

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ET

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3 (FRANCE)
ÉCOLE DOCTORALE 267 ARTS & MÉDIAS

CHEMIN DE PÈLERIN ET MYTHE DE L'ÉCRIVAIN :
ENQUÊTE SUR LE PROJET POÉTHIQUE DE WAJDI MOUAWAD

THÈSE

PRÉSENTÉE EN COTUTELLE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS
ET DU DOCTORAT EN ÉTUDES THÉÂTRALES

PAR

ENZO GIACOMAZZI

NOVEMBRE 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Aussi solitaire soit l'aventure doctorale, nombreuses sont les personnes qui, de près ou de loin, ont su trouver les mots pour m'accompagner sur le chemin.

En premier lieu, je tiens à adresser mes remerciements et ma sincère reconnaissance à mes deux directeurs de recherche, monsieur Jean-François Côté et monsieur Pierre Longuenesse. Nos échanges m'ont nourri, vos retours m'ont si souvent éclairé, votre patience et votre rigueur m'ont permis d'avancer, et cette histoire commune est pour moi l'une des plus belles de cette aventure doctorale. Monsieur Longuenesse, merci pour ces dix années traversées à vos côtés, pour tout ce que vous m'avez transmis et pour avoir joué ce rôle si important dans mon parcours. Monsieur Côté, merci d'avoir été à l'origine d'une recherche entamée il y a maintenant neuf ans ; sans le savoir, vous avez été le guide qui m'a conduit jusqu'au Québec. Merci pour votre regard, votre écoute, et pour avoir rendu possible l'existence de ce doctorat par votre soutien indéfectible.

Merci à mes parents qui ont accepté de me voir partir (encore) un peu plus loin d'eux. Un océan nous sépare désormais, mais votre soutien est si fort qu'il déjoue toutes les tempêtes. Merci pour votre soutien, pour vos mots et votre écoute réconfortante. Jamais je n'aurais pu écrire cette page si vous n'aviez pas été ce refuge si solide et si aimant.

Merci à celui qui est devenu mon allié le plus fidèle, qui a accepté pendant plus de cinq ans de partager sa vie avec les mots d'un auteur qui s'est invité bien trop souvent à notre table. Benoît, merci pour ta patience, pour ton amour, pour toutes ces fois où tu as veillé sur moi, où tu m'as questionné pour m'aider à faire face à ce qui me semblait infranchissable.

Merci à ma famille québécoise pour le soutien et pour toutes les histoires racontées : Arno, Charlotte, Isabelle, Jacques, Monique, Philippe, Fil, Nicolas. Merci pour l'accueil que vous m'avez réservé.

Merci à Laurier Lacroix et à Françoise Careil de m'avoir ouvert les portes de l'Académie des lettres du Québec pendant plus de deux ans. Merci aux membres de l'Académie qui m'ont tant appris sur la culture et la littérature québécoise : Martine A., Denise D., Louise D., Monique D., Danielle F., Carole, F., Gérald G., Georges L., Émile M., Pierre N., Diane R., Sherry S., Lise V...

Merci à Isabelle Leblanc pour ces rencontres impromptues et pour celle qui demeurera dans mon souvenir, comme un instant suspendu. Merci pour votre confiance, vos souvenirs, votre écriture et votre générosité.

Merci aux équipes de la revue *Jeu*, de la Société Québécoise d'Études Théâtrales, du Groupe de Recherche Interdisciplinaire en Arts Vivants, de l'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM, que j'ai pu rejoindre au cours de ces cinq dernières années. Merci pour votre confiance, vos conseils, et pour m'avoir offert la possibilité de me sentir un peu plus chez moi.

Merci aux amitiés d'ici et de là-bas. Merci pour ces heures passées au téléphone, pour ces retrouvailles toujours plus belles, et pour la place que vous me gardez encore au moment des grandes étapes de vos vies. Merci pour les courriels réconfortants, pour les rires qui permettent de poursuivre, et pour toutes ces choses que nous avons maintenant à conquérir.

Merci à mes étudiants et étudiantes de la Sorbonne Nouvelle — Paris 3 avec qui j'ai partagé une étape de la pandémie. Merci pour ces heures de cours passées ensemble, pour votre curiosité et votre besoin de liberté. Merci d'avoir été mes premiers élèves. Merci aux élèves de l'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM, du Département de Danse et aux auditeurs et auditrices libres pour ces mardis soirs passés ensemble. Merci pour vos questionnements et pour ces débats partagés ensemble.

À l'heure de clôturer cette aventure, j'ai une pensée toute particulière pour Charlotte Pesle-Béal, Marie Bey et Arnaud Antolinos qui ont rendu possibles ces années de recherche. J'espère avoir été à la hauteur de vos attentes et de votre générosité.

Enfin, je ne peux terminer sans penser à Jonathan Châtel et Sandrine Le Pors. Merci pour l'histoire partagée et pour avoir ouvert le chemin de ma pensée.

DÉDICACE

À mes parents qui m'ont appris à marcher,

À Benoit qui m'a appris à aimer,

Aux victoires qui apprennent ce qu'est l'amitié.

AVANT-PROPOS

Dans les pas de Soulaymâân

Cette enquête débute sur le parvis du Centre Dramatique National d'Orléans/Centre-Val de Loire, en juin 2012.

Je viens de terminer mon épreuve orale de théâtre pour l'obtention de mon baccalauréat littéraire. J'ai tout juste 18 ans et dans quelques mois, j'entrerais à l'université d'Artois, dans le nord de la France. Mes deux professeures de théorie, Anne-Marie Pelherbes et Marie-Christine Oulès, m'offrent comme cadeaux de départ *Le Comédien désincarné* de Louis Jouvet et *Rêves* de Wajdi Mouawad. Je me souviens encore de cette nuit passée aux côtés des mots de Willem. Une voix me parle, mais je ne la comprends pas encore.

Cette enquête débute dans le théâtre de La Commune à Aubervilliers, en janvier 2015.

Jonathan Châtel réunit son équipe pour la création d'*Andréas*, une adaptation du *Chemin de Damas*, d'August Strindberg. La pièce sera présentée pour la première fois au festival d'Avignon de la même année, avant de connaître une tournée nationale. J'agis comme assistant à la mise en scène pendant plus d'un an. Les mots de l'Inconnu me bouleversent et sa marche solitaire m'apparaît commune à celle de Willem. Le 4 juillet 2015, dans le cloître des Célestins, au milieu d'une nuit claire de première, Soulaymâân est assis, invisible aux yeux des autres, il écoute les mots de l'Inconnu. Je crois que pour la première fois, je le reconnais.

Cette enquête débute dans l'une des salles de pratique du bâtiment K de l'université d'Artois, en juin 2015.

L'effervescence de la dernière épreuve avant l'obtention de notre licence en Arts du spectacle. Pour ces projets de fin d'année, la thématique imposée est celle de l'attente. Pendant des mois, Manon, Olivier, Antoine et moi avons attendu. Impossible pour nous de trouver l'inspiration, malgré les nombreuses tentatives, rien ne semblait nous ressembler. Deux semaines avant de nous présenter à notre épreuve : une lueur. Et si Willem venait nous sauver ? Enfermé dans sa chambre d'hôtel à attendre l'inspiration pendant toute une nuit, il peut sans doute nous apprendre à attendre avec lui. « Un homme se lève et se met en marche vers la mer ». Nous partons une semaine à Dunkerque et nous regardons la mer venir à nous. L'homme est accompagné de Marguerite Duras, elle aussi sait attendre. *De mes mains, je me sauverais*, devient un montage des mots de l'écrivaine avec ceux d'Isidore. Soulaymâân est en coulisses, il regarde la scène, complice.

Cette enquête débute en septembre 2015, à l'université d'Artois.

Je suis inscrit dans le programme de master en Arts de la scène. Soulaymâân n'est plus là, il s'est caché, mais à sa place, je rencontre Wilfrid qui, lui aussi, est en marche vers la mer.

Qu'est-ce qu'il y a à voir là-bas ?

La marche devient l'objet de ma recherche, et *Littoral* me sert de support. Je m'interroge sur les raisons qui conduisent Wilfrid à s'engager sur le chemin du retour. Le murmure de *Rêves* est désormais un cri. Il semble exister un lien entre le son et la décision de marcher. Une première trajectoire apparaît : le cri provoque la marche qui provoque le silence.

En avril 2016, dans le cadre de mon stage de master, je rencontre Marie Bey qui, à l'époque, est chargée de communication et des relations presse pour la compagnie Au Carré de l'Hypoténuse. Pendant une semaine, je découvre des archives inédites, des textes inachevés, des voix et des images qui viennent confirmer mon intuition qu'une mise en marche est organisée par Mouawad. Au même moment, il est nommé directeur du théâtre national de la Colline à Paris.

En septembre 2016, je décide de poursuivre ma recherche et de l'ouvrir à l'ensemble des pièces qui compose la tétralogie du *Sang des promesses*. Je reviens sur le cri de *Littoral*, et je me m'aperçois qu'une ombre était déjà là. Cette ombre est un fantôme, et c'est lui qui initie le cri et l'accompagne. Il cherche à se rendre visible pour le marcheur. De toute évidence, il a quelque chose à dire et le personnage qui marche doit s'engager dans le labyrinthe pour entendre les mots de ce fantôme intranquille. C'est une invitation à la révélation, à la découverte du « poisson soi ». Soulaymâân me réapparaît, il s'était caché au cœur du labyrinthe. Derrière lui, les fantômes sont prêts à sortir pour rejoindre la mer.

Décembre 2016, Wajdi Mouawad publie la pièce *Victoires*. La lecture produit le même sentiment que celle de *Rêves*, quelques années auparavant. Victoire s'est défenestrée, mais elle est aux côtés de Soulaymâân. Ses camarades de troisième année du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, je les reconnais, ils sont le miroir de celles et ceux qui partagent avec moi la vie universitaire. Cette fois, il faut s'engager soi-même. Plongé dans la solitude de l'écriture de mon mémoire, c'est le collectif qui me donne un nouveau souffle. Pendant plus d'un an, je travaille à la mise en scène de ce qui devient notre incendie : *Partir de soi*. Cette création transforme considérablement mon rapport à l'écriture de Mouawad. Les acteurs et les actrices constituent, sous mes yeux, un groupe de marcheurs en quête d'un chemin qui

mène vers les profondeurs du labyrinthe et du bouleversement. Soulaymâân nous accueille. Je suis prêt à me mettre en marche vers la mer.

Cette enquête débute dans une valise, le 9 août 2018.

Ce jour-là, je quitte la France pour le Québec, je traverse l'océan avec un bagage qui contient toute ma bibliothèque mouawadienne : les mots de Soulaymâân seront mes compagnons de voyage, les mots de Wajdi Mouawad retrouveront leur terre natale, et les miens, quant à eux, tenteront de trouver leur place dans l'inconnu.

Pendant ces cinq années, j'aurais tenté de comprendre la trajectoire de Soulaymâân, ce personnage (in)divisible qui est devenu la source de mes intuitions et de mes départs. À travers lui, c'est toute l'écriture de Mouawad que j'ai tenté de déplier pour saisir ce que contiennent les silences qui viennent avant les cris. Au cours de cette enquête, mille pistes se sont offertes à moi, mais il existe qu'un seul fil pour atteindre la sincérité.

Ai-je été sincère ? Je l'ignore, je l'espère, mais cette thèse est le récit imaginaire d'un pèlerinage vers la voix de Soulaymâân, le récit d'un déplacement réel au sein de l'univers mouawadien, le résultat d'une enquête menée depuis neuf ans qui m'a conduit sur les pas et les discours de Wajdi Mouawad. Aujourd'hui, le fil est toujours dans ma main, entré d'abord par le labyrinthe de la cathédrale de Chartres, je m'apprête à sortir en haut de la montagne du Mont-Royal. Prendre de la hauteur et observer le chemin parcouru.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	iv
AVANT-PROPOS.....	v
RÉSUMÉ.....	xi
ABSTRACT.....	xii
INTRODUCTION.....	1
1. La <i>voyance</i> et le <i>chemin</i>	1
2. Wajdi Mouawad, un auteur-marcheur.....	6
3. Mise en contexte du problème de recherche.....	20
4. Problématique et questions de recherche.....	26
5. Approches méthodologiques.....	28
6. Plan de l'enquête.....	33
CHAPITRE 1 LE MONDE DE L'AUTEUR : UNE ARCHITECTURE HERMÉNEUTIQUE DU SOI.....	36
1.1 Usage créatif de l'espace biographique.....	39
1.1.1 Identité comme mêmeté et identité comme ipséité.....	42
1.1.2 De la personne au personnage : construction de l'identité narrative.....	48
1.1.3 Vers un cheminement mythobiographique.....	52
1.2 Autogenèse de l'identité narrative : les ressources (ré)empruntées.....	54
1.2.1 Poétique d'une existence (chrétienne).....	56
1.2.1.1 « Affaires Cantat » : la posture du réconciliateur.....	59
1.2.1.2 Reconfigurations des récits.....	64
1.2.2 La traversée de la langue.....	69
1.2.3 Le chemin de l'écriture.....	75
1.3 Naissance d'un marcheur.....	81
1.3.1 Promesse et permanence du nomade (marcheur).....	82
1.3.2 L'esthésie migrante.....	86
1.3.3 L'insaisissable mission.....	88
CHAPITRE 2 RECONNAÎTRE LES « CHIENS » DE LA TRIBU : PRAXIS ET TECHNÈ D'UNE ÉCRITURE EN MARCHÉ.....	93
2.1 Modèles, origines et influences.....	96
2.1.1 Poétique religieuse : la réaffirmation de son existence par le sacrifice d'Isaac.....	99
2.1.2 Le modèle de la « communauté des ébranlés » de Jan Patočka.....	106
2.1.3 La reconnaissance de la tribu.....	112

2.2 Les traces de Claude Gauvreau : de l'École nationale de théâtre à la résistance poétique de Willy Protogoras	116
2.2.1 Le « choc » de la découverte	118
2.2.2 Le balcon : un lieu fantasmé ?	121
2.2.3 L'engagement poétique de Fabrice Sigmond et de Willy Protogoras	126
2.3 <i>Journée de noces chez les Cromagnons</i> : une pièce-miroir	134
2.3.1.1 Résurgence de la guerre civile	136
2.3.1.2 Deux mères, une fille, un fils	139
2.3.1.3 La langue du Fils contre celle du Père	143
2.4 Appel de la marche : premier mouvement de l'hypoténuse	146
2.4.1 La conversion intérieure de Willy Protogoras	148
2.4.2 La marche épileptique de Nelly Cromagnon	152
2.5 « Ça commencera toujours de la même manière » : hypothèses d'à-venir	155
CHAPITRE 3 MARCHES ET DÉMARCHES DU PERSONNAGE : L'APPRENTISSAGE D'UNE MÉTHODE	159
3.1 Errance et vagabondage d' <i>Alphonse</i>	161
3.1.1 Alphonse et Pierre-Paul-René : l'aventure en fragments	163
3.1.2 La spirale : point de rencontre entre l'enfant et l'adulte	168
3.1.3 L'angoisse de la mort comme origine	172
3.1.4 Les rêves éveillés du marcheur	175
3.2 Un « grand dialogue » : la nouvelle attitude de Mouawad	178
3.2.1 La raison d'être du roman et de l'écrivain romancier	179
3.2.2 Wahab et la découverte de la conscience de soi	184
3.2.3 Atmosphère de la marche	191
3.3 <i>Visage retrouvé</i> : un « roman familial »	195
3.3.1 Montréal, ville de la révélation	196
3.3.2 Le pas tranquille de l'ange	198
3.3.3 Fictionnalisation de l'enfance	200
3.4 Faire face : la « méthode de l'exode »	205
3.4.1 Conjuré la peur de l'enfance	206
3.4.2 La résurrection de Lazare : un modèle pour le verbe <i>croire</i>	210
3.4.3 La « secousse poétique » d'Esther	217
CHAPITRE 4 LE PÈLERINAGE MOUAWADIEN ET LA DÉCOUVERTE PROGRESSIVE DU CHEMIN VERS LA PHRASE MANQUANTE	226
4.1 La formation à l'École nationale de théâtre : un chemin sinueux	228
4.1.1 Le désir de (ne pas) choisir	229
4.1.2 Les langues du nomade	232
4.1.3 La stratégie de la re-présentation	236
4.2 <i>Littoral</i> « d'ici », <i>Rêves</i> de « là-bas » : une écriture de l'enracinement	240
4.2.1 Le drame à stations : traduire la traversée	242
4.2.2 L'appel du personnage qui se lève et se met en marche vers la mer	247

4.2.3	Marcher vers l’horizon de la mer(e) consolatrice	256
4.3	L’écriture du Livre : le langage de Sarah	264
4.3.1	La condition musicale du <i>Sang des promesses</i>	269
4.3.2	Dépliage de l’histoire du couple de la promesse.....	277
4.3.2.1	Les cendres de Sarah et la sciure de bois	281
4.3.2.2	Le départ d’Abraham et l’arrivée de Joséphine	284
4.3.2.3	L’amitié comme promesse de consolation.....	286
4.4	Le cheminement progressif vers l’onto-théologie.....	292
4.4.1	Le maintien de la Promesse et le renversement de l’énigme	293
4.4.2	De la révélation à la logique de la découverte	298
CHAPITRE 5 LA « SECONDE ANCIENNE » : DANS LE JARDIN DU PÈRE, ATTEND L’ENFANT.....		306
5.1	Le changement de <i>ce qu’il est</i>	311
5.1.1	<i>Seuls</i> : le (re)tournement de tête de Méduse	312
5.1.1.1	Rendre (il)lisible le processus de création.....	315
5.1.1.2	L’énigme de <i>Seuls</i> : une mémoire à retrouver	319
5.1.1.3	La voie silencieuse de la réconciliation	325
5.1.2	<i>Ciels</i> : Le manifeste des ébranlés.....	331
5.1.2.1	La résistance poétique du réseau vocal	333
5.1.2.2	« Opération Socrate » : réappropriation esthétique de l’oracle de Delphes	340
5.1.2.3	La révélation picturale et l’hyphoténuse du jardin	346
5.2	L’évolution de la <i>doxa</i> mouawadienne.....	354
5.2.1	De la notion de <i>phantasia</i>	355
5.2.2	... À la notion de <i>phantasma</i>	359
5.2.3	La métamorphose du « poisson soi » devenu « scarabée bousier ».....	361
5.3	<i>Sœurs</i> et <i>Mère</i> : un chemin de la résurrection des mots.....	365
5.3.1	Solitudes dans la tempête : la double consolation de <i>Sœurs</i>	366
5.3.1.1	« Les amis inconnus sont les plus beaux » : <i>Seuls</i> et la re-mise en scène de l’amitié	366
5.3.1.2	La chambre d’hôtel comme <i>katastrophê</i> en devenir	369
5.3.1.3	Être à l’écoute de l’Autre : la voie consolatrice.....	376
5.3.2	La <i>Mère</i> racontée par l’enfant devenu l’auteur	385
5.3.2.1	L’omniprésence de Wajdi Mouawad, 52 ans	386
5.3.2.2	Le paradoxe de l’imagination	390
CONCLUSION		395
ANNEXE A REPÈRES CHRONOLOGIQUES ET ARTISTIQUES CITÉS AU COURS DE LA THÈSE		415
BIBLIOGRAPHIE		426

RÉSUMÉ

« Je ne suis pas metteur en scène, je ne suis qu’auteur », déclare Wajdi Mouawad à l’occasion d’entretiens menés par Sylvain Diaz en 2016. Si Mouawad affirme ainsi son statut d’auteur, il importe de le considérer comme un territoire à explorer. Né au Liban en 1968, l’écriture apparaît au Québec alors que Mouawad est inscrit dans le programme d’interprétation de l’École nationale de théâtre du Canada. Après un premier exil en France qui le conduit à la dépossession de sa langue maternelle, la ville de Montréal devient l’espace nomade depuis lequel Mouawad découvre un chemin : celui qui le mènera de l’ignorance à la (re)connaissance.

Traversée par de multiples références, l’œuvre de Wajdi Mouawad est un labyrinthe dans lequel l’entrée est dissimulée. Cette recherche doctorale débute par une exploration des discours de l’auteur afin d’être en mesure de déceler les multiples variations de son récit personnel qui nous permettront de découvrir une nouvelle voie interprétative à son théâtre. Ces changements, traduisent le déplacement permanent initié par la marche de l’auteur. Qu’elle soit physique ou fictive, la marche de Mouawad conditionne son écriture et influence le devenir de ses personnages. À mesure que les pièces se construisent, l’auteur prend conscience de la destination de sa marche et se transforme en une figure de pèlerin qui croit en une réconciliation possible, voire nécessaire, de deux opposés. Considérée par Mouawad comme un projet « poétique », l’écriture traduit et met en place les conditions de la réconciliation.

Face aux manques de son existence, Mouawad construit un théâtre dont la trajectoire dessine la ligne hypoténuse, qui permet à l’auteur de retrouver l’enfant demeuré silencieux en lui. Constituée de trois mouvements, la spirale mouawadienne entreprend une plongée dans les profondeurs de son existence. À la recherche d’indices cachés dans les sensations de son enfance, Mouawad traverse les mythes bibliques pour retrouver l’insouciance de l’étonnement.

À travers une approche herméneutique, cette thèse cherchera à saisir les contours d’un monde du texte proposé par l’auteur et s’appuiera sur l’approche dramaturgique des œuvres pour comprendre les moyens mis en place par l’écriture théâtrale afin de rendre visible le projet poétique mouawadien.

Mots clés : mouawad, herméneutique, dramaturgie, marche, pèlerinage, théologie, théâtre

ABSTRACT

"I'm not a director, I'm just an author," Wajdi Mouawad said in interviews made by Sylvain Diaz in 2016. If Mouawad thus asserts his status as an author, it is important to consider it as a territory to be explored. Born in Lebanon in 1968, writing first appeared in Quebec while Mouawad was enrolled in the acting program at the National Theatre School of Canada. After a first exile in France that led him to the dispossession of his mother tongue, the city of Montreal became the nomadic space from which Mouawad discovered a path: one that would lead him from ignorance to acknowledgement

Crossed by multiple references, Wajdi Mouawad's work is a labyrinth in which the entrance is hidden. This doctoral research begins with an exploration of the author's discourses in order to be able to detect the multiple variations of his personal narrative that will allow us to discover a new interpretive path to his theatre. These changes reflect the permanent displacement initiated by the author's walk. Whether physical or fictional, Mouawad's walk conditions his writing and influences the future of his characters. As the plays unfold, the author becomes aware of the destination of his walk and transforms himself into a pilgrim figure who believes in a possible, even necessary, reconciliation of two opposites. Considered by Mouawad as a "poetic" project, writing translates and sets up the conditions for reconciliation.

Faced with the shortcomings of his existence, Mouawad builds a theatre whose trajectory draws the hypotenuse line, which allows the author to find the child who has remained silent within him. Made up of three movements, the Mouawadian spiral undertakes a dive into the depths of its existence. In search of clues hidden in the sensations of his childhood, Mouawad goes through biblical myths to find the carefree spirit of astonishment.

Through a hermeneutic approach, this thesis will seek to grasp the contours of a world of the text proposed by the author and will rely on the dramaturgical approach of the works to understand the means put in place by theatrical writing in order to make visible the Mouawadian poethics project.

Keywords : mouawad, hermeneutics, dramaturgy, walking, pilgrimage, theology, theater

INTRODUCTION

Si on ne peut pas connaître la valeur de $\sqrt{2}$ par les mathématiques pour résoudre l'hypoténuse de notre carré, il est possible de passer par le chemin de l'esprit. (Mouawad, 2023, p. 166)

Cette phrase est prononcée par le personnage de Hanane de Luca, professeure au Département de mathématiques et d'astronomie à l'université de Naples dans la pièce *Racine carrée du verbe être* (2023). Dernier texte publié par l'auteur, cet extrait s'ajoute aux nombreuses images développées par Mouawad pour répondre aux questionnements de son existence. L'importance de la quête dans l'univers mouawadien, qu'il soit fictionnel ou vraisemblable, n'est certainement plus à démontrer, tant les recherches sont nombreuses et que les propos tenus par Mouawad lui-même abondent dans ce sens. De toute évidence, le secret à découvrir semble s'imposer comme le paradigme central pour approcher les œuvres et le parcours de l'auteur. Pourtant, si nous portons attention aux détails qui entourent la construction et la résolution de l'énigme, nous pouvons constater que sa nature apparaît, en réalité, être multiple : elle trouve son origine aussi bien dans un passé familial ignoré, que dans l'histoire de l'humanité oubliée. De fait, il est possible de comprendre que les enquêtes que mènent les personnages dans les pièces de l'auteur sont tout autant de solutions qui répondent, d'une manière ou d'une autre, à la quête originelle qui anime Mouawad et qu'il résume par l'expression d'un développement d'une « espèce de voyance » (Côté, 2005, p. 16). Avant de présenter l'enquête qui sera menée tout au long de cette thèse, il m'apparaît nécessaire de nous intéresser à l'usage de ce terme de « voyance » afin de comprendre et de nommer les précautions avec lesquelles le sujet de cette recherche doit être considéré.

1. La voyance et le chemin

Le mot « voyance » est utilisé par Mouawad au début de ses entretiens avec Jean-François Côté (2005) comme une piste à emprunter pour « crever » ses yeux qui lui « obstrue[nt] le regard » (p. 16). Selon lui, il serait né aveugle en raison des manques qui entourent son existence : « Je ne sais pas sur quoi on s'est entendu dans le passé, sur quoi les sociétés se sont entendues entre elles, faisant en sorte que le monde est tel qu'il est » (p. 14). Contrairement à Œdipe qui s'aveugle lui-même pour ne plus voir l'étendue de ses crimes, Mouawad souhaite percer ses yeux afin d'accéder à la connaissance. Il est en réalité bien plus

proche de l'aveugle-né à qui Jésus redonne la vue¹, si ce n'est, et c'est une différence notable, que la vue doit être retrouvée non pas grâce à une intervention divine, mais par une intuition,

par une sorte de sensation globale, qui ne dit pas le monde mais le fait ressentir sans fournir de réponses, à travers la création d'un objet qui n'existe pas dans la nature [...] C'est la manière de ce qu'on appelle, faute de mieux, les artistes. (Côté, 2005, p. 16)

Pour Mouawad, l'artiste est doué-e d'une vision qu'il ou elle se redonne par la création dans le but de développer une « voyance du monde » qui, en écho aux prophéties de Tirésias, lui permet de « mieux voir » et de déceler le secret de ce qui l'entoure. Pourtant, lors de la publication des entretiens, Mouawad confie ne pas avoir encore trouvé la façon d'atteindre ce projet, car il se sent incapable de poser les bonnes questions. Il explique :

c'est qu'il y a une forme de transmission, de génération en génération, qui s'est perdue. Quand je regarde les gens de mon âge, chacun se fait son idée sur les choses. Je ne sais pas ce que j'ai en commun avec eux. La tentation est grande d'oublier tout cela et de me laisser glisser dans le courant. Mais j'aimerais encore résister. (Côté, 2005, p. 15)

Son impossibilité à trouver cette question n'est autre que la conséquence d'un manque de connaissance, c'est pourquoi, pour être en mesure d'élucider l'interrogation, Mouawad doit résister à l'idée de se contenter de ce qu'il sait, pour suivre la voie de son intuition. Cette première démarche qui vise à combler le manque d'une transmission se caractérise par une volonté qu'il nomme lui-même « d'étonnement » et « d'ébahissement » (Côté, 2005, p. 22). La phrase datée de 2023 et mise en exergue au début de cette introduction trouve, dans les propos de Mouawad tenus dix-huit ans plus tôt, une première résonance. Prononcée à l'occasion de son cours d'introduction générale à la mécanique quantique, la professeure prévient ses étudiants et ses étudiantes :

HANANE. Ceux qui sont venus ici parce qu'ils croient avoir un esprit rationnel, un conseil : fuyez ! Vous ne sortirez pas indemnes de ce cours. Plonger dans les vertiges de la matière c'est remettre en cause toutes nos certitudes, c'est découvrir que notre raison est une barque fragile, égarée sur la vaste étendue de la folie. (Mouawad, 2023, p. 164)

L'idéal de résistance souhaitée par Mouawad implique la création d'un objet qui n'existe pas dans la nature, et qui, par conséquent, échappe à toute logique ou à toute raison. La posture défendue par la professeure n'est pas si différente, puisqu'il s'agit de résister au constat que « nul ne pourra jamais connaître la valeur

¹ Ce miracle est rapporté par Jean dans les *Évangiles*, au chapitre 9.

exacte de $\sqrt{2}$ » (Mouawad, 2023, p. 165), mais pour cela il faut accepter de poser « un geste incommensurable qui, à l'image du carré, n'existe pas dans la nature » (p. 166). De fait, dans cette volonté de résister, apparaît une dualité : dans le premier cas, il s'agit de résister par la connaissance, dans l'autre, il s'agit de résister par la *dé*-connaissance. Toutefois, cette dualité suppose l'existence d'un état commun entre les deux positions, à savoir celui de la connaissance. La connaissance est le lien qui unit les deux cheminements et permet l'existence d'une continuité : d'abord, un cheminement qui commence par l'ignorance et qui tend vers la connaissance grâce à l'apprentissage, puis un cheminement qui débute par la connaissance et qui se dirige vers l'ignorance grâce à une forme de *dés*-apprentissage. Les enseignements acquis par cet aller-retour permettent d'élaborer un retour en forme de *re*-connaissance : il s'agit pour l'auteur de *re*-voir ce qu'il voyait, mais autrement. Par conséquent, c'est le cheminement, le processus qui mène l'auteur à la voyance qui doit nous intéresser.

Toujours dans les premières pages des entretiens publiés en 2005, Côté rappelle les circonstances dans lesquelles Mouawad a accepté de répondre à ses questions :

JEAN-FRANÇOIS CÔTÉ : *La première fois que je vous ai parlé de l'idée de ces entretiens, vous avez répondu : « D'accord, mais à condition que cela ne porte pas uniquement sur mon travail au théâtre. » [...] je voudrais que vous m'expliquiez ce que vous vouliez dire par là ?*

[...]

WAJDI MOUAWAD. Parler de théâtre, en tant que tel, ne m'intéresse donc pas nécessairement, peut-être parce que je sens que je n'ai pas grand-chose à en dire. Alors qu'échanger sur la manière dont nous vivons, sur les choix que nous faisons [...] serait, pour ce voyageur égaré que je suis, comme lever la tête et regarder les constellations de la nuit, tentant ainsi, même désespérément, de me repérer pour retrouver un souvenir, un indice, pouvant m'indiquer la route du retour. Parler de théâtre, ce serait parler de la boussole avec laquelle je tente de m'orienter. (Côté, 2005, p. 13-14)

Pour Mouawad, l'ignorance est liée de près à l'égarement. Qu'il soit physique parce que le marcheur ou la marcheuse a perdu la trace du chemin, ou mental, car il ou elle n'a plus en mémoire le souvenir du lieu de *partance*, pour reprendre le terme de Jean-Luc Nancy², le théâtre semble être la voie depuis laquelle se dessine une trajectoire qui mène à la (re)connaissance. Sans vouloir anticiper sur la suite de cette introduction, je ne dévoile aucun secret si je rappelle que l'égarement auquel fait allusion Mouawad n'est autre que celui de ses deux exils successifs qui l'ont conduit du Liban à Paris et de Paris à Montréal. Amos

² Nancy précise : « Être en partance c'est être, comme on dit encore aujourd'hui, sur le départ. Le moment décisif où nous serons partis approche mais n'est pas encore là » (2011, p. 11). Le lieu de *partance* fait ici référence à la fois au lieu mais également à une temporalité d'avant le départ.

Fergombé (2023), dans son article consacré à l'expérience poétique de l'exil chez Serge Aimé Coulibaly, écrit :

Si l'exilé rêve d'une *destinée* qu'il espère atteindre, il bricole un itinéraire qui mènera à une certaine *destination*. L'errance devient le meilleur chemin pour rejoindre le point hypothétique de son arrivée, lieu d'un déracinement, pérenne ou de courte durée. (Fergombé, 2023, p. 57)

Appliquée à Mouawad, cette remarque est éclairante. Il faut rappeler que les entretiens sont menés à la fin des années 1990, soit quelque temps avant sa nomination à la direction artistique du théâtre de Quat'Sous, à Montréal, et que les échanges entre l'auteur et Jean-François Côté s'étendent tout au long de son mandat.³ De fait, pour le moment, la *destinée* rêvée est celle de l'aveugle qui retrouve la vue, c'est-à-dire celle de l'artiste qui, par la création, dévoile son regard. La *destination*, quant à elle, est celle de son « chez lui ». Si ce lieu n'est pas identifié, nous pouvons supposer qu'il se situe dans son pays d'origine, mais il faut préciser et ajouter que la destination est comprise dans une temporalité révolue : un « chez lui » du temps où il l'a quitté, soit le temps de l'enfance. L'errance, situation privilégiée pour rejoindre ce « point hypothétique » de l'arrivée (Fergombé, 2023, p. 57), est considérée par Sylvie Bernier (2002) comme l'engagement volontaire ou subi des auteurs et des autrices exilé-es : « Voués à l'errance, ils habitent désormais l'univers du relatif, de l'ambiguïté, de la division, des questions sans réponse » (p. 9). Bernier poursuit et qualifie ce nouvel habitat d'« espace nomade » (p. 13), et ajoute :

Pour reprendre l'expression de Régine Robin⁴, l'écrivain expatrié écrit d'un « hors lieu » qui n'est ni le sol natal ni le pays d'accueil, mais un espace imaginaire éclaté formé d'une multiplicité de perspectives. La sensibilité aux réalités présentes et passées n'exclut pas le recours au rêve et à la fabulation. (Bernier, 2002, p. 13-14)

Je résume : la situation de départ est celle de l'aveuglement. Mouawad est ignorant et souhaite éclaircir son regard afin d'atteindre sa destinée idéalisée, celle de l'artiste doué de « voyance ». Pour y parvenir, il doit retrouver le chemin qui le conduira à son « chez lui », ce lieu qui est à l'origine de l'arrachement et de la méconnaissance est, par conséquent, la destination hypothétique. Toutefois, puisque l'auteur est perdu, il erre à travers un espace nomade depuis lequel il se met à la recherche d'indices qu'il pourra rassembler

³ Dans la préface des entretiens, Côté indique qu'un premier « rassemblement des enregistrements sous une forme manuscrite » s'effectue presque trois ans après le début des entretiens, avant qu'un travail de corrections et de réécriture ne s'engage, jusqu'à l'aboutissement de la publication « après plus de cinq ans » (Côté, 2005, p. 8).

⁴ Bernier fait ici référence à l'ouvrage *Le Roman mémoriel ; de l'histoire à l'écriture du hors-lieu* publié par Régine Robin en 1989, aux éditions du Préambule.

dans l'espoir de reconstituer sa carte. Cet espace nomade est un lieu de résistance face aux événements qui l'ont conduit à cette situation. Dès lors, la traversée ne peut plus se faire uniquement depuis son unique point de vue, il se doit d'adopter des *habitus* différents afin d'observer les alentours avec « un nouvel œil ».

Ce début de réflexion ne doit pas être séparée de son cadre temporel : elle se déplie à partir de la fin des années 1990. Si j'insiste sur cette contextualisation, c'est qu'il est nécessaire d'accepter que l'espace nomade depuis lequel sa pensée se construit, est aux prises avec un mouvement permanent. Ce mouvement, induit par l'errance, ne cesse de transformer son regard à mesure des indices qu'il découvre. Ainsi, lorsqu'il répond aux questions posées par Côté (2005), son point de vue est celui qu'il fixe dans l'épilogue de la pièce *Pacamambo* (2000) :

Ma vie est comme un mystère qui s'épaissit un peu plus chaque jour. On m'a raconté que j'étais né au Liban en 1968, puis que j'avais vécu à Paris avant que ma famille parte s'installer à Montréal, capitale du Cirque du Soleil. Il paraît aussi, d'après les journaux que je lis beaucoup, que je suis directeur du théâtre de Quat'Sous, une ancienne synagogue, le lieu de prière des juifs. Dernière chose : je réponds rarement au téléphone et, comme les chats, je cherche la lumière. Tout cela est sans doute vrai. (Mouawad, 2000, p. 55)

Si j'ai fait le choix de mettre en exergue une réplique de *Racine carrée du verbe être* (2023) au début de cette introduction, c'est précisément pour démontrer l'évolution qui s'est produite au cours de ces vingt-trois années qui séparent ces deux pièces. Dans le prologue de ce dernier texte, Mouawad conclut par une affirmation contraire à celle de *Pacamambo* : « *Racine carrée du verbe être* a été au cours de la création un voyage moins pour fantasmer sur des possibles que pour renouer avec ce qui existait impitoyablement » (2023, p. 11). Il n'est plus question ici de placer en hypothèse les événements qui semblent le définir par la formule « tout cela est sans doute vrai » (Mouawad, 2000, p. 55), mais bien de les assumer comme des éléments réels, appréhendés et compris par Mouawad. En revanche, l'utilisation du mot « voyage » suppose que cette compréhension s'est produite par l'errance à travers l'espace nomade, par la découverte suffisante d'indices qui lui ont permis de « renouer » et donc d'arriver à destination. Enfin, par cette arrivée, le verbe « renouer » témoigne également de l'atteinte de sa destinée et de l'accès à la voyance tant espérée.

De toute évidence, c'est l'étude du chemin emprunté par Mouawad qui devient révélatrice de sa pensée marchante et qui constitue, ce qu'Antoine de Baecque (2016) appelle une « langue du cheminement » (p. 26). Il précise : « le chemin, davantage qu'un moyen d'aller d'un point à un autre, devient un fait

complexe, une médiation entre le vivant et l'espace, un parcours sous les pas du marcheur, réel ou imaginaire, comme une expérience qui révèle l'homme » (p. 26). De son côté, David Le Breton (2012) indique que « le tracé d'un chemin se tisse à travers des signes disséminés qu'il faut savoir reconnaître » (p. 38). Les propos d'Antoine de Baecque permettent de distinguer les caractéristiques de la trajectoire mouawadienne, tandis que ceux de Le Breton exposent une sorte de méthodologie d'enquête. Chez de Baecque, le marcheur ou la marcheuse se met *en quête* d'un cheminement et témoigne d'une « phénoménologie du chemin », pour reprendre l'expression de Claude Reichler (2007, p. 31), alors que chez Le Breton, le marcheur ou la marcheuse *enquê*te sur les signes qui lui permettent d'apercevoir le chemin.

À la suite de ce préambule, plusieurs questions apparaissent. La première concerne l'origine (ou les origines) de son aveuglement : pourquoi Mouawad se sait-il né aveugle ? La seconde se rapporte à sa volonté d'émettre un questionnement alors même qu'il a conscience de son incapacité à le faire, par manque de connaissance. De fait, quelle est la nature de cette question originelle ? Ensuite, des interrogations se posent quant à l'espace nomade : comment Mouawad devient-il un marcheur errant ? Comment, dans cette errance, parvient-il à trouver les indices qu'il cherche et quels sont ces objets créés qui lui permettent d'atteindre peu à peu une connaissance ? Enfin, quelle est la carte de sa trajectoire ? En d'autres termes, comment s'illustre le parcours qui permet à l'aveugle-né d'accéder à la « voyance », et comment cette voyance permet-elle le retour « chez lui » ?

2. Wajdi Mouawad, un auteur-marcheur

Toutes ces questions ont été, d'une façon ou d'une autre, posées directement à Wajdi Mouawad à travers plusieurs entretiens menés à la fois par Jean-François Côté (2005), Laure Adler (2013) et Sylvain Diaz (2017). Bien entendu, d'autres personnes ont interrogé Mouawad, mais je souhaite me concentrer pour le moment sur les entretiens qui supposent une temporalité plus longue dans la tenue des entrevues, que celle à l'œuvre pour une revue ou un article. Ces trois livres d'entretiens correspondent tous à un contexte différent : Côté interroge Mouawad à Montréal à la fin des années 1990, soit quelques années après sa sortie de l'École nationale de théâtre et au moment de sa prise de fonction au théâtre de Quat'Sous ; Laure Adler mène son entrevue en juillet 2009, à l'occasion du festival d'Avignon dont Mouawad est l'artiste associé. Cette date correspond à la première représentation des quatre pièces de la tétralogie *Le Sang des*

*promesses*⁵. Enfin, Sylvain Diaz questionne Mouawad à l'occasion de trois rencontres publiques organisées dans le cadre d'une résidence de l'artiste à l'université de Strasbourg, en mars 2016.

Dans la préface de l'ouvrage, Diaz (2017) s'adresse au futur lectorat :

Il faudra toutefois prendre garde à ne pas chercher, dans ces lignes, ce qui fait, de toute éternité, l'œuvre de Wajdi Mouawad. L'ouvrage témoigne au contraire d'un parcours — à l'articulation de la page et de la scène — toujours en cours, et donc ouvert à de multiples possibles vers lesquels, demain, l'artiste pourra être « appelé », pour reprendre l'un des termes sur lesquels s'ouvrent ces échanges. (Diaz, 2017, p. 8-9)

Si aucune information concernant la fidélité entre la publication et l'entrevue n'est fournie dans l'ouvrage de Laure Adler, Jean-François Côté a quant à lui signalé le travail de correction et de réécriture effectué, avec Mouawad, à partir du premier manuscrit. L'ouverture à la possible contradiction future, supposée par Diaz, est révélatrice d'une « posture énigmatique », pour reprendre le titre du mémoire de Julie Beauvais (2012), de la part de Mouawad. Le point commun à ces trois entretiens, qui permet de questionner la posture de Mouawad, est très certainement le détournement de sa réponse à la toute première question qui lui est posée. Je l'ai signalé précédemment, Côté (2005) débute l'entrevue par une demande d'éclaircissement sur la volonté du répondant à ne pas parler uniquement de son travail au théâtre. Mouawad répond :

Je me sens comme un voyageur cherchant le chemin qui saura le ramener chez lui. Longtemps j'ai cru qu'il s'agissait là d'une quête, aujourd'hui je crois, plus justement, qu'il est davantage question d'une odyssée, mais une odyssée vouée à l'échec, car le chemin est perdu. (Côté, 2005, p. 13-14)

La première question de Laure Adler (2013) concerne la thématique de l'identité à travers son œuvre, et plus particulièrement aux « fragments d'identité » (p. 27) qui construisent son imaginaire. La réponse de l'auteur s'appuie cette fois sur une autre image : « Chaque fois que cette question m'a été posée, j'ai ressenti un étrange malaise que j'ai mis longtemps à comprendre, mêlé de paranoïa et de schizophrénie » (p. 27). Diaz (2017), quant à lui, dirige sa première question sur la nature de l'art qui a conduit Mouawad à se tourner, à son tour, vers l'art. Il l'interroge et s'appuie sur les propres réponses de Mouawad

⁵ *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* ont toutes été créées en amont du festival d'Avignon et ont toutes déjà été présentées au Québec et en France. Toutefois, *Ciels*, la quatrième pièce de la tétralogie, est créée spécifiquement pour le festival.

prononcées pendant l'entrevue menée par Laure Adler sept ans plus tôt.⁶ L'artiste déclare : « Je vais essayer de répondre le plus sincèrement possible. Ce n'est pas évident, car rien de ce que je vais évoquer aujourd'hui n'existait pour moi au moment où cela m'arrivait » (p. 12). Si nous comprenons que la démarche est ici rétrospective et réflexive, on peut s'étonner du retour de l'égarement que convoque Mouawad dans la suite de sa réponse : « On est égaré sans savoir que l'on est égaré, c'est alors un double égarement » (p. 12). Cette affirmation que « l'art appelle l'art » est pourtant utilisée par Mouawad dès les entretiens avec Côté (2005) dans lesquels il affirme : « cette expérience de l'immigration, artistiquement, je n'en tire rien. Si j'en tirais quelque chose, je devrais reconnaître la pertinence de l'exil, de la guerre. Je refuse » (p. 81). Dès lors, pourquoi Mouawad revient-il à la posture de l'errant ? Et de façon plus générale, pourquoi ses premières réponses passent-elles toujours par le prisme d'une marche, ou en tous les cas, par l'orchestration d'un brouillage qui vise à détourner la question posée ?

Une hypothèse me semble envisageable. Dans son ouvrage, Le Breton (2012) écrit à propos de la marche qu'elle est « une relance, un refuge intérieur pour se reconstruire en élaguant un moment toute sollicitation extérieure à la reconquête de soi » (p. 151). De fait, la marche serait activée comme un mécanisme d'autodéfense, par laquelle il lui est possible de revenir à son « espace nomade » que j'évoquais précédemment. Dans l'entretien mené cette fois par Gaëtan Dupois (2021), Mouawad confie :

On écrit ce qui ne peut être dit. Il y a des choses qu'on ne dit pas, mais ce qui ne se dit pas doit s'écrire. Et je viens d'un pays qui a considéré que beaucoup de choses ne devaient pas être dites. Donc je dois écrire. (Dupois et Lloze, 2021, p. 164)

Deux choses sont à relever dans cette réponse. La première est le lien qu'opère Mouawad entre le silence et l'écriture et qui semble s'opposer au constat d'une parole qui ne peut tout révéler. La seconde concerne l'état de résistance de l'écriture : Mouawad écrit pour contrer le silence de son pays d'origine. Toutefois, dans cette distinction entre le rôle et le statut de l'écriture, le silence apparaît comme porteur d'un secret, ou en tous les cas d'une énigme à résoudre. Dans la fin des entretiens avec Côté, Mouawad confie :

Mais écrire est difficile. Écrire est une noyade. Une asphyxie dans une mer située en nous. Appelée *l'innommable*. Une mer au fond de laquelle se cachent des poissons étranges et

⁶ Diaz fait référence aux propos de Mouawad suivants : « Ce qui m'a amené à vouloir faire du théâtre, ce n'est ni la guerre, ni l'exil, ni ma mère... c'est que j'ai vu du théâtre : d'une certaine façon, l'art appelle l'art ! » (Adler, 2013, p. 35)

tordus, laids et dérangeants. Écrire est une noyade pour tenter de saisir, sans les laisser glisser, ces poissons horriblement magnifiques. (Côté, 2005, p. 146)

L'écriture est une plongée dans les eaux qui ne peuvent que nous rappeler le titre du roman de Samuel Beckett, *L'innommable* (1953). Dans ce monologue, un homme sans identité ne peut plus bouger. Sa seule conscience d'être en vie est celle induite par les ressentis de quelques pressions sur certaines parties de son corps. Il ne peut plus parler, mais une voix ne peut pas s'empêcher de se faire entendre et de prendre le relais sur cet homme qui semble attendre la mort. La voix invente des existences, s'interroge sur ce qu'elle sait et sur ce qu'elle ignore, tente de dire ce que l'homme n'a jamais pu dire tout au long de sa vie. Toutefois, à la différence de la voix imaginée par Beckett, Mouawad organise les conditions pour faire émerger cette voix qu'il nomme « poisson soi ». Dans l'essai intitulé justement *Le Poisson soi*, Mouawad (2011) précise : « Le poisson soi est resté rivé aux eaux de l'enfance alors que lui-même avait quitté le pays natal entre tous » (p. 32). Ce poisson soi est la marque d'une « courbature » de la langue. J'emprunte ce terme à Mouawad lui-même qui, suite l'offensive d'Israël contre le Liban le 12 juillet 2006⁷, publie un texte dans *Le Devoir* dans lequel il confie son incapacité à parler :

Au journaliste qui me demandait quelle était ma position dans le conflit du Moyen-Orient, je n'ai pas pu lui mentir, lui avouant que ma position relevait d'une telle impossibilité que ce n'est plus une position, c'est une courbature. Torticolis de tous les instants. Et moi. Je n'ai pas de position, je n'ai pas de parti, je suis simplement bouleversé car j'appartiens tout entier à cette violence. Je regarde la terre de mon père et de ma mère et je me vois, moi : je pourrais tuer et je pourrais être des deux côtés, des six côtés, des 20 côtés. Je pourrais envahir et je pourrais terroriser. Je pourrais me défendre et je pourrais résister et comble de tout, si j'étais l'un ou si j'étais l'autre, je saurais justifier chacun de mes agissements et justifier l'injustice qui m'habite. (Mouawad, 2006a, 8^e paragr.)

Le « poisson soi » est la trace de la fragmentation, celle depuis laquelle le basculement s'est produit. De cet espace intérieur, demeure l'existence de l'Autre, cet enfant silencieux qui préférerait regarder « le vol des oiseaux »⁸. De fait, l'écriture permet à Mouawad d'accéder au silence qui le mène vers la destination du « poisson soi », qui n'est autre que la voix du « chez lui ». Ainsi, les détours qu'il emprunte dans ses

⁷ Suite à la capture de deux soldats israéliens par le Hezbollah, Israël mène une offensive contre le Liban qui durera un mois. 1300 civils perdront la vie et plusieurs régions du Liban seront touchées.

⁸ Dans l'une de ses réponses à Côté, Mouawad témoigne du silence de l'enfance : « Il y a longtemps, quand j'étais encore tout à fait enfant, je ne parlais pas. Le silence était une grâce [...] On s'est beaucoup inquiété à mon sujet [...] Je préférais regarder le vol des oiseaux [...] Souvent, en souvenir de cette période bénie, je me demande ce que j'ai bien pu cesser de comprendre pour me mettre à parler » (Côté, 2005, p. 144-145).

réponses aux différents entretiens, rendent perceptibles le combat qu'il mène avec l'innommable. Souterraine aux propos de Mouawad, la voix de Beckett semble se faire entendre :

Ces choses que je dis, que je vais dire, si je peux, ne sont plus, ou pas encore, ou ne furent jamais, ou ne seront jamais, ou si elles furent, ou si elles sont, ou si elles seront, ne furent pas ici, ne sont pas ici, ne seront pas ici, mais ailleurs. (Beckett, 1953, p. 14)

Dans son ouvrage, Sylvie Bernier (2002) constate que « l'écrivain exilé est constamment partagé entre ces deux réalités, intérieure et extérieure, dissociées dans le temps et dans l'espace, qui le forcent à un va-et-vient continu et impriment un mouvement de balancier à sa vie et à son œuvre » (p. 11). Dans le cas de Mouawad, le mouvement de balancier est celui opéré par la marche qui lui offre plusieurs libertés, énumérées notamment par Frédéric Gros (2011). La première, qu'il nomme « liberté suspensive » (p. 11), est celle qui permet à Mouawad de s'extraire des restrictions quotidiennes, « ne plus être pris dans la toile des échanges, n'être plus réduit à un nœud du réseau qui redistribue des informations, des images, des marchandises » (p. 12). En somme, il s'agit pour Mouawad de se réfugier dans l'espace nomade dès que le réel l'oblige. La seconde liberté repérée par Gros est celle qu'il qualifie d'« appel du sauvage » (p. 14) et qui libère le marcheur ou la marcheuse de la notion d'identité : « la liberté en marchant, c'est de n'être personne, parce que le corps qui marche n'a pas d'histoire, juste un courant de vie immémoriale » (p. 15). Dès lors, tous les possibles sont envisageables : Mouawad, en tant que marcheur, peut être ce qu'il souhaite et devenir le témoin d'une histoire qu'il écrit lui-même. Enfin, la dernière liberté est celle du « renonçant » (p. 17) qui traduit la trajectoire du marcheur ou de la marcheuse, du premier pas jusqu'au dernier. Cette liberté est profondément réflexive, puisqu'elle invite au « détachement parfait. Je ne suis plus impliqué, ni dans moi-même ni dans le monde. Indifférent au passé et au futur, je ne suis rien d'autre que l'éternel présent de la coïncidence » (p. 18).

De toute évidence, Mouawad est un auteur-marcheur. Au-delà d'une simple activité, la marche semble être la condition nécessaire de l'écriture, et faire partie intégrante de son identité. J'en veux pour preuve, le titre donné aux entretiens menés par Jean-François Côté (2005), *Architecture d'un marcheur*, qui sous-entend l'existence d'un système qui permet l'émergence et l'affirmation du statut de marcheur. Ce système, dans le cas d'un auteur comme Mouawad, peut être entendu comme une poétique de création qui donne à lire à la fois une pensée et une ambition de l'écriture. À l'occasion d'entretiens menés cette fois par Sylvain Diaz (2017), Mouawad nomme la nature de son projet artistique par l'expression « poétique de la réconciliation » (p. 71). De fait, c'est précisément cette « poétique » qui devient

l'ambition principale de Mouawad et qui permettra le glissement du statut de marcheur à celui de pèlerin. Toutefois, il serait inexact d'avancer que la marche et son système préexistent à l'écriture. En réalité, cette conscientisation d'un modèle à atteindre s'effectue tout au long du parcours et des démarches successives de Mouawad. La présente enquête cherchera donc à déconstruire l'architecture pour mieux la reconstruire et comprendre ainsi l'illustration du projet poétique mouawadien dans ses œuvres.

Cette recherche nous amènera également à éclaircir la « mythologie générale » mouawadienne, pour reprendre l'expression de Marianne Noujaim (dans Dupois et Lloze, 2021, p. 25). Dans une volonté de revenir aux origines de sa pensée sur l'écriture, nous constaterons que si cette dernière intervient au Québec, la prise de conscience des conséquences de l'exil apparaît au moment de la disparition de sa mère. L'évènement provoque une sorte de révélation des manques et des pertes de son existence. Dès sa formation à l'École nationale de théâtre, Mouawad s'engage dans une traduction de lui-même et de son histoire : c'est le début de l'édification de son mythe personnel, celui de l'écrivain, qu'il ne cessera de constituer tout au long de son parcours au Québec.

Toutefois, cette enquête n'est pas à l'abri de certaines difficultés, à commencer par le fait que l'auteur est certes toujours vivant, mais qu'il est prolifique. Dès lors, il faut avoir conscience que l'auteur peut, à tout moment, faire ou dire quelque chose qui pourrait déstabiliser le processus de réflexion. C'est pourquoi, s'il m'est impossible d'assurer avec certitude les hypothèses que j'avancerai, cette recherche doit être perçue comme un éclairage sur la trajectoire québécoise de l'auteur. L'approche qui consistera à relire et à revenir sur ses premiers textes et déclarations permettra, je l'espère, de comprendre les tournants et les virages pris par Mouawad dès son retour en France et ses prises de fonction en tant qu'artiste associé ou directeur artistique.

Plusieurs recherches ont déjà été menées sur l'artiste, toutefois, aucune ne s'est consacrée à la trajectoire générale, de sorte à mettre en évidence l'espace nomade depuis lequel Mouawad parle, écrit et s'engage. Malgré la multiplicité des approches avec laquelle il est possible d'aborder son œuvre et son parcours, je crois que certaines zones d'ombre demeurent. La première concerne son expérience québécoise. Si les différentes études réalisées sur Mouawad rappellent sa formation à l'École nationale de théâtre, ainsi que sa direction artistique du théâtre de Quat'Sous de 2000 à 2004, et celle du Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa de 2007 à 2012, les recherches considèrent ces éléments comme des étapes dans le parcours de Mouawad et non comme des angles d'approche possibles sur son œuvre. Cette

omission, qu'elle soit volontaire ou non, provoque des paradoxes dans ce qui est écrit à propos de l'esthétique ou de la portée théâtrale de l'auteur. L'introduction de l'ouvrage de Dupois et Lloze (2021) consacré à la dramaturgie et à l'esthétique de Mouawad, est intéressante pour mettre en lumière les différences d'appréhension de son théâtre. Dans leur introduction, Dupois et Lloze relèvent les éléments essentiels de sa biographie qui participent, selon elle et lui, à la singularité de son œuvre. Intitulée « Wajdi Mouawad, de Beyrouth à Paris » (p. 5), le titre suggère une continuité qui relie le Liban à la France et qui ne considère pas le Canada comme un lieu de construction artistique pour Mouawad. Or, il est nécessaire de rappeler que Mouawad quitte le Liban pour la France, en 1978, et qu'il s'installe au Québec en 1983, soit à l'âge de 15 ans. Parallèlement à ses fonctions de directeur artistique citées précédemment, il fonde avec Isabelle Leblanc la compagnie Théâtre Ô Parleur en 1991, avant de créer en 2005 avec Emmanuel Schwartz, la compagnie Abé Carré Cé Carré, en dialogue avec la compagnie Au Carré de l'Hypoténuse, créée au même moment en France. Toutefois, il serait inexact de sous-entendre que Dupois et Lloze n'abordent pas ces différents événements. Il et elle le font, mais sans pour autant établir un dialogue d'influences possible entre le Québec et son œuvre.

Dupois et Lloze affirment vouloir « s'affranchir de [leurs] grilles de lecture et d'analyses traditionnelles afin de rendre à cette création toute sa singularité, son authenticité et sa contemporanéité » (p. 11). Pour cela, l'ouvrage rassemble des articles venus d'Europe, des États-Unis et du Liban. De nouveau, ni le Québec ni le Canada ne sont représentés. Dans le cadre de cette introduction, Dupois et Lloze se réfèrent aux propos de Charlotte Farcet (2009) concernant le travail de Mouawad :

Au cours des quinze dernières années, Wajdi Mouawad s'est imposé au Canada autant qu'en France par la vigueur de parole et la singulière netteté de son esthétique théâtrale. Il s'est acquis une réputation internationale grâce à un théâtre mu par une puissante quête humaniste ; théâtre qui met en avant l'acteur comme porte-parole au sens fort de ce terme. (Farcet, 2009, p. 117)

Il ne s'agit pas de remettre en question la valeur du jugement de Farcet sur le travail de son partenaire, mais plutôt d'interroger ce qu'en retiennent Dupois et Lloze (2021) : « Comme décrit ici, le théâtre de Wajdi Mouawad est avant tout un geste de rencontre et de partage. Le dramaturge aime construire et discuter de l'élaboration de ses mises en scène avec ses comédien-ne-s, entre autres » (p. 9). Ce qui est intéressant dans cette remarque c'est la manière avec laquelle l'idée de « rencontre et de partage » est présentée. Dans son mémoire soutenu à l'université McGill, Julie Beauvais (2012) aborde cette même question, mais elle le fait depuis la figure métaphorique du « pilleur ». Dans un chapitre entier, elle

démontre comment Mouawad s'approprié une parole ou un vécu qui ne lui appartiennent pas pour constituer son œuvre. Beauvais, à travers l'étude d'entretiens et des pièces de la tétralogie, met en avant le « rapport métonymique, où l'individu — dans ce cas-ci Mouawad — se substitue au tout — le peuple libanais, la société actuelle ou la communauté artistique » (p. 13). De fait, alors que d'un côté de l'Atlantique, le théâtre de Mouawad est considéré « comme une main inlassablement tendue vers l'Autre » (Dupois et Lloze, 2021, p. 11), il est de l'autre côté mis en interrogation et perçu comme un théâtre « à la frontière du pillage et du non-pillage, entre le désir de voler la parole des autres et celui de la leur restituer » (Beauvais, p. 32).

Cette divergence de point de vue est, à mon sens, révélatrice du manque de connaissances sur la première période artistique de Mouawad.⁹ Cette situation, il faut être honnête, peut s'expliquer en partie par l'inaccessibilité des archives québécoises qui sont toutes conservées à la bibliothèque Famille Bleviss de l'École nationale de Théâtre. Mouawad, nous l'avons signalé par la préface des entretiens de Côté (2005), a pour habitude de revenir sur ses textes et de les réécrire, par conséquent d'autres versions des pièces publiées existent et témoignent d'une évolution sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. En revanche, il existe également une tradition d'analyse qui peut, d'une certaine manière, trahir la trajectoire de l'auteur. Sylvie Chalaye (2021), dans l'ouvrage dirigé par Dupois et Lloze, constate que « l'approche dramaturgique des théâtres francophones issus de la création non européenne est restée longtemps amarrée à la norme dramatique occidentale, cette norme formelle héritée de la tradition théâtrale au siècle classique » (p. 57). De son point de vue, les recherches dramaturgiques sur ces créations ne chercheraient qu'à retrouver ce qui nous est commun, et nos références ne s'appuieraient que sur celles issues des traditions théâtrales occidentales. À propos de Mouawad, si elle rappelle que ce dernier est influencé par Sophocle, elle s'interroge : « est-ce l'essentiel de ce théâtre, est-ce l'enjeu véritable de ces dramaturgies ? Ces éléments référentiels si facilement reconnaissables ne sont-ils pas l'arbre qui cache la forêt ? » (p. 60). Dès lors, si nous souhaitons, tout comme Dupois et Lloze (2021) « s'affranchir de nos grilles de lecture et d'analyses traditionnelles » (p. 11), il nous est nécessaire de revenir aux références culturelles de l'auteur en question.

⁹ Je reviendrai dans la suite de cette introduction sur les trois périodes artistiques mouawadiennes que j'identifie, néanmoins, notons que la première période se situe entre son entrée à l'École nationale de théâtre en 1991, jusqu'à sa nomination à la direction du théâtre de Quat'Sous en 2000.

Certes, Mouawad est traversé par la mythologie grecque, mais cela ne peut expliquer l'influence québécoise reconnaissable dans plusieurs recoins de son esthétique. À titre d'exemple, nous pouvons noter que plusieurs personnages de son univers sont québécois¹⁰, à commencer par Wilfrid, Jeanne et Simon, protagonistes de *Littoral* (1997) et d'*Incendies* (2003), qui sont sans doute les pièces les plus commentées. L'espace de la fiction est régulièrement identifié au Québec ou au Canada, à l'image de *Sœurs* (2014), ou encore de la pièce *Un obus dans le cœur* (2007), adaptée de son premier roman, *Visage retrouvé* (2002). Enfin, l'oralité de la langue québécoise peut s'immiscer dans les pièces de Mouawad, comme dans celle co-écrite avec Arthur H, *Mort prématurée d'un chanteur dans la force l'âge* (2019) par l'intermédiaire du personnage de Nancy ; ou au contraire, s'effacer dans la réécriture à l'image de la première version publiée de *Littoral* en 1999, et celle publiée en 2009. De plus, il faut préciser que les premières pièces de Mouawad s'écrivent au Québec, voire même, s'écrivent depuis la scène de l'École nationale de théâtre, comme c'est le cas pour *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* (1998).

Tout au long de son parcours au Québec, Mouawad rencontre des personnalités qui deviendront des compagnes et compagnons de route majeur-es à l'image, bien sûr, d'Isabelle Leblanc, mais également de Gilles Renaud, directeur du programme d'interprétation et d'écriture lors de son entrée à l'École nationale de théâtre. Ce dernier exercera une telle influence sur l'auteur qu'il lui proposera d'incarner la figure du père dans la pièce *Littoral* et, plus récemment en 2019, l'un des personnages de *Fauves*. Pensons également à François Ismert qui, par son émission *Fragments*, offre la possibilité à Mouawad de se former à l'écriture et de présenter plusieurs textes-chantiers qui seront, par la suite, réempruntés dans des pièces comme celle d'*Alphonse* (1993). Ismert s'impose dès la première version de *Littoral* en 1997, comme le conseiller artistique de toutes les créations de Mouawad et ce, jusqu'à son décès survenu en 2021. *Fauves*, créée en 2019 au Théâtre national de La Colline, marque sa dernière collaboration avec Mouawad. À ces rencontres, il faut ajouter l'influence de la littérature dramatique québécoise qui ne s'arrête pas à celle de Robert Lepage.¹¹ Certes, les liens entre Lepage et Mouawad ont longuement été démontrés, mais ils ont également été assumés directement par Mouawad à travers la création de *Seuls*, dans laquelle Lepage et sa dernière (fausse) création *La Révolution prodigue*, est le sujet de recherche du doctorat mené par le

¹⁰ Tout au long de cette thèse, il est entendu que le terme « personnage » comprend à la fois les protagonistes masculins et féminins des pièces de Mouawad. Néanmoins, les accords se feront au masculin car bien que le terme soit épïcène, son genre grammatical est toujours considéré masculin.

¹¹ En référence à Dupois et Lloze (2021) qui, dans leur introduction, s'interrogent : « *Seuls* aurait-il pu voir le jour sans les solos de Robert Lepage? » (p. 11).

personnage Harwan. En revanche, rares sont les études qui ont mises en lumière les liens tangibles entre Mouawad et Claude Gauvreau ou encore avec Michel Tremblay.

De fait, si le Québec assiste à la naissance artistique de Mouawad, ce dernier traverse autant qu'il est traversé par le territoire québécois. Le dernier élément (pour le moment) qui témoigne des liens qui unissent Mouawad au Québec, concerne la programmation du Théâtre national de La Colline. Depuis ces dernières années, le directeur programme de plus en plus fréquemment des artistes québécois et québécoises comme Rébecca Déraspe et Annick Lefebvre, venues présenter *Les Filles du Saint-Laurent* (2021), Isabelle Leblanc avec *Rita au désert* (2022), ou encore Stéphanie Jasmin et Denis Marleau avec *Les dix commandements de Dorothy Dix* (2022) et *Le tigre Bleu de l'Euphrate* (2024).

La seconde zone d'ombre qui persiste au sein des approches effectuées sur le travail de Mouawad concerne celui des croyances héritées de son éducation. Par croyances, j'entends ici la culture religieuse qui a joué un rôle fondateur dans sa découverte du langage poétique. Les références aux mythologies bibliques parcourent les pièces de Mouawad, mais alors qu'Alexandra Vom Bomhard (2022) consacre une partie de sa thèse à l'évocation du jardin dans plusieurs œuvres mouawadiennes, elle considère ce lieu comme représentatif du Liban « présenté comme un espace clos, à taille humaine [...] sécurisant » (p. 148), et ajoute que cette récurrence témoigne « d'un *topos* de la littérature antique : le *locus amoenus*, le lieu agréable, dont le jardin d'Éden, ou les Champs-Élysées dans la mythologie grecque, sont les modèles originels » (p. 148). Il ne s'agit pas de contredire les propos de Vom Bomhard, mais seulement de questionner l'apparent refus de concevoir le mythe biblique comme une matière que se réapproprie Mouawad dans ses pièces.

Dans son journal rédigé pendant la période de confinement en 2020, Mouawad consacre l'une de ses journées d'écriture au souvenir des prières qu'il effectuait pendant l'enfance :

Toute la journée j'ai été habité par des prières anciennes qui me venaient sans même le vouloir. Car avant d'aimer, écrire, j'aimais prier. J'aimais joindre mes mains, rassembler la puissance de mon esprit, y mettre tout mon cœur et demander avec ferveur que soit réparé, guéri, sauvé ce qui me dévastait [...] Les prières ne m'intéressaient pas autant que le geste de les préparer. Est-ce cela qui, malgré moi, a fixé l'écriture ? Car qu'est-ce que c'est que de cueillir des fleurs sauvages en vue d'une prière sinon un premier acte d'écriture ? (Mouawad, 2021a, p. 48)

Le silence de l'écriture ramène Mouawad au silence du recueillement. De l'ordre du rituel, ce dernier est parfois de l'ordre du sacrifice, comme le montre l'ouvrage *Seuls* (2008b), dans lequel Mouawad témoigne de son désir de concevoir la scène d'ouverture comme un jeu mortel avec le hasard et le réel : « Depuis des années, j'avais en tête une scène que je voulais jouer moi-même, dans un spectacle dont je ne connaissais rien. C'était simplement une idée, une image, un fantasme » (p. 47). Dans cette scène, Mouawad aurait pris la parole pour expliquer au public la situation de départ : debout sur une chaise, il se serait passé la corde autour du cou, aurait provoqué la chute de la chaise et aurait attendu qu'un ou qu'une volontaire vienne lui soutenir les jambes, « *si un spectateur intervient, il poursuivra le spectacle en sa compagnie, s'adressant à lui. Si personne n'intervient, le personnage et l'acteur meurent, pendus en direct* » (p. 47). Évidemment la scène ne sera pas retenue, mais l'idée du sacrifice comme acte purificateur à la représentation est une obsession que Mouawad souhaitait déjà mettre en scène dans son adaptation de *Don Quichotte*, dirigée par Dominic Champagne au Théâtre du Nouveau Monde en 1998¹². Cependant, le sacrifice devait s'effectuer par le public lui-même qui devait, pour être en mesure d'écouter les mots de Don Quichotte, accepter de se trancher les veines à l'aide de lames de rasoir que les acteurs et les actrices auraient distribuées. La dialectique entre le rituel et le sacrifice est récurrente dans l'univers de Mouawad, et participe à son imaginaire. Dans les entretiens menés par Diaz (2017), alors que nous relevions au début de cette introduction la non-réponse de Mouawad sur ce qui a appelé l'art en lui, Diaz le réinterroge sur cette même découverte et l'auteur confie : « mes premières lectures ont été celles des Évangiles, en arabe, quand je servais la messe. Les héroïques histoires des saints ont été les premières à me faire rêver, et cela dans le contexte singulier de la guerre civile libanaise » (p. 15).

Ainsi, il me semble qu'un paradoxe existe puisque si les recherches se réfèrent, voire même, font des origines libanaises de Mouawad, un objet de réflexion, pourquoi ne pas prendre en considération cet autre aspect qui, de toute évidence, a marqué profondément l'auteur ? Au même titre que la guerre civile ou que l'arrachement à la terre natale, l'éducation chrétienne maronite héritée de son père est une composante de son univers. Encore une fois, il n'est pas question d'affirmer l'existence d'une pratique religieuse de la part de Mouawad, mais bien d'admettre qu'une part de son imaginaire est teinté, si ce n'est même parfois, modelé, par les écrits religieux, comme c'est le cas dans la pièce *Les mains d'Edwige au moment de la naissance* (1999). De fait, si la mythologie grecque fait partie de l'imaginaire mouawadien, elle cohabite avec celle issue des récits religieux. Mouawad se constitue alors une mythologie de

¹² Nous reviendrons sur ces deux créations dans les chapitres 2 et 5.

personnages qui se déplacent à travers ces deux aspects, mais cela suppose de repérer dans ses œuvres la manière avec laquelle ces imaginaires sont investis. Pour ce faire, et je reviens ici à la question de l'espace nomade, il faut avoir en tête le contexte de l'écriture, mais également l'espace dans lequel se développe le drame.

Dans sa thèse, Vom Bomhard (2022) aborde la question de la perte de la langue maternelle et avance que cette situation est « parfois présentée comme un drame collectif chez Wajdi Mouawad, à travers, notamment, la résurgence du mythe de Babel » (p. 156). Pour appuyer ses propos, elle convoque notamment la pièce *Sœurs* (2014) afin de montrer que la multiplicité des langues à laquelle fait face le personnage de Geneviève Bergeron, est une illustration de l'épisode de l'Ancien Testament. Or, c'est oublier que l'espace dramatique de la pièce se situe dans une chambre d'hôtel à Ottawa, capitale d'un pays qui reconnaît officiellement deux langues, à savoir l'anglais et le français. L'incapacité du personnage à être servi en français fait apparaître le sentiment « d'être étrangère » dans son propre pays. C'est à partir de cette notion d'étrangeté que Mouawad construit un lien entre les deux personnages de sa pièce et universalise un discours qui porte à la fois sur le besoin de consolation intime et collectif, mais également sur le rapprochement entre l'histoire des communautés francophones du Canada et chrétiennes maronites du Liban. Je reviendrai sur cette pièce au cours de mon enquête, mais il est déjà possible de percevoir les limites induites par l'étude de la mythologie antique dans l'univers de Mouawad, qui met souvent de côté le contexte de l'écriture et le positionnement de l'auteur au sein de son espace nomade.

À propos de la communauté chrétienne maronite du Liban, il est nécessaire d'avoir en tête quelques informations. Tout d'abord, Mouawad n'a jamais caché son appartenance à cette communauté, ce qui a évolué, c'est l'influence qu'elle a pu avoir dans son écriture. Dans les entretiens menés par Diaz (2017), il indique :

Pour ma part, je suis né au sein de la minorité chrétienne maronite. Comme la plupart des confessions, les maronites étaient regroupés autour de leur communauté, sur un territoire reconnu pour être un fief maronite. Nous vivions donc au sein de notre centre religieux. Nous ne fréquentions pas les autres. (Diaz, 2017, p. 15)

Carole Dagher, dans son ouvrage *Réflexions libanaises* (2013), consacre un chapitre à la communauté maronite. Elle rappelle d'abord que « sa particularité est d'avoir tiré son nom d'un anachorète du IV^e siècle, Saint [*sic.*] Maron, et d'être devenue, dès le XVI^e siècle, le vecteur de la modernité en Orient » (p. 40). Les chrétiens et chrétiennes maronites n'ont cessé de participer à l'édification d'un pays démocratique.

Appuyé-es par la France, les chrétiens et chrétiennes d'Orient participent à la reconnaissance du Grand Liban sur la scène internationale, ainsi qu'aux avancées culturelles, linguistiques, scientifiques et sociales de la région. Dagher relate les différentes alliances entre cette communauté et celles présentes également au Liban :

La première alliance, contractée avec les Druzes, fut à l'origine de la formation de l'Émirat du Liban, sous le grand Fakhreddine II (1572-1635). La seconde associa les sunnites à l'Indépendance du Liban et à la gouvernance de l'État, sous le nom de Pacte national. Il en résulta une formule de partage du pouvoir, où chrétiens et musulmans participent à égalité aux pouvoirs exécutif et législatif. (Dagher, 2013, p. 44)

Or, la guerre civile libanaise qui s'est étendue sur plus de quinze ans a mis à mal le projet de ce Pacte national qui visait à constituer une communauté d'État et non plus une communauté d'appartenance religieuse. Au sortir de la guerre, une profonde crise identitaire traverse les chrétiens et chrétiennes d'Orient. Dans une conférence citée par Dagher, l'archevêque maronite de Damas, Mgr Hamid Mourani (1998) : déclare : « La crise reflète un déchirement ou un dilemme intérieur et nécessite la renonciation à des pans du passé qui ne correspondent plus à l'identité ou à la personnalité fondamentales. Elle appelle à un renouveau dans la personnalité » (dans Dagher, 2013, p. 41). Plusieurs figures de la pensée de l'Église maronite, dont le prêtre Youakim Moubarac, prôneront le nécessité d'un renouvellement de la communauté elle-même ainsi qu'un « changement en profondeur, de l'ordre spirituel de la *metanoia* » (p. 41). Toutefois, cette remise en question amène les chrétiens et chrétiennes maronites à entrer dans la modernité et à délaissier leurs liens avec la terre au profit d'une indépendance qui passe nécessairement, au regard de nos sociétés, par l'exploitation des sols et la bétonisation des espaces. Originaires des montagnes, les chrétiens et chrétiennes d'Orient sont devenu-es peu à peu des citoyen-es occidentalisé-es. Les conflits répétés et les menaces sur leur propre survie ont entraîné une migration importante. Dagher révèle que « d'après les chiffres de la Fondation maronite dans le monde, 80 % des maronites vivent hors du Liban » (p. 47).

Michel Hayek, prêtre et historien maronite qui a profondément contribué à la réflexion sur la cohabitation entre les communautés religieuses au Liban, a également participé à la pensée du devenir-maronite, notamment à travers « la légende allégorique des deux frères Hafroun et Nafroun » qui est rappelée par Dagher (p. 40). Cette légende rapporte le destin de deux demi-dieux jumeaux nés au sommet du pic appelé « Corne » de Hafroun. Le frère Hafroun, qui provient du verbe *hafar*, « creuser » en arabe, est occupé à creuser dans la roche tandis que son frère Nafroun, dont le nom est hérité du verbe *nafar* qui

signifie « voyager », s'est exilé de l'autre côté des mers. Hafroun sera retrouvé mort de faim sur son rocher, Nafroun sera quant à lui emporté par la mer et ne reviendra jamais au pays : peut-être est-il mort, ou peut-être a-t-il perdu le chemin du retour. Hayek perçoit, dans cette légende, l'histoire de la communauté chrétienne maronite dont certains ou certaines seraient des Hafroun, tandis que d'autres seraient des Nafroun. De fait, il plaide pour un retournement de l'oubli et compte sur la communauté pour ne pas laisser mourir de faim celles et ceux qui restent sur les terres, et sur la prégnance de la mémoire des maronites exilé-es afin qu'ils et elles n'oublient pas les terres qui les ont vus naître. Face à la modernité et à la fuite des maronites hors du Liban, Dagher écrit : « la véritable question, posée par le père Michel Hayek, est de savoir si les maronites "sauront retrouver cette philosophie de plein air que saint Maron a inventé [...] et redécouvrir leur véritable patrie qui est d'abord un espace spirituel?" » (p. 48). C'est précisément ce questionnement autour de la mémoire personnelle et collective de la terre libanaise qui réapparaît chez Mouawad à mesure du cheminement de son écriture.

Tout au long mon enquête, j'aurai le temps nécessaire de revenir sur l'importance de la pensée chrétienne maronite pour Mouawad, cependant, il est déjà possible d'entendre la destination de la trajectoire mouawadienne comme l'illustration de l'espoir revendiqué par Hayek. De plus, force est de constater que l'obsession du retour s'imisce dans l'écriture de Mouawad à partir de la création de *Seuls* (2008b). Dans la première partie de l'ouvrage, face au tableau de Rembrandt, *Le Retour du fils prodigue* (1668), il s'interroge : « Qu'est-ce que j'ai oublié et qui pourtant m'est essentiel ? Qu'est-ce qui depuis longtemps espère mon retour ? » (p. 102-103).

Nous l'aurons compris, ces deux zones d'ombre témoignent de plusieurs difficultés de compréhension globale de l'œuvre de Mouawad. Toutefois, et je l'ai rappelé en préambule à cette introduction, Mouawad a sa part de responsabilité dans l'existence de ce flou qui demeure malgré la richesse des études qui sont menées autour de son œuvre. Marcheur permanent, il se déplace et joue avec les limites et les frontières des qualifications qu'on tente de lui attribuer. Dans une entrevue accordée à Judith Sibony (2022), il déclare :

Si les autres posent ce regard sur moi, je n'y peux rien, et c'est inutile de se battre contre ça. En revanche, je peux refuser de me sentir enfermé dans des cases. Et ma manière de me libérer passe, par exemple, par les sujets sur lesquels je choisis d'écrire. (Sibony, 2022, p. 13)

Mouawad refuse toute détermination de son théâtre ou de sa démarche, et laisse sous-entendre qu'il est le seul à pouvoir le faire. Ainsi, pour nous assurer de la solidité d'une approche sur son œuvre, il est

nécessaire de la confronter à plusieurs de ses pièces, mais également d'avoir en mémoire les contextes de création, et les positionnements dont il témoigne à chacune des époques.

3. Mise en contexte du problème de recherche

Au Canada comme en France, les recherches littéraires et artistiques autour de la figure de Wajdi Mouawad se sont multipliées. L'engouement débute dès 2009, après le festival d'Avignon dans lequel sont présentés *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*. Pourtant, rares sont les analyses théâtrales qui se sont consacrées exclusivement à Wajdi Mouawad et à son œuvre dramatique. En effet, nous pouvons émettre le constat que les études menées s'établissent principalement depuis des disciplines diverses telles que la littérature, le cinéma, la sociologie ou encore l'histoire de l'art. Si toutes ces recherches empruntent les références et les théories développées en arts de la scène, il existe un nombre important d'études réalisées en dehors du champ disciplinaire théâtral. On peut constater également que lorsque les développements théoriques s'opèrent sur son œuvre, ces derniers ne prennent en compte que quelques-unes de ses pièces, et principalement celles de la tétralogie du *Sang des promesses*. Si Mouawad connaît une reconnaissance internationale après son passage à Avignon, comment expliquer — *a priori* — ce désintérêt pour le reste de ses œuvres ?

Il semble, au regard du succès des représentations avignonaises, qu'elles se soient imposées comme représentatives de l'esthétique et de la dramaturgie de l'ensemble des pièces créées avant et après le festival d'Avignon. Tout porte à croire que les démonstrations des thèses allant de la résurgence de la mythologie grecque jusqu'à l'idée d'une écriture de l'exil se soient fondées sur la tétralogie, mais que ces théories — aussi justes soient-elles — n'ont pas été mises à l'épreuve du reste de l'œuvre, à l'exception de la recherche d'Alexandra Vom Bomhard (2022) que j'ai déjà évoquée. Dans son étude, elle tend à mettre en lumière l'emprunt de la tragédie grecque dans l'œuvre de Mouawad à travers un corpus considérable et inédit, qu'elle construit à partir de la pièce *Alphonse* et qu'elle étend jusqu'à *Mort d'un chanteur prématuré à la force de l'âge*. Toutefois, tous les textes n'occupent pas le même statut au sein de l'œuvre mouawadienne. En effet, il est important de préciser celles qui sont écrites par lui, celles qui résultent de commandes, ou encore celles qui témoignent d'une traduction et d'une adaptation. Enfin, les pièces ne sont pas convoquées dans un ordre chronologique, mais sont regroupées par thématiques tragiques. De fait, la lecture de l'œuvre correspond à l'hypothèse thématique, elle est effectuée de façon fragmentaire et non de façon continue, ce qui, dans le cas de Mouawad, provoque l'omission de la trajectoire et de son cheminement en fonction des événements et des territoires.

Dans une enquête autour de l'œuvre mouawadienne, il faut avoir conscience des questions que soulèvent l'espace géographique, l'accès aux représentations et les singularités propres dans la recherche canadienne et française; j'en veux pour preuve le devenir cinématographique de ses pièces. En 2010, Denis Villeneuve adapte au cinéma la pièce *Incendies* qui recevra plusieurs distinctions à travers le monde. Il est évident que par ce film, Villeneuve participe à la popularité de la pièce de Mouawad ainsi qu'à l'engouement des recherches; un ouvrage consacré à l'adaptation est d'ailleurs publié en 2016.¹³ Toutefois, si le film de Villeneuve est connu d'un côté à l'autre de l'océan, le road-movie *Littoral* réalisé par Mouawad lui-même en 2004, ne connaît pas la même réception. Diffusée principalement au Canada, cette adaptation est la deuxième qui se consacre à la première pièce de la tétralogie. Créée en 1997 et présentée au Festival de Théâtre des Amériques pour la première fois, la pièce est ensuite montée aux 15^e Francophonies en Limousin en 1998, avant d'être programmée en 1999 au festival d'Avignon au Cloître des Célestins. En 2009, à l'occasion de sa venue au même festival dont il sera artiste associé, il réécrit la pièce et onze ans plus tard, elle est à nouveau mise en scène par l'artiste au Théâtre national de La Colline, dans laquelle il propose désormais une alternance entre deux équipes artistiques avec notamment le changement du personnage principal : Wilfrid est interprété par Maxime Le Gac-Olanié et devient, certains soirs, Nour, interprétée par Hatice Özer. Publiée à deux reprises, *Littoral* occupe par ses multiples transformations, une place singulière au sein de l'œuvre de l'artiste, pourtant, les études menées sur la fable abordent rarement ces métamorphoses et n'opèrent pas de comparaisons entre elles.

Isabelle Patroix (2014) tente avec sa thèse de nommer les composantes de l'identité artistique de Wajdi Mouawad. À travers les pièces et les romans publiés avant le mois d'août 2012, elle aborde *de facto Littoral*. Toutefois, elle ne revient que brièvement sur les différentes adaptations théâtrales et cinématographiques de la pièce. Si elle se concentre sur l'étude du statut d'auteur et de metteur en scène, Patroix n'aborde pas son rôle de réalisateur qui, comme chez Robert Lepage notamment, influence non seulement la représentation scénique, mais joue un rôle important dans ce qui compose son identité artistique. Ce manque n'est toutefois pas volontaire de la part de Patroix, et nous ne pouvons lui en faire le reproche. En effet, si au Canada le statut de réalisateur de Mouawad est connu, cela n'est pas le cas en France (du moins, ce statut est souvent méconnu). La sortie du film s'est faite au Québec en 2004, et bien que l'artiste

¹³ Fevry., S., Goriely., S., Join-Lambert., A., (2016). *Regards croisés sur Incendies, Du théâtre de Mouawad au cinéma de Villeneuve*. Academia-L'Harmattan. Cette étude se présente comme une mise en perspective des différentes interprétations cinématographiques et théâtrales de la pièce de Mouawad depuis la réalisation de Villeneuve. Si la recherche débute par les enjeux de l'adaptation, elle interroge également le devenir dramaturgique (et particulièrement tragique) de l'œuvre dans sa version cinématographique.

l'aborde à plusieurs reprises dans différents entretiens, il n'a pas été présenté en France. Dans le même ordre d'idées, Patroix justifie son choix de convoquer la pièce *Temps* de manière brève avec l'argument de sa non-représentation : « elle a été créée au Canada et n'a pas encore été tournée en France » (p.23). Par conséquent, il semble que le manque de connaissances entre les réalisations québécoises et françaises émerge dès l'instant où elles ne sont pas présentées et diffusées dans les deux pays. Ce constat est sans doute la première difficulté à laquelle nous tenterons de répondre, car, si les recherches déjà menées souffrent d'un corpus diffusé de manière partielle, elles répondent également à l'actualité artistique qui ne cesse de réactiver l'intérêt pour certaines pièces.

Certes, *Incendies* et *Forêts* constituent régulièrement un corpus d'étude de la part des chercheurs et des chercheuses en sciences humaines, mais nous constatons également un engouement certain pour *Seuls* et *Sœurs* ainsi que pour les œuvres qui constituent le projet *Le dernier jour de sa vie*. Mouawad est nommé directeur du Théâtre national de La Colline à Paris au printemps 2016, et sa première apparition scénique est une reprise de la pièce *Seuls*. Depuis, plusieurs créations sont remontées et présentées à nouveau aux spectateurs et aux spectatrices : *Les Larmes d'Œdipe* (2017), *Inflammation du verbe vivre* (2018), *Littoral* (2020), *Sœurs* (2021), *Notre innocence* (2018) qui certes, est annoncée comme une création, mais qui est en réalité une réadaptation de l'atelier de fin d'année des élèves du Conservatoire National de Paris présenté en 2015 sous le titre *Défenestrations*, et qui est publié en 2017 sous le nom de *Victoires*. De fait, il est possible de s'interroger sur la volonté du metteur en scène à « diriger » le regard du public et donc, nécessairement, celui des recherches futures. Pour chacune de ses reprises, Mouawad intervient dans les médias et plusieurs articles sont publiés à la suite des représentations, qui soulèvent des questionnements divers en lien notamment avec son statut de directeur exilé. Si ces interrogations peuvent faire sens, elles créent une sorte de boucle dans laquelle notre interprétation est constamment influencée par la présence libanaise et par des écrits déjà publiés au moment de la création originale de ces pièces. Inlassablement le même modèle est reproduit : la naissance au Liban, la fuite et l'exil, le refuge dans l'écriture, le modèle des tragédies grecques aboutissant à la *catharsis* dont l'apogée est atteinte dans *Incendies*. Mais n'est-il pas envisageable de percevoir autre chose dans ce besoin de reprise et de réadaptation qui semble être l'une des caractéristiques du travail de Mouawad ? Ne serait-il pas nécessaire d'observer ces pièces depuis leur présentation originale et de s'interroger sur la nécessité ou non de les *re-présenter* : est-ce une envie de contrer l'éphémère de la création scénique ou est-ce un besoin de réactualiser les thématiques abordées dans les créations ? Quels enjeux soulèvent les différentes reprises de ces spectacles ?

Patrice Pavis (2019) observe que la reprise d'une pièce originale est « délicate, car celle-ci sera nécessairement déplacée et décalée par rapport à la première version, ne serait-ce que parce que le public et ses attentes auront changé », avant d'ajouter qu'elle « se situe à mi-chemin entre une réplique de l'ancien spectacle qui se veut la plus fidèle possible et une nouvelle version prenant ses distances avec le modèle antérieur » (p.744). Wajdi Mouawad en tant qu'auteur et metteur en scène de ses pièces réinterroge donc son propre processus lorsqu'il décide de reprendre l'une de ses créations. Il opère lui-même une mise à distance sur son travail et son écriture, et assume l'idée qu'aucun texte n'est figé dès l'instant où celui-ci est porté au plateau. Il défend ainsi l'indépendance du texte et de son devenir scénique. Face à ce projet de reprise et de distance, nous pouvons nous interroger sur ce qui « se déplace » et « se décale », pour reprendre les mots de Pavis, dans les créations de Mouawad : est-ce seulement l'écriture ou est-ce lui-même, en tant qu'individu et artiste qui porte un autre regard sur son œuvre ? Qu'en est-il alors des attentes des spectateurs et des spectatrices ?

Enfin, et pour revenir au constat initial que certaines pièces connaissent une popularité plus importante que d'autres dans les études qui sont menées, nous pouvons avancer que le caractère hybride et pluridisciplinaire des mises en scène joue un rôle dans cet intérêt inégal. En effet, nombreuses de ses créations sont prises comme exemples pour aborder ces concepts, de sorte à placer Mouawad dans une catégorisation d'artisan de la scène théâtrale. Empruntant de nombreuses références qui appartiennent à d'autres champs disciplinaires que le théâtre, il conçoit la scène comme une véritable œuvre d'art — *Seuls* est sans doute le meilleur exemple —, comme un espace de dialogue où se croisent technologies, peintures, musicalité et cinéma. Il participe ainsi au décloisonnement de la scène théâtrale, et permet au public non habitué de se saisir des enjeux de la pièce grâce aux différents médiums qui sont présentés. Les choix esthétiques de Mouawad ne sont pas anodins et poursuivent d'une certaine manière, la popularisation de ses œuvres effectuée en premier lieu par Denis Villeneuve. L'exemple le plus éclairant à propos de ce phénomène de démocratisation concerne sa collaboration avec Bertrand Cantat à l'occasion du « Projet Sophocle » à Mons (Belgique). Nous reviendrons sur la polémique suscitée par cette collaboration, mais il est évident que ce choix artistique avait permis à l'époque, la démocratisation et la modernisation de l'œuvre de Sophocle pour un public venu, en partie, assister à un « concert sophocléen » de Cantat. Il en est de même avec sa collaboration avec Arthur H en 2019, qui renforce le lien qu'opère Mouawad avec la musique populaire. Que cela soit avec la présence de la peinture, de la musique, du cinéma ou encore de la littérature, l'auteur et metteur en scène conçoit des créations qui ne peuvent

s'appréhender uniquement comme de simples objets théâtraux, ce qui peut alors justifier la présence conséquente de recherches en dehors des études en arts de la scène.

Wajdi Mouawad est un homme en mouvement et ses créations peuvent être perçues comme les témoins de ses déplacements. Auteur, metteur en scène, acteur, réalisateur, concepteur, autant de rôles qui rendent l'analyse de son œuvre ambitieuse et complexe. C'est d'ailleurs ce que notait Isabelle Patroix (2014) dans son introduction :

Il est remarquable que l'auteur n'ait pas encore fait l'objet d'une thèse terminée ou d'une monographie. Selon Yves Jubinville, le fait que Mouawad multiplie les rôles d'auteur à metteur en scène empêche qu'il soit saisi dans son ensemble, étant à la frontière entre une possible étude littéraire et une étude théâtrale (Patroix, 2014, p.16).

À la lecture de la thèse d'Alexandra Vom Bomhard (2022), le constat de Jubinville peut être réactualisé sans être contredit :

Certaines thèses étaient en préparation, d'autres mentionnaient l'auteur francophone au cours de leur recherche, en se centrant essentiellement sur l'étude d'une pièce (Patrick Leroux s'appuie avant tout sur *Seuls*, tandis qu'Alexandra Balcerek se concentre sur *Incendies*), mais aucune investigation menée sous l'angle de la discipline théâtrale n'embrassait l'ensemble de sa création. (Vom Bomhard, 2022, p. 25)

Il est vrai, nous aurons l'occasion d'y revenir par la suite, que l'étude d'un auteur vivant et prolifique ne facilite pas le projet. Toutefois, n'est-il pas possible d'établir un bilan, ou tout du moins, de revenir sur ce qui a déjà été fait pour tenter de penser ce qui s'annonce ? Faisons tout de même preuve de prudence, un tel projet nécessite de proposer une voie d'interprétation ouverte de sorte que les prochaines créations de l'artiste ne viennent pas corrompre les recherches amorcées. C'est pourquoi l'enjeu d'une étude théâtrale comme celle qui est proposée dans cette thèse se doit avant tout de soumettre une nouvelle lecture de l'œuvre de Mouawad qui prendrait en considération à la fois le texte original, la structure de la pièce, mais également le parcours et les influences de l'artiste.

Si certaines recherches doctorales menées sur l'œuvre de Wajdi Mouawad se composent d'un corpus restreint et s'écrivent depuis des champs disciplinaires autres que celui des études théâtrales, d'autres confirment notre intuition sur la nécessité d'observer la trajectoire de l'auteur depuis un espace nomade. Nous avons déjà fait référence à la thèse en littérature d'Isabelle Patroix, soutenue en 2014, dans laquelle elle questionne la manière dont les identités de l'artiste nourrissent ses créations et permettent de créer

une identité artistique singulière. Bien que cette recherche assume de ne pas inclure la question des réécritures ni de l'activité de réalisateur de l'artiste, la deuxième partie de la thèse intitulée « La marche — Le mouvement », aborde précisément les contours de notre enquête. Par la mise en lumière d'un lien entre la marche et l'écriture, Patroix aborde plusieurs enjeux qui pourront être le point de départ de notre réflexion. Les arguments avancés sont d'autant plus probants qu'ils s'appuient à la fois sur une interprétation philosophique et dramatique, bien que la chercheuse ne dessine pas les contours d'une « dramaturgie marchante ». Notre recherche s'inscrit par conséquent dans la suite du travail de Patroix présenté il y a dix ans. Ce que nous avançons a déjà été initié par d'autres, il s'agit désormais de penser ces écrits dans une interprétation plus globale d'une dramaturgie et d'une architecture de création. L'importance de revenir aux influences de l'artiste semble essentielle pour tenter de nommer la manière avec laquelle les pièces se répondent, et la façon dont les personnages s'emparent de cette marche.

À ce titre, la thèse de sociologie réalisée par Céline Lachaud en 2015 nous semble judicieuse. Son approche questionne l'ambiguïté d'un théâtre politique conçu par Mouawad, et s'intéresse non seulement aux créations, mais également au parcours et aux influences de l'artiste qui peuvent expliquer son refus d'attachement à un théâtre engagé. Dans son introduction, elle annonce la manière avec laquelle elle a procédé pour réaliser son enquête et justifie notamment son choix de ne pas entrer en contact avec Mouawad lui-même, comme d'autres le font encore aujourd'hui, et dont nous suivrons également la voie. Si elle n'aborde pas la question de la marche, comme le fait Patroix, elle met en perspective le travail de l'artiste avec les écrits de Piscator, Brecht, ou encore ceux d'Adamov. À travers l'étude des différents projets mis en place au Canada et en France, elle revient également sur les différentes polémiques qui entourent Mouawad. Lachaud nous offre ainsi une première mise en interrogation des positionnements adoptés par l'auteur, que nous devons mettre à jour. Enfin, si le regard adopté est celui d'une doctorante en sociologie, notre démarche complètera la sienne puisque nous convoquerons d'autres modèles de réflexion.

La recherche menée par Mai Mohamed Louai Hussein (2014) poursuit le travail de questionnements autour de l'identité et s'appuie cette fois sur les pièces de la tétralogie et sur *Seuls*. En revanche, l'originalité de sa réflexion réside dans la démonstration d'une polyphonie de signes et de moyens d'expression qui se croisent au sein de l'œuvre mouawadienne. Pour ce faire, l'auteur de la recherche conçoit une méthodologie inédite dans l'approche des pièces :

Nous optons pour une approche deleuzienne et guattarienne, particulièrement le concept de « rhizome » avec ses principes (connexion des hétérogènes, multiplicité, rupture assignifiante, cartographie et décalcomanie), en sus des concepts de lignes de fuite, de déterritorialisation et de corps sans organes (Hussein, 2014, p.3).

Il est assumé tout d'abord que l'enjeu n'est pas d'enfermer la lecture dans un cadre conceptuel prédéfini, mais bien de nourrir les possibilités d'interprétations. C'est donc la lecture et la relecture des œuvres qui amènent le chercheur à nommer la notion de rhizome comme étant le point central. Hussein s'appuie sur les écrits de Deleuze et Guattari, et cherche à démontrer l'espace de la rencontre au sein du processus créatif, qu'il soit textuel et/ou scénique. Nous pourrions noter que le chercheur s'appuie sur des œuvres qui font toutes partie d'un regroupement conçu par Mouawad (*Le Sang des promesses* et *Domestique*), et que par conséquent, le lien entre les écritures semble inévitable par leur architecture. Toutefois, il est intéressant de remarquer l'usage constant d'un champ lexical de la marche tout au long de sa présentation. Hussein cherche donc à nommer les différentes singularités des œuvres dans le but d'en démontrer une certaine unicité qui s'incarne par leur caractère pluridisciplinaire, hybride et polymorphe. Enfin, le terme de « carrefour » utilisé dans le titre de la recherche l'est à titre de métaphore de l'interdisciplinarité dans laquelle Mouawad semble s'engager, mais il n'est pas convoqué comme concept analytique des œuvres. Hussein (2014) indique : « Le carrefour est la matrice de l'union et de la séparation, de la division et du départ, de la rencontre et de l'adieu » (p.16). Si nous ne réfutons pas cette idée, nous pensons que pour que le carrefour puisse s'établir il faut que s'annonce un élément déclencheur, ou en tous les cas qu'une somme d'éléments soit en mesure de donner à lire un carrefour ; en ce sens, l'espace nomade pourrait bien être la cause de la présence de ce carrefour.

4. Problématique et questions de recherche

Tenter d'approcher l'œuvre de Mouawad, c'est se confronter à plusieurs défis. Le premier est celui de l'inscription de l'enquête dans un paysage déjà fourni, même si les champs disciplinaires diffèrent. Dès lors, il est nécessaire de trouver une approche qui relèverait d'un caractère inédit. En préambule de cette introduction, j'ai évoqué l'espace nomade depuis lequel Mouawad semble se réfugier pour écrire et ainsi atteindre ce que Fergombé (2023) nomme une destinée et une destination par l'errance. Cette intuition soulève un deuxième défi, et non des moindres, celui de la pensée de Mouawad au moment de l'écriture. J'ai relevé précédemment deux zones d'ombre qui m'apparaissent essentielles pour saisir la nature de la trajectoire de Mouawad, à savoir l'expérience québécoise et l'éducation religieuse. Or, il faut admettre que Mouawad lui-même alimente ces manques de réflexion sur ces deux points.

D'abord, l'expérience québécoise. En 2009, Mouawad participe à l'émission de France Culture intitulée « À voix nue », présentée par Catherine Pont-Humbert. Dans l'un des cinq épisodes, il est interrogé sur sa relation avec la langue québécoise :

Il y a énormément de discours pour dire l'identité par la langue, mais en même temps, il y a un constat que je fais très rapidement. C'est mal parlé, c'est mal enseigné[...] Quand je dis que c'est mal parlé, je parle de mes camarades à l'école qui font du théâtre, où petit à petit, je réalise que dès qu'on se met à articuler une idée un tout petit peu plus longtemps que le minimum requis, on est un intellectuel [...] Enfin, toutes ces idées qui semblent dire que réfléchir et faire état par les mots de sa réflexion est une chose qui appartient aux prétentieux, aux Français, à ceux qui se prennent pour d'autres, c'est enculer les mouches. Et je me rendais compte que la langue québécoise s'appauvrisait par ceux-là mêmes qui voulaient la défendre en faisant un espace de troc. Qu'est-ce que je veux dire par un espace de troc? C'est-à-dire, à partir du moment où on comprend ce que vous voulez dire, c'est-à-dire la langue comme outil de communication, peu importe comment vous l'utilisez. À partir du moment où l'autre comprend ce que vous voulez, le but est atteint. Donc, une main. Une main grossière, voilà, vous rentrez dans une épicerie et vous dites « lait », ça suffit, le type vous donne du lait. Voilà c'est bon, on ne va pas dire « Bonjour monsieur, j'aimerais bien avoir du lait », à quoi ça sert ? Et l'autre qui vous tend le lait, il vous dit « Une piasse ». Donc, c'est du troc [...] Et ça, c'était extrêmement, extrêmement récurrent, je dirais. (Pont-Humbert, 2009, Épisode 3)

Les propos de Mouawad provoquent, trois années plus tard, en pleine polémique autour de la venue de Bertrand Cantat au Théâtre du Nouveau Monde, une contre-attaque saisissante. Patrick Lagacé (2011), dans un article publié dans *La Presse*, écrit :

Wajdi Mouawad est bien connu comme figure marquante de la littérature et de la mise en scène. De livre en pièce de théâtre, le génie de Mouawad est salué par la critique, le public, l'Ordre national du Québec et l'Ordre du Canada [...] Mais connaissez-vous Mouawad le mange-Québécois ? (Lagacé, 2011, 1^{er} parag.)

Il ajoute : « Y a-t-il un refus de la pensée, de l'intellectuel, au Québec ? Bien sûr. Est-ce une spécialité québécoise au même titre que la poutine ? Non, et c'est là que la caricature que fait Mouawad des Québécois est perverse » (10^e parag.). Cette polémique est loin d'être anecdotique dans la relation qu'entretient Mouawad avec le Québec et dans la projection que le Québec effectue sur Mouawad. Dans un cas comme dans l'autre, les désaccords doivent être pris en considération, non pas pour se positionner comme arbitre, mais pour comprendre les écarts d'imaginaire et de réalité. Cependant, il faut admettre que nous ne pouvons pas reprocher aux recherches menées hors du Québec de ne pas se saisir de ces oppositions, puisque Mouawad lui-même les dissimule dans les propos qu'il tient, par exemple, en France.

Il en est de même pour l'angle concernant son éducation religieuse. Si auprès de Diaz (2017), il n'hésite pas à parler de cet héritage, il éloigne la question lorsqu'elle lui est posée par Côté (2005) : « Je suis embarrassé par le mot "religion". Pouvez-vous préciser ce que vous voulez dire ? » (p. 52). Le discours de Mouawad s'adapte aux circonstances et aux interlocuteurs ou interlocutrices. Dès lors, se pose la question de la prise en compte ou non de ses discours, car si je ne relève ici que deux exemples, les contradictions et paradoxes parsèment l'entièreté de son œuvre et de ses discours. Toutefois, il faut garder en tête la mise en garde de Sylvain Diaz (2017) dans la préface de ses entretiens avec Mouawad à propos des « multiples possibles vers lesquels, demain, l'artiste pourra être "appelé" » (p. 9). En d'autres termes, l'enquête doit porter une attention toute particulière sur le phénomène de « répétition-variation », pour reprendre le terme de Jean-Pierre Sarrzac développé dans la *Poétique du drame moderne* (2012), à l'œuvre dans l'univers mouawadien. C'est à l'intérieur de ce phénomène que se jouent vraisemblablement la pensée et le geste artistique de Mouawad.

Ces quelques précisions obligent l'enquête à s'emparer d'une problématique dans laquelle le mouvement, induit par l'errance de l'espace nomade mouawadien, n'est pas enfermé, mais peut, au contraire, poursuivre son élan vers la quête d'une « voyance » qui le conduira à destination. C'est pourquoi l'enquête cherchera à répondre à la question suivante :

- Face à l'aveuglement et aux manques de son existence, comment l'écriture de Mouawad se constitue-t-elle en un dogme salvateur ?

Cette problématique porte en elle d'autres questionnements qui agiront comme des étapes à la réflexion de cette enquête :

- Comment l'espace nomade remet-il en cause les notions de fabulation et de réalité que Mouawad illustre par l'opposition du verbe croire et du verbe savoir ?
- En quoi le projet poétique mouawadien traduit-il une doctrine d'une marche de l'écriture ?
- Comment la mise en marche des personnages permet-elle à l'auteur d'accéder à une voyance « fictivement véritable » ?
- Enfin, nous serons amenés à nous demander : qu'est-ce que Mouawad cherche à nous faire croire ?

5. Approches méthodologiques

Depuis le début de cette introduction, je m'attache à utiliser le terme d'« enquête » pour évoquer cette recherche. Ce choix, n'est évidemment pas anodin et assume consciemment une première posture, celle

d'un enquêteur qui établit sa réflexion depuis ce que Carlo Ginzburg a nommé le « paradigme indiciaire » dans son texte *Signes, traces, pistes* (1980). Denis Thouard (2020) explique que c'est « à partir de la conjonction à la fin du 19^e entre la lecture des symptômes psychiques indirects chez Freud, de la technique d'attribution des œuvres à partir de détails inaperçus inventée par Morelli et de la naissance du roman d'enquêtes policières » (p. 130), que Carlo Ginzburg conçoit le paradigme indiciaire comme « un modèle des “sciences humaines” alternatif au modèle platonicien commandant les sciences “naturelles et formelles” » (p. 130). Dans son texte, Ginzburg (1980) revient sur la méthode du critique d'art italien Giovanni Morelli pour qui les musées étaient des lieux qui ne permettaient pas d'attribuer avec certitude la paternité de chacun des tableaux. Selon lui, la seule manière d'y parvenir n'est pas de « se fonder, comme c'est habituellement le cas, sur les caractères les plus manifestes — et donc les plus faciles à imiter — des tableaux » (p. 2), mais au contraire, il faut

se livrer à l'examen des détails les plus négligeables où l'influence des caractéristiques de l'École à laquelle le peintre appartenait est moins marquée — ce qui est le cas du lobe des oreilles, des ongles, de la forme des doigts et des orteils. (Ginzburg, 1980, p. 2)

Cette méthode fut largement critiquée et considérée comme contraire aux gestes des peintres. Pourtant, certains auteurs, comme Enrico Castelnuovo, perçoivent des liens avec la figure de Sherlock Holmes, « l'amateur d'art est comparable au détective qui découvre l'auteur du délit (du tableau) en se fondant sur des indices qui échappent à la plupart des gens » (Ginzburg, 1980, p. 5). Ginzburg nous informe également que Freud, dans sa jeunesse, s'est appuyé sur les écrits de Morelli pour développer « l'idée d'une méthode d'interprétation s'appuyant sur les déchets, sur les données marginales considérées comme révélateurs » (p. 8). Sans entrer dans tous les détails de l'analyse effectuée par Ginzburg, ce dernier résume le paradigme indiciaire comme suit :

Ce savoir se caractérise par la capacité à remonter, à partir de données expérimentales apparemment négligeables, jusqu'à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentale. On peut ajouter que ces données sont toujours présentées par l'observateur de façon à donner lieu à une séquence narrative. (Ginzburg, 1980, p. 10)

En 2019, la revue *Postures* consacre un dossier aux formes de l'enquête comme construction du savoir. Dans leur avant-propos, Jennifer Bélanger, Étienne Bergeron, Jean-François Lebel et Laurence Perron, rappellent que « depuis les premiers essais de théorisation du genre policier, on s'obsède à en faire remonter l'origine aux temps les plus reculés », avant d'ajouter : « on lui cherche des accointances avec d'autres genres, d'autres médiums, sur lesquels il étendrait l'emprise de son imaginaire » (1^{er} paragr.). Les

quatre chercheurs et chercheuses reviennent également sur l'importance du paradigme indiciaire de Ginzburg et expliquent : « On comprend que, dans cette logique, toute écriture qui compose avec le mystère, l'absence, le silence, se dote des outils de l'enquête pour fonder ses méthodes heuristiques. Le paradigme de Ginzburg met aussi en lumière la relation entre voir et savoir » (4^e paragr.). De fait, le paradigme indiciaire amène celui ou celle qui enquête, à se concentrer sur l'étude attentive des indices laissés par l'artiste. Sa démarche est d'abord et avant tout de relever ce que chaque indice témoigne, avant de les assembler pour mettre en lumière la narration possible. Toutefois, une question se pose : où chercher les indices ?

Dans le cadre de cette enquête, je m'attacherai à observer les textes écrits et publiés par Mouawad. Par conséquent, et j'y reviendrai plus précisément par la suite, mon corpus se composera des textes dramatiques, mais également des essais et des livres d'entretiens. De fait, l'enquête n'étudiera pas les mises en scène de Mouawad. Trois raisons m'ont conduit à délimiter mon corpus de cette façon. La première, trouve son origine dans une volonté de prendre « au mot » Mouawad, lorsqu'il déclarait à Côté (2005) : « La mise en scène, ça me gonfle [...] Ce que j'aime, c'est raconter des histoires » (p. 140) ; et qui récidivait auprès de Diaz (2017) : « Je n'ai jamais fait de mise en scène, je n'ai fait qu'écrire [...] je ne suis pas metteur en scène, je ne suis qu'auteur » (p. 45). Cette revendication du statut d'auteur va plus loin puisque, comme nous le verrons, Mouawad s'affirme même comme un auteur qui a toujours voulu être du côté du roman, et non du théâtre. La seconde raison, qui me conduit à « exclure » les mises en scène, est due à la démarche du paradigme indiciaire. En effet, l'étude attentive des détails suppose de pouvoir revenir librement aux objets qui sont observés, par conséquent, comme le notait Anne Ubersfeld (1982), la publication d'un texte autorise à réfléchir à « l'infinité des structures virtuelles et réelles du message (poétique) du texte littéraire » (p. 16). Enfin, de la même manière que les chercheurs et chercheuses avant moi, ma situation géographique m'empêche d'assister à l'ensemble des productions de Mouawad. Bien que j'ai eu la chance de voir celles produites en France au cours de ces cinq dernières années, je n'ai pas pu voir celles créées à la fin des années 1990 au Québec. De plus, contrairement aux archives visuelles, les textes sont presque tous disponibles et accessibles.

Le concept de Ginzburg nous conduit à la mise en place d'une première approche que Denis Thouard (2020) qualifie d'« herméneutique des profondeurs » qui se tourne « vers les plus infimes détails de l'existence sensible, une symptomatologie généralisée, bref, une enquête indiciaire » (p. 124). Dans le cadre de notre enquête, l'approche herméneutique est l'art d'interpréter les textes pour en comprendre le sens, et en

expliciter les conditions et modalités de compréhension. Cette démarche place alors le lecteur ou la lectrice dans une position d'interprète. Paul Ricœur (1986) définit ce qu'est un texte par la fixation de l'écriture, il est « un discours qu'on aurait pu dire, certes, mais précisément qu'on écrit parce qu'on ne le dit pas » (p.154). De fait, le texte prend le relais de la parole, rend absents les interlocuteurs et les interlocutrices, ainsi que le contexte de la situation d'énonciation. Toutefois, « le texte [...] n'est pas sans référence ; ce sera précisément la tâche de lecture, en tant qu'interprétation, d'effectuer la référence » (p.157). Cet affranchissement de l'écriture place le texte dans une situation où la référence n'est plus dite directement, et où le locuteur ou la locutrice n'est plus véritablement présent·e. En effet, nous reconnaissons l'auteur à l'intérieur du texte parce que c'est son écriture qui acte sa présence, mais ce dernier ne peut intervenir avec celui ou celle qui reçoit le texte. Ricœur qui perçoit l'auteur comme « premier lecteur » (Ricœur, p.158) note que cette position interroge les rapports de l'explication et de l'interprétation qui apparaissent au moment de la lecture.

Selon lui, le lecteur ou la lectrice d'un texte a deux possibilités : soit il ou elle choisit de « rester dans le suspens du texte, le traiter comme un texte sans monde et sans auteur » (p.163), et dans ce cas, il ou elle l'explique par sa structure et ses rapports internes ; soit il ou elle choisit de « lever le suspens du texte [d']achever le texte en paroles, le restituant à la communication vivante », et alors, il ou elle l'interprète. Cette deuxième possibilité est celle qui, pour Ricœur, permet d'atteindre la véritable destination de la lecture puisque « si la lecture est possible, c'est bien parce que le texte n'est pas fermé sur lui-même, mais ouvert sur autre chose ; lire, c'est, en toute hypothèse, enchaîner un discours nouveau au discours du texte » (p.170). L'interprétation rejoint l'idée d'appropriation défendue par Schleiermacher, Dilthey ou encore Bultmann, dans le fait que le lecteur ou la lectrice peut mieux se comprendre à travers le texte. En d'autres termes, « l'interprétation "rapproche", "égalise", rend "contemporain et semblable", ce qui est véritablement rendre *propre* ce qui d'abord était étranger » (p.171). Par appropriation, la lecture actualise de façon permanente le texte, et par conséquent sa signification.

Toutefois, Ricœur assume l'idée qu'il est nécessaire de faire apparaître une articulation qui permettrait de rendre complémentaires l'analyse structurale et l'herméneutique : « expliquer, c'est dégager la structure, c'est-à-dire les relations internes de dépendance qui constituent la statique du texte ; interpréter, c'est prendre le chemin de pensée ouvert par le texte, se mettre en route vers l'orient du texte » (p.175). Par un travail de « dépsychologisation » de l'interprétation héritée d'Aristote et surtout de Charles Sanders Peirce, Ricœur parvient à rattacher cette notion « au travail même qui est à l'œuvre dans le texte. Dès lors,

interpréter, pour l'exégète, c'est se mettre dans le sens indiqué par cette relation d'interprétation supportée par le texte » (p.177). De fait, en même temps qu'elle permet l'accès à soi, l'analyse d'un texte donne accès au texte lui-même : « le dire de l'herméneute est un re-dire qui réactive le dire du texte » (p.178).

Dans le cadre de cette recherche, nous entrons pleinement dans l'approche herméneutique puisqu'il s'agira de proposer un sens réactivé par notre lecture. Si nous tenons à distance l'auteur de notre réflexion, nous ne pourrions faire l'impasse sur les déclarations de l'artiste dans le but d'observer les correspondances entre ce que nous tenterons de révéler et ce qui a été prononcé par Mouawad lui-même. Il est sans doute inutile de le rappeler, mais ce procédé en devenir, trouve son origine dans l'intuition que l'auteur joue en permanence de ces correspondances, ne serait-ce que par les thématiques abordées dans ses pièces, ou encore par la dissimulation d'indices qu'il effectue depuis plusieurs années. L'enquête que nous nous apprêtons à débiter a pour ambition de révéler non pas un sens caché, mais bien un sens qui serait en face du texte et qui, pour diverses raisons, n'a pas encore été véritablement abordé.

L'approche herméneutique n'est pas inédite dans le domaine des études théâtrales, Patrice Pavis lui consacre d'ailleurs une définition dans la dernière version de son *Dictionnaire du théâtre* (2019). Il rappelle que « l'interprétation du texte et de la scène par le metteur en scène, l'acteur et le public est un aspect essentiel du travail théâtral, puisque la représentation se présente comme une série d'interprétations, à tous les niveaux et à tous les moments » (p.386). Pavis insiste sur le fait de l'importance pour l'herméneute d'acquérir une connaissance concrète de l'historicité de l'objet étudié ainsi que de son propre lieu d'énonciation. De fait, ce qui est intéressant et complémentaire à nos propos précédents, réside dans la nécessité d'établir à la fois le contexte de l'œuvre, mais également celui des lecteurs et des lectrices, et des spectateurs et des spectatrices des œuvres de Mouawad. Pavis nous confirme que l'un des enjeux de l'herméneutique dans le cadre d'une analyse théâtrale, est de mettre en scène l'ensemble des données concernant une œuvre dans l'espoir d'émettre des hypothèses qui seront illustrées par l'objet étudié dans son ensemble. Il ne s'agit pas de mettre en lumière des aspects isolés, mais bien d'effectuer des allers-retours permanents entre le détail et le tout d'un texte.

En ce sens, une deuxième approche sera appréhendée dans le cadre de notre enquête : celle de la dramaturgie qui viendra s'allier à l'approche herméneutique. En effet, si comme l'écrit Jean-Marie Piemme (1986), le ou la dramaturge a la fonction herméneutique de l'interprète, Pavis (2019) note que la

dramaturgie examine « l'articulation du monde et de la scène, c'est-à-dire de l'idéologie et de l'esthétique, telle est en somme la tâche principale de la dramaturgie » (p.254). Il ajoute que la dramaturgie « a pour fin ultime de représenter le monde, qu'elle prétende à un réalisme mimétique ou qu'elle prenne ses distances vis-à-vis de la *mimèsis* en se contentant de figurer un univers autonome » (p.254). En d'autres termes, il s'agit bien de prendre la mesure du monde déployé devant l'œuvre. Bien plus que de représenter le monde de manière mimétique, l'œuvre proposerait une redescription du réel de sorte à mettre en lumière *l'être-au-monde* du spectateur et de la spectatrice.

Nous l'avons dit précédemment, Ricœur croit en la nécessité de rendre complémentaire l'analyse structurale et l'herméneutique. La tâche de la dramaturgie sera de nous aider à élucider les structures mises en place par Mouawad. Comme nous le verrons, c'est à partir de la création des pièces de la tétralogie que l'auteur devient un « bâtisseur », puisqu'il regroupe lui-même ses pièces et tisse les liens narratifs entre elles. De plus, l'ambition du projet poétique de Mouawad ne peut être comprise que par une analyse de la structure. La cosmologie des personnages, mais également les échos entre les situations qui permettent aux œuvres de se répondre, nous invitent non seulement à repérer les ancrages dramaturgiques de ce projet poétique, mais il nous sera alors possible de percevoir la construction en forme de spirale que suggère la trajectoire mouawadienne. En effet, les trois mouvements de l'écriture que j'explicitai dans le prochain point ne cessent de revenir à un point de fracture depuis lequel Mouawad modifie son statut d'auteur et accentue l'édification de son mythe. Le recours aux écrits d'Evelyne Lewy-Bertaut (2001) à propos de la mythobiographie constituée par Albert Cohen nous sera d'une aide considérable pour saisir la structure qui permet à l'identité narrative de se construire également au sein des processus de création de Mouawad. Enfin, nous aurons l'occasion dans cette recherche de faire des rapprochements avec l'œuvre d'August Strindberg. Qu'elle soit à l'origine du drame à station ou bien qu'elle inaugure une nouvelle conception de la catastrophe, le nomadisme de l'écriture de Strindberg nous permettra de comprendre les mécanismes dramaturgiques à l'œuvre dans les textes de Mouawad. Il ne s'agit pas d'opérer une filiation claire entre Mouawad et Strindberg, mais plutôt de revenir sur les évolutions dramaturgiques initiées par l'auteur suédois et développées notamment par Jean-Pierre Sarrazac.

6. Plan de l'enquête

Divisée en cinq chapitres, cette enquête tâchera de suivre l'évolution de la trajectoire mouawadienne dans un ordre chronologique. Pour ce faire, les pièces qui seront convoquées le seront dans l'ordre d'écriture

de ces dernières. Je me dois de clarifier dès maintenant les raisons pour lesquelles toutes les pièces qui composent l'univers de Mouawad n'ont pas été appréhendées de la même façon, dans le cadre de cette recherche. Seules les pièces qui permettaient de témoigner de façon évidente de la transformation du projet poétique mouawadien, ou de l'évolution de la pensée de l'auteur ont été mises en avant. Cela ne signifie pas que les autres pièces ne seront pas convoquées à travers l'enquête, mais ces dernières ne seront pas observées avec la même attention portée aux détails. En revanche, certains textes de Mouawad ont été « exclus » du corpus. Le premier critère de sélection fut celui de la paternité de l'idée et de l'écriture. Par conséquent, il ne sera pas question ici du texte *Assoiffés* (2007), qui est une commande de Benoît Vermeulen pour le Théâtre Le Clou, ni du texte *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* (2008) puisque ce texte répond à une demande de Dominique Pitoiset pour le Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine, de même qu'il ne sera pas question du texte *Une chienne* (2016) qui témoigne de sa collaboration avec Krzysztof Warlokowski. Les pièces qui composent le cycle des Sophocle ne seront pas abordées également. Ce choix repose sur le principe que les traductions sont signées par Robert Davreu en 2016 (à l'exception d'*Inflammation du verbe vivre* et des *Larmes d'Œdipe*), et que le sujet de la dernière thèse autour de l'œuvre de Mouawad à savoir celle d'Alexandra Vom Bomhard (2022) les a convoquées de façon centrale. Enfin, si le premier roman de Mouawad, *Visage retrouvé*, fait l'objet d'une étude approfondie au cœur de cette enquête, *Anima* ne sera pas présent. Contrairement au second roman, le premier a fait l'objet d'une adaptation théâtrale et permet de mettre en lumière l'évolution de l'écriture et du projet poétique de l'auteur. De plus, le succès international d'*Anima*, fait en sorte que ce roman est régulièrement un sujet de recherche dans des champs disciplinaires appropriés.

En guise de présentation approfondie de l'artiste, nous consacrerons notre premier chapitre à une approche herméneutique des discours de Mouawad. Dès lors, nous mettrons en avant le concept d'identité narrative et nous amorcerons celui de mythobiographie. Nous reviendrons sur les éléments biographiques et artistiques qui permettent de percevoir l'entrée de Mouawad dans l'espace nomade.

Le second chapitre se concentrera sur l'étude des deux premières pièces de Mouawad, à savoir *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* (1991) et *Journée de noces chez les Cromagnons* (1994). Ces deux textes ouvrent le premier mouvement de l'écriture de Mouawad, par conséquent nous verrons comment le projet poétique s'amorce, tâtonne, mais s'ancre déjà dans le territoire québécois.

Le troisième chapitre nous permettra d'entrer au cœur de ce premier mouvement de l'écriture avec la révélation de l'écriture romanesque de *Visage retrouvé* (2002), et de ses doubles, à savoir *Grand Alphonse* (1993) et *Alphonse* (1996). Depuis le dialogisme de Bakhtine, nous verrons comment l'*ethos* de Mouawad évolue et de quelle façon la marche s'accélère et ouvre un monde du texte nouveau. Nous constaterons également l'impression du Québec dans son écriture et l'apparition du modèle religieux comme idéal impensé dans *Les mains d'Edwige au moment de la naissance* (1999).

Le quatrième chapitre, quant à lui, se situe au seuil du premier et du deuxième mouvement d'écriture. Nous mettrons en lumière ce passage entre les deux mouvements, par la découverte de la quête du marcheur, à savoir la recherche de la phrase manquante. *Littoral* (1997) et *Rêves* (1999) apparaîtront comme des espaces de révélation qui transformeront radicalement l'esthétique mouawadienne. Viendront ensuite les trois premières pièces de la tétralogie que nous observerons depuis la promesse originelle passée entre Abraham et son Dieu. Nous verrons comment les liens familiaux se constituent depuis la descendance des couples de la Promesse.

Enfin, le cinquième chapitre évoquera le dernier mouvement de l'écriture qui débute avec la création de *Seuls* (2007) et dont le texte *Ciels* (2009) en est l'héritier. Nous observerons comment, à la suite de *Forêts* (2006), le discours de Mouawad change radicalement. La quête qui l'animait jusqu'alors évolue également : Mouawad devient père et se concentre à présent sur le chemin du retour où réside « la seconde ancienne ». Dès lors, nous observerons la manière avec laquelle *Sœurs* (2014) et *Mère* (2022) se construisent et provoquent la rencontre entre l'homme et l'enfant.

CHAPITRE 1

LE MONDE DE L'AUTEUR : UNE ARCHITECTURE HERMÉNEUTIQUE DU SOI

Je sais aussi que je suis moi-même plusieurs en la diversité polygonale qui me compose, et rien ne me serait plus insupportable si le monde ou qui que ce soit me réduisait à n'être plus qu'un seul angle, réduit à la définition d'un et unique coin, aussi réel ce coin peut-il être...
(Mouawad, 2021a, mars, p. 108)

En guise d'introduction à cette enquête, nous devons rassembler tous les éléments disponibles qui nous permettront de réaliser le portrait de notre sujet. Force est de constater qu'il existe déjà un grand nombre de recherches et de publications qui reviennent sur la biographie de Mouawad et qui tentent de mettre en lumière un recours à l'autobiographique dans son œuvre. À titre d'exemple, citons la recherche menée par Alexandra Balcerek (2013) autour de l'expression autobiographique au théâtre et qui intègre, au sein de son corpus, Wajdi Mouawad. Après une clarification de son usage des termes « autobiographie » et « autobiographique » qu'elle conçoit comme des outils qui lui serviront « à désigner toute utilisation de sa biographie par l'auteur dramatique, toute incursion de son vécu dans la fiction, toute référence à son parcours, toute utilisation de ses expériences personnelles comme d'un matériau à l'écriture » (p. 13), Balcerek annonce percevoir dans *Incendies* (2003), la projection de l'auteur dans les personnages et *in fine*, de sa présence dans le drame. Comme premier argument à sa démonstration, Balcerek note la répartition de « cette charge autobiographique entre les personnages principaux de la pièce dont les prénoms sont chacun affublés de la première lettre de son prénom » (2013, p. 84). Cette remarque, confirmée à deux reprises par Mouawad lui-même dans l'ouvrage consacré à sa tétralogie *Le Sang des promesses* (2009), et dans celui qui aborde le processus de création et de réflexion de *Seuls* (2007)¹⁴, lui permet d'affirmer l'existence d'un processus de dissimulation d'un *je* à travers la parole de ses personnages. Ces derniers deviennent, selon Balcerek, des personnages porte-parole qui conjuguent à la fois des « traits caractéristiques » de l'auteur « et de son propre parcours qu'on verra apparaître parcimonieusement ». Toutefois, ces derniers se situent « dans un univers qui n'a rien à voir avec le temps, l'espace et/ou la

¹⁴ Dans le premier ouvrage, Mouawad indique les récurrences entre *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* et nomme précisément : « Les W comme Wajdi » (Mouawad, 2009a, p. 10). Dans le second, il témoigne de ses recherches pour trouver le prénom de son personnage : « Lui trouver un nom. Un nom arabe. Recherche sur Internet. Google : "prénoms masculins arabes". Je cherche des W. » (Mouawad, 2008b, septembre, p. 95).

situation dans lesquels il se trouve » (2013, p. 85). Cette ambivalence du personnage qui veut, à la fois, qu'il *soit* et *ne soit pas* une présence de l'auteur conduit Balcerek à qualifier le personnage non pas comme un double de l'auteur, mais plutôt comme « un instrument de son laboratoire d'écriture qui recycle l'autobiographie dans une optique créatrice » (p. 109). Elle précise :

Outre le pacte autobiographique qui appartient au paratexte et confirme de suite la volonté de présenter une œuvre autobiographique, c'est essentiellement la parole épitextuelle de l'auteur qui fait exister la dimension autobiographique de son œuvre. Entretiens et correspondances sont autant de sources qui permettent de confirmer les liens supposés entre les éléments développés dans l'écriture et la biographie de l'auteur et qui permettent aussi d'attester de la présence du « je » de l'auteur dans ses œuvres. (Balcerek, 2013, p. 109)

Ce passage est intéressant, car il témoigne de la manière dont le processus d'interprétation est mis en œuvre par Balcerek. La parole, dite « épitextuelle », devient une preuve quant à son hypothèse d'une présence autobiographique de l'auteur dans ses œuvres. Dès lors, cette affirmation sous-entend qu'il existe une corrélation entre la parole et l'écriture. En d'autres termes et pour reprendre la formule de Ricœur (1986), il s'agit de considérer l'écriture comme un « facteur purement extérieur et matériel : la fixation, qui met l'événement de discours à l'abri de la destruction » (p. 124). Se référer aux propos d'un auteur ou d'une autrice pour envisager une analyse de ses pièces est évidemment essentiel, toutefois, il est nécessaire d'opérer une distanciation entre la parole et l'écriture. À ce titre, Ricœur soutient qu'il existe une différence entre la signification textuelle et celle qu'il nomme signification mentale :

D'abord l'écriture rend le texte autonome à l'égard de l'intention de l'auteur. Ce que le texte signifie ne coïncide plus avec ce que l'auteur a voulu dire [...] autrement dit, grâce à l'écriture, le « monde » du texte peut faire éclater le « monde » de l'auteur. (Ricœur, 1986, p. 124.)

Par conséquent, cela ne signifie pas que les propos de Mouawad doivent être observés en dehors de ses textes, mais plutôt que l'enquête doit chercher à révéler les effets de liaison et de déliaison entre ces deux mondes. Toutes les précautions doivent être prises afin de ne pas tomber dans ce qui peut s'apparenter à un « piège » constitué par notre auteur lui-même. En effet, rares sont les auteurs ou les autrices qui offrent des préfaces et des postfaces aussi généreuses que celles présentes dans les pièces de Mouawad. Il est donc légitime de poser la question de l'influence qu'il exerce sur le monde du texte activé par l'acte de la lecture et qui a pour conséquence de produire certaines incohérences dans les recherches. Reprenons l'exemple de la thèse d'Alexandra Balcerek (2013). Toujours à propos de la présence autobiographique dans *Incendies* elle se réfère aux propos de Mouawad cités dans la postface de la pièce : « Mon travail se situe en plein territoire de la fiction "dit-il pour désigner *Incendies*, il prend ainsi ses distances et avec

l'autobiographie, le documentaire et la fiction historique » (Balcerek, p. 150). Pourtant, deux lignes plus loin, elle écrit : « *Incendies* est la pièce de Mouawad la plus ancrée au niveau dramaturgique dans son origine libanaise » (p. 150). Si le travail de Mouawad se construit depuis un territoire fictionnel, pour quelle raison ce territoire s'ancrerait-il sur le territoire libanais ? Comprenons ici que je ne remets pas en question l'existence de liens concrets entre la biographie de l'auteur et la constitution de ses personnages — j'y consacrerai moi-même une partie dans les prochains chapitres —, en revanche, je soutiens que la première étape de notre enquête doit revenir sur ce monde de l'auteur.

L'étude du monde de l'auteur nous amène inévitablement à nous interroger sur les contours de ce monde. Toutefois, une sorte de paradoxe persiste entre les écrits consacrés à Mouawad et ses propres prises de parole. Dans l'ouvrage dirigé par Gaëtan Dupois et Evelyne Lloze (2021), on peut lire en introduction : « l'histoire individuelle du dramaturge libano-qubécois nourrit son théâtre et lui offre, à n'en pas douter, une forte singularité » (p. 9). Si Mouawad est bien qualifié de dramaturge « libano-qubécois », il en résulte que l'approche de cette coexistence de territoires est décrite dans une partie intitulée « Wajdi Mouawad, de Beyrouth à Paris » (p. 7) et se constitue par un simple relevé d'éléments biographiques qui leur permettent de contextualiser l'auteur. Dans ce cas, l'expérience québécoise est intégrée dans la suite des événements chronologiques vécus par l'auteur sans chercher à comprendre les influences, ou du moins les traces de cette même expérience au sein des discours et écrits du dramaturge. De son côté, la recherche menée par Julie Beauvais (2012) nomme l'importance de l'expérience québécoise dans le parcours de Mouawad, mais elle n'hésite pas à définir l'identité personnelle de l'auteur comme « Libano-Québécois en quête de reconnaissance française » (p. 36). Toutefois, à la différence de Dupois et Lloze, Beauvais clarifie la volonté de Mouawad « de ne pas choisir entre le Liban, la France et le Québec, c'est-à-dire qu'il préserve chacun de ces territoires dans la constitution de son identité » (p. 39). Le paradoxe se situe, me semble-t-il, dans l'affirmation identitaire alors même que l'auteur déclarait à Judith Sibony (2022) : « il ne faut pas confondre origine et identité. Souvent il y a cette espèce d'amalgame. Mon origine est fixe, mais mon identité est en mouvement » (p. 14). La distinction apportée par Mouawad entre origine et identité nous permet d'introduire le concept de « permanence dans le temps » proposé par Ricœur (1990). Selon lui, la problématique de l'identité personnelle réside dans la non-distinction « entre les deux usages majeurs du concept d'identité », à savoir : « d'un côté *l'identité comme mêmeté* et l'autre *l'identité comme ipséité*. L'ipséité n'est pas la mêmeté » (p. 139). Par cette absence de reconnaissance et de considération de la permanence dans le temps, nous passerions à côté d'une notion fondamentale, celle

de l'*identité narrative*. Dès lors, l'identité narrative parce qu'elle est changeante et qu'elle se construit à mesure des évènements, traduirait le mouvement dont parle Mouawad.

L'enjeu de ce premier chapitre sera donc, dans la lignée des travaux de Ricœur, l'étude de l'identité narrative opérante chez Mouawad. Pour ce faire, nous nous concentrerons sur ses entrevues et ses essais, afin d'analyser les différentes manières et variations que l'artiste utilise pour se raconter. Ce chapitre tentera de révéler la structure de l'identité narrative mouawadienne et de comprendre ses multiples configurations qui nous apparaissent essentielles pour l'étude de son œuvre. Divisé en trois parties, notre propos cherchera dans un premier temps à clarifier les termes d'identité-mêmeté et d'identité-ipséité, avant de mettre en évidence que l'identité narrative trouve son origine dans la limite de la confrontation entre ces deux termes. Dans un second temps, nous nous intéresserons plus particulièrement aux trois configurations de l'identité narrative qui, chez Mouawad, sont régulièrement explorées et dont les variations reposent sur un imaginaire narratif. Enfin, nous constaterons que ces configurations sont toutes liées par le mouvement, et plus précisément par celui de la marche. Dès lors, nous chercherons à convaincre de l'importance de cette structure dans la narration du parcours de l'artiste et de la nécessité de la mettre à l'épreuve dans son œuvre. En résumé, nous proposerons dans ce chapitre non pas un portrait de Wajdi Mouawad, mais plutôt une clarification de ce qu'il nomme lui-même un « espace vision »¹⁵ qui tient compte à la fois de la temporalité de la parole et de sa traduction dans le mouvement général de son identité.

1.1 Usage créatif de l'espace biographique

Né en 1968 dans le village de Deir-el-Quamar au Liban, Wajdi Mouawad grandit aux côtés de son frère et de sa sœur au sein d'une famille de confession chrétienne maronite. Le 13 avril 1975, alors qu'il est âgé de sept ans, sa famille et lui entrent, comme des milliers de Libanais et de Libanaises, dans la guerre civile. Cette date est considérée comme le début de la guerre civile et témoigne du jour où les miliciens du Parti Chrétien Kataëb mitraillent un autobus occupé par des militants palestiniens à Ain el-Rammané, en réponse à la tentative d'assassinat du fondateur du parti Chrétien Kataëb, Pierre Gemayel, quelques heures plus tôt. La guerre s'étendra dans le pays pendant quinze ans. Voici les seules informations qui constituent le socle de l'identité personnelle de Wajdi Mouawad, et dont les faits sont vérifiables. Les

¹⁵ Mouawad utilise cette expression dans un texte introductif à l'ouvrage dirigé par Charlotte Farcet (2009) qui lui est consacré, *Les tigres de Wajdi Mouawad* : « On m'a dit : on veut faire un livre portrait. J'ai répondu : je préfère un espace vision » (p. 11).

événements qui se sont déroulés en conséquence du début de la guerre, et qui constitueraient également son identité ne peuvent être affirmés comme faits irréfutables. Précisons : si les événements se sont bien produits, leur récit en revanche, ne peut être considéré sans une certaine distance que nous devons éclaircir.

À la suite de toutes nos lectures qui retracent le parcours de Mouawad, nous savons qu'il quitte le Liban avec sa famille au début de la guerre civile. Ils se réfugient dans un premier temps à Paris, avant de quitter la France pour Montréal. En 2005, Jean-François Côté publie un livre d'entretien avec Wajdi Mouawad. *Architecture d'un marcheur* et donne pour la première fois la parole à l'auteur. Dans cet ouvrage, il indique qu'il arrive à Paris à l'âge de huit ans, soit en 1976, et qu'il s'installe au Québec à l'âge de quatorze ans, soit en 1982 (p. 83-85). Or, dans les entretiens menés cette fois par Sylvain Diaz et publiés en 2017, nous apprenons que c'est en 1978 que Mouawad, âgé de dix ans, quitte le Liban pour la France, et que l'arrivée au Canada se produit cinq ans plus tard, en 1983 (p. 18-21). Si les deux exils sont identiques dans les deux réponses qu'il offre tantôt à Jean-François Côté, tantôt à Sylvain Diaz, la précision temporelle n'est pas la même et nous aurons l'occasion de constater par la suite que la narration autour de ces exils change à mesure que les histoires et les drames se racontent. Ce premier repérage factuel nous invite à la vigilance dans notre approche de la biographie de Mouawad et dans la manière dont il en dessine les contours. À ce titre, c'est d'ailleurs ce que précisent Anne-Catherine Rioux et Laurent Lapiere (2010) dans l'introduction de leurs échanges avec l'artiste : « Wajdi Mouawad écrit dans son atelier et tiendra à souligner que les réponses fournies à nos questions seront teintées de ce qui l'habite présentement, c'est-à-dire l'écriture de *Forêts* » (p. 2). L'indication donnée par Mouawad nous confirme l'hypothèse selon laquelle la traduction de son récit personnel varie à la fois en fonction de ses interlocuteurs et de ses interlocutrices, mais également en fonction des fictions qui l'habite à cet instant. En d'autres termes, nous rejoignons l'intuition de Jean-Pierre Sarrazac (2018) à propos d'August Strindberg, à savoir que la biographie de l'auteur jouerait un rôle de palimpseste qui nous invite à nous intéresser à « la part de l'hyperbole, de la posture fin de siècle, bref du *fictionnement* » (p.15) de ses récits¹⁶.

Dès lors, une première explication pourrait être donnée quant à l'existence du paradoxe identitaire entre les écrits consacrés à l'auteur et ses prises de parole. En effet, si Mouawad lui-même effectue des

¹⁶ Nous reviendrons par la suite sur les propos tenus par Jean-Pierre Sarrazac, mais indiquons que son hypothèse réside dans l'usage de l'autobiographie faite par Strindberg. Sarrazac défend l'idée selon laquelle le récit personnel de Strindberg ne sert pas à clarifier son histoire, mais plutôt celle de son œuvre. Dès lors, le cycle autobiographie joue le rôle de palimpseste.

variations au sein de son propre récit, il semble inévitable que des imprécisions se retrouvent au cœur de certains articles ou certaines recherches. Toujours dans les entretiens menés par Côté (2005), Mouawad aborde sa formation d'interprète au sein de l'École nationale de théâtre entre 1987 et 1991, soit entre ses dix-neuf et vingt-trois ans. Son entrée à l'École coïncide avec la disparition de sa mère. Pourtant, dans l'article de Vincent Bouquet (2021) à propos de la récente création de Mouawad intitulée précisément *Mère*, ce dernier écrit : « Ce 18 décembre 1987, Wajdi Mouawad a tout juste 21 ans ; sa mère, Jacqueline seulement 55 » (1^{er} paragr.). Deux erreurs sont faites par le journaliste. Si la date du décès de Jacqueline n'est pas exacte ¹⁷, l'erreur se situe davantage dans l'âge de Mouawad. En effet, il ne peut mathématiquement pas être âgé de vingt-et-un ans en 1987.

L'autre phénomène récurrent dans les écrits consacrés à l'auteur est celui de la projection que Jean-Pierre Sarrazac identifie également à propos de Strindberg. Dans l'introduction de son ouvrage (2018), il revient sur le caractère psychotique attribué au dramaturge suédois qui trouve son origine « à coups de malentendus, de clichés, de certitudes (pseudo) scientifiques et avec la complicité plus ou moins volontaire de la victime » (p.13). Sans être aussi sévère, notons qu'en ce qui concerne Mouawad, l'évènement de l'exil semble provoquer la même situation que celle décrite par Sarrazac sur Strindberg, à savoir qu'il « projette sur l'œuvre une lumière qui la déforme et la simplifie à outrance » (p. 13). Dans un article consacré aux notions de filiation et de refondation du sens dans la pièce *Littoral*, François Ouellet (2005) écrit : « Devant le refus de la famille, Wilfrid décide de se rendre à la terre des origines, au Moyen-Orient, pour enterrer son père » (p. 164). La situation est partiellement fautive puisqu'aucune précision n'indique que le pays natal du père de Wilfrid se trouve au Moyen-Orient. En réalité, c'est même le phénomène inverse qui se produit puisque les titres des six tableaux que sont « Ici, Hier, Là-bas, L'autre, Chemin, Littoral » nomment une imprécision spatiale et temporelle. Bien entendu, il serait possible de répondre que les noms des personnages permettent de déduire « la terre des origines », pour reprendre l'expression de Ouellet (p. 164), mais de nouveau, un raccourci persiste puisque dans la première version de la pièce publiée en 1999, le père ne se prénomme pas Ismaïl, mais Thomas. La simplification opérée sur les œuvres de Mouawad qui consiste à nommer l'évènement de l'exil est récurrente, mais elle est régulièrement nourrie par l'auteur lui-même qui, et nous le verrons, utilise ce récit comme une stratégie pour déterminer les contours du monde du texte. Pourtant, dans un élan contradictoire (ou de complexification), si

¹⁷ La mère de Wajdi Mouawad est décédée le 17 décembre 1987. Toutefois, nous ne tiendrons pas rigueur de cette erreur puisqu'au moment de la rédaction de l'article (novembre 2021), la pièce n'était pas encore publiée (août 2022).

Mouawad alimente la simplification, il la rejette dans le même temps. À Judith Sibony, par exemple, il confie :

Toutes ces catégories : chrétien, arabe, libanais, français, etc., constituent à mes yeux une prison [...] Si les autres posent ce regard sur moi, je n'y peux rien, et c'est inutile de se battre contre ça. En revanche, je peux refuser de me sentir enfermé dans les cases. [...] Vous savez, c'est comme la différence entre le potage et la soupe. Dans la soupe, on voit le détail des légumes alors que dans le potage tout est mixé. Eh bien moi, je suis un potage. Je ne me sens proche ni des chrétiens ni des femmes voilées du monde arabe. Je me sens proche de tout être humain qui porte en lui des identités différentes. (Sibony, 2022, p. 13)

Nous le constatons, dès lors qu'il s'agit de nommer l'identité de Mouawad, les choses se compliquent et les informations s'entrechoquent. C'est pourquoi il apparaît que seules les informations dont il n'est ni l'auteur, ni le responsable, peuvent être prises en compte dans l'idée d'un socle qui constituerait son identité première. À ce socle, ajoutons comme marqueur d'un héritage, son prénom. Dans son échange avec Laure Adler (2013), il confiait à ce propos : « Peut-être que la seule chose qui me permettait de savoir que j'existais était mon prénom » (p. 33). La résonance de son prénom ainsi que sa complexité de prononciation renvoient Mouawad à son pays d'origine qui devient le lieu des fantasmes et des interprétations pour celles et ceux qui pensent et dialoguent avec lui. Questionner un ou une artiste depuis une identité d'héritage est-il toujours pertinent ? Il est évident que les traces de la guerre civile et du Liban traversent les œuvres de Mouawad, mais est-ce l'enjeu principal de son œuvre ? Ne serait-il pas possible de reprendre et de poursuivre le questionnement posé par Sylvie Chalaye dans son article publié dans l'ouvrage de Dupois et Lloze (2021) : « Ces éléments référentiels si facilement reconnaissables ne sont-ils pas l'arbre qui cache la forêt ? » (p. 60). En réalité, Mouawad semble construire au fil des années, un mythe personnel qui s'édifie par la narration de son propre récit. Pour comprendre son fonctionnement et saisir ainsi son intérêt créateur, il devient nécessaire d'explorer le jeu des oppositions entre *identité-mêmeté* et *identité-ipséité*.

1.1.1 Identité comme mêmeté et identité comme ipséité

Nous l'avons dit précédemment en introduction à ce chapitre, pour Ricœur (1990), le problème de l'identité personnelle réside dans la confrontation entre l'identité comme *mêmeté* et l'identité comme *ipséité*. Avant de poursuivre, il est nécessaire de définir les deux usages de ce concept d'identité. Ce que Ricœur nomme la mêmeté se définit en réalité en plusieurs sens. Le premier est celui de l'identité *numérique*, appelée également identité-unicité et dont le contraire serait la pluralité. En d'autres termes,

ce premier sens « correspond à l'opération d'identification, entendue au sens de réidentification du même qui fait que connaître c'est reconnaître : la même chose deux fois, *n* fois » (p. 139). Ainsi, l'identité-unicité de Wajdi Mouawad serait, pour donner un exemple, son prénom et par extension sa nationalité et son origine arabe. Ce prénom permet l'identification et la réidentification de l'auteur en même temps qu'il renvoie, une fois prononcé, à sa nationalité libanaise. Le second sens de la même chose que nomme Ricœur est celui de « l'identité *qualitative*, autrement dit la ressemblance extrême » (p. 139). C'est précisément ce deuxième sens qui oblige Ricœur à en compter un troisième. En effet, le critère de ressemblance ne peut pas être efficace lorsqu'une distance dans le temps trop importante existe : « la réidentification du même peut susciter l'hésitation, le doute, la contestation » (p. 139). Parce que ce deuxième sens fait appel au souvenir de la personne que l'on tente de réidentifier, la mémoire joue un rôle qui peut être défaillant si l'écart temporel est trop important entre le passé de l'identification et le présent de la réidentification. Il est donc nécessaire de prendre en considération ce que Ricœur nomme « la continuité ininterrompue entre le premier et le dernier stade du développement de ce que nous tenons pour le même individu » (p. 141), ce qu'il appelle alors l'identité-*continuité*.

Si ce troisième sens de continuité fonctionne parallèlement à celui de la similitude, entre en compte désormais un autre critère — un quatrième sens —, celui de la *permanence dans le temps*. Pour justifier son propos, Ricœur utilise l'exemple de l'autoportrait que nous pouvons reprendre à la lumière de l'une des créations de Mouawad. Dans l'ouvrage de la création de *Seuls*, nous trouvons une photographie de l'auteur prise en 1977 à l'intérieur du texte.¹⁸ L'identification et la réidentification sont possibles puisque nous sommes en mesure de reconnaître le *même* de la photo, mais les changements sont inévitablement repérables entre le Wajdi âgé de neuf ans et celui d'aujourd'hui. La ressemblance est menacée, mais parce que nous pouvons établir « à la base de la similitude et de la continuité ininterrompue du changement, un principe de *permanence dans le temps* » (Ricœur, 1990, p. 141), la menace est levée. Toutefois, en reliant l'existence de ce quatrième sens à la notion d'identité-mêmeté, cela signifierait que l'identité ne peut se définir qu'en fonction d'une autre chose, et que par conséquent elle ne serait qu'une relation entre un passé et un présent. Dès lors, la quête de l'invariant dans le temps amène Ricœur à s'interroger sur la nature de cette permanence dans le temps : « Une forme de permanence dans le temps se laisse-t-elle

¹⁸ Mouawad, W. (2008b, septembre). *Seuls. Chemin, texte et peintures*. Leméac/Actes Sud-Papiers, p. 126.

rattacher à la question *qui* ? en tant qu'irréductible à toute question *quoi* ? Une forme de permanence dans le temps qui soit une réponse à la question : « qui suis-je ? » » (p. 142.)

Pour répondre à cette question, la détermination de ce qu'est la permanence dans le temps doit être faite. Ricœur instaure alors la notion d'*identité-ipséité* et résume : « parlant de nous-mêmes, nous disposons en fait de deux modèles de permanence dans le temps [...] le *caractère* et la *parole tenue* » (p. 142). Le caractère est l'ensemble des marqueurs qui permettent l'étape de réidentification d'une personne, il a donc une valeur descriptive, du moins au départ, et fait de lui l'ensemble des quatre sens de l'identité-mêmeté que nous avons cité précédemment. Ricœur rapproche le caractère de « l'involontaire », c'est-à-dire de tout ce qui est immuable et qui nous définit. Pour reprendre nos exemples présentés plus haut, le prénom, la nationalité et l'origine de Mouawad font partie de son caractère, et sont compris comme « nature immuable et héritée » (p.144)¹⁹. Dans la problématique qui nous occupe, à savoir celle de l'identité, le caractère interroge donc sa « dimension temporelle [...] Le caractère [...] désigne l'ensemble des dispositions durables à quoi on reconnaît une personne » (p. 144). Dès lors, une impasse semble se dessiner puisque c'est à ce moment que l'identité-mêmeté et l'identité-ipséité se croisent. Ricœur introduit l'idée que l'étude du caractère entraîne le recouvrement de l'ipse par l'idem, par l'introduction de la permanence dans le temps. Dès lors, il note : « il s'agit bien du recouvrement du qui ? par le quoi ? lequel fait glisser la question : qui suis-je ? à la question que suis-je ? » (p. 145). Mouawad opère le même glissement sans pour autant que cela fasse l'objet d'une mise en lumière. En 2007, il est invité à prononcer une conférence inaugurale à l'occasion des Rencontres québécoises internationales des écrivains, organisées par l'Académie des lettres du Québec. Pour cet événement, les auteurs et autrices étaient invité-es à questionner la thématique de l'aveu. À cette occasion, il s'interroge : « Quel secret est-ce que je cache au fond de moi est l'exact contraire de qu'est-ce qui est promis en moi ? » (2007c, p. 33). Si l'aveu est, dans son discours, relié intimement à la révélation et la confession, il poursuit sa réflexion et indique :

Un étrange rapport s'est mis en place pour parvenir à faire naître une pensée nouvelle puisque moi qui me crois sans secret, je réalisais, calmement, qu'une langue pourrissait au fond de moi et que, si j'avais, moi, quelque chose à avouer, ce serait bien ça, cette langue en

¹⁹ Ricœur s'attarde plus longuement sur cette notion de volontaire et d'involontaire dans son ouvrage *Philosophie de la volonté. I- Le Volontaire et l'Involontaire*. (2009). Il est à noter qu'il reviendra, dix ans plus tard, sur cette première définition, pour en faire apparaître la notion de perspective et d'ouverture au sein de l'existence de l'individu.

agonie et toute sa mort en moi, qui est devenu un secret amer et puant. Mais comment avouer ce que l'on ne sait plus dire ? (Mouawad, 2007c, p. 24).

La question de l'identité chez Mouawad est celle qui cherche à atteindre et à résoudre le secret, et non à se définir exclusivement dans un rapport de mêmeté ou d'ipséité. C'est le récit de sa propre vie qui lui permet d'explorer toutes les pistes possibles pour se mettre en quête de la révélation finale. Mouawad reconstitue une conversation (fictive ? en tous les cas « monstrueuse » pour reprendre les termes de l'auteur) avec son père où deux langues se répondent. Face à ces deux langues qui se parlent sans se comprendre, Mouawad nomme l'énigme :

Quelque chose s'est passé que je ne comprends pas. *Où* et *Quand* m'échappent et je vis avec le sentiment d'être un fabricant du temps. Les secondes, les unes sur les autres, me servent de ciment pour monter des murs de minutes devant les heures incohérentes dans lesquelles j'habite. Mais il est une seconde ancienne qui, après avoir prononcé son tic et son tac, a décidé de ne pas mourir. [...] Comment faire pour la retrouver, cette seconde, enfouie quelque part dans les plis et les replis de mon être ? Comment faire pour trouver cet instant qui refuse de mourir et déchire la trame de ma vie ? La quête est d'autant plus douloureuse, que cette seconde se situe quelque part, non pas dans le temps de ma propre existence, mais plutôt dans ton passé, mon père. (Mouawad, 2007c, p. 47)

Le terme de quête est prononcé explicitement, ce qui nous offre la possibilité d'affirmer que c'est bien la mise en intrigue, et donc l'identité narrative, qui préoccupe l'auteur et non les événements en tant que faits immuables. Nous l'avons vu précédemment, Mouawad ne s'attarde pas à nommer la chronologie des épreuves traversées, et si parfois il le fait, nous constatons rapidement qu'il en modifie les dates et le l'ordre. En revanche, c'est l'histoire qui se raconte, le sens qui se cache derrière ces événements que Mouawad tente de déceler et d'interpréter lui-même. En 2009, alors qu'il est le directeur du Centre national des Arts du Canada, il publie un texte dans le programme de saison intitulé *La phrase manquante* dans lequel on peut lire : « Le théâtre comme théâtre. Non pas comme un espace, mais comme un temps, celui de la métamorphose » (Mouawad, dans Farcet, 2009, p. 86). Le théâtre intervient alors comme un moyen pour décrire et comprendre cette métamorphose et par conséquent, ce n'est pas l'avant et l'après qui doit, selon lui, être raconté, mais plutôt le processus de métamorphose qui pourtant, à l'image du personnage de Kafka, ne comprend pas ce qui lui arrive. Tout au long du roman *La Métamorphose* (1915), Gregor Samsa tente d'expliquer ce qui a provoqué ce bouleversement, avant de comprendre que ce n'est pas lui qui a changé, mais les autres.

De fait, lorsque Mouawad aborde l'identité, il ne le fait pas en s'appuyant sur l'image de lui avant et après l'exil, il le fait par l'hypothèse de celui qu'il serait devenu, ou par la tentative de compréhension de ce qui a disparu en lui et qu'il tente, par le théâtre, de nommer. Dès lors, ses réponses ne répondent pas à la question « *qui suis-je ?* » puisqu'il est dans l'incapacité d'avouer ce qui est perdu en lui, mais bien à la question « *que suis-je ?* », présentant une accumulation d'influences et d'événements qui, à rebours, dévoilent un sens. Ainsi, si nous revenons à l'ouvrage *Qui sommes-nous ? Fragments d'identité* de Laure Adler (2013), et que nous parcourons de plus près les questions posées à Mouawad, nous pouvons constater que nombre d'entre elles concernent en réalité les différents sens de l'identité-mêmeté évoqués précédemment. Tout en prenant en compte la permanence dans le temps et la continuité ininterrompue dans l'écart temporel de l'enfant libanais et l'adulte canadien, Laure Adler assume à son tour, le recouvrement de l'identité-ipse par l'identité-même.²⁰ Le titre de l'échange aurait pu, par cette étape du recouvrement, être modifié pour mettre en lumière la métamorphose du *Qui sommes-nous ?* en *Que sommes-nous ?*

Toutefois, il est vrai que certaines questions pourraient être observées depuis la notion du maintien de soi, ce que Ricœur (1990) nomme comme second « modèle de permanence dans le temps [...] celui de la parole tenue dans la fidélité à la parole donnée » (p. 145). Par ce modèle dirigé par la promesse de la parole, le maintien de soi est alors détaché de la mêmeté, puisqu'il ne s'agit plus d'une permanence depuis quelque chose, mais bien d'une permanence qui ne concerne que le *qui*. Pour le dire autrement, la parole tenue constitue « un défi au temps, un déni du changement : quand même mon désir changerait, quand même je changerais d'opinion, d'inclination, "je maintiendrai" » (p. 146). À ce titre, une chose que nous pouvons dès à présent tenter de clarifier, est le rapport qu'entretient Mouawad avec la mise en scène qui pourrait illustrer ce qui relève de la permanence dans le temps du maintien de soi. Au cours des entretiens menés par Côté (2005), Mouawad se confie sur son rapport au théâtre :

J.-F. C : Pourriez-vous arrêter de faire du théâtre ?

W. M. : Je ne crois pas seulement que je peux arrêter. Je veux arrêter. Mais pas tout de suite.

J.-F. C : Qu'est-ce qui vous en empêche ?

W. M. : Deux histoires à qui j'ai promis de donner forme. J'ai dit oui. On ne trahit pas une histoire impunément.

J.-F. C. : Et seriez-vous en mesure d'arrêter d'écrire ?

²⁰ Quelques exemples des questions posées par Laure Adler (2013) : « C'est comme si une partie de vous-même était restée au Liban. Et quand vous êtes arrivé de l'autre côté de l'océan, vous avez perdu votre langue maternelle. Identités et langues, c'est aussi une problématique importante dans votre travail. » (p. 36), « Faire du théâtre, c'est aussi répéter ce qui vous est arrivé : Partir, quitter, revenir ? (p. 48).

W. M. : Malheureusement, non.

J.-F. C. : Pourquoi « malheureusement » ?

W. M. : Pas assez libre. Ne plus accorder d'importance aux choses. Seulement aux êtres. C'est hors de ma portée. (Côté, 2005, p. 144)

Par cet échange, nous comprenons que son statut de metteur en scène, au moment où les entretiens sont publiés, constituerait un modèle de permanence dans le temps qui, à l'inverse, semble-t-il, de l'écriture, appartiendrait à l'identité-ipse. Alors que l'écriture se constituerait dans la mêmeté du caractère, la mise en scène illustrerait le maintien de lui-même dans la promesse et donc dans une temporalité différente que celle de l'écriture. Cette hypothèse, mise à l'épreuve de l'œuvre de Mouawad, nous invite à nous interroger sur la signification de ses multiples remises en scène. Certes, l'écriture est également modifiée, mais elle l'est principalement par l'épreuve de la recréation scénique ; nous en voulons pour preuve que toutes les créations ne subissent pas une nouvelle publication, et que certaines ne sont d'ailleurs jamais publiées dès lors que le texte est entièrement modifié²¹. Les créations sont-elles l'illustration du maintien de soi et l'écriture est-elle celle de la mêmeté ? En d'autres termes, ne faut-il pas chercher le *même* dans l'écriture plutôt que dans les mises en scène, puisque ces dernières correspondent à une autre temporalité, et dont le caractère n'est plus reconnaissable, malgré quelques similitudes comme le démontre les pièces *Victoires* (2017) et *Notre innocence* (2018).

Présentée pour la première fois au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, *Défenestrations* (titre original) n'est autre que la production de l'atelier des élèves de troisième année, dirigé par Wajdi Mouawad en 2015. Publiée en 2017 dans une version intitulée *Victoires*, elle est ensuite reprise au Théâtre national de la Colline à Paris en 2018, sous le titre *Notre innocence*. De la version d'origine à celle recréée en 2018, la similitude est bien présente, ne serait-ce que par le récit du suicide de Victoire, mais le caractère lui, s'est radicalement transformé, et laisse apparaître une autre histoire, et provoque la disparition de nombreux personnages d'origine. De fait, les interrogations devraient se porter davantage sur le sens de ces métamorphoses plutôt que sur la tentative d'une conceptualisation esthétique de l'œuvre. Pour comprendre la dernière version, nous devons revenir au premier texte et parcourir, en sens inverse la trajectoire des personnages, car c'est bien dans ce mouvement que la

²¹ L'exemple le plus récent concerne sa dernière création, *Racine carrée du verbe être* (2022). En 2019, Wajdi Mouawad présente la pièce *Fauves* qui ne sera jamais publiée. *Racine carrée du verbe être* devait, à l'origine, être une reprise de *Fauves*, mais c'est finalement l'entièreté du spectacle, écriture comprise, qui fut modifiée. Toutefois, on remarque que la moitié de l'équipe artistique de la création se retrouve dans celle de *Racine carrée du verbe être*.

théorisation de son écriture trouve un sens et entre en écho avec sa conception de l'identité et de l'énigme à retrouver.

Il nous reste désormais à élucider la signification de cette opposition de modèle de la permanence dans le temps. Pour Ricœur (1990), « cette manière nouvelle d'opposer la mêmeté du caractère au maintien de soi-même dans la promesse ouvre un *intervalle de sens* qui reste à combler » (p. 146). Puisque la temporalité des deux modèles est le facteur de l'opposition, Ricœur explique que c'est dans cet entre-deux que « la médiation est à chercher. Or, c'est ce "milieu" que vient occuper [...] la notion d'identité narrative » (p. 147). Ainsi, aborder la question du *qui*, reviendrait à s'intéresser à l'identité narrative de l'individu, dont la constitution suppose une mise en intrigue des événements vécus par ce même individu.

1.1.2 De la personne au personnage : construction de l'identité narrative

« La nature de l'identité narrative ne se révèle, à mon avis, que dans la dialectique de l'ipséité et de la mêmeté », écrit Paul Ricœur (1990, p. 170), avant de préciser que l'identité est mise en intrigue « en termes dynamiques, par la concurrence entre une exigence de concordance et l'admission de discordances qui, jusqu'à la clôture du récit, mettent en péril cette identité » (p. 170). De fait, l'identité narrative compose un récit qui s'appuie à la fois sur un ordre et sur une manière de raconter, de sorte que la *configuration* pour reprendre le terme de Ricœur, s'illustre comme un médiateur « entre concordance et discordance » (p. 170). C'est précisément cette médiation de l'intrigue qui fait le lien entre l'évènement et la temporalité, mais une temporalité qui répond à celle de la narration et non nécessairement à celle de l'évènement qui est raconté. L'identité narrative correspond à l'identité du *personnage*, c'est-à-dire que d'après Ricœur, la personne qui établit le récit expérientiel de sa vie, compose « la mosaïque de ses actions, autrement dispersées, en les reliant les unes aux autres » de façon ordonnée, pour reprendre l'explication de Francesca d'Alessandris (2023, 11^e parag.). Ainsi, parce que ce récit est une configuration imaginative, alors la *personne* est projetée en *personnage*.

Tentons maintenant d'éclairer la pensée de Ricœur à la lumière des propos tenus par Mouawad lui-même. Les entretiens menés par Sylvain Diaz (2017) débutent par une interrogation sur l'héritage artistique de

l'artiste. Diaz, cite les propos de Mouawad sur sa rencontre avec l'art qui lui aurait transmis l'envie de se tourner vers le théâtre.²² Interrogé sur la nature de cet héritage, Mouawad répond :

Je vais essayer de répondre le plus sincèrement possible. Ce n'est pas évident, car rien de ce que je vais évoquer aujourd'hui n'existait pour moi au moment où cela m'arrivait. Il est important d'avoir en tête que rien n'était conscient. Je crois que les choses arrivent, et on ne les comprend que plus tard. (Diaz, 2017, p. 12)

Dans sa réponse, Mouawad admet qu'il s'apprête à mettre en intrigue le récit des événements qui l'ont amené au théâtre. Si ces étapes sont irréflechies au moment où elles se produisent, il affirme que le sens se révèle à lui par l'exercice de leur narration au présent, soit par la configuration de leur récit. Ainsi, Mouawad opère une transmutation du hasard en destin et s'inscrit dans la suite de l'observation de Ricœur (1990) : « C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage » (p. 175). Cette identité du personnage se place dans l'entre-deux entre l'identité-mêmeté et l'identité-ipséité et instaure une voie imaginative qui se met au service de la mise en intrigue. Si Mouawad affirme à Sylvain Diaz (2017) qu'il a « grandi dans une famille où l'art n'existait pas » (p. 13), il répondait pourtant à Jean-François Côté (2005) : « Il y avait dans la chambre où je dormais une reproduction d'Élie terrassant le dragon. Le dragon était représenté par trois prêtres qui avaient trahi la loi de Dieu [...] Ce tableau me terrorisait. Il a enflammé mon imagination. » (p.53). L'autre élément de comparaison que l'on trouve cette fois dans l'ouvrage *Seuls* (2008b) — dont la création est sans doute la plus éclairante quant à son rapport avec la peinture — concerne la liste des souvenirs de son enfance :

Lorsque je vivais au Liban, je ne parlais pas. Je passais mon temps à peindre et colorier. La plupart des cadeaux que l'on m'offrait étaient liés à la peinture. Notre départ du Liban a, de manière technique, interrompu tout cela, puisque, arrivés à Paris, nous nous sommes retrouvés dans un appartement bien trop petit pour pouvoir ranger des tubes de peinture, des pinceaux et des tableaux. (Mouawad, 2008b, septembre, p. 111)

Cette variation qui concerne la rencontre avec l'art met en évidence la dialectique entre l'ipséité et la mêmeté par l'histoire racontée, et donc l'identité narrative. En effet, la mêmeté réside dans l'enfance de Mouawad ; dans toutes les réponses qu'il apporte, la rencontre (ou la non-rencontre) avec l'art se produit au sein de son enfance libanaise, soit dans les dix premières années de sa vie. L'ipséité en revanche, est

²² Sylvain Diaz fait en effet référence à l'une des citations récurrentes de l'auteur qui était déjà présente dans ses réponses à Laure Adler (2013) : « Ce qui m'a amené à vouloir faire du théâtre, ce n'est la guerre, ni l'exil, ni ma mère... c'est que j'ai vu du théâtre : d'une certaine façon, l'art appelle l'art ! » (p. 35).

en mouvement, elle s'adapte et se transforme à mesure que le soi évolue. Par conséquent, les variations du récit sont nombreuses à tel point que ce n'est pas la véracité des faits racontés qui doit nous occuper, mais bien le sens de la configuration des récits. Pour reprendre la citation de Ricœur citée précédemment, mais pour le dire dans son sens contraire, ce n'est pas l'identité du personnage qui fait l'identité de l'histoire racontée.

Les nombreuses réponses de Mouawad, qu'elles soient véritables ou incohérentes dans une certaine mesure, devraient nous amener à les comprendre comme une stratégie créatrice originelle. À la différence de Strindberg, pour faire écho aux réflexions de Sarrazac citées précédemment, Mouawad n'a jamais publié d'autobiographie et a toujours assumé la fictionnalisation de sa propre vie et ce, même dans un texte comme *Seuls* qui est souvent associé à l'idée d'une biographie de l'auteur.²³ En revanche, il est toujours intéressant de constater l'écart qui existe dans ses réponses aux différents entretiens. Mouawad semble toujours monopoliser l'espace de la parole, tant et si bien que les échanges se présentent rarement comme un dialogue, mais plutôt comme une tentative d'écriture biographique impulsée par les différentes questions. De cette façon, Mouawad reste « maître » de ses réponses, mais également des questions. Dans les entretiens menés par Sylvain Diaz (2017), un échange nous laisse perplexe :

W.M. — Je suis auteur, qu'auteur, rien qu'auteur, même si j'écris avec des moyens différents.

S.D. — En effet, il y a matière à débat. Considérez-vous, avec Joseph Danan, entre autres, que nous assistons à la mort de la mise en scène, marquée par l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes : les créateurs scéniques qui, tout à la fois, écrivent et portent à la scène leurs textes ?

W.M. — Je ne l'ai pas lu, je ne saurais pas en parler, mais je me méfie de tout avis de décès en art. Ils étaient tous convaincus que Lazare était mort quand ils ont couru vers le Christ pour le lui annoncer avec certitude et conviction. [...] C'est, je crois, se tromper sur tout, penser qu'une manière de faire du théâtre est meilleure qu'une autre. (Diaz, 2017, p. 48)

Nous reviendrons sur la première partie de cet échange dans le troisième chapitre, mais pour le moment intéressons-nous seulement à la réponse de Mouawad quant à la référence du créateur scénique de Joseph Danan. Dans son ouvrage *Entre théâtre et performance. La question du texte* (2013), Danan définit le créateur scénique comme l'illustration d'une volonté totalisante de la représentation, et dresse le constat suivant : « un nombre croissant de spectacles s'élaborent selon des processus qui — sans récuser

²³ Nous y reviendrons dans le cinquième chapitre, mais la publication de ce texte participe à l'impression que *Seuls* est une création autobiographique. Or, dans le dossier de presse du spectacle, on peut lire : « Cela pourrait être n'importe qui et c'est bien là la douleur [...] Je m'appelle Harwan, mais ça n'a aucune importance et je pourrais bien m'appeler n'importe comme, comme n'importe qui. C'est comme ça. Ce n'est rien. » (Mouawad, 2016d, p. 4).

nécessairement le texte — court-circuitent la “pièce de théâtre “ » (p. 31). Le terme de créateur scénique permet à Danan de rassembler la posture de l’auteur et celle du metteur en scène qui, selon lui, fusionnent de plus en plus fréquemment : « les pièces immédiatement contemporaines se montent de moins en moins si elles ne le sont pas par l’auteur lui-même » (p. 72-73). Dès lors, on assiste à « une vraie mutation de la scène, un “changement de paradigme “, qui tournerait la page ouverte à la fin du XIX^e siècle avec la naissance de la mise en scène » (p. 74). L’expression « mort de la mise en scène » utilisée par Diaz est sans doute exagérée par rapport aux propos de Danan, néanmoins cette idée traduit l’entrelacement des postures qui permet une inventivité scénique qui laisse des traces dans le texte même. Nous ne nous attarderons pas davantage ici sur cette notion qui pourrait, ou non, convenir aux œuvres de Mouawad, en revanche, la réponse qu’il offre à Diaz nous semble tout à fait contradictoire avec l’origine et le projet de la création de *Seuls*. Créée en 2007 à l’Espace Malraux, scène nationale de Chambéry et de la Savoie, l’ouvrage est publié en 2008. Ce dernier doit, selon les mots de Mouawad, « être vu comme une tentative de mener le lecteur à travers le chemin, parfois, réel, parfois imaginaire, de ma manière d’établir un lien avec un spectacle sur lequel je m’apprête à travailler » (p. 15). Par conséquent, la publication du texte est originale et appuie les propos de Danan sur l’inventivité et la volonté totalisante de la représentation. Dans le cas de Mouawad, cette volonté s’illustre jusque dans l’espace de la publication. Certes, le texte de *Seuls* est bien présent à la fin de l’ouvrage, mais le récit de sa fabrication qui domine le livre prend les allures d’une *ekphrasis*²⁴ elle-même mise en intrigue. Dans l’introduction, Mouawad confie :

Il faut dire qu’après l’écriture et la mise en scène de *Forêts*, le spectacle précédent, je cherchais, par tous les moyens, une manière d’écrire différente. [...] Avec *Seuls*, je cherchais un moyen de tuer le « bavardage » qui jusqu’ici était le mien. (Mouawad, 2008b, septembre, p. 13-14)

Mouawad avoue dans cette introduction un changement de paradigme et d’*habitus* à la suite de l’expérience de *Forêts* (2006). Cette évolution intervient comme un renouvellement de sa pratique, exactement de la même manière qu’il ressentait le besoin de la renouveler après l’expérience de *Littoral* (1997) à travers la pièce *Rêves* (1999). Nous reviendrons en détail sur ces pièces dans la suite de notre

²⁴ L’*ekphrasis* est une description précise et détaillée d’un objet. Régulièrement utilisée dans le domaine des arts visuels, j’emprunte ici la définition proposée par Julie Dainville et Lucie Donckier de Donceel (2021) : « l’ekphrasis, terme parfois traduit par le plus courant “description“, y est systématiquement définie comme une description “vivante“, qui “met sous les yeux“ ou, plus littéralement encore, qui “offre à la vue“ son objet“ » (3^e parag.).

enquête, mais il apparaît que le rejet de la référence du créateur scénique par Mouawad révèle en réalité sa volonté de s'autoqualifier lui-même, et de mener à son terme son cheminement mythobiographique.

1.1.3 Vers un cheminement mythobiographique

Nous empruntons le terme « mythobiographique » à Évelyne Lewy Bertaut (2001) qui, dans son ouvrage consacré à l'auteur Albert Cohen, est parvenue à nous convaincre de sa pertinence quant à notre propre enquête sur Mouawad. Profondément herméneutique, et donc en lien avec les clarifications ricœurniennes sur le concept d'identité, l'approche mythobiographique permet de mettre en lumière le « mythe personnel » créé par l'auteur. Introduite par Charles Mauron dans son ouvrage *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963), l'expression désigne les mécanismes de l'inconscience d'un auteur ou d'une autrice qui s'expriment dans son œuvre. Lewy Bertaut précise qu'elle fait appel à cette notion non pas pour désigner « le résultat, "le diagnostic " qui clôt l'interprétation, mais les expressions littéraires diverses qui le portent, autrement dit sa dynamique dans le texte » (2001, Introduction, 1^{er} parag.). En ce sens, nous avons pu constater que les irrégularités des récits de Mouawad sur sa propre vie agissent bien plus comme révélateurs de sens et comme possibilités imaginatives, que ne pourrait traduire la recherche d'une linéarité de son parcours. Lewy-Bertaut résume la démarche mythobiographique comme suit :

La mythobiographie est un trajet tout en détours, va-et-vient et absences, qui permet cependant à l'auteur de restaurer et fixer une identité traumatisée, et d'inscrire une permanence dans un univers voué à l'emprise de l'Imaginaire brouilleur de frontières. Ce processus de reconstruction voile ce que la recherche du « mythe personnel » permet de dévoiler : la mythobiographie sculpte donc une *statue* de l'écrivain. (Lewy-Bertaut, 2001, Conclusion, 16^e parag.)

Enfin, toujours selon Lewy-Bertaut (2001), « l'écriture aide ainsi simultanément à se (re)construire et à livrer à autrui une image de soi acceptable, voire admirable » (Introduction, 1^{er} parag.). L'entreprise de (re)construction de soi pour soi-même et pour l'Autre, semble être un idéal recherché de façon constante et soutenue par Mouawad. Traumatisé, cela est certain, par la guerre et l'exil, il se trouve également démuni face au récit de cette guerre qu'on lui demande d'effectuer, comme il l'explique à Laure Adler (2013) :

Vers 1988-1990, des années épouvantables de la guerre du Liban. À l'école, des amis me demandaient « On a regardé la télévision, ça va mal dans ton pays, mais qu'est-ce qui se passé ? » et l'impossibilité de leur expliquer puisque moi-même je ne savais pas qui tirait sur qui ! À ce moment-là, je n'avais aucune espèce d'idée de « comment raconter »... La lecture

a alors été ma seule bouée de sauvetage, du fait que j’y découvrais un monde qui mettait des mots aux maux. (Adler, 2013, p. 34)

Les fictions qu’il découvre deviennent l’échappatoire privilégiée pour le sortir de son ignorance. Cette ignorance face aux possibles explications de la guerre, Mouawad l’intègrera dans son œuvre par le biais d’une obsédante interrogation de l’héritage dont nous reparlerons. Néanmoins, les structures narratives sont autant de possibilités pour la re-création de soi qu’il s’approprie et réemprunte dès que l’occasion se présente. Ceci permettrait d’expliquer les nombreuses variations de son récit personnel. Au fil des années, Mouawad constitue ce qu’il nomme être « un espace de dialogue »²⁵. Cet espace se situe « entre le fantasme, le moi et le monde. Le visage de l’auteur se dessine dans l’œuvre non comme un pôle fixe que le texte masquerait, mais comme une structure dynamique de création toujours en train de se révéler » (Lewy Bertaut, 2001, Introduction, 1^{er} parag.). Dès lors, le processus d’écriture de ses textes, mais également de ses discours cherche, par la création de cet espace mythobiographique, à répondre aux questions posées dans sa lettre aux acteurs de *Littoral* écrite en 2002 et publiée dans son ouvrage consacré à la tétralogie *Le Sang des promesses* (2009a) : « Comment fait-on pour se reconstruire ? Se voir en morceaux, s’atteler à recomposer le puzzle que nous sommes (sacré casse-tête — sans savoir si toutes les pièces sont en notre possession ? Comment ne pas être englué dans l’échangeur Décarie ? » (p. 22). Non seulement Mouawad explore les avenues possibles du mythe personnel, mais ils les conjuguent à l’idéal des mythes collectifs de sorte à universaliser, ou du moins à constituer une communauté autour de ce que Lewy-Bertaut qualifie à propos d’Albert Cohen, « le véritable mythe de l’Écrivain en qui toutes les paroles et tous les langages sont rassemblés pour méduser et envoûter : un écrivain à son tour devenu Sphinx » (2001, Conclusion, 16^e parag.).

Nous le constatons, la question identitaire chez Mouawad s’avère bien plus compliquée que certaines approches peuvent le laisser entendre. À la fois, il est nécessaire de contextualiser la parole de l’auteur, mais il est également indispensable de recouper les informations afin de reconstruire un récit cohérent, bien que la tâche soit ardue. Mouawad avance à tâtons avec une vue incertaine²⁶, par conséquent le récit de soi se confronte aux manques, aux silences et aux oublis, mais également aux fantasmes et aux sensations. La voie offerte par les mythes devient un modèle narratif pour tenter de remettre de l’ordre

²⁵ Dans les entretiens menés par Jean-François, Mouawad explique qu’il existe pour lui un Wajdi québécois et un Wajdi français et « chacun de ces deux Wajdi a à consoler l’autre ce qu’il est devenu ou n’a pas su être. D’où l’écriture peut-être. Comme un espace de dialogue » (Côté, 2005, p. 86).

²⁶ Rappelons que Mouawad se considère aveugle au monde dans lequel il évolue (Côté, 2005, p. 14).

dans les fragments qui le composent. Il construit après-coup une image de lui-même qu'il ne cesse de corriger. Cette nécessité, trouve son origine selon Sylvie Bernier (2002), dans la division de l'être exilé, qui fait en sorte qu'il est à la fois ici et là-bas. Ainsi, « à la définition ontologique de l'identité, il oppose un vécu nomade à travers lequel l'être se transforme par addition et abandon de sédiments » (p. 26). Toutefois, il est nécessaire de prendre en compte le paramètre de la temporalité, puisque dans le cas de Mouawad, la réflexion de l'exil à travers l'écriture s'effectue plus d'une dizaine d'années après le départ du pays d'origine et la traversée de deux territoires. De fait, cette temporalité joue un rôle dans la réinterprétation des événements et la réactivation des sensations, de telle sorte que Mouawad construise un exil fantasmé. Il ne s'agit pas de remettre en cause l'exil en tant que tel, mais d'interroger les événements et souvenirs qui y sont rattachés. C'est pourquoi la lecture cloisonnante de l'œuvre et des discours de Mouawad qui chercherait à identifier le retour aux origines ne peut tenir, selon nous, sur le long terme. En réalité, il semble que le projet de l'auteur d'édification de sa statue d'écrivain trouve une raison dans sa volonté de se détacher de cette catégorisation d'auteur exilé. La reconnaissance qu'il recherche n'est ni matérielle ni professionnelle, elle serait d'abord dans le renversement de sa situation : de l'exilé qui ne savait quoi répondre aux questions posées sur son pays, il devient celui qui interroge et remet en cause les mythes collectifs, et par conséquent, l'héritage.

Pour ce faire, il adopte le rôle du « raconteur d'histoires » qu'il assume aussi bien dans ses textes que dans ses réponses qu'ils donnent à ses interlocuteurs et interlocutrices. Ainsi, c'est le développement de son identité narrative qu'il privilégie et qu'il met au service de l'écriture. Si Ricoeur (1990) précise que : « la littérature s'avère consister en un vaste laboratoire pour des expériences de pensée où sont mises à l'épreuve du récit les ressources de variation de l'identité narrative » (p. 175), nous devons à présent nous concentrer sur ces variations de sorte à relever celles qui, par la suite, seront réinvesties par l'écriture dramatique. Il nous faut déceler les récurrences dans les différences, afin d'être en mesure de comprendre l'autogenèse de Mouawad.

1.2 Autogenèse de l'identité narrative : les ressources (ré)empruntées

Une question semble hanter l'univers mouawadien : « Comment tout cela a-t-il commencé ? » Qu'elle soit prononcée par Mouawad lui-même dans les entretiens ou qu'elle s'incarne dans ses pièces, cette interrogation nomme le désir de trouver des réponses face aux origines. Origine du soi, mais également origine de l'écriture et avec elle, celle de l'identité narrative. En 2011, Mouawad publie son premier essai, *Le Poisson soi*, dans lequel il écrit : « Il ne savait pas comment être persuadé de sa propre vie. Il y a

longtemps, il s'agenouillait au bord des routes, il ouvrait les bras et faisait des prières sans avoir peur du ridicule » (2011e, p. 100), et poursuit avec l'écriture d'une liste de souvenirs appartenant à ce « il ». En 2007, soit quelques années avant l'écriture de son essai, un ouvrage collectif est publié autour de la question de la littérature-monde dans lequel il est invité à collaborer. Son texte, intitulé « Je t'embrasse pour finir », donne à lire une conversation entre l'auteur et son père, au cours de laquelle il lui confie : « Je ne sais pas comment être persuadé de ma propre vie. Il y a longtemps, je m'agenouillais aux abords des routes, j'ouvrais les bras et je faisais des prières sans avoir peur du ridicule » (Le Bris et Rouaud, 2007b, p. 186). Dans son discours d'ouverture *Le don de l'idiotie*, présenté aux Rencontres québécoises internationales des écrivains, il reconvoque cet extrait : « Je ne sais pas comment être persuadé de ma propre vie. Il y a longtemps, je m'agenouillais aux abords des routes, j'ouvrais les bras et je faisais des prières sans avoir peur du ridicule » (2007c, p. 30). En réalité, c'est l'ensemble du texte qui se trouve à la fois dans l'essai, dans sa conférence, et dans sa discussion avec son père.

Les trois publications abordent des thématiques²⁷ communes. La première, évidente, est celle de la religion avec le souvenir de la prière ; puis la récurrence de la langue avec cette phrase : « Il utilisait approximativement certaines langues étrangères et, il y a longtemps, il parlait couramment une langue effrayante. Mais il ne savait plus le nom des fleurs » (Mouawad, 2011e, p. 99). Ensuite, les trois textes témoignent d'un désir commun, celui qui concerne les statues : « Je crois encore qu'une statue peut bouger à la faveur d'un magnifique miracle et je sais rester des heures, au Louvre, le regard fixe sur le buste de Cassandre, attendant qu'il se retourne » (Mouawad, 2007b, p.186). Enfin, c'est la présence de la route et de la marche qui se retrouve dans le paysage du discours. Nous pouvons remarquer la récurrence commune de la formule « aux abords des routes », mais c'est dans la variation entre les deux textes de 2007 et son essai que cette thématique ouvre un sens. Dans les deux premiers, Mouawad indique : « Peu de choses m'intéressent et en dehors de ce qui m'intéresse, rien ne m'intéresse. Amour, amitié, théâtre, littérature, Méditerranée, fruits frais, une marche au soleil et un ciel étoilé. Je pourrais très aisément me passer du reste » (2007c, p. 31). En 2011, en revanche, Mouawad écrit : « Il savait marcher au-delà de la fatigue et les routes asphaltées ne l'ennuyaient pas. Il marchait et savait ce que marcher voulait dire ; il vivait, mais il ne savait pas ce que vivre voulait dire » (2011e,p. 101). De fait, il est possible d'émettre l'hypothèse que la marche s'impose comme un élément toujours en mouvement, comme une thématique

²⁷ Pour le moment, nous utilisons consciemment ce terme car il s'agira bien de le remettre en cause dans la suite de notre enquête.

qui unit des temporalités différentes et qui témoigne des évolutions, mais des évolutions de *qui* ou de *quoi* ?

Le glissement du « je » au « il » entre son essai de 2011 et ses deux autres textes datés tous deux de 2007, est saisissant et laisse apparaître un doute, ou du moins un flou, sur la nature de ce qui est rapporté : est-ce le *je* ou est-ce le *il* qui est à l'origine ? est-ce l'homme ou est-ce le visage du mythe de l'auteur qui intervient dans l'écriture ? Pour tenter d'éclairer cette confusion créée par Mouawad, nous concentrons notre propos sur ces trois thématiques afin d'explorer leurs variations et le sens qu'elles peuvent traduire au sein de son identité narrative.

1.2.1 Poétique d'une existence (chrétienne)

« Je suis embarrassé par le mot “religion”. Pouvez-vous préciser ce que vous voulez dire ? », répond Mouawad à Jean-François Côté (2005, p. 52), lorsque ce dernier, à l'ouverture de la partie des entretiens consacrés aux influences religieuses, le questionne sur la place que la confession chrétienne maronite occupe dans sa vie. L'embarras évoqué par l'auteur est d'autant plus surprenant que dans les entretiens avec Sylvain Diaz (2017), il témoigne, à propos de l'apparition du poétique dans sa vie qu'il « surgissait, là encore inconsciemment du religieux. [...] l'aspect fabuleux est décuplé par tout le métissage des mythes et des rituels » (p. 15). Comment expliquer que les réponses apportées à l'un soient de nature à douter de son intimité avec la confession religieuse, alors que celles apportées à l'autre affirment un lien spirituel, voire fantasmagorique ? De nouveau, il est nécessaire de recontextualiser les propos de Mouawad tenus au début des années 2000, pour comprendre cette variation.

Deux ans avant la publication de l'ouvrage *Architecture d'un marcheur*, Mouawad est invité à participer à une table ronde²⁸ sur le devenir de la culture et des espaces de liberté de paroles au Québec, à la suite de la suppression de l'émission *Passages* et de celle intitulée, *Paysages littéraires*, toutes deux diffusées sur les ondes de Radio-Canada²⁹. Alors que Mouawad s'interroge sur la voie que le Québec a pu emprunter

²⁸ La table ronde était organisée par la revue de cinéma *24 images* qui conviait le cinéaste Bernard Émond, l'écrivain Jean Larose, le chroniqueur du *Devoir* Antoine Robitaille, le critique Gilles Marcotte et l'homme de théâtre (bientôt réalisateur), Wajdi Mouawad.

²⁹ L'émission *Passages*, réalisée par François Ismert, était animée par Jean Larose et Georges Leroux. L'émission *Paysages littéraires*, quant à elle, était animée et réalisée par Stéphane Lépine. En 2002, la Société Radio-Canada annonça leur suppression et provoqua la colère de nombreux·euses intellectuel·les au Québec, à l'image de Paul Bélanger (2002) qui, dans la revue *Liberté* offre un manifeste sans demi-mesure : « Je le dis sans détour, ce sont de

pour que la société soit marquée par un taux de suicide élevé chez les plus jeunes et par la hausse de l'analphabétisme, il déclare :

Je vais parler ici par intuition, mais je dois dire qu'une des choses qui m'a le plus surpris, c'est quand les critiques de théâtre m'ont reproché ma foi, le fait que j'aie dit publiquement que je crois en Dieu et qu'en plus je trouve la pensée chrétienne vraiment extraordinaire. (Loiselle et Racine, 2003, p. 8)

Bien que l'évènement ne soit pas nommé par Mouawad, nous pouvons saisir la référence en question. En avril 1998, Dominic Champagne met en scène au Théâtre du Nouveau Monde (TNM) l'adaptation de Mouawad de la pièce *Don Quichotte* de Cervantès. Dans le livret qui accompagne le spectacle, l'auteur écrit à propos des inspirations dissimulées dans son adaptation :

Le lien le plus important s'est produit cet été lors d'un pèlerinage que j'ai fait avec Jean-François Casabonne ; on a marché mille kilomètres en visitant toutes les églises, de Carleton à Montréal. Tous deux, on était Quichotte et Sancho, tantôt l'un, tantôt l'autre. Au long de cette marche en prière, j'ai pris le temps de me pencher sur le personnage que j'aime le plus, le Christ, et sur ce qu'il dit. La foi est chez moi tantôt affaire de volonté, tantôt affaire de grâce. [...] Peut-être que Don Quichotte raisonnait de la même manière ; peut-être qu'il sait très bien que tout ça n'est pas vrai, mais qu'il continue de se le faire croire ! Dès que je trouve des liens, je trouve le sens. (Mouawad, 1998, p. 8)

Le personnage de Don Quichotte est donc devenu un médiateur entre la spiritualité et la vie. Si Dominic Champagne a bien collaboré à l'écriture du texte, « le choix de mettre en valeur le côté mystique du personnage est strictement une préoccupation de Wajdi », confie-t-il dans une entrevue à Eza Paventi (1998, p. 86). Lors des premières représentations en 1998, le parallèle assumé entre le Christ et le personnage de Don Quichotte étonne le public, car il se confronte à une autre interprétation que celle proposée quatorze ans plus tôt par Jean-Pierre Ronfard au Théâtre du Trident.³⁰ Dans l'adaptation de Ronfard, le rêve et l'illusion sont davantage explorés et le spectacle se vit comme une fête plutôt que comme une quête spirituelle. Toutefois, la proposition de Mouawad est un succès et la pièce sera reprise en 1999, toujours au TNM. C'est précisément à l'occasion de cette reprise que la polémique éclate.

lamentables connards qui nous concoctent l'avenir de leur radio d'État (radio et téléloche confondues de toute manière) » (p. 220).

³⁰ Cette adaptation de Ronfard est la première qui sera présentée au Québec.

Dans le programme réédité, Wajdi Mouawad (1999a) signe un court texte dans lequel il écrit son souhait initial de débiter le spectacle avec l'entrée d'un comédien qui affirmerait au public : « étant donné le siècle et le pays où nous vivons, il nous fallait, pour avoir le droit d'écouter l'histoire de Don Quichotte, accepter tout d'abord que l'on se tranche les veines des poignets » (p. 8). Cette idée de sacrifice comme rituel préparatoire individuel et collectif afin d'assister à la représentation du texte Cervantes-Mouawad n'a évidemment pas été retenue par Dominic Champagne. Nous y reviendrons dans le cinquième chapitre de notre enquête, mais nous remarquons que cette volonté d'un sacrifice originel à la représentation sera réutilisée dans le processus de création de *Seuls*.³¹ Toujours dans ce court texte du programme, Mouawad poursuit et explique que le refus de cette idée par Champagne et par la direction du théâtre reposait sur le fait qu'« elle ne correspondait pas [...] à l'image que les spectateurs avaient de Don Quichotte, et qu'il fallait, au lieu de les engueuler, leur parler de l'importance du rêve » (Mouawad, 1999a, p. 8). Pour Mouawad, « parler de l'importance du rêve » est un projet hypocrite de la part d'un théâtre qui laisse ses commanditaires installer leurs publicités sur la scène : « au fond, l'idée de rêve, on s'en foutait pas mal, pourvu que le spectacle puisse être bon » (p. 8). Le texte se clôture par la revendication de sa pensée anti-capitaliste qui pénètre les espaces culturels. Il confie avoir défendu sa conviction le soir de la première, en 1998, lorsqu'il a refusé de venir saluer sur scène :

La présence des cartons des commanditaires qui étaient devant mes yeux avant le spectacle, me levaient [*sic.*] profondément le cœur ; et je fantasmais en me voyant aller au milieu de la scène, baisser mon froc, puis pisser et chier à grandes gorgées sur ces foutues pancartes, puis balancer allègrement pisse et merde aux visages des pétasses argentées, des connards assurés et des gros tas cellularisés qui s'imaginent que le théâtre, dans un pays si monstrueusement en paix, doit être un lieu de divertissement. (Mouawad, 1999a, p. 8)

Le ton et les mots employés par Mouawad ont évidemment fait réagir. Le texte est d'ailleurs suivi une réponse de Lorraine Pintal, déjà directrice du TNM à cette époque, qui se concluait par : « Si la grandeur d'un peuple se mesure au nombre de bombes qu'il lance sur d'autres peuples, je préfère vivre en plus petit et garder la tête haute » (p. 9). Pintal se défend également d'avoir dicté l'adaptation de Cervantès, et préfère parler plutôt d'incohérence dramaturgique avec le texte original qu'elle a souhaité mettre en évidence, ce à quoi Dominic Champagne et l'ensemble de l'équipe de création ont répondu favorablement. La presse s'est elle aussi emparée du « pavé dans la marre » jeté par Mouawad, à l'image de Mathyas

³¹ Dans l'ouvrage consacré à cette création (2008b), Mouawad confie qu'il avait le profond désir de présenter sa propre pendaison si aucune personne du public ne venait le sauver : « c'était simplement une idée, une image, un fantasme » (p. 47).

Lefebur qui, dans un texte publié dans *Voir* (1999), dénonce ses propos et s'indigne d'une opinion facile et réductrice de la part de l'auteur, avant de conclure : « Ce texte ne s'adresse pas à monsieur Mouawad — le dialogue avec l'intégriste s'avérant impossible. [...] La ferveur religieuse intégriste n'est pas réservée qu'aux grands tyrans. Aux petits et aux très petits aussi » (3^e paragr.)

Par cette volonté de mettre en place un sacrifice qui serait réalisé par le spectateur, Mouawad souhaite faire comprendre la nature de son regard sur le personnage de Don Quichotte, et en même temps, faire ressentir sa perception de la foi. Kevin Vanhoozer (2014/2021), dans son ouvrage *Le théâtre de la théologie*, cherche à démontrer les analogies qui existent entre le théâtre et la théologie chrétienne. Dans un passage consacré à la participation du public, que celui-ci soit assis face à la scène théâtre ou à la scène de l'Église, il note que la façon « de participer au discours apostolique consiste à y répondre de façon appropriée, non par des applaudissements, mais en lui accordant tout notre crédit et en obéissant à la foi » (p. 75). Si les lecteurs et lectrices du Nouveau Testament sont invité-es à « adopter le nom, entrer dans l'histoire et prendre part à l'identité même de Jésus-Christ, jusqu'à porter leur croix » (p. 75), Mouawad invite les spectateurset les spectatrices à témoigner de leur foi envers le théâtre et la fiction, mais ouvre la porte à une interprétation religieuse dans laquelle les corps sacrifiés seraient dans l'attente d'une rédemption.

1.2.1.1 « Affaires Cantat » : la posture du réconciliateur

Est-ce la foi religieuse qui était reprochée à Mouawad ou est-ce sa manière de concevoir et d'affirmer sa vision du théâtre ? À cette question, le principal intéressé ne répondra pas, mais nous pouvons percevoir dans cette polémique, un parallèle avec les deux « affaires Cantat » : celle de 2011 où ce dernier était programmé au TNM pour présenter le premier opus du Projet Sophocle de Mouawad intitulé *Des femmes*, et celle de 2021, où Mouawad choisissait à nouveau Bertrand Cantat pour la composition musicale de sa nouvelle création *Mère*, présentée au Théâtre national de La Colline. Dans les deux affaires, si les contextes et les territoires sont différents, Mouawad entretient une défense qui mêle la justice et les références religieuses. Selon lui, les deux polémiques sont nées, non par des revendications de justice, mais par des revendications morales, qui empêchent l'exercice de réhabilitation nécessaire et qui traduisent la résurgence d'« un catholicisme rance ressassant jusqu'à la nausée le péché originel conduisant à l'effroyable notion de "dette infinie" selon l'expression de Deleuze » (Mouawad, 2021c, 4^e paragr.). Dans le même temps, il oppose la notion de pardon judiciaire et religieux et la confronte à celle de la rédemption qui se situe également, entre la justice et la religion. Face à la première polémique survenue au Québec, il

publie une lettre ouverte adressée à sa fille dans *Le Devoir* (2011) dans laquelle il écrit à propos de la nécessité d'une réhabilitation de Cantat : « Il aurait pu être mon frère. J'aurai pu être lui. Et si c'est mon frère qui te tue, malgré la chute et le désastre, je me refuse, pour ma part, le droit de prononcer les mots de Caïn » (2011c, 4^e parag.), avant de conclure par :

Je te laisserai le plaisir de lire tout ce qui aura été dit, sache seulement que devant la déferlante d'opinions, aussi respectables les unes que les autres, ton père a choisi le silence comme seule élégance possible. Ton père s'est tu ; non pas parce qu'il n'avait rien à dire, mais parce que dans cet espace en équilibre entre justice et morale, où il n'y avait pas de réponse, mais des choix, rien ne pouvait être plus audible sinon le silence qui garde et sauvegarde les vérités et évite de rajouter la violence à la violence que ton père engendra lui-même sans le vouloir. (Mouawad, 2011c, 9^e parag.)

L'ampleur de la polémique est telle que les gouvernement fédéral et le gouvernement provincial de l'époque se prononceront sur la potentielle venue du chanteur au Canada. Lorraine Pinal, directrice du TNM, défendra dans plusieurs tribunes le choix artistique de Mouawad, mais ne recevra aucun soutien de l'artiste lui-même puisque celui-ci préférera se résoudre au silence. Cantat, sous les nombreuses pressions québécoises et canadiennes, ne viendra pas au Canada, pas plus qu'il ne se rendra à Avignon. En avril 2011, Jean-Louis Trintignant, le père de la victime, annonce retirer sa participation au festival dans lequel il devait jouer dans le spectacle *Trois Poètes libertaires du XXe siècle*, dans le cadre des soirées de France Culture. Dans une entrevue accordée à Armelle Héliot (2011), Trintignant déclare : « J'ai des scrupules. Je suis peut-être impudique en décidant de ne pas aller à Avignon et de parler des sentiments que j'éprouve [...] Je ne comprends pas qu'il puisse se présenter sur une scène cet été à Avignon » (2^e parag.). Le troisième absent remarqué, Wajdi Mouawad lui-même qui, malgré la présentation de l'opus *Des femmes* au festival, « n'est pas venu saluer » (Darge, 2011, 1^{er} parag.).

Dix ans plus tard, et pour les mêmes raisons, Mouawad publie de nouveau une tribune pour défendre un double choix : à la fois celui de choisir Cantat comme compositeur pour sa dernière création, mais également de le programmer en tant que directeur d'un théâtre national. Il conclut son texte comme suit :

Pourquoi prendre si peu la parole ? Parce que dans l'époque dans laquelle nous vivons, il y a peu de dialogues possibles. Ce que j'écris ici, je le sais, sera inaudible pour qui ne partage pas mon point de vue. Le mouvement civil qui avance et souffle inexorablement est unilatéral. Il ne souffre d'aucune nuance. Il ne laisse place à aucune discussion. C'est dommage. Peut-être n'est-ce pas le moment. (Mouawad, 2021c, 12^e parag.)

Dans les deux affaires, la défense de Mouawad se clôt toujours par une fuite incarnée par son silence. Il ne répond pas aux attaques et aux colères qui s'expriment dans l'immédiat, comme celles, par exemple de Serge Denoncourt qui, dans l'émission *Tout le monde en parle* du 10 avril 2011, déclare :

Tu vires ma société québécoise à l'envers et tu te caches. Aie au moins l'audace de tes convictions [...] Wajdi Mouawad, ça fait 10 ans qu'il nous fait la leçon au Québec, puis tout le monde me dit que c'est un génie. Ça fait 10 ans qu'il nous dit que nous, on ne comprend pas la guerre, qu'on ne comprend pas ceci, qu'on ne comprend pas cela. Mais des batteurs de femmes, mon petit gars, on comprend ça ; on en a nous autres aussi. L'art est là pour poser des questions. Il faut arrêter de faire la leçon. (Cassivi, 2011, 4^e et 9^e paragr.)

Les propos de Denoncourt sont rapportés dans l'article de Marc Cassivi qui, à la fois, comprend le malaise induit par la présence de Cantat ainsi que le rejet de la philosophie de Mouawad par celles et ceux qui s'opposent à sa venue, mais remet en question certains points de l'argumentaire développé par Denoncourt et d'autres. Cassivi met en évidence l'utilisation du déterminant possessif *ma* :

Il a bien dit « MA société québécoise ». Pas « LA » société québécoise, ni même « MA » société. « Ma société québécoise ». Malgré les études au Conservatoire, malgré le théâtre de Quat'Sous, malgré toutes les pièces créées ici même, avec des personnages et des comédiens québécois. Ce n'était pas un « ma » très inclusif, au sens où l'entend Pauline Marois. Je l'ai perçu, avec un malaise, comme un « ma » de maladresse, à ne pas confondre avec du racisme. Néanmoins un « ma » teinté de repli identitaire, paradoxal et ironique. (Cassivi, 2011, 3^e paragr.)

Le deuxième point qui semble incohérent pour Cassivi réside dans l'idée que Mouawad aurait convié Cantat simplement pour heurter la population québécoise. Au contraire, selon lui, ce choix « est cohérent avec l'ensemble de l'œuvre de l'homme de théâtre. La provocation, comme le pardon, fait partie de l'art de Mouawad. On s'en félicite quand ses pièces sont célébrées à l'étranger. On s'en désole quand elles heurtent notre morale » (7^e paragr.). En 2011, Mouawad est encore pour une dernière année, directeur artistique du Centre national des Arts d'Ottawa et devient, dans le même temps, artiste associé au Grand T, théâtre de Loire-Atlantique à Nantes, en France. Est-il possible de percevoir dans la première « affaire Cantat » le point de rupture entre le Québec et Mouawad ? Une rupture qui s'est, sans doute, consumée peu à peu au fil des années et dont nous reviendrons dans les prochains chapitres, mais qui semble en 2011 éclater au grand jour. Dans l'émission *24 heures en 60 minutes* du 15 avril 2011, Mouawad prend pour la première fois la parole. Anne-Marie Dussault qui, dès le début de l'entrevue, rappelle que la question des violences faites aux femmes est un sujet inflammable au Québec, notamment depuis le

tragique évènement de l'École Polytechnique³², l'interroge à la fois sur sa compréhension des enjeux soulevés par cette controverse, mais également sur ses réactions face au débat qui s'est imposé dans l'espace public et politique.

Anne-Marie Dussault — Vous, qu'est-ce que ça vous dit sur le Québec ?

Wajdi Mouawad — (*silence*). Ça me dit plusieurs choses. Premièrement, que nous sommes des êtres passionnés et passionnants parce qu'une question comme ça, nous met dans tous nos états (*rires*). Et Sophocle est capable, Sophocle et Bertrant Cantat et un immigrant qui a débarqué il y a vingt-cinq ans ici, sont capables de faire en sorte que tout à coup, ça discute. Peut-être à tort et à travers, mais que ça discute.

A.-M. Dussault — C'est violent d'après vous ?

W.M. — Non. C'est pas violent parce que, là où je me reconnais totalement comme québécois, si vous voulez, c'est qu'une société qui est capable de voter 49,5 % pour l'indépendance, et 50,5 % non contre l'indépendance, ne se fait pas la guerre. Pour moi, c'est un grand peuple cette chose-là, et je sais de quoi je parle quand je regarde d'où je viens. [...] Je me suis à un moment donné, posé la question si, il n'y avait pas là-dedans, dans ce qu'il s'est passé, quelