanne et son Walkman, ce qui leur permet d'écouter le silence de sa mère ainsi qu'avec les bottins de Joséphine dans *Littoral*. Ce qui saute directement aux yeux et s'avère être le point commun entre ces trois objets magiques que nous venons de citer, c'est leur rapport avec le mot. Qu'il soit écrit ou dit, présent ou absent, le mot occupe une place capitale dans la quête des héros puisqu'il constitue le bout de la trajectoire : Nawal écrit le nom de sa grand-mère pour pouvoir s'émanciper de son village natal, Joséphine lit les noms des morts pour qu'ils ne tombent pas dans l'oubli et Jeanne écoute le silence de sa mère avant de suivre sa trace. Et donc la mise en scène de la quête devient essentiellement une « mise en mots ». Au moment où Nawal grave le nom de Nazira sur la pierre, elle instaure la magie et fait surgir le fantastique puisqu'il permet à Nawal d'avoir un pouvoir supérieur, celui de l'alphabétisation et de se connecter à sa grand-mère, tandis que pour Jeanne, le walkman permet une intersection temporelle, comme nous l'avons vu précédemment, et que les bottins permettent à Joséphine de communiquer avec les morts pour conserver leur mémoire. Le mot devient donc un axe cosmique qui relie les vivants et les morts.

« Revenons au texte et à ses éléments constitutifs (lettres, mots, structures) pour observer comment la poétique invente des stratégies pour contester la surface plane et l'espace linéaire : par la mise en abyme, en situation aperturale (séquence déplacée et à replacer), en situation médiane et conclusive, toutes trois obligeant à la relecture et à la réévaluation d'une histoire qui n'est pas tissée de manière une et univoque. [...] Et encore par tout système de mise en écho des mots, c'est-à-dire de mise en réseau, depuis la simple réitération

jusqu'aux jeux de récurrences de plus grande ampleur de plus large extension, de plus large diffraction et occupation de l'espace textuel. Peu à peu se dessine une poétique qui est pour une large part la somme des moyens pour redistribuer, agencer les mots dans un texte conçu non pas simplement comme espace, mais comme volume, non plus un espace pour l'œil qui lit mais pour l'oreille devenue principe de lecture. »²³²

c- Les stations narratives :

Nous tenons à rappeler également que les récits racontés par les personnages et que nous avons étudiés au préalable constituent des étapes dans le voyage, des stations narratives. Mais nous allons quand même mentionner un récit particulièrement intéressant, et qui ne figure pas comme exemple dans notre développement intitulé « mémoire narrative ». Il s'agit de l'horrible histoire racontée par l'ancien chef de milice dans *Littoral* :

« *Ils dansent avec le mort.*

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. [...]

WILFRID. Arrêtez !!!

Wilfrid hurle. Le chevalier Guiromelan apparaît. Il décapite Hakim. »

Littoral, p57

Sans vouloir rentrer dans les détails horribles de ce récit qui inclut torture, empalement et inceste, nous remarquons que l'horreur des histoires racontées par les personnages fait apparaître le fantastique sur scène. C'est l'angoisse que génère le personnage de Hakim chez

232 Pageaux, *Op. cit.*, p19

Wilfrid, un composant essentiel du fantastique qui fait surgir le surnaturel avec la danse et le chevalier Guiromelan. Nous pouvons même dire que la fête chez le personnage de Hakim devient une sorte de rituel pour invoquer les morts et le récit une incantation d'horreur. Nous pouvons donc joindre cet argument à celui de l'objet magique dans la mesure où le pouvoir des mots chez Mouawad est générateur de surnaturel. C'est à travers les mots, les récits que les personnages effectuent leur traversée accompagnés de leurs compagnons de route : les revenants. Rappelons cette observation capitale de Todorov :

« Si le fantastique se sert sans cesse des figures rhétoriques, c'est qu'il y a trouvé son origine. Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve : non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent : le surnaturel. Celui-ci devient donc un symbole du langage, au même titre que les figures de rhétorique, et la figure est, on l'a vu, la forme la plus pure de la littéralité. »²³³

d- Les funérailles :

La fin du voyage pour Nawal, Jeanne et Wilfrid, est le passage par le rite funéraire. Et là nous mettons l'accent sur l'importance du rite, de la gestuelle et des mots, des prières dans l'apparition du fantastique. Cette dernière étape de l'odyssée est essentielle parce qu'elle permet aux vivants d'être dans un entre-deux, entre le monde des vivants et celui des morts. Et c'est précisément le rite en soi qui permet la présence de cet « entre-deux », notion fondamentale du fantastique : « Les apparentés du mort constituent une société spéciale, située entre le monde des vivants d'une part et le monde des morts de l'autre. »²³⁴

233 Todorov, *Op. cit.*, p87

234 Van Gennepe, *Op. cit.*, p209

Par exemple, la présence du fantastique dans *Littoral* au moment de la scène finale est symbolisée par le rassemblement de quasiment tous les personnages rencontrés au début de la pièce comme celui du réalisateur qui filme le lavage du corps du père. Le genre fantastique dans cette scène atteint une apogée puisque les regards qui s'emboîtent (celui du spectateur, celui du réalisateur et celui de Joséphine) dématérialisent le corps du père, voire la scène entière, chaque regard venant ajouter une touche de spiritualité jusqu'à dématérialiser peu à peu le corps du père :

« Wilfrid commence à laver son père.

LE PÈRE. Je ne vois plus rien,

Mes yeux se sont asséchés.

Les insectes les ont mangés.

Je suis inquiet.

Devant cette grande étendue qui s'en va se perdre là-bas

Tout là-bas... » *Littoral*, p91

Le corps du père commence à perdre ses fonctions vitales comme la vue, il rejoint peu à peu l'autre monde grâce aux rites effectués par les vivants. Et les vivants acceptent l'absence et la traversée des morts :

« Wilfrid nettoie les bras et cou de son père.

JOSEPHINE. Monsieur...

LE PÈRE. Oui, mademoiselle ?

JOSEPHINE. Voulez-vous être mon père pour quelques instants ?

LE PÈRE. Très volontiers, mademoiselle. » *Littoral*, p93

Remarquons que le fantastique agit dans les deux sens : celui des morts et celui des vivants. Pour reprendre une idée que nous avons mentionnée précédemment, nous assistons donc à un rite essentiel voire universel, une sorte de cosmogonie fantastique où le rite funéraire du père devient celui de tous les parents morts des autres personnages et tous les noms des morts mentionnés depuis le début de la pièce puisque les bottins sont accrochés au corps du père avant son « emmerment », symbolisant ainsi le retour dans le giron maternelle :

« JOSEPHINE. Je sais moi. J'ai une ancre. Une ancre solide. Donnez-lui les sacs. Nous cherchions un gardien et un lieu, nous aurons le plus fidèle des gardiens ! Tiens, ce sac contient tous les noms de la région du nord.

SIMONE. Tiens. Dans celui-là, il y a les noms de ceux qui vivent à l'est.

AMÉ prends. Le mien comprend tous les noms de ceux qui vivent au bord de la mer.

MASSI. Le mien comprend les noms de ceux qui vivent dans la montagne.

[...]

JOSEPHINE. Accroche-toi bien à eux, ils te garderont accroché à la terre de ton pays. » *Littoral*, pp102-103



Figure 5: *Littoral* Wajdi Mouawad.

CHAPITRE IV

I- Un espace carcéral :

Selon les différentes critiques, le genre fantastique semble avoir un lien plus étroit avec le temps qu'avec la notion d'espace. Si l'homme se trouve souvent face à l'angoisse primitive du temps qui lui échappe, le fantastique serait donc une illustration de cette peur. Pourtant ce point essentiel du genre n'est-il pas parfois lié à la notion d'espace très angoissante pour les personnages ? N'est-il pas nécessaire, pour avoir une recette fantastique réussie, de donner à l'espace « sa place » en lui conférant une certaine importance ? En d'autres termes, est-ce que la notion de temps parvient seule à générer l'angoisse et la peur liées au fantastique ?

Les auteurs fantastiques de la fin du XIXe siècle, qui ont fortement contribué à l'élaboration du genre, présentent souvent dans leurs romans et nouvelles un personnage sédentaire comme le narrateur du *Horla* de Maupassant. Les personnages réduisent la notion d'espace qui les entoure en se cloitrant, se retrouvant ainsi seuls avec leur caractère opaque. Nous avons donc une sorte de double incarcération à l'exemple de Dorian Gray qui sort à peine de sa maison londonienne. Comment donc le fantastique, qui implique souvent l'idée d'un événement bouleversant, arrive-t-il à pénétrer l'espace immobile ?

Dans *Les Mains* et *Willy* de Wajdi Mouawad, l'advenue du fantastique n'est plus en lien avec le déplacement dans l'espace comme nous l'avons vu dans les autres pièces et, comme le remarque Nathalie Prince,

« Cette domestication et cette délocalisation du fantastique s'accompagnent alors presque inévitablement de la simplification des motifs. Il n'est plus tellement nécessaire, dès lors que la peur prend naissance à domicile, qu'elle soit suscitée par des figures par elles-mêmes effrayantes. L'effroi s'est épuré justement parce qu'il s'est contracté sur un espace symbolique et sacré, le

*chez-soi, dont la seule invasion suffit à terroriser celui qui y habite comme dans son corps. »*²³⁵

Cette idée d'invasion est fortement présente chez Mouawad :

« Intérieur de l'appartement des Protogoras. C'est un appartement séparé, déchiré, saccagé par deux familles qui ne veulent pas vivre ensemble, mais qui veulent l'appartement. L'appartement appartient aux Protogoras, et les Philisti-Ralestine ne veulent plus partir et s'obstinent à rester. Il y a une porte, qui donne sur les toilettes, derrière laquelle s'est réfugié Willy Protogoras. C'est le matin, il fait chaud. » Willy p31

« ALEX. Ça sera le bordel, Edwige, le bordel. Ça pue ici, et puis c'est tout noir, tout crassé, tout horrible, et tout effrayant comme endroit. Et puis les gros, les obèses, ils ne seront pas contents, ils ne peuvent pas passer par le trou de la cave, les gros et les obèses.[...] » Mains p18

Les deux personnages attachés à leur espace, bien qu'il soit insalubre, revendiquent un acharnement vis-à-vis de la notion de propriété, elle-même étroitement liée à la notion d'existence. C'est pour cela que chaque intrusion dans cet espace clos correspond à une perte d'identité, ce qui génère des sensations de colère épouvantables parce qu'à chaque fois ce n'est pas la bonne personne qui intègre cet espace. Edwige et Willy, bien qu'isolés, attendent l'apparition du revenant sur scène. À travers ces multiples intrusions, l'espace connu, intime, devient un espace étranger. Le familier devient angoissant. Ainsi la porte de la cave ou celle des toilettes deviennent des espaces poreux où l'intervention du fantastique devient possible.

*« L'horreur, dans le fantastique, transpire à travers tout. On l'aperçoit par toutes les portes entr'ouvertes, par toutes les fentes des murailles. »*²³⁶

235 Prince, *Op. cit.*, p436

236 Ernest Hello, « Hoffman », *Les Plateaux de la balance*, FB Éditions, Seuil, 1994, Paris, p35

La proximité de la terreur de l'invasion est à son comble puisque nous pouvons échapper à la peur qui vient de loin mais nous ne pouvons pas fuir la peur qui entre chez nous, précisément parce que nous ne pouvons pas fuir soi-même. La perte de l'équilibre pour les personnages dans ces deux pièces réside du fait qu'ils ne maîtrisent plus les interventions scéniques au sein de leur espace cloîtré.

1- Les conversations :

Les mots trouvent également une place importante dans l'espace carcéral où ils affluent abondamment dans une sorte de cacophonie. Mais contrairement à ce qui se passe dans *Littoral* et *Incendies*, c'est la crainte de l'apparition du fantôme qui amène les histoires, et donc toutes les conversations concourent à faire apparaître le personnage de Marguerite Coteaux dans *Willy* et Esther dans *Les Mains*. L'apparition du revenant semble renfermer quelque chose de révélateur qui va permettre aux personnages de sortir de l'incarcération, de l'attente dans cet entre-deux, espace qui prend les proportions de l'antichambre racinienne :

« La Chambre est contiguë au second lieu tragique, qui est l'Anti-Chambre, espace éternel de toutes les sujétions, puisque c'est là qu'on attend. L'Anti-Chambre (la scène proprement dite) est un milieu de transmission ; elle participe à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, du pouvoir et de l'évènement, du caché et de l'étendu ; saisie entre le monde, lieu de l'action, et la Chambre, lieu du silence, l'Anti-chambre est l'espace du langage : c'est là que l'homme tragique, perdu entre la lettre et le sens des choses, parle ses raisons. La scène tragique n'est donc pas proprement secrète ; c'est plutôt un lieu aveugle, passage anxieux du secret à l'effusion, de la peur immédiate à la peur parlée »²³⁷

237 Barthes, *Op. cit.*, p16

Les passions se déchaînent dans les deux pièces. Le mot « pièce » dans ce cas semble avoir une signification double : il désigne en même temps le spectacle en soi, la pièce de théâtre et la pièce où se trouvent les personnages. Et cette immobilité n'est donc pas moins mouvementée que le voyage, le déplacement, puisque l'entrée et la sortie des personnages sur scène, qui ont toujours des choses à dire, alimentent les passions et la colère entre eux : « En fait les personnages s'arrachent littéralement la parole, la parole étant ici source de vie. Les personnages s'arrachent la parole comme des assoiffés peuvent s'arracher une source d'eau. Ils ne laissent jamais à l'autre le temps de conclure. » *Mains*, p8 Comme nous l'avons mentionné dans une de nos précédentes parties, nous pouvons effectuer un autre parallélisme avec la tragédie racinienne dans la mesure où, à l'instar de Phèdre et Thésée, les personnages ont besoin de dire des choses tout en étant dans une course contre la montre, avant l'arrivée du revenant, avant la fin de la pièce. Cette attente, cette angoisse renforce et alimente donc l'ambiance fantastique sur scène. Rappelons également que les deux personnages se trouvent dans des espaces insalubres : « ALEX. Tu avais besoin des mauvaises odeurs de la cave et de son obscurité pour devenir plus humble, parce que tu avais besoin d'être humble pour te rapprocher de l'Esprit puisque c'est l'Esprit qui coule à travers tes mains lorsque tu pries. » *Mains*, p16 Dans le cas de Willy c'est l'insalubrité qui fait apparaître le fantôme : « *Il plonge les mains dans la merde et entreprend un portrait en l'étalant contre le mur. Apparaît Marguerite Coteaux dans les toilettes.* » *Willy*, p79

a- Une ambiance pesante :

Comme nous l'avons déjà mentionné au début de notre développement, le revenant s'infiltré dans cet espace carcéral pour intégrer le monde des vivants et raconter ainsi son histoire qui va pousser Edwige et Willy à sortir et à franchir la frontière. Une peur s'installe au fur et à mesure que la pièce avance, une peur de l'ailleurs que va venir rectifier la figure du

fantôme. Les personnages se cloîtent par crainte de mourir si jamais il leur arrive de quitter leur espace. Nous pouvons effectuer un parallélisme d'ordre cinématographique avec l'ange exterminateur de Luis Buñuel (1962) où il s'agit d'un repas mondain organisé par un aristocrate du Mexique qui va mal tourner, puisque les invités n'arrivent pas à sortir de la maison. Il s'agit d'une force invisible qui empêche les personnages à l'intérieur de sortir et les personnages à l'extérieur d'entrer afin de les délivrer. Et donc, tant que la pièce continue, il y aura l'érosion inexorable, impitoyable de toutes les conventions de mondanité, exactement comme dans *Les Mains* où des gens se retrouvent autour d'un repas, une veillée funéraire en respectant des codes très précis. Évidemment il y a une volonté subversive de la part de Mouawad pour montrer que le monde des vivants au-dessus de la cave est imbu de lui-même, arrogant, et en même temps vide, comme le cercueil d'Esther, et grotesque, voire burlesque et inconsistant :

« MATHIAS. Il y a des gens partout ! Des gens tout autour de la maison ! Et il va en venir encore ! On a dû ouvrir les fenêtres pour que ceux qui sont dehors puissent regarder dans le salon.

ALEX. Et l'argent ?

MATHIAS. Ils ne veulent pas payer, convaincus qu'on leur ment ! Maintenant ils veulent rester pour nous mettre dans l'embarras ; y en a même qui ont rigolé quand le grand prêtre a parlé d'Edwige ; il y en a maintenant autour de la maison ! Il va en venir encore beaucoup

EDWIGE. Dites-leur de partir

MATHIAS. On ne peut pas ! On ne peut pas leur dire, il est trop tard ! Beaucoup trop tard » *Mains*, p22

« *Vingt et unième jour de claustration de Willy Protagoras. L'appartement est dans un désordre adolescent. On devine des marques d'urine sur le mur. Les meubles ont été entassés dans un coin, mais on a réussi à en rassembler certains pour faire un grand bureau pour Maxime Louisaire.* » *Willy*, p51

Il y a également la notion du temps qui s'arrête qui tourne à vide dans les deux pièces *Les Mains* et *Willy* puisque les gens, à un moment donné, perdent patience. Le temps est donc suspendu et d'une certaine manière on se trouve dans un temps fondamentalement fantastique, celui de l'immédiateté du présent qui devient cauchemardesque ce qui va permettre au revenant de s'infiltrer.

Selon Michel Onfray,

« Dans cet échange de mots pour eux-mêmes, qui semble devenu une finalité et non un moyen de communiquer, la surface verbale prend le pas sur la profondeur intellectuelle. On raconte des choses sans importance, on détaille des pans d'existence, on s'appesantit sur des fragments de vie insipide transformés en morceaux de bravoure susceptibles de nous faire paraître importants, essentiels, notables. Dans l'entre-deux, la proximité génère le bavardage et ses objets de prédilection : les péripéties du voyage, de la confidence banale, de vagues considérations sur le monde comme il va, de l'autobiographie transfigurée en épopée. »²³⁸

b- L'infiltration du revenant :

Il est clair que la sédentarité des personnages favorise l'ambiance fantastique sur scène jusqu'au moment où la figure du fantôme accède à l'espace privé. Le personnage d'Esther s'infiltré sur scène en deux temps : une première fois à travers les procédés théâtraux et une deuxième fois à travers la narration.

« *Coups très violents contre la porte.*

VOIX D'ESTHER. Edwige

238 Michel Onfray, *Théorie du voyage, Poétique de la géographie*, LDP, 2007, Paris, p39

EDWIGE. Qui est là ? [...]

VOIX D'ESTHER. Ouvre-moi, Edwige, c'est moi : Esther

EDWIGE. Esther, tout le monde dit qu'elle est morte

VOIX D'ESTHER. Non

EDWIGE. Oui, morte [...]

Edwige chancelle » *Mains*, p31

« ESTHER. Maman

ELOÏSE. Edwige, réponds-moi, pourquoi s'est-elle enfuie, Esther ?

ESTHER. Maman [...]

ELOÏSE. Tu m'entends, Edwige ?

ESTHER. Je t'entends, oui [...] Écoute-moi, ma mère

ELOÏSE. Je t'écoute, Edwige » *Mains*, p51

Le personnage d'Esther fait son entrée sur scène en utilisant deux procédés théâtraux : la didascalie « *Edwige chancelle* » et le quiproquo avec sa mère Éloïse afin d'instaurer le fantastique à travers l'ambiguïté. Une fois sur scène, le fantôme raconte son histoire.²³⁹ L'infiltration du fantastique sur scène à travers l'histoire d'Esther équivaut à l'infiltration de la diégèse dans la mimésis, celui du glissement narratif à travers l'histoire du revenant : « Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. »²⁴⁰

Le fantôme vient de l'extérieur, de l'extradiégétique vers l'intérieur de la scène, l'intradiégétique pour raconter son histoire. Le résultat de cette histoire est une métalepse qui

239 « ESTHER. En pleine nuit. On devait l'attendre à la gare, des gens voulaient lui parler, des amis, je ne sais plus, il est descendu sur les rails [...] il se croyait dans un long métrage sans doute ; « Esther, il disait, ce qui est un peu ardu avec moi, c'est que je viens du monde du rêve et par accident j'ai débarqué ici, en pleine réalité ; ici, Esther, le rêve n'existe pas, le rêve est une illusion, des histoires, rien que des histoires ; la seule façon de sauver notre amour toi et moi, c'est de trouver cet escalier qui conduit au rêve ; il nous faut retrouver le rêve, un pays où le rêve est réel... » Tout se brouille dans ma tête, Edwige ; je ne sais plus ! » *Mains*, p52

240 Gérard Genette, *Figure III*, Points, 2019, Paris, p335

transgresse et brouille les frontières entre les niveaux narratifs pour insérer le doute et donc le fantastique sur scène :

« ESTHER. Le Soleil

EDWIGE. La nuit se termine ; accroche-toi aux rayons qui nous envahissent

Les rayons du soleil vont petit à petit passer à travers les fissures des murs jusqu'à dissiper petit à petit le brouillard. Des coups violents, des cris au-dessus, des hurlements féroces. [...]

VAKLAV. Tout brûle, ils vont tout brûler » *Mains*, p67-68

Nous remarquons l'ambiguïté, composante essentielle de l'élément fantastique qui s'installe à travers la matière ignée.

CHAPITRE V

I- Le passage à l'individuation, le Soi jungien :

La vie de l'inconscient qui est une vie indéfinissable, brusque et soudaine dans ses manifestations et ne peut que choquer un esprit qui se veut ordonné et méticuleux. Des voies nouvelles vers l'inconscient se sont tracées au-delà de Freud, parmi elles l'école de Zurich, celle de Carl Gustave Jung. Inconscient collectif, archétype, anima, animus, ombre, individuation,

autant de notions qui pourraient de prime abord paraître nimbées d'ésotérisme. Or il n'en est rien ; dans la psychologie jungienne, ces notions recouvrent et définissent des fonctions psychologiques bien précises, que chacun de nous éprouve et peut constater en lui-même. Les notions d'inconscient et d'archétype sont parmi les plus discutées de la psychanalyse jungienne, tandis que Freud est volontairement resté sur l'idée de la sexualité refoulée comme facteur déterminant de la vie de l'inconscient. L'un des thèmes majeurs qui nous intéresse dans notre dernière partie, est celui de l'individuation.

Nous ne pouvons pas trouver une définition exacte du processus de l'individuation chez Jung puisqu'il s'agit d'un point majeur qu'il a développé tout au long de ses œuvres et donc à défaut de lire la totalité de ses textes, nous allons quand même mentionner quelques citations qui peuvent éventuellement être bénéfiques pour la suite de notre étude :

« La voie de l'individuation signifie : tendre à devenir un être réellement individuel et, dans la mesure où nous entendons par individualité la forme de notre unicité la plus intime, notre unicité dernière et irrévocable, il s'agit de la réalisation de son Soi, dans ce qu'il a de plus personnel et de plus rebelle à toute comparaison. On pourrait donc traduire le mot d'individuation par réalisation de soi-même, réalisation de son Soi. »²⁴¹

« Processus naturel de transformation intérieure, vécu consciemment ou non, par lequel un être devient un individu psychologique, c'est à dire une unité autonome et indivisible, une totalité. »²⁴²

241 C.G Jung, *Dialéctique du Moi et de l'inconscient*, Folio, «essais », 1994, Paris, p115

242 C.G Jung, *La Guérison psychologique*, Georg, 1970, Genève, p259

Pour Jung, le processus de l'individuation, de la réalisation du « Soi » doit déboucher sur une totalité constituée des différentes fonctions psychiques de l'être humain : le matériel, l'intellectuel, l'émotionnel et le spirituel, trois points amplement présents dans notre corpus.

Il nous faut dans un premier temps aborder la question de la compréhension de l'individuation mais aussi que faire dans la mesure où chaque personne humaine est appelée à l'individuation ? Nous remarquons que chez Jung il n'y a aucun élitisme : toute personne humaine pour Jung est appelée à atteindre l'individuation. Notre dernier chapitre touche à une idée universelle qui va nous permettre d'étudier notre corpus à travers une grille de lecture très précise et qui nous permettra de voir comment les vivants passent de l'extériorité vers l'intériorité, mais également de prendre de la hauteur vis-à-vis de notre étude. Si nous enchaînons avec l'idée de l'inconscient, il est clair que son interprétation est totalement différente chez Freud et chez Jung. Chez Freud, l'inconscient est l'objet d'un refoulement, de choses, d'idées « non correctes ». Pour Jung, il ne s'y restreint pas :

« L'inconscient a aussi d'autres aspects, d'autres dimensions, d'autres modes d'existence ; dans sa sphère, s'inscrivent non seulement les contenus refoulés, mais aussi tous les matériaux psychiques qui n'ont pas atteint, quoique existants, la valeur, l'intensité qui leur permettraient de franchir le seuil du conscient. [...] Le refoulement, comme principe directeur, conserve donc toute son importance, mais il n'est pas le seul mécanisme intra-psychique à l'œuvre. »²⁴³

Et il convient en outre, selon lui, de distinguer inconscient individuel et collectif. Le premier recouvre l'histoire personnelle de l'individu, alors que le deuxième transcende complètement l'histoire personnelle et englobe toute la civilisation de toutes les générations qui

243 *Ibid.*, p24

ont précédé. Ceci va nous mener à la notion d'archétype²⁴⁴ qui est pour Jung un sillon tracé par l'usage :

« Il s'agit donc d'un archétype revivifié selon l'expression que j'ai proposée ailleurs pour désigner ces images originelle. C'est le vieux mode de penser primitif et analogique vivant encore dans nos rêves qui nous restitue ces vieilles images ancestrales. »²⁴⁵

Pour Jung, l'irrationnel n'est pas ce qui est contraire à la raison mais ce qui est en dehors d'elle, ce que nous n'appréhendons pas encore avec notre rationalité. Cette notion constituera notre point de départ afin d'arriver à donner au fantastique dans le théâtre de Mouawad, la fonction de la voie qui mène à l'individuation. Tout simplement parce que le rationnel est la clé du fantastique et la compréhension de l'irrationnel par le biais de la raison est l'enjeu essentiel de ce genre.

1- La rupture avec le foyer familial :

Le concept de « persona » dont parle Jung est le pendant extérieur de l'ombre :

« L'ombre comprend tous les aspects de notre personnalité que nous ne reconnaissons pas comme nôtres, qui sont inacceptables en regard de l'image que nous voudrions avoir de nous-mêmes et donner à autrui. Il s'agit en général de côtés que nous jugeons inférieurs, inadaptés ou moralement répréhensibles, qui ont été refoulés, déniés ou clivés, et qui, de ce fait, ne nous laissent pas quittes. [...] Comme tout archétype, l'ombre a une nature

244 « Structure vide faisant office de matrice virtuelle à l'origine d'un certain type d'images, d'idées, de comportements, d'émotions, etc. comme on les rencontre dans les mythes, les contes, les rêves, les imaginations ou les délires psychologiques. Les archétypes, que l'on retrouve partout et en tout temps, sont les structures mêmes de la psyché. Leur intensité énergétique est telle qu'ils peuvent entraîner des phénomènes de fascination et de possession. » Aimé Agnel, *Le Vocabulaire de Jung*, Ellipses, Paris, 2011, p.24

245 *Ibid.*, p.46

ambivalente : à côté des aspects négatifs, elle incarne aussi ce qui a été négligé dans l'édification de la personnalité consciente, le potentiel de l'individu. »²⁴⁶

La persona fait office d'intermédiaire entre nous-même et le monde extérieur. Persona ou « per-sonare » qui signifie parler à travers, ce qui touche un point important de notre étude puisqu'à la base ce mot représentait les masques portés par les acteurs dans l'antiquité grecque. Et nos personnages, comme tout individu, d'ailleurs, sans s'en rendre compte, portent des masques. Cette identification passe bien évidemment par la relation avec le corps, ainsi que notre fonction sociale, c'est-à-dire le rôle que nous avons de manière générale dans une société. Cette persona qui se construit au fur et à mesure a un rôle essentiel puisqu'elle joue le rôle d'un mécanisme tampon, permettant de nous protéger et d'avancer dans la vie. En ce qui concerne notre corpus, la persona se trouve précisément dans ce qu'on appelle le Moi social : « Dans l'approche jungienne, le moi social est représenté par la *persona*. Le masque social est une interface entre le moi et le social. Elle est un représentant tronqué du sujet, ne laissant apparaître que sa partie superficielle (celle qui nous montre à voir). [...] La persona, de par son rôle d'interface, est une instance défensive. »²⁴⁷ Cette facette des personnages de Mouawad est souvent rattachée à la notion de famille. Et donc dans la suite de notre étude, nous allons examiner le passage entre différentes étapes de la psyché de nos protagonistes en commençant par la persona jusqu'à l'intégration de l'anima, en passant par l'intégration et l'acceptation de la part d'ombre. En d'autres termes, nous allons tenter de couvrir toutes les étapes qui vont nous amener à l'individualité, la réalisation du Soi grâce à la présence du revenant sur scène. Le concept que Jung amène avec la persona est essentiel pour prendre du recul par rapport à soi-même, et ne pas trop s'identifier à la grande comédie de la société.

246 C.G Jung, *Aïon*, Albin Michel, 1983, Paris, p20

247 Édouard Collot, *Danger et nécessité de l'individuation*, colloques de Bruxelles, organisé par Édith Allaert-Bertin et Michel Cazenave, Esperluète/L'Arbre Soleil, 2004, Bruxelles, p277

La famille joue un rôle important dans la formation identitaire de nos personnages puisque nous nous retrouvons dès le début face à un rapport conflictuel entre ses membres. Cette tension est souvent causée par une inadéquation à répondre aux normes sociales qui régissent le fonctionnement de la cellule familiale et qui se positionne au centre des événements de la pièce, en toile de fond des scènes qui se succèdent. Par exemple, tout l'enjeu de la pièce *Les Mains* tourne autour du refus d'Edwige de se conformer aux normes de la société qui l'entoure et ceci dès la première scène :

« *Un sous-sol, des marches d'escalier.*

EDWIGE, tu sais toi que ce n'est pas vrai

MATHIAS. Edwige

EDWIGE. Tu sais toi

MATHIAS. Edwige, ta mère

EDWIGE. Moi je sais que ce n'est pas vrai

MATHIAS. Ce n'est pas bien Edwige

EDWIGE. Vous ce n'est pas bien

MATTHIAS. Les gens, Edwige, les gens...

EDWIGE. Toujours les gens, papa, toujours

MATTHIAS. Il y a les gens et contre les gens on ne peut rien [...] Pas aujourd'hui. Voilà des mois déjà qu'avec ta mère, les gens ont convenu... Ils ont dit qu'une femme morte avait droit à une sépulture » *Mains*, p9

Avec ces premiers mots, ces premières répliques, Mouawad instaure le ton conflictuel qui va durer tout au long de la pièce entre Edwige et sa famille. Il en est de même pour Willy qui refuse dès les premières scènes de sortir des toilettes et de participer au conflit social qui règne dans l'appartement. Pour ces deux premiers exemples, en ce qui concerne la notion de persona,

nos protagonistes refusent de mettre le masque social et de se conformer comme les autres aux règles de la société. C'est pour cela qu'une rupture avec le groupe se met littéralement en place à travers la scène divisée en deux ainsi qu'à travers le dialogue. Nous avons d'un côté de la scène les masques, et de l'autre l'individu qui a pris la décision de ne pas suivre, de ne pas faire comme le reste du clan. Nous sommes clairement face à un dépassement, et ceci dès le début de la pièce, du déguisement, de l'effacement du vrai Moi que peut engendrer le port du masque social. La première étape de la réalisation du Soi est donc atteinte dès les premières scènes. Ajoutons que la notion de persona est symboliquement illustrée à travers la mise en scène dans *Les Mains* et *Willy* puisque les personnages se parlent « à travers » des cloisons, d'une pièce à une autre et donc à travers le masque social. La séparation qu'instaure la cave ou les toilettes avec les membres de la famille symbolise la barrière psychologique entre l'individu qui a commencé son émancipation et ceux qui continuent à cocher les cases de la société.

Comme le rappelle Bruno Bettelheim,

« Le fait de devoir quitter la maison équivaut à la nécessité de devenir soi-même. La réalisation de soi exige la rupture d'avec le foyer, expérience terriblement douloureuse, lourde de multiples dangers psychologiques. Le processus de développement est inévitable ; [...] chacun doit accomplir son identité personnelle. »²⁴⁸

Un autre exemple de rupture avec le foyer familial se présente dans *Littoral* ; il touche également à la non-conformité aux règles sociales :

« WILFRID. Alors ce n'est pas compliqué ! Tout le monde ici va être enterré avec son époux, son épouse, non ?... Vous avez déjà une place réservée, non ?

248 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, 2013, Paris, p126

ONCLE FRANÇOIS. Oui

ONCLE ÉMILE. Et alors ?!

WILFRID. Alors pourquoi mon père Ismail n'aurait pas le droit d'être enterré avec ma mère Jeanne ? Il me semble que ce serait une façon de la remercier, ma mère, elle qui vous a élevés ! Je ne comprends pas ! [...]

ONCLE ÉMILE. Eh bien, ton père c'était un salaud de la pire espèce, voilà ! »

Littoral, pp27-28

« ONCLE ÉMILE. 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 !

[...] Tu comprends maintenant ? Depuis quand on enterre un assassin avec sa victime ? » *Littoral*, p33

Nous assistons à un éclatement de l'équilibre qu'impose le masque du Moi social à travers la divulgation de vérités, ce qui mène à une situation de déséquilibre qui peut sembler négative au premier abord mais qui va permettre à Wilfrid de s'émanciper de sa persona et de retrouver sa véritable identité. Dans cette scène qui se déroule au salon funéraire, espace sociétal par excellence, notre protagoniste fait face à un point de vue univoque et subjectif envers sa personne : le fait que la dépouille de son père n'ait pas accès au cimetière familial, symbolise la non-adéquation de Wilfrid avec les codes de sa société en tant qu'enfant du crime comme le décrivent ses oncles et tantes, ce qui va le pousser à s'accrocher à cette inadéquation pour se chercher ailleurs. La vérité de sa famille sur son père va être un déclencheur de la quête qui va mener à la réalisation du Soi. Dans cette scène également, Mouawad pousse à l'extrême la réaction du deuil jusqu'à une grotesque caricature pour mettre en relief le masque, la persona qui se trouve à son apogée dans les moments difficiles. Et comme nous l'avons déjà mentionné précédemment, le rituel funéraire est avant tout un outil pour la paix des vivants :

« 8. La famille

Chez Wilfrid.

TANTE MARIE. Wilfrid !

ONCLE MICHEL. Mon Dieu ! Wilfrid !

TANTE LUCIE. Quel drame !

TANTE MARIE. C'est terrible !

TOUS. Horrible !

TANTE MARIE. Ahhhi !

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

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

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

ONCLE MICHEL. C'est vrai ça qu'est ce que tu vas faire ? » *Littoral*, pp24-

25

La réaction de sa tante qui pleure et qui se fait engueuler par son mari et la répétition des phrases pour poser la même question, nous met face à un comique de mots qui prend en dérision les codes socio-familiales afin de mettre l'accent sur leur côté mondain et vaniteux voire vile vis-à-vis de Wilfrid. Ajoutons que Wilfrid se voit refuser une sépulture pour son père une deuxième fois, au Liban dans son pays natal parce que, pour les villageois, Ismail est un déserteur qui a fui la guerre :

« *Les villageois sont rassemblés autour de Wilfrid et Simone.*

ISSAM. Alors comme ça tu veux l'enterrer ici ? [...] Elles sont réservées aux gens du village, pas aux étrangers ! [...] Il a fui le pays. Il n'avait qu'à se faire enterrer là où il a fui. »

Littoral, p55

Et donc Wilfrid fait plusieurs fois face à l'inadéquation de sa vraie persona avec le moule de la société et ses masques ainsi que les mœurs de son pays natal. Mais ce qui nous intéresse particulièrement c'est l'irruption du fantastique face à ce décalage entre les personnages, puisque la rupture avec le domaine familial entraîne d'emblée le lecteur/spectateur dans le début du processus d'individuation, et ramène nos protagonistes à un équilibre final. Nous pouvons constater une irruption du fantastique dans les moments-clés de la pièce, à travers la figure du père revenu d'entre les morts ou bien à travers la figure du chevalier guiomelan, au salon funéraire, chez le chef de milice, ou à la morgue. Chaque fois que Wilfrid se trouve dans un moment insupportable ou dans une situation où un certain équilibre est rompu, le fantastique vient le sauver et le guide jusqu'à la prochaine étape. Même cas pour Edwige et sa famille qui renoncent aux codes que la société leur impose, au masque du Moi social après l'apparition du personnage d'Esther. Contrairement à ce qui se passe dans *Macbeth*, les apparitions ne viennent pas torturer les vivants chez Mouawad. Au contraire, fantastique et théâtre s'allient pour que les vivants puissent accéder à l'individuation dont la première étape est l'émancipation du Moi social, de cette persona qui ne nous représente pas véritablement. Le processus psychologique est encore plus intéressant puisqu'il est représenté sur scène. Ainsi nous avons une superposition de masques à même de faire tomber le masque. L'utilisation de la « per-sonare », le « parler à travers » est tout l'enjeu du processus théâtral afin de se débarrasser de la persona au sens jungien du terme et qui va nous empêcher de connaître notre véritable être intérieur :

« Au début du récit, il y a toujours une situation stable, les personnages forment une configuration qui peut être mouvante mais garde néanmoins intacts un certain nombre de traits fondamentaux. Disons, par exemple, qu'un enfant vit au sein de sa famille ; il participe à une micro-société qui a ses propres lois. Par la suite, survient quelque chose qui rompt ce calme, qui

introduit un déséquilibre (ou, si l'on veut, un équilibre négatif) ; ainsi l'enfant quitte, pour une raison ou une autre sa maison. À la fin de l'histoire, après avoir surmonter maintes obstacles, l'enfant qui a grandi, réintègre la maison paternelle. L'équilibre est alors rétabli mais ce n'est plus celui du début : l'enfant n'est plus un enfant, il est devenu adulte parmi les autres. [...] L'événement surnaturel intervient pour rompre le déséquilibre médian et provoquer la longue quête du second équilibre. Le surnaturel apparaît dans la série des épisodes qui décrivent le passage d'un état à un autre. »²⁴⁹

Nous pouvons également faire le lien avec la fonction départ chez Valdimir Propp que nous avons mentionnée précédemment puisque l'irruption du surnaturel sur scène et donc l'émancipation de la persona coïncide avec la verbalisation du départ des personnages vers la quête du Soi. Nous avons une alliance entre action physique, extérieur sur scène et action psychologique intérieure. Le passage physique d'une étape à une autre coïncide avec le passage d'un état psychologique à un autre. C'est ainsi que le spectateur pourra visualiser l'évolution psychologique du personnage sur scène. C'est l'apparition du fantôme qui pousse le personnage à se déplacer et le fait entrer dans un monde fantastique :

« *Silence.*

LE PÈRE. Pssst ! Wilfrid... Wilfrid... Pssst !

WILFRID. Papa !

LE PÈRE. Shhhtt !

WILFRID. Voyons là ! Je ne rêve pas là !

LE PÈRE. On va attendre qu'ils aient le dos tourné, et on va s'en aller en courant ! [...]

249 Todorov, *Op. cit.*, p173

LE CHEVALIER. Cours, Wilfrid, va, vole, suis ce chemin inusité qui conduit au gouffre, et saute ! Saute dans le gouffre ! Laisse les chemins car tous les chemins mènent à la terre, le gouffre, seul, conduit au rêve. Saute, Wilfrid, Saute ! » *Littoral*, pp33-34

2- Le passage de l'extériorité vers l'intériorité

Nous allons à présent faire face à deux trajectoires complémentaires qui traduisent le passage de l'extériorité vers l'intériorité, toujours en parallèle avec le genre fantastique. Nous avons donc un voyage intérieur qui s'effectue en même temps que le déplacement physique, une quête vers le Moi le plus profond.

« La fantaisie imagine le monde futur en le situant, par rapport à nous, dans la hauteur, aux profondeurs, ou bien dans la métempsychose. Nous rêvons de voyages à travers l'univers ; l'univers n'est donc pas en nous ? Nous ne connaissons point les profondeurs de notre esprit. Le chemin secret va vers l'intérieur ; en nous, sinon nulle part, est l'éternité avec ses mondes, le passé et l'avenir. Le monde extérieur est un monde d'ombres : il jette son ombre sur le royaume des lumières. À présent, certes, tout paraît n'être, à l'intérieur de nous, qu'obscurité, chaos informe, solitude ; mais quel changement du tout au tout, et comme nous verrons les choses autrement, une fois laissées ces ténèbres et rejeté ce corps d'ombre ! La jouissance sera pour nous telle que jamais, d'autant plus grande, en effet que notre esprit aura plus souffert de privation. » ²⁵⁰

250 Novalis, *Les Grains de pollen*, Œuvres ouvertes, 2018, Paris, p32

Il est légitime pour nous de poser la question suivante : quand commence ce voyage intérieur ? Est-ce qu'il a débuté avant l'apparition fantomatique sur scène ou bien c'est le revenant qui déclenche la quête vers le Soi ? Toute exploration des profondeurs du Moi implique une introspection, un questionnement, un retour vers l'intimité. Et pour répondre à notre question, il est clair que le voyage intérieur débute avant l'irruption du surnaturel sur scène et ceci de différentes manières : à travers des questions existentielles surtout de la part de Wilfrid dans *Littoral*²⁵¹ qui s'interroge sur la mort subite de son père annoncée par la sonnerie du téléphone durant un moment de plaisir charnel, ou même un retour à l'intime dans la cave d'Edwige ou les toilettes de Willy qui cherchent à s'isoler pour s'adonner à la réflexion. Dans *Littoral*, la figure du juge dans la scène d'ouverture symbolise la raison, le surmoi, une sorte de figure à laquelle nous nous référons au moment où nous n'avons visiblement pas de réponses. Le fait que Wilfrid rapporte à travers le discours indirect les paroles du juge accentue l'idée de l'introspection en s'adressant à soi-même et donc dans cette première scène nous remarquons l'absence du dialogue qui s'adresse à l'autre. Dès les premières répliques, l'intériorité est mise au-devant de la scène.

Peu importe le moyen, le retour vers soi est une étape essentielle pour la traversée psychologique des personnages qui est intrinsèquement en lien avec le genre fantastique puisque l'état intérieur influence les apparitions fantomatiques ainsi que le sentiment du surnaturel. Ce dernier correspond à deux axes d'interprétation de la part des personnages : une interprétation objective qui passe par l'examen de l'organe de connaissance, l'organe des sens et une interprétation subjective qui, elle, englobe l'objectivité. Si l'intériorité qui précède, chez Mouawad, l'apparition fantomatique sur scène, commence à travers des questionnements et des

251 « WILFRID. C'est en désespoir de cause, monsieur le juge, que j'ai couru jusqu'ici pour venir vous voir. On m'a dit que vous étiez la bonne personne pour ce genre de choses, alors je n'ai pas hésité et j'ai couru sans savoir quoi dire ni comment répondre car comment répondre avec la catastrophe par-dessus le marché puisque hier encore je n'étais rien et du jour au lendemain, par la terreur des circonstances, je suis là, devant vous et vous me dites : racontez-moi un peu qui vous êtes comme si j'étais une histoire. Mais rien, je ne suis rien, un quidam ou alors je ne sais pas ou je n'ai jamais su ! » *Littoral*, p11

réflexions, le revenant lui, vient guider le questionnement afin de mettre de l'ordre dans le chaos intérieur. L'objectivation de la situation surnaturelle à laquelle se confrontent les personnages, est de courte durée puisqu'ils n'arrivent pas à cerner par l'entendement ce qui tout simplement dépasse pour les vivants une simple représentation. Pour répondre à ce questionnement vis-à-vis du surnaturel, Mouawad recourt à la dérision :

« WILFRID. Papa !

LE PÈRE. Shhht !

WILFRID. Voyons là ! Je ne rêve pas là !

LE PÈRE. On va attendre qu'ils aient le dos tourné, et on va s'en aller en courant !

WILFRID. Mais tu es mort !

LE PÈRE. Tu mets toujours ça pire que ce que c'est. » *Littoral*, p33

Les personnages n'ont donc pas le temps de véritablement se demander si le revenant qui se présente face à eux est vrai ou s'il relève d'une tromperie de la part de leurs sens. Ainsi la subjectivité l'emporte rapidement sur l'axe objectif en ce qui concerne l'examen du surnaturel. Un ordre commence à s'établir, même si les questionnements existentiels des personnages au début de la pièce sont d'une certaine manière esquivés. Le surnaturel prend rapidement le dessus et dans ce cas une autre question se pose : peut-on véritablement parler de passage vers l'intériorité ? Il est possible de dire que cette traversée déjà entamée sur scène est déclenchée par la figure du spectateur qui entre dans la salle et se met dans la nuit noire intime du théâtre afin de pouvoir relayer ce processus d'introspection à l'acteur sur scène c'est le spectateur qui l'enclenche puisqu'il passe de l'extérieur du théâtre à l'intérieur de la salle, un passage qui renferme en lui un geste symbolique d'isolement du monde extérieur et d'un recueillement en lui-même qui se transpose sur scène dès le début des pièces, dans le cas de notre corpus.

L'enjeu de l'inconscient collectif est à son apogée dans l'entreprise théâtrale :

« [La cristallisation du personnage dans l'imaginaire collectif] est reliée à un imaginaire social, producteur de types familiers à chacun et où chacun, dans la collectivité aime reconnaître sa vision de la vie quotidienne, des croyances et de la morale du groupe : il est alors soumis à un code, admis par tous, qui fonde une typologie générale des rôles et des modes d'expression. Tantôt enfin, le personnage est en liaison avec les instances fondatrices de l'inconscient collectif, et on perçoit alors en lui, par transparence, le filigrane des ombres archétypales. [...] ce qui nous paraît constant, c'est la relation étroite entretenue par le personnage avec le rêve d'un groupe humain, selon un processus complémentaire de celui qui lui impose les marques de l'individualité concrète. »²⁵²

La deuxième trajectoire qui suit le processus d'introspection est celle de l'exoplasme²⁵³, notion que nous avons étudiée dans notre deuxième partie mais que cette fois-ci nous verrons sur l'ensemble de notre corpus et d'un point de vue psychanalytico-fantastique. Ce qui est ressenti comme surnaturel à l'intérieur du sujet se projette à l'extérieur, notre deuxième trajectoire projetant l'intimité sur scène et le fantôme devenant une extension du personnage qui crée tout un monde sur scène. Sans vouloir revenir sur les exemples longuement mentionnés au préalable, comme l'ouverture des enveloppes, les histoires racontées dans *Littoral*, la photo

252 Abirached, *Op.cit.*, p42

253 « Le sentiment du surnaturel et son mode d'être peuvent être interprétés selon deux lignes. Soit il est conçu comme objectif, auquel cas le fantastique est dit objectivement effectif et le sentiment du surnaturel offre simplement une réaction qui vient confirmer un donné ; soit il est conçu comme subjectif ce qui revient à dire que l'homme tire de lui-même (de son fond clair ou ténébreux), l'être irréel dont il devient la victime. Est envisageable alors (i) un fantastique subjectivement effectif dans lequel le surnaturel est réel seulement pour le sujet, (ii) un fantastique effectivé dans lequel le surnaturel, produit par le sujet acquiert la réalité. Tant le fantastique subjectivement effectif que le fantastique effectivé rejoignent le surnaturel conçu comme objectif. En effet, il sont intelligibles par cela qu'ils traduisent l'expérience de l'*objectivation*. En un mot, ce qui est propre au sujet est extra-posé et *devenir monde*, un exoplasme. » Hatem, *Op. cit.*, p115

de Nawal et Sawda dans *Incendies* ou les peintures qui prennent vie dans *Willy*, il est clair que nous sommes face à un monde qui se déploie sur scène. Mais comment vient-il de l'intérieur des personnages ? Et quelle est sa signification psychanalytique ?

L'expérience du sujet est un point essentiel, puisque le contact avec la réalité est nécessaire pour l'irruption du surnaturel ainsi que son extension du personnage, la réalité du monde qui nous entoure constituant le point de départ du fantastique qui mise sur la rupture avec les lois naturelles pour se manifester. Dans le cas de notre corpus, il s'agit de différents objets et d'événements sociaux. Toutefois, ces données à elles seules ne suffisent pas. La présence d'une réflexion ou d'une tension psychologique de la part du sujet est nécessaire pour altérer l'objet et faire surgir le revenant. Cette idée se traduit chez Mouawad par des révélations familiales qui, méconnues au préalable des personnages principaux, les mettent face à eux-mêmes et permettent de découvrir une facette longtemps cachée de leur vie. En d'autres termes, un Moi profond, celui de leur véritable persona.

Le fait d'allier fantastique et psychanalyse ne nous place pas en position contradictoire vis-à-vis de notre raisonnement, au contraire. Tout ce qui agit sur l'âme, la psyché, est essentiel pour le processus de l'individuation. Même si certains fantasmes ne sont pas réels, que nous croyons à l'apparition des fantômes ou pas, ils renferment toujours en eux une part de vérité et agissent, puisque le Moi caché se déploie à travers la mise en scène ainsi qu'à travers le contact avec le revenant ou des objets lui appartenant. L'imaginaire fantastique offre donc aux personnages une matière fertile pour découvrir leur véritable intimité. C'est ainsi qu'en ouvrant les enveloppes, Wilfrid revoit son traumatisme de naissance, que Jeanne et Simon découvrent un membre encore méconnu de leur famille, suite à la lecture du testament de leur mère et que Willy fait surgir le personnage de Margot à travers ses dessins. Ce qui est commun à ces trois exemples, c'est l'expérience du sujet à travers l'action qui en soi peut paraître quotidienne et banale pour le déroulement des événements sur scène mais qui en vérité est un acte double :

celui du théâtre et celui du fantastique qui se produisent dans le réel en donnant des effets dans la psyché symbolisée par l'au-delà à travers la figure du revenant.

« Comment pourrait-on dès lors conférer le caractère de "réalité" à de tels produits d'une pure imagination et, pis encore, les prendre au sérieux ? Certes, il ne s'agit point de verser dans une espèce de double vie, en restant d'un côté de modestes bourgeois moyens et en vivant, de l'autre, des aventures incroyables pleines d'actes héroïques. En d'autres termes, nous ne devons pas soumettre la vie de notre monde imaginaire à un malentendu concrétiste. [...] Ces deux tendances, celle de matérialiser l'imagination, et l'angoisse des risques qui en naîtraient, sont toutes deux des superstitions qui, pour primitives qu'elles soient, n'en sont pas moins vivantes, en particulier chez le civilisé d'aujourd'hui. Tel est dans la journée cordonnier, mais se trouve le soir dans sa secte porteur de la dignité d'un archange ; tel autre est dans sa vie officiel un commerçant, alors qu'il est dans sa loge maçonnique une éminence grise [...] En présence de tels malentendus concrétistes, le credo scientifique de notre époque a développé, en réaction, une phobie superstitieuse à l'encontre de tout ce qui concerne l'imagination. Il n'en demeure pas moins pourtant que *tout ce qui agit est réel*. Or, les fantasmes de l'inconscient agissent ! Cela est aujourd'hui hors de doute. »²⁵⁴

Il est important également de noter que nous ne sommes pas en train d'attribuer un caractère purement psychologique aux apparitions ; tout au long de notre étude nous cherchons à maintenir la présence du fantastique tout en essayant de prouver que sa présence sur scène fournit des réponses aux autres personnages sans que cela affecte sa nature générique. Ce que

254 Jung, *Op. cit.*, p212

nous pouvons retenir c'est que sur le plan du sujet, sa participation active est capitale dans l'émergence de l'inconscient, qui se traduit par l'acceptation de la présence fantomatique qu'elle soit directe ou indirecte. Le fantastique sur scène devient ainsi une sorte de levier qui permet le passage des souvenirs enfouis vers la conscience.

« L'inconscient personnel contient donc la matière de ce qui simplement n'est pas conscient mais peut le devenir, par un simple acte de volonté, à condition d'y aller voir, de creuser cette matière disposée en couches. Il est fait de nos expériences de vie quotidienne, et, du point de vue de Jung, aucune d'entre elles n'est jamais totalement perdue, disparue. [...] Un autre aspect intéressant de l'inconscient personnel est le fait que le rappel des souvenirs peut être influencé par le contexte (par exemple le fait de reconnaître quelqu'un en dehors de son champ habituel). Il n'y a, ainsi, pas de solution de continuité tranchée entre le conscient et l'inconscient. »²⁵⁵

Le monde fantastique est en rapport direct avec le sujet ou le Moi, il est même un Moi en action. Il peut montrer un monde parfois chaotique pleins d'images puissantes, et dans le cas de notre études il s'agit d'images qui grandissent et tournent autour de la notion de mort. Mouawad, à travers ces apparitions, nous présente une partie ténébreuse du Moi. La réalité n'est pas que pure objectivité puisqu'elle peut être interprétée différemment selon les imaginations et leur faculté à représenter et donc au lieu des lois naturelles qui régissent notre vie, règnent des lois de l'imaginaire, une notion qui n'est pas difficile à assimiler au sein de l'espace théâtral. Le moteur de l'imaginaire est l'extériorisation des images, d'abord à travers les objets des

255 Georges Bertin et Véronique Liard, *Les Grandes images, lecture de Carl Gustave Jung*, Les presses de l'université de Laval, 2005, Canada, p28

personnages, puis à travers le phénomène de plasmation que nous avons défini au préalable comme l'extension d'un monde qui émane du sujet.

Ajoutons également que l'écriture joue un rôle extrêmement important dans le processus de l'imagination :

« L'œuvre est un produit inarticulé et donc une momie ou elle est vivante et donc dynamique, et, partant, capable de la concentration des forces potentielles qui aspirent à la figuration. Il revient même d'avancer que l'art crée. Il ne crée pas du néant, mais transforme le réel sans valeur positive en réel esthétique. Ceci, qui est une banalité, peut certes se dire de tout art. Cependant, l'écriture s'élève à la puissance fantastique par simple auto réflexion lorsque, s'étonnant de son propre pouvoir, elle mesure la profondeur, soit sa dimension plasticisante. Elle même objet de la puissance plasticisante-phénoménologique, l'écriture devient une *fantastique*. »²⁵⁶

Afin d'illustrer notre propos, nous allons prendre l'exemple de la pièce *Assoiffés* dans laquelle l'œuvre devient littéralement vivante à travers le personnage de Norvège. Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'une de nos parties précédentes, *Assoiffés* est une pièce qui se réfléchit elle-même, puisque nous balançons entre la vie du personnage de Boon et la pièce qu'il est en train d'écrire. Cette mise en abyme textuelle, traduit d'une certaine manière l'autoréflexion de Boon sur son travail ainsi que sur lui-même. La pièce est représentative du processus psychanalytique qui vise à partir à la recherche de son Moi le plus profond. Cette introspection se présente sous différentes formes : d'abord par une réflexion sur le travail de l'acteur au moment où le personnage de Boon apparaît sur scène pour la première fois : « BOON. D'abord, précisons que je ne suis pas monsieur Boltansky, je suis celui qui joue

256 Hatem, *Op. cit.*, p11

monsieur Boltansky. » *Assoiffés*, p11 Nous sommes face à un emboîtement de personnages qui débute par l'acteur sur scène qui joue le rôle de Boon qui lui-même joue le rôle de monsieur Boltansky. Deuxième emboîtement, celui de l'écriture dans la scène intitulée « construction du personnage » : « BOON. J'ai passé la semaine à écrire. [...] Un personnage m'est venu, une situation, tout semblait facile, j'exultais ! [...] Une fille que j'ai appelée Norvège ! » *Assoiffés*, pp20-21 Enfin nous avons le moment où le monde créé par Boon acquiert sa dimension plasticisante : « Norvège ! Norvège ! Murdoch tenait entre ses bras le personnage fictif que j'avais inventé. » *Assoiffés*, p37

Toute la pièce concourt à arriver jusqu'à cette dimension plasticisante en jouant avec le processus d'écriture que ce soit à travers la mise en abyme ou via des scènes qui répètent inlassablement le même mot. La parole des personnages prend donc des aspects et des formes qui la rendent « élastique », Mouawad ne recourant à une écriture univoque traditionnelle dans ces pièces. Dans *Assoiffés*, elle devient littéralement matière puisqu'elle donne à voir le personnage de Norvège dans le moment présent et par cette idée-là, nous met au cœur du fantastique. Toutes ces mises en abyme façonnent le personnage de Norvège qui sort du ventre de l'écriture. D'une scène à l'autre, Mouawad brouille les limites entre la réalité et le surnaturel puisque Norvège apparaît parfois à travers un exercice dans un cours de théâtre improvisé, et parfois à travers des scènes de la pièce écrite par Boon.

« L'écriture n'est pas seulement le résultat d'une activité de l'imagination créatrice, ce qu'elle est au premier chef ; elle est susceptible, une fois constituée d'être l'objet de l'imagination créatrice, travail dans le travail. Auquel cas, la fantastique ainsi conçue s'écarte de l'idée d'une simple science,

fût-elle philosophique, et même de toute généralité par cela qu'elle déchire l'harmonie et fait apparaître l'écriture pour ce qu'elle est : une effraction. »²⁵⁷

Il serait intéressant d'ajouter que nous avons une alliance entre les personnages imaginaires créés par Boon afin d'inciter l'apparition de la dimension plasticisante. Norvège tout au long de la pièce refuse de sortir de sa chambre, ce qui symbolise son existence en tant que personnage d'encre et de papier. C'est au moment où la mère de Norvège donne à Boon le papier sur lequel est écrite la troisième scène de la pièce que nous avons une passation du surnaturel entre les personnages :

« Elle tend les papiers à monsieur Boltansky.

(Scène 3) Aujourd'hui.

Boon plie les papiers donnés par la mère » Assoiffés, p11

En prenant le papier de la mère de Norvège, Boon passe d'une scène à une autre et d'un personnage à un autre. Outre les mises en abyme, ce papier déclenche d'une certaine manière la porosité entre le réel et le non-réel qui va durer tout au long de la pièce et qui va paver la voie au personnage de Norvège pour faire son apparition. L'acte d'écriture devient ainsi le processus d'introspection par excellence. En prenant le papier, Boon se tourne vers lui-même à l'aide des personnages qu'il a créés et le passage d'une scène à l'autre symbolise les différents interstices du Moi pour enfin arriver à la véritable persona et enlever le masque qui empêche l'installation d'une réelle authenticité.

257 *Ibid.*, p12

3- L'intégration de l'ombre :

Nous devons à Jung de nombreuses idées qui sont devenues des concepts majeurs très répandues dans la culture psychanalytique. Parmi ces concepts, il y a l'idée que nous avons à l'intérieur de nous une part d'ombre. Au centre de la réflexion de Jung nous retrouvons l'idée de regarder en soi, la pensée de Jung étant construite autour des archétypes que nous avons définis précédemment comme des structures universelles qui traversent les époques et qui constituent l'esprit humain. Ce dernier révèle toutes ses potentialités en prenant conscience de tout ce qui est inconscient chez lui en d'autres termes, plus on prend conscience de soi et plus le processus d'individuation se développe. On peut se demander quelle est la place de l'ombre dans ce processus.

L'ombre est d'une certaine manière le mouvement inverse, ce que nous pouvons appeler « la tentation du sommeil ».

« L'ombre comprend tous les aspects de notre personnalité que nous ne reconnaissons pas comme nôtre, qui sont inacceptables en regard de l'image que nous voudrions avoir de nous-mêmes et donner à autrui. Il s'agit en général de côtés que nous jugeons inférieurs, inadaptés ou moralement répréhensibles, qui ont été refoulés, déniés ou clivés, et qui, de ce fait, ne nous laissent pas quittes. [...] dans les rêves l'ombre peut apparaître comme un "autre" généralement de même sexe que le rêveur. Mais c'est sous la forme de projections négatives sur un autrui disqualifié, méprisé, honni, que l'ombre entraîne les effets les plus destructeurs. »²⁵⁸

Si nous sommes habités par un mouvement de conscientisation, nous sommes également habités par un mouvement d'amnésie qui nous amène sans cesse à refouler nos informations.

258 Agnel, *Op. cit.*, p83

Ce que Freud a très bien mis en exergue puisqu'il y a véritablement chez l'homme une compulsion à refouler les informations douloureuses qui peuvent mettre en danger sa structure psychique. Suite à ses observations, Jung va trouver que l'ombre qui contient tout ce que nous cachons à nous-mêmes, notre désir maladroit, malhabile et brutal de nous approprier les ressources, les choses, notre violence, notre besoin de destruction, notre ambivalence etc., nous le projetons sur les autres. Et donc nous nous reconnaissons par ce que nous projetons sur les autres en prenant une position revendicatrice, accusatrice qui est en fait de l'ombre en déni. Bien souvent nous sommes outrés, nous sommes choqués, en colère contre ce qui est en nous, ce qui nous appartient. Il s'agit d'un processus assez répandu et profondément humain dans la mesure où ce qui nous révolte le plus est ce que nous ne voulons pas voir de nous-mêmes. C'est pourquoi l'ennemi est un formidable miroir parce qu'il montre exactement ce qui nous empêche de se révéler en tant qu'individus en nous montrant notre ombre.

Comment se positionnent les personnages vis-à-vis de leur ombre ? Et comment la figure du revenant les pousse-elle à pointer le doigt sur eux-mêmes plutôt que sur leur ennemi ?

Avant de répondre à ces questions, nous allons tenter de repérer la présence de l'ombre au sein de notre corpus. Remarquons par exemple que dans *Littoral*, chaque fois que le personnage de Wilfrid se trouve dans une position douloureuse ; pour le sortir de cette situation délicate, il fait appel au chevalier Guiromelan comme à un *deus ex machina* :

« WILFRID. Mon père ! C'est mon père ! Comme c'est affreux ici !

LE THANATOLOGUE. Je vais vous raccompagner.

WILFRID. Je voudrais rester un moment seul avec lui !

LE THANATOLOGUE. Je n'ai pas le droit.

WILFRID. Je ne le mangerai pas, vous pouvez me faire confiance !

LE THANATOLOGUE. Je suis désolé !

WILFRID. Vous ne m'empêchez pas de rester seul avec le cadavre de mon père !

LE THANATOLOGUE. Je vais vous demander de sortir immédiatement !

WILFRID. Jamais.

LE THANATOLOGUE. Je vous ferai sortir de force !

WILFRID. Aucune force ne me fera sortir, car j'ai comme arme une amitié invincible !

LE THANATOLOGUE. J'aimerais bien voir ça !

WILFRID. Il n'y a qu'à demander pour voir ! CHEVALIER

GUIROMELAN !!

Le chevalier apparaît et décapite le thanatologue. » Littoral, p19

L'ombre chez Mouawad se résume à des événements ou des situations redoutées par les personnages. Pour en citer quelques-uns : l'horrible histoire de Hakim, le chef de milice dans *Littoral*, le refus d'Edwige d'accepter la mort d'Esther dans *Les Mains*, la contestation du désordre de l'appartement dans *Willy* qui bien évidemment n'est qu'un prolongement de son désordre et son schisme intérieur etc. Une ombre très forte peut mener à un certain type de personnalité « bien-pensante ». Plus grande est la faille, plus grande est la compensation. Rappelons qu'au début de notre partie dans l'argument qui traite de la persona, nous avons dit que les personnages de Mouawad, refusent de mettre ce qu'on appelle le masque social et donc nous avons un certain dépassement psychologique dès le début de la pièce. Et pourtant, quelqu'un comme Edwige, par exemple, qui met un masque moral très fort, vient compléter d'une certaine manière le refus de se conformer aux règles sociales et se contente de faire la morale aux autres. Et donc plus cette tendance moralisatrice est forte, plus l'ombre qu'il y a derrière est grande. L'ombre est donc proportionnelle au masque puisque c'est le masque qui protège l'ombre.

« EDWIGE. Vous ce n'est pas bien ! Vous ce n'est pas bien ! Vous voilà si pressés d'enterrer que corps ou pas corps, vous avez même acheté un cercueil pour rien, pour personne, pour faire semblant... Vous ce n'est pas bien ! Le cercueil vous l'avez mis au beau milieu du salon, je l'ai vu ! Et pour cacher l'odeur de bois vide, vous avez mis partout des fleurs, de belles fleurs, de pauvre fleurs qui ne vous ont rien fait, que vous avez coupées et que vous suivrez la tête basse, au petit matin, jusqu'au petit cimetière, dans un petit trou » *Mains*, p11

En refusant de mettre le masque social, Edwige choisit le masque moralisateur. Dans ce cas, ce que nous croyons être un dépassement et une émancipation des cases sociales n'est en réalité qu'une rébellion face à la peur de la situation non assumée. Plus l'ombre est grande, plus le masque l'est, et se fait féroce. De par la virulence et l'énergie que les personnages mettent pour créer quelqu'un de juste qui combat ce qui est injuste, ils nous montrent qu'ils cachent derrière eux, en eux, une ombre immense qui se traduit par un rapport conflictuel et confrontant vis-à-vis de l'extérieur.

La présence du fantastique vient aiguiller la démarche de l'individu vers son ombre en agissant comme nous l'avons déjà mentionné au sein du processus psychique. Par exemple, dans *Littoral*, après l'apparition du chevalier Guiromelan qui décapite le thanatologue dans la morgue, Wilfrid lui demande de le décapiter également. Il est par la suite réanimé par le personnage du thanatologue qui lui dit : « Vous vous êtes évanoui ! » *Littoral*, p20 nous revenons donc à une sorte de réalité émotionnelle vis-à-vis de la mort. C'est précisément cette ambiguïté propre au fantastique qui va rendre clair le processus psychique chez les personnages puisque les apparitions sont le résultat du masque, du refus des vivants d'accepter la réalité : le fantôme erre donc sur scène afin de retrouver la paix qui passe inexorablement par le remords

de la tâche non accomplie, celle de rendre la paix aux vivants, en d'autres termes l'individuation.

Selon Jung, l'ombre est une instance éminemment positive puisqu'il s'agit d'une force vitale qui n'a pas été accueillie par la conscience. Se faisant, elle s'exprime en termes négatifs : violences, tabous, en quelque chose que l'être ne veut pas regarder. Mais en réalité, elle est une force psychique positive qui peut servir à la réalisation du Soi.

« L'ombre est quelque chose d'inférieur, de primitif, d'inadapté et de malencontreux, mais non d'absolument mauvais... Il n'y a pas de lumière sans ombre et pas de totalité psychique sans imperfection. La vie nécessite pour son épanouissement non pas de la perfection mais de la plénitude. Sans imperfection, il n'y a ni progression, ni ascension. »²⁵⁹

Un autre grand frein pour conscientiser son ombre, outre le mécanisme de projection que nous avons évoqué, c'est le refus d'admettre une vie intérieure, d'accepter l'idée d'avoir un inconscient, puisque les personnages de Mouawad sont dans l'ignorance d'eux-mêmes. En vérité il s'agit d'un fait puisque nous ne connaissons pas tout de nous-mêmes. Nous sommes face à nous-mêmes ce que notre planète est face au cosmos : un grain de poussière. L'égo est ce petit rien que nous considérons comme nous-mêmes. Admettre cela c'est permettre à l'information de s'installer. L'ombre est donc une forme négative de l'égo, c'est à dire que les caractéristiques développées par l'égo viennent souvent contredire celles de l'ombre ce qui va créer un équilibre intérieur en nous, puisque nous ne pourrions jamais intégrer tout ce qui représente l'inconnu dans notre psychisme. Une personnalité qui va énormément dans un seul sens, ce déséquilibre quelque part. Nous avons dans la nature la loi de l'homéostasie, cette

259 C.G. Jung, *L'Âme et la vie*, LGF, Livre de poche, 1995, Paris, p36

instance qui cherche en permanence un équilibre et l'ombre va donc apparaître comme le pendant des éléments que le sujet aura favorisés. Si nous favorisons la force, l'ombre contiendra la fragilité etc., plus les personnages de Mouawad vont dans le sens du refus, de la négation ou même de la violence face à la figure du fantôme, plus ils cultivent en eux-mêmes l'acceptation de la mort. L'exemple qui peut particulièrement expliciter cette pensée jungienne est l'attitude de Simon face au testament de sa mère :

« 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 ! Elle nous aura vraiment fait chier jusqu'au bout ! On se disait à chaque jour depuis si longtemps elle va crever, la salope, elle arrêtera de nous emmerder. Elle arrêtera de nous écœurer la grosse tabarnak ! [...] On l'a pas prévue celle-là ; hostie que je l'ai pas vu venir ! Elle a bien préparé son coup, bien calculé ses affaires la crisse de pute ! Je lui cognerai le cadavre ! You bet qu'on va l'enterrer face contre terre ! You bet ! On va y cracher dessus ! » *Incendies*, p19

Les insultes répétées de Simon, ne sont que le fruit de son mécanisme de défense face à la mort de sa mère et aux révélations qu'elle fait dans son testament. Nous pouvons comparer les expressions brèves et violentes du personnage à des coups de poing. En réalité, Simon se cache derrière sa profession de boxeur qui est devenue pour lui un exutoire depuis que sa mère a été internée. Il y a une sorte de nécessité de faire surgir la violence à travers les scènes par le corps de l'acteur et ses paroles afin qu'elle puisse être racontée et qu'elle prenne forme. Et pour revenir à l'équilibre que provoque chez l'individu la part d'ombre, qui va être le pendant de partie visible de l'iceberg, nous pouvons dire que le processus d'intégration de l'ombre chez le personnage de Simon est amplement visible au fil des scènes, puisque c'est à lui et lui seul que

Chamseddine révèle la vérité de sa mère. L'attitude de Simon au début de la pièce contraste donc avec son attitude à la fin.

Il est important de mentionner que l'onomastique joue un rôle extrêmement important dans l'intégration de l'ombre et surtout dans la pièce *Incendies* puisque dans le prénom Chamseddine se trouve le mot « chams » qui, en arabe, signifie “soleil”. En racontant l'histoire de Nawal à Simon, Chamseddine éclaire la vérité et fait surgir l'ombre puisqu'il n'y a pas d'ombre sans lumière. Mais la véritable individuation chez les jumeaux s'accomplit lorsque Chamseddine prononce leurs prénoms de naissance, les premiers que leur mère leur a donnés : Sarwane et Jannaane. En prononçant ces noms, Chamseddine livre aux personnages leur véritable identité. Ainsi le masque tombe, la vérité de leur Soi le plus profond émerge et toute l'horreur qui l'accompagne. Cette révélation se fait grâce à la figure du fantôme qui vient s'imbriquer dans le regard des vivants :

« CHAMSEDDINE. Et les étoiles se sont tues en moi une seconde, elles ont fait silence lorsque tu as prononcé le nom de Nihad Harmanni tout à l'heure. Et je vois que les étoiles font silence à leur tour en toi. En toi le silence, Sarwane, celui des étoiles et celui de ta mère. En toi. » *Incendies* p124

Nous sommes donc loin du Simon, l'insulte aux lèvres et désirant tout cogner sur son passage, puisqu'à la fin émerge le véritable personnage Sarwane, l'ombre de Simon.

4- L'intégration de l'anima :

La dernière partie du processus de l'individuation, qui est celle de l'intégration de l'anima, en d'autres termes la part féminine chez l'homme, occupe une place importante au sein de notre corpus : tout tourne en effet autour de la femme, de ce qu'elle représente et des conséquences de son intégration par l'homme à l'intérieur de sa psyché.

Depuis sa première pièce *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* et son premier roman *Visage retrouvé* (2009), Mouawad fait de la figure féminine un aboutissement du masculin, comme si les hommes de ses écrits étaient dans une quête vers un absolu tant désiré et convoité : l'instance de l'anima. Elle est d'une extrême importance parce qu'elle ne permet pas uniquement l'intégration de la part féminine : au-delà, elle constitue chez Wajdi Mouawad un salut humaniste, un havre de paix cosmopolite, un féminin sacré qui permet à l'homme d'intégrer en lui une part de divin. Comme le rappelle Emma Jung, « Chacun sait que l'anima représente la composante féminine de la personnalité de l'homme, mais aussi l'image de la nature féminine qu'il porte en lui. C'est, en d'autres termes, l'archétype du féminin. »²⁶⁰

Le fait que nous écartions l'animus, qui n'est autre que la part masculine de la femme n'est pas un point anodin dans notre étude. En effet, les personnages hommes comme les personnages femmes des pièces de Mouawad, sont fortement influencés par l'archétype féminin, de sorte que l'animus est quasi éclipsé. La psychanalyse c'est qu'il n'y a point d'homme qui possède totalement les caractéristiques du sexe male et vice versa. Il reste à l'intérieur de chaque individu des traces de l'autre sexe après la vie intra-utérine et donc pourquoi n'en serait-il pas de même sur le plan psychique ?

« L'idée d'anima est une pure notion d'expérience qui n'a d'autre but que de donner un nom à un groupe de phénomènes apparentés ou analogues. Il ne s'agit en rien d'une invention théorique ou plus encore, d'une pure mythologie. Cette expression veut caractériser quelque chose qui ne saurait être confondu avec aucune notion chrétienne et dogmatique de l'âme, ni avec aucune des idées philosophiques de l'âme élaborées jusqu'à présent. »²⁶¹

260 Emma Jung, *Animus et Anima*, La Fontaine de Pierre, 2017, Paris, p86

261 Carl Gustav Jung, *Les Racines de la conscience*, Folio, 1995 Paris, p105

Nous allons aborder l'anima en nous focalisant sur deux notions importantes : la filiation et le sacré. Notre corps possède des témoignages physiologiques, des espèces qui nous ont précédées et dont l'espèce humaine est issue. Pourquoi notre psyché contemporaine ne posséderait-elle pas, elle aussi, des témoignages, des couches profondes venant justement des générations bien antérieures à cette même psyché ?

Notre réponse à cette question sera explicitée par les pièces *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* dans lesquelles les idées de filiation, d'héritage et de féminin sacré se trouvent au centre des événements-clés et de l'intrigue. Cet héritage est double puisqu'il se déroule intérieurement à travers l'héritage sentimental et extérieurement à travers l'héritage matériel et influence l'image féminine au fil des générations. L'originalité de l'anima chez Mouawad c'est qu'il vient lui-même chercher la figure masculine : il s'agit d'un relais féminin permettant la passation d'un pouvoir qui vise à casser une malédiction, à faire intégrer l'anima chez les hommes et, dans certains cas, à les capturer. L'anima chez Mouawad est un pouvoir féminin clanique qui n'est pas sans rappeler celui des Amazones :

« NAZIRA. Nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme toi, tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. » *Incendies*, p42

« LUCE. Autant de douleur imbriquée, pour autant de questions sans réponses ! Comme si nous étions, toutes les quatre, liées à quelqu'un d'autre, quelqu'un qui tente de nous appeler non pas du passé mais des ténèbres [...] aujourd'hui il s'adresse à toi et tu n'as pas le choix : tu dois casser le fil de nos enfances concassées ou il te fracassera le cœur. [...] Tu es celle par qui la parole arrive, alors entre dans les ténèbres et tire-nous du néant. Promets-le-moi.» *Forêts* p81

Dans les deux exemples que nous avons relevés, nous trouvons clairement une passation de pouvoir entre figures féminines accompagnée d'une demande, voire d'une promesse qui consiste à rompre le fil du passé celui de la fatalité, en ne commettant pas les mêmes erreurs que les générations précédentes. C'est en transmettant la malédiction, la faute, que s'installe une sorte de prise de conscience, un recul vis-à-vis du problème héréditaire entre les femmes d'un même clan, d'une même famille. Ce rite de passage qui est mis en place à travers l'imbrication des figures féminines liées par la colère et la douleur place les personnages de Nawal et Loup dans une quête missionnaire qui cherche à changer la donne en réinstaurant un équilibre initial perdu. C'est à travers cette mission que les deux personnages effectuent un passage de l'enfance à l'âge adulte tout en menant à bout un autre type de traversée, celle qui transforme le profane en sacré :

« Tout changement dans la situation d'un individu y comporte des actions et des réactions entre le profane et le sacré, actions et réactions qui doivent être réglementées et surveillées afin que la société générale n'éprouve ni gêne ni dommage. [...] La vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et les commencements forment des ensembles de même ordre : naissance, puberté sociale, mariage, paternité, progression de classe, spécialisation d'occupation, mort. Et à chacun de ces ensembles se rapportent des cérémonies dont l'objet est identique : faire passer l'individu déterminée à une autre situation tout aussi déterminée. »²⁶²

Si nous rentrons dans les détails de cet héritage féminin, nous remarquons que l'onomastique, là aussi, un rôle essentiel. Elle est le fil conducteur qui constitue le lien entre

262 Van Gennepe, *Op. cit.*, pp11-12.

les générations. C'est par le nom que passe la faute. D'ailleurs, chez Racine, Œnone instaure le péché de Phèdre en prononçant le nom d'Hippolyte :

« Phèdre : Malheureuse, quel nom est sorti de ta bouche »²⁶³

Mais contrairement à Phèdre, les femmes chez Mouawad forcent le destin et tentent de briser la fatalité et donc, le nom qui transmet l'erreur du passé, un anima profane devient une possibilité de rédemption pour tous les personnages sur scène. Dans *Forêts*, Ludivine échange son nom avec Sarah pour la sauver des nazis :

« LUDIVINE. Si tu t'appelles Ludivine Davre tu as une petite chance de t'en sortir ; mais si tu t'appelles Sarah Cohen tu n'en as aucune. » p.154

Entre ces deux personnages, le nom devient une possibilité de procréation puisque Ludivine ne peut pas avoir d'enfants et fait partie d'un groupe de résistants : le réseau Cigogne donne son identité à Sarah, son amie juive et enceinte. Il serait intéressant de mentionner dans ce cas que la cigogne est symbole de maternité. Dans *Incendies*, Nazira lègue son prénom, son identité à Nawal, à qui s'attribue la responsabilité de l'écriture. En inscrivant le nom de sa grand-mère sur la pierre tombale, Nawal casse le fil de l'analphabétisme qui règne dans son village et à son tour passe le fil de l'écriture, du mot et du nom à son amie Sawda. Et Joséphine préserve les noms des morts de la guerre en les écrivant sur du papier pour ne pas les oublier.

« 12. Le nom sur la pierre

Nawal (19 ans) devant la tombe de sa grand-mère.

Elle grave le nom de Nazira en arabe.

NAWAL. *Noûn, aleph, zaïn, yé, rra ! Nazira.*

263 Racine, *Op. cit.*, p49

Ton nom éclaire ta tombe. [...] Un homme m'a craché dessus. [...] 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. » *Incendies*, p49

« 15. Alphabet

Nawal (19 ans) et Sawda sur une route de chaleur.

SAWDA. Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, hâ, khâ, dâl, dââl, [...]

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 » p.57

« JOSÉPHINE. Et un nom à quoi ça sert ? Les noms ! Tous les nom ! La plupart sont partis ou morts et personne ne sait plus où ils sont ! Cris et peines et chagrins ! Il ne restait plus que des cendres, alors les noms ! » *Incendies*, p82

Comme nous l'avons déjà mentionné dans une de nos parties précédentes, l'importance du mot chez Mouawad relève de l'identité mais également du combat pour l'identité. Les femmes se préparent à la guerre, mais contrairement aux hommes de notre corpus, notamment dans *Incendies*, la guerre des femmes est celle des mots, de la vérité, celle de la lumière : « ton nom éclaire ta tombe » mais également celle de la force, du pouvoir que personne ne peut prendre. Nawal a toujours eu recours aux mots pour survivre, d'ailleurs en prison on l'appelait « la femme qui chante » une figure que nous retrouvons également dans *Littoral* à travers le personnage de Simone : « SIMONE. SILENCE ! Écoutez ma voix ! C'est la voix pour rappeler aux vivants les morts. » *Littoral*, p52

Une fois que la vérité a éclaté au grand jour, Nawal s'est tue à jamais parce qu'elle a commis deux fois la même erreur, celle de transgresser l'interdit : avoir un enfant hors mariage et, des années plus tard, coucher avec cet enfant et avoir de lui d'autres enfants. La faute

œdipienne a privé Nawal de ses mots puisqu'elle n'a pas été à la hauteur de la tâche confiée par Nazira. Et donc Nawal passe du sacré au profane, du régime diurne du mot, de l'anima au régime nocturne.

« Grâce à la fascination qu'elles exercent ou la magie de leur chant, ces créatures sirènes, Lorelei, etc. attirent l'homme dans leur royaume où il disparaît à jamais. Ou alors, et ce point est d'une grande importance, elles cherchent à avoir une relation amoureuse avec lui, à mener une vie de couple dans le monde des hommes. Mais quelque chose d'étrange leur colle toujours à la peau, une sorte de tabou qui ne doit pas être transgressé. »²⁶⁴

L'intégration de l'anima chez l'homme ne s'est pas faite de la bonne façon puisqu'au début, suite à sa relation avec son amoureux Wahab, le processus a été coupé en plein milieu quand on lui a enlevé son enfant après l'accouchement. Et pourtant avant de se taire à jamais dans un hôpital psychiatrique, Nawal a eu une dernière fois recours aux mots, à sa mémoire pour qu'elle soit sauvée, au moins d'outre-tombe via ses enfants et traverser ainsi la barrière de l'autre monde en toute tranquillité.

« La mémoire prend ainsi la forme d'un engagement vital, d'une réactualisation de la vie à travers la relation des événements, des sentiments et des individualités pour rétablir, par l'écriture qui lui sert de support, la vérité et l'humanité des êtres qui ont traversé l'Histoire. [...] La mémoire résiste à l'oubli et à la falsification. Elle en sera sauvée par la mise par écrit.»²⁶⁵

264 Jung, *Op. cit.*, p87

265 Elisabeth Vauthier, *Les Failles de la mémoire, théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli*, sous la direction de Françoise Dubosquet Lairys, PUR, 2016, Rennes, p131

C'est à travers le mot, la connaissance que s'instaure finalement un anima sacré chez le personnage de Simon. Même si c'est Jeanne qui a au début effectué le voyage et qui avait le plus de ferveur et de volonté à trouver la vérité à chercher la figure du frère perdu, c'est finalement à Simon que le secret a été révélé par le personnage de Chamseddine qui, comme son nom l'indique, illumine Simon par la vérité. C'est ainsi que la véritable figure féminine de Nawal, le véritable anima sort au grand jour et s'intègre à l'intérieur du personnage de Simon. Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est au moment où le vrai nom des deux enfants est révélé que s'effectue l'accomplissement du Soi. Un Soi sombre qui émerge d'un anima violé : « Les fruits de la femme qui chante sont nés du viol et de l'horreur, ils sauront renverser la cadence des cris perdu des enfants jetés dans la rivière. » *Incendies*, p101

Nous retrouvons à peu près le même cas de figure dans *Littoral* où les figures féminines cherchent à préserver la mémoire à travers les noms et en racontant des histoires comme par exemple le personnage de Joséphine qui tente de retenir les noms dans les bottins. En revanche ce qui est différent dans *Littoral*, c'est que l'homme cherche la rédemption face à l'anima, pour expier sa faute. Ismaïl le père de Wilfrid a tué sa femme en choisissant de préserver la vie de son enfant : « LE PÈRE. Est-ce que j'ai bien fait, Wilfrid ? Cette question n'a pas cessé de me poursuivre. C'est une question très rapide, aucun train, aucun avion ne parvenait à la semer [...] Est-ce que j'ai bien fait ? La famille de ta mère dit que je suis un assassin. » *Littoral*, p45

En tuant sa femme au moment de l'accouchement, Ismaïl prive son fils de l'anima et embrouille dans son esprit l'archétype féminin :

« J'étais au lit avec une déesse dont le nom m'échappe, Athéna ou Helena et ça n'a pas d'importance d'autant qu'elle ne se souvenait pas du mien. Je l'ai appelée Françoise, Chantal, Claudine, Marie et Ursule ; elle m'a appelé William, Julien, John, Moustafa et Jean-Claude, elle m'a appelé aussi Gérard et Germain et c'était bon. » *Littoral*, p11

À travers cette multitude de noms, qui inaugurent la pièce de Mouawad, se présente la personnalité, le Soi chaotique de Wilfrid et d'ailleurs de toutes les autres figures masculines dans *Littoral*. En revanche, les femmes ramènent les hommes dans le droit chemin en mettant de l'ordre dans leurs actions et leurs pensées et en les faisant expier leurs fautes. À la manière d'une divinité, les femmes jugent le comportement des hommes tout au long de la pièce, nous avons clairement un féminin sacré qui règne au fil des scènes jusqu'à l'événement final, le face-à-face final entre Ismaïl et l'ultime figure féminine : la mer. Notons que dans la dernière partie de la pièce les scènes qui se succèdent s'intitulent des « Récitatifs » où le père de Wilfrid récite des incantations et sans une inquiétude : « LE PÈRE. Mon corps déchiqueté par les vagues. Wilfrid !! Ne me jetez pas loin de tout ! Ne m'abandonnez pas au gré des flots ! Les vagues m'emportent, la mer m'avale ! » *Littoral*, p102

L'intégration de l'anima dans la scène finale s'effectue à la manière d'un dernier voyage, d'un dernier jugement féminin par lequel l'homme semble devoir rendre des comptes à la mère/mer pour enfin retourner aux sources originelles du bonheur. Comme le remarque Gilbert Durand :

« Ces fusions mélodiques, ces confusions colorées et ces enstases nocturnes ne doivent cependant pas nous faire perdre de vue le grand schème d'avalage, de déglutition qui les inspire, grand schème qui tire constamment les symboles coloriformes, mélodiques et nocturnes vers un archétype de la féminité, vers une radicale antiphase de la femme fatale et funeste. [...] La primordiale et suprême avaleuse est bien la mer. C'est l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur. »²⁶⁶

266 Durand, *Op. cit.*, p256

CONCLUSION

Au cours de notre étude, nous avons tenté de travailler l'immatériel, en ayant recours aux théories littéraires pour donner vie à ce qui, dans le monde scientifique, n'existe pas. Et ceci rend en quelque sorte notre parcours tout au long de cette étude doublement hypothétique. Mais le doute, la possibilité de contredire est au cœur même des théories littéraires, qui contrairement aux sciences dures ou à la philosophie, nous apprennent qu'il n'y a pas de vérité absolue mais une infinité de vérités. Et peut-être que les grilles de lecture que nous avons utilisées au cours de notre travail sont parfaitement compatibles avec la figure du fantôme, précisément parce qu'elles sont d'une seule et même nature, celle du postulat.

1- Tout d'abord nous avons émis l'hypothèse de la présence du fantastique dans le théâtre de Mouawad afin de rendre compatible et « légitime » l'étude du fantôme. Et pour cela nous avons eu recours à la grille de l'imaginaire littéraire avec notamment Gilbert Durand et Gaston Bachelard. Ceci nous a permis de déceler certaines images cachées dans des scènes à travers la parole, l'action des personnages ou bien même certains objets qui ont nourri une ambiance fantastique globale au sein de notre corpus.

Nous avons commencé par définir le fantôme ainsi que sa nature, son mode de fonctionnement en étudiant des notions assez basiques, certes, mais qui ont pavé la voie vers d'autres théories en rapport avec l'imaginaire. Ensuite, nous nous sommes basé sur le fait que tout peut arriver sur scène, que le théâtre est l'espace de toutes les possibilités ce qui nous a donné une sorte de carte blanche vis-à-vis du développement de cette ambiance noire et inquiétante qui règne sur les personnages. Une fois cette idée établie, nous sommes rentrés dans les détails de cette imagination matérielle à travers les quatre éléments de la nature notamment la rêverie aquatique et la rêverie ignée, qui

sont des portes de passage pour le revenant sur scène et des éléments où se reflète l'image d'un au-delà permettant de retourner à l'origine première de la nature.

- 2- Nous avons ensuite étayé l'idée de l'identité fortement présente dans les textes de Mouawad en ayant recours à une partie biographique qui retrace le parcours de l'auteur et qui a permis de comprendre les raisons pour lesquelles certains thèmes dominent la scène et les écrits de Wajdi Mouawad. Sa naissance et son enfance au Liban, son passage en France et son installation au Québec crée une multiculturalité, qui caractérise aussi les personnages. Pour aller plus loin dans notre analyse, nous avons trouvé important de présenter le Liban et sa situation géographique et démographique particulière, afin de contextualiser efficacement certaines pièces, notamment *Incendies* et *Littoral*, mais également de comprendre ce qui a pu rester du pays d'origine dans l'imaginaire mouawadien. Pour cela, nous avons eu recours à différents entretiens avec l'auteur qui ont été publiés. Ça a été pour nous une clé d'une certaine manière vers la pensée de l'auteur mais surtout vers son mode de fonctionnement face à la création d'une pièce de théâtre. Ajoutons que nous avons transposé ce trouble identitaire vécu par Mouawad sur ses personnages, ce qui a permis une compréhension et une analyse plus profonde de notre corpus. Ensuite, nous avons longuement interrogé l'idée de la mise en scène contemporaine, sa compatibilité avec le genre fantastique et la façon dont elle permet l'apparition du fantôme sur scène, en établissant un parallélisme avec d'autres metteurs en scène contemporains notamment Antoine Vitez et le théâtre postdramatique.
- 3- Ensuite nous nous sommes intéressé au rapport du fantôme avec le mécanisme de la mise en scène en étudiant la manière dont le revenant, chez Mouawad, contrôle lui-

même l'agencement des événements sur scène pour effectuer sa traversée vers l'au-delà. Pour ce faire, nous avons tout d'abord interrogé l'identité textuelle (puisque le texte est une partie intégrante de la mise en scène) en faisant des rapprochements avec d'autres références notamment la mythologie grecque, désignées dans notre étude comme « la revenance textuelle ». Nous sommes rentré par la suite dans les différents aspects du théâtre de Mouawad et les différentes cartes qui peuvent être utilisées par le revenant comme celle de la parole, le tragique etc. afin de montrer, outre la revenance textuelle, une figure fantomatique active au sein de l'entreprise théâtrale qui ne se résume pas à une référence lointaine inanimée. Par la suite nous avons analysé la dynamique textuelle chez Mouawad qui favorise l'apparition du revenant sur scène, notamment celle de l'autoréflexion théâtrale à travers l'idée du théâtre dans le théâtre pour finalement aborder la notion du temps au théâtre et essayer de mettre en évidence la présence d'un troisième temps qui vient s'ajouter à celui de la salle et de la scène : le temps du revenant.

- 4- Enfin, nous avons abordé dans notre dernière partie l'approche psychanalytique qui nous a permis de comprendre plus amplement la psychologie des personnages de Mouawad, leurs peurs, leurs traumatismes. Pour cela, nous avons d'abord travaillé la notion de mémoire comme par exemple la mémoire narrative qui permet d'évacuer ce qui se trouve dans l'inconscient en ayant recours à la fiction. Ensuite nous avons mentionné la mémoire théâtrale qui se présente dans les objets sur scène devenant des potentiels d'histoires, ainsi qu'à travers les différents types de didascalies. Nous nous sommes également livré à un approfondissement de la traversée physique des vivants sur scène et à une analyse des différentes étapes de leur odyssée. Finalement notre dernier argument consistait à étudier les effets de la présence du revenant sur la

psychologie des personnages et notamment l'accomplissement de leur Soi dans le sens jungien du terme.

L'homme a toujours tenté d'expliquer ce qui était incompréhensible à travers les histoires et les mythes qui donnent vie et forme à tout ce qui ne peut être perçu ni par la raison, ni par les cinq sens. Les revenants en littérature, si nous reprenons cette notion de double nature, sont deux fois inexistants puisqu'il sont en même temps, des êtres de papier et des fantômes. Et pourtant, les mots donnent quand même forme et vie à ce qui n'est pas, avant, pendant et après l'acte de lecture. Parce que les êtres de papier et les fantômes ne cessent pas d'exister une fois le livre, la pièce ou notre étude achevés. Ils font partie d'une république souterraine, ils sont là, ils attendent comme les grands vins. Ils ne seront jamais oubliés parce qu'ils ont été saisis sur le vif par l'écrivain qui doit piocher dans tout ce qu'il connaît, tout ce qu'il a vécu, dans ces parties d'ombre et de lumière qui ne cessent de se battre en nous. Le travail de l'écrivain est de nature essentielle. La fiction a donc en elle cette part immense de vérité sans qu'elle soit réelle. Pour Mouawad, les personnages doivent garder en eux une part de mystère jusqu'à la fin : il refuse de charger le lecteur de connaissances à leur sujet.

À quoi serve sur le plan littéraire la représentation d'un revenant au théâtre ? Est-ce que la hantise chez Mouawad est associée à autre chose que la folie ? Est-ce que c'est dans la hantise que réside le remède ? Est-ce que Wajdi Mouawad ajoute à travers son théâtre une nouvelle issue au fantastique ou même un nouveau fantastique qui préserve ses codes sans être une victime générique comme présenté par Todorov ?

La part de mystère a été maintenue même après que nous avons analysé traits de personnalités et comportements des personnages parce que c'est justement le mystère, la part d'ombre qui prend le contrôle sur scène. Et pour répondre finalement à notre problématique nous pouvons

désormais affirmer que, chez Mouawad, le fantastique s'élève au rang de personnage amplement présent sur scène. Plus encore, il devient metteur en scène de son sort comme de celui des vivants, dont il peut même influencer la destinée. L'identité hybride de notre corpus entre théâtre et fantastique permet à ce dernier de ne pas s'estomper et se faire « évanescent », comme le décrit Todorov. Même au moment où nous avons, à la fin de la pièce, des réponses qui sont en lien avec l'identité des personnages, les apparitions eux restent et persistent jusqu'à la fin suite au pacte établi avec le lecteur/spectateur. Contrairement à la nouvelle fantastique qui, selon Todorov, exige à la fin une réponse la faisant basculer du côté de « l'étrange » ou du côté du « merveilleux », le fantastique au théâtre se trouve dans une optique finale tout à fait différente : le mystère autour de la hantise sur scène est maintenu et l'intérêt du lecteur/spectateur est orienté vers les causalités de ces apparitions et la manière dont elles sont présentées sur scène. Et c'est là où le recours à la mise en scène est d'une grande importance puisqu'elle vient justifier l'identité fantastico-théâtrale en valorisant l'inquiétude en lien avec l'identité fantastique. La combinaison des genres permet cette alternance et mixité entre présence et absence puisque la représentation touche à ce qui est de nature immatérielle. La richesse et la complexité du dispositif sont soulignées par Monique Borie :

« Vers quel centre caché du théâtre l'épreuve du fantôme conduit-elle, sinon au bord de cette déchirure de la représentation où le doute s'inscrit dans le voir ? Avec ce doute, l'inquiétude habite l'expérience théâtrale, inquiétude d'un entre-deux, celui d'une présence qui se noue à l'absence, d'une apparition dont la nature demeure indécidable. C'est peut-être dans cette ouverture d'un espace d'inquiétude que se livre une essence du théâtre : une croyance que traverse le doute, une subjugation de la mort qui n'efface jamais complètement la terrible séparation, dans le jeu toujours recommencé des apparitions/disparitions. [...] Quelque chose fait retour mais en même temps

se dit et se montre comme irrémédiablement absent. Quelque chose qui n'apparaît que pour disparaître. Rêve ou réalité ? Il appartient au théâtre de n'en pas décider. La force de la convocation des fantômes n'efface jamais totalement le deuil de la séparation, tant subjugation et conscience de la mort sont intimement liées dans la croyance inquiète du théâtre. »²⁶⁷

Ce « pacte faustien » avec la scène, fait naître le fantôme sur scène. Plus important encore cette symbiose entre les vivants et les morts à travers l'acte scénique engendre le prisme fantastique qui permet de percevoir une réalité « autre » en sacrifiant en quelque sorte le réel, la logique, au profit du fantastique qui change perpétuellement l'horizon d'attente du lecteur/spectateur : « Il évoque des choses déjà lues, crée une certaine attente de la "suite" du "milieu" et de la "fin" du récit, attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu. »²⁶⁸

Ces « règles de jeu » dont parle Jauss, sont précisément dans notre corpus celles du fantastique qui change l'horizon d'attente du lecteur/spectateur ; celui-ci effectue un itinéraire tout comme les personnages. Dès lors il ne s'agit plus de comprendre comment le père de Wahab est en train de parler et de marcher, ni comment se croisent temporellement Nawal et sa fille, mais plutôt de croire parce qu'un conteur en arabe un « hakawati » ne peut pas mettre en question les événements de son conte. Or, c'est le lecteur/spectateur qui constitue cette tierce instance réelle du conteur, et non une instance de langage, entre l'auteur et le personnage. Mouawad nous lègue cette mission importante de raconter nos histoires à travers l'acte théâtral ; pour la mener à bien, il faut croire que notre propre catharsis s'effectue en même temps que celle du protagoniste sur scène.

267 Borie, *Op.cit.*, pp291-292

268 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, Paris, p50

BIBLIOGRAPHIE

A- Corpus primaire

MOUAWAD W, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Leméac, Québec/Actes Sud, France, « Papiers » 2004, 89p.

MOUAWAD W, *Assoiffés*, Leméac, Québec/Actes Sud, France, « Papiers », 2007, 40p.

MOUAWAD W, *Littoral*, Leméac, Québec/Actes Sud, France, « Papiers », 2009, 104p.

MOUAWAD W, *Incendies*, Babel, France, 2011, 170p.

MOUAWAD W, *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, Leméac, Québec/Actes Sud, France, « Papiers », 2011, 71p.

MOUAWAD W, *Forêts*, Babel, France, 2012, 195p.

B- Autres écrits de Wajdi Mouawad

1- Pièces de théâtre

MOUAWAD W, *Alphonse*, Leméac, Québec/Actes Sud, France, « Papiers », 1996, 56p.

MOUAWAD W, *Rêves*, Leméac, Québec/Actes Sud, France, « Papiers », 2002, 65p.

MOUAWAD W, *Pacamambo*, Leméac, Québec/Actes Sud, France « Papiers », 2007, 52p.

MOUAWAD W, *Un Obus dans le cœur*, Actes Sud, France, « Junior », 2007, 80p.

MOUAWAD W, *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Leméac, Québec/Actes Sud, France, « Papiers », 2008, 117p.

MOUAWAD W, *Journée de noces chez les Cromagnons*, Leméac, Québec/Actes Sud, France, « Papiers », 2011, 68p.

MOUAWAD W, *Temps*, Leméac, Québec/Actes Sud, France, « Papiers », 2012, 128p.

MOUAWAD W, *Ciels*, Babel, France, 2012, 144p.

MOUAWAD W, *Sœurs*, Leméac, Québec/Actes Sud, France, « Papiers », 2015, 51p.

MOUAWAD W, *Une chienne*, Leméac, Québec/Actes Sud, France, « Papiers », 2016, 42p.

MOUAWAD W, *Inflammation du verbe vivre*, Leméac, Québec/Actes Sud, France, « Papiers », 2016, 58p.

MOUAWAD W, *Les Larmes d'Œdipe*, Leméac, Québec/Actes Sud, France, « Papiers », 2016, 40p.

2- Romans

MOUAWAD W, *Visage retrouvé*, Babel, Paris, 2013, 261p.

MOUAWAD W, *Anima*, Babel, Paris, 2015

C- Ouvrages et articles sur l'œuvre de Wajdi Mouawad

1- Ouvrages

DIAZ S, *Avec Wajdi Mouawad tout est écriture*, Leméac, Québec/Actes Sud, France, « PAPIERS », 2017, 144p.

VALENTI S, *Rencontre, Le Nouvel humanisme de Wajdi Mouawad*, P.I.E Peter Lang, Bruxelles, 2019, 186p.

2- Articles

GODIN D, « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », *In Jeu*, n° 92, 1999, Paris, p99-110.

MAKHLOUF G, « Wajdi Mouawad, l'écrivain qui chemine vers le pays perdu de son enfance », *In L'Orient littéraire*, Beyrouth, 2020, p3

MOUAWAD W, « Acte de foi », *In Jeu*, n° 78, 1966, Paris, p19.

D- Ouvrages sur le genre fantastique et les fantômes

BESSIÈRE I, *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Larousse Université, « Thèmes et textes », Paris, 1974, 256p.

BORIE M, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Actes Sud, Paris, 2010, 298p.

BOUKO C, Bouko *Théâtre et réception, le spectateur postdramatique*, Éditions scientifiques internationales, Bruxelles, 2010, 286p.

BOULOUMIÉ A, *Les Vivants et les morts, Littérature de l'entre-deux-mondes*, Imago, Paris, 2008, 306p.

BOUVIER CAROVET A, *Théâtre, Merveilleux, Fantastique*, Ophrys, Paris, 2005, 193p.

BURGOS J, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, Paris, 1982, 409p.

COUTY D, *Le Fantastique*, Bordas, Paris, 1989, 157p.

- FINNÉ J, *La Littérature fantastique, Essai sur l'organisation surnaturelle*, EDUB, Bruxelles, 1980, 216p.
- GODELIER M, *La Mort et ses au-delà*, CNRS, Paris, 2014, 300p.
- GRIVEL C, *Fantastique-fiction*, PUF, « Écriture », Paris, 1992, 256p.
- HATEM J, *La Genèse du monde fantastique en littérature*, Zeta, Bucarest, 2008, 167p.
- KATUSZEWSKI P, *Ceci n'est pas un fantôme, Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antiques et contemporains*, Kimé, Paris, 2011, 258p.
- LAVOCAT F, LECERCLE F, *Dramaturgies de l'ombre*, PUR, Paris, 2010, 538p.
- MILNER M, *L'Envers du visible, Essai sur l'ombre*, Seuil, Paris, 2005, 448p.
- PICARD M, *La Folie dans la littérature fantastique*, PUF, Paris, 1995, 200p.
- PONNAU G, *La Folie dans la littérature fantastique*, PUF, « Écriture », Paris, 1977, 355p.
- SANGSUE D, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, José Corti, « Les essais », Paris, 2011, 620p.
- THOMAS L, *Rites de mort pour la paix des vivants*, Fayard, Paris, 1985, 296p.
- TODOROV T, *Introduction à la littérature fantastique*, Points, « Essais » Paris, 1976, 188p.
- VAX L, *La Séduction de l'étrange*, PUF, Paris, 1987, 313p.
- VIEGNES M, *Le Fantastique*, GF, Paris, 2006, 339p.

E- Ouvrages sur le genre théâtral

- ABIRACHED R, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, « Tel », Paris, 2012, 503p.
- BANU G, *Les Mémoires du théâtre*, Acte Sud, Paris, 2005, 144p.
- BARTHES R, *Sur Racine*, Seuil, Paris 1965, 144p.
- BROOK P, *L'Espace vide*, Points, « Essais », Paris, 2011, 192p.
- DUVIGNAUD J, *Les Ombres collectives, sociologie du théâtre*, PUF, Paris, 1973, 496p.
- FORESTIER G, *Le Théâtre dans le théâtre*, Droz, Genève, 1996, 385p.
- FRYE N, *Les Fous du temps. Sur les tragédies de Shakespeare*, Belin, Paris, 1967, 122p.

FIX F, TOUDOIRE-SURLAPIERRE F, *La Didascalie dans le théâtre du XXe siècle, regarder l'impossible*, EUD, Dijon, 2007, 282p.

LARTHOMAS P, *Le Langage dramatique*, PUF, Paris, 1972, 480p.

LEHMAN H, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, 308p.

MARTINEZ THOMAS M, *La Didascalie dans le théâtre du XXe siècle*, EUD, Dijon, 282p.

NIETZSCHE F, *La Naissance de la tragédie*, Livre de Poche, Paris, 2016, 308p.

PEYRE Y, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, CNRS, « Littérature », Paris, 1996, 287p.

PIEMME JM, *Le Souffleur inquiet*, Espace Nord, Paris, 2012, 348p.

SERMON J, RYNGAERT JP, *Théâtre du XXIème siècle : commencements*, Armand Colin, Paris, 2012, 256p.

VEINSTEIN A, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Librairie théâtrale, Paris, 1992, 411p.

F- Ouvrage sur l'imaginaire littéraire

BACHELARD G, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris, 2004, 381p.

BACHELARD G, *Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 2009, 408p.

BACHELARD G, *La Terre ou les rêveries du repos*, Corti, Paris, 2010, 378p.

BACHELARD G, *La Psychanalyse du feu*, Folio, Paris, 2015, 190p.

BACHELARD G, *L'Air et les songes*, Livre de poche, Paris, 2015, 347p.

BACHELARD G, *L'eau et les rêves*, Livre de poche, Paris, 2016, 221p.

DURAND G, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1992, 507p.

ELIADE M, *Le Sacré et le Profane*, folio, « Essais », Paris, 2013, 181p.

ELIADE M, *Le Mythe de l'éternel retour*, Folio, « essais », Paris, 2014, 182p.

GIRARD R, *Le Bouc émissaire*, Livre de Poche, Paris, 2016, 311p.

MICHELET J, *La Sorcière*, GF, Paris, 1966, 480p.

SARTRE J.P, *L'Imaginaire*, Folio, « essais », Paris, 2005, 377p.

VAN GENNEP A, *Les Rites de passage*, Picard, Paris, 2011, 275p.

G- Ouvrages psychanalytiques

AGNEL A, *Le Vocabulaire de Jung*, Ellipses, Paris, 2011, 144p.

BERTIN G, LIARD V, *Les Grandes images, lecture de Carl Gustave Jung*, Les presses de l'université de Laval, Canada, 2005, 179p.

BETTELHEIM B, *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, Paris, 2013, 476p.

COLLOT E, *Danger et nécessité de l'individuation*, colloques de Bruxelles, organisé par Édith Allaert-Bertin et Michel Cazenave, Esperluète/L'Arbre Soleil, Bruxelles, 2014, 472p.

ELFAKIR V, *Désir Nomade, Littérature de voyage : regard psychanalytique*, L'Harmattan, Paris, 2005, 294p.

FREUD S, *Totem et tabou*, PUF, Paris, 2010, 240p.

FREUD S, *Deuil et mélancolie*, Payot, Paris, 2015, 94p.

GREEN A, *Un Œil en trop, le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Minuit, « Critique », Paris, 2012, 288p.

GREEN A, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Minuit, Paris, 2019, 314p.

JUNG C.G, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Folio, « essais », Paris, 287p.

JUNG C.G, *La Guérison psychologique*, Georg, Genève, 1970, 342p.

JUNG C.G, *Aion*, Albin Michel, Paris, 1983, 334p.

JUNG C.G, *L'Âme et la vie*, Livre de poche, Paris, 1995, 413p.

JUNG C.G, *Les Racines de la conscience*, Livre de poche, Paris, 1995, 706p.

JUNG E, *Animus et Anima*, La Fontaine de Pierre, Paris, 2017, 168p.

MORENO J, *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, « Quadrige Grands Textes », PUF, Paris, 2007, 468p.

RANK O, *Le Traumatisme de la naissance*, Payot, Paris, 2002, 292p.

ROBERT M, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, « Tel », Paris, 2013, 364p.

H- Ouvrages sur la Narratologie

A, *Poétique*, LGF, Paris, 1990, 162p.

AUDET R (dir), MERCIER A (dir), *La Narrativité contemporaine au Québec : la littérature et ses enjeux narratifs*, Presse Universitaire de Laval, 2004, 313p.

GENETTE G, *Figure III*, Points, Paris, 2019, 386p.

PROPP V, *La Morphologie du conte*, Points, Paris, 2015, 254p.

TODOROV T, *Poétique de la prose*, Points, Paris, 1980, 192p.

I- Ouvrages sur la mémoire

DUBOSQUET F (dir), *Les Failles de la mémoire, théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli*, LAIRYS PUR, Renne, 2016, 254p.

HINCHMAN L, *Memory, identity, community: The idea of narrative in the human sciences*, State university of New York Press, New York, 1997, 428p.

RICOEUR P, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Points, « Essais », Paris, 2000, 671p.

TADIÉ J.Y et TADIÉ M, *Le Sens de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1999, 355p.

J- Ouvrages sur la théorie du voyage et de l'espace

LE HUENEN R, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, PUPS, Paris, 2015, 392p.

ONFRAY M, *Théorie du voyage, Poétique de la géographie*, LDP, Paris, 2007, 126p.

VION DURY J (dir), GRASSIN JM (dir), WESTPHALB (dir), Actes du XXXe congrès de la société française de littérature générale et comparée, *Littérature et espaces*, PULIM, Limoges, 2003, 668p.

K- Autres œuvres théoriques touchant à notre sujet

ABOU S, *L'Identité culturelle : relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Anthropos, Paris, 2002, 339p.

BARTHES R, *Œuvres complètes IV*, Seuil, Paris, 1973, 1046p.

BERGSON H, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Paris, 2013, 336p.

GAUVIN L, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues* :, Paris, Karthala, 1997, 184p.

GENETTE G, *L'Œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Seuil, Paris, 1994, 300p.

HELLO E, *Les Plateaux de la balance*, FB Editions, Paris, 2015, 190p.

JAUSS H.R, *Pour une esthétique de la réception*, Ed. Gallimard, « Tel », Paris, 1978, 336p.

NOVALIS, *Les Grains de pollen, Œuvres ouvertes*, Paris, 2018, 47p.

PATOČKA J, *L'Écrivain, son objet*, Éditions P.O.L. Paris, 1992, 290p.

L- Œuvres littéraires citées

HOMÈRE, *Odyssée, GF*, Paris, 2017, 528p.

NABOKOV V, *Autres rivages*, Folio, Paris, 1991, 416p.

RACINE J, *Phèdre*, Bordas, Paris, 1979, 127p.

ROUSSEAU J.J, *Les Confessions*, Folio, Paris, 2014, 864p.

SHAKESPEARE W, *Hamlet*, Folio, Paris, 2017, 272p.

SAINT-PIERRE B. de, *Paul et Virginie*, Folio, Paris, 2004, 352p.

TUÉNI N, *Les Œuvres poétiques complètes*, DAR AN-NAHAR, Beyrouth, 2011, 325p.

M- Articles

BERNARD S, 2007, Poétique de l'extase selon Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix, *Psychanalyse*, (8), 27-35

WOLOWSKI W, 2009, La Facette de la paradidascalie sur la didascalie intégrée au dialogue, *Revue de Théâtre Coulisse*, (39), 131-144

N- Mémoire de recherche

BEZARD S, (2005), *L'Éclatement de la forme dans Incendies de Wajdi Mouawad*, Mémoire de DEA en études théâtrales [Mémoire de DEA, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3], 264p.

O- Support audio-visuel

LECLERC M, *Le Nom des gens*, Paris, France, UGC, 2010, DVD.

VITEZ A, *Trois fois Électre*, Paris, France, La Maison D'À Côté, Imec, INA, 2011, CD audio et DVD.

P- Site Web

PERRIER J.F, (2014), *Médée poème enragé*, Readkong, <https://fr.readkong.com/page/medee-poeme-enrage-5038266>

CHAIGNE-LOUDIN A.L, EL KHOURY Y, *Liban*, Les Clés du Moyen-Orient, <https://www.lesclesdumoyenorient.com/Liban.html>

Table des matières

INTRODUCTION.....	6
PREMIÈRE PARTIE.....	13
CHAPITRE I.....	14
I- Repérage des procédés du fantastique :.....	14
1- Une ambiance fertile pour le fantastique :.....	14
a- Le non-être :.....	14
2- Le théâtre : espace de toutes les possibilités :.....	19
a- La liberté sur scène :.....	20
CHAPITRE II.....	21
I- Une ambiance glauque :.....	22
1- Définition des concepts de l’imaginaire littéraire :.....	22
a- L’imagination matérielle :.....	24
b- La rêverie aquatique :.....	25
c- La rêverie ignée :.....	32
DEUXIÈME PARTIE.....	47
CHAPITRE I.....	48
I- Un peu d’Histoire :.....	51
1- Un peuple bâtard :.....	53
2- Une mémoire douloureuse mais nécessaire.....	57
3- Une identité linguistique complexe.....	59
CHAPITRE II.....	70
I- Texte ou mise en scène ? La question du mode d’existence du fantastique chez Mouawad :.....	70
1- Déliasion narrative : la matérialité du mot.....	83
2- La déliasion temporelle :.....	88
3- L’art au service du fantastique :.....	92
CHAPITRE III.....	96
I- L’entre-deux spatial.....	96
1- La mise en scène.....	96
a- Les tensions : moteur de l’apparition du revenant.....	101
CHAPITRE IV.....	104
I- Du soliloque au monologue : deux moyens d’existence.....	104
II- La dimension politique.....	109
1- L’abolition de la notion de héros.....	110
2- La catharsis.....	114
TROISIÈME PARTIE.....	116
CHAPITRE I.....	117
I- Le metteur en scène incognito :.....	118
1- Hypotexte et hypertexte :.....	119
a- Références à l’ <i>Ulysse</i> d’Homère :.....	122
b- Références à <i>Œdipe roi</i> de Sophocle :.....	123
c- Références à la tragédie d’Antigone, la problématique de l’enterrement :.....	126
CHAPITRE II.....	133
I- Le tragique :.....	133
1- L’Apollinien et le Dionysiaque :.....	136
2- La manifestation du revenant à travers le tragique :.....	140
a- La fatalité du cadavre lourd, le cas de <i>Littoral</i> :.....	141
b- La fatalité du « fantascopie-mégascopie » : le cas de <i>Forêts</i> :.....	146
CHAPITRE III.....	152

I-	La faute : entre scandale et tabou	152
1-	La faute de la figure paternelle :	160
CHAPITRE IV.....	166	
I-	Le pouvoir de la parole	166
1-	La parole source de vie :	167
CHAPITRE V.....	171	
I-	Un théâtre qui se réfléchit :	171
1-	Autoréflexion :	177
2-	Effet miroir : le texte narcissique	180
3-	L'emboîtement	190
a-	Le théâtre dans le théâtre : le spectacle intérieur.	191
CHAPITRE VI.....	201	
I-	Le temps du revenant :	201
1-	Les conditions de l'apparition du temps spectral :	204
a-	La parole :	204
b-	L'isolement social :	205
c-	L'absence de sépulture :	208
d-	Le sacré :	209
2-	La cosmogonie théâtrale :	213
QUATRIÈME PARTIE.....	219	
CHAPITRE I.....	220	
I-	La mémoire narrative :	220
1-	L'histoire d'Amé :	223
2-	L'histoire de Sabbé :	225
3-	L'histoire de Nawal :	227
CHAPITRE II.....	230	
I-	La mémoire théâtrale :	231
1-	La mise en abyme scénique :	231
2-	Les didascalies :	234
a-	La didascalie personnage :	235
b-	La didascalie narrative :	241
c-	La didascalie transmettrice de mémoire :	245
CHAPITRE III.....	251	
I-	Les voies narratives :	252
1-	Le voyage :	256
a-	Le départ :	256
b-	L'objet magique :	258
c-	Les stations narratives :	260
d-	Les funérailles :	261
CHAPITRE IV.....	265	
I-	Un espace carcéral :	265
1-	Les conversations :	267
a-	Une ambiance pesante :	268
b-	L'infiltration du revenant :	270
CHAPITRE V.....	272	
I-	Le passage à l'individuation, le Soi jungien :	272
1-	La rupture avec le foyer familial :	275
2-	Le passage de l'extériorité vers l'intériorité	283
3-	L'intégration de l'ombre :	293
4-	L'intégration de l'anima :	299
CONCLUSION.....	309	

BIBLIOGRAPHIE..... 315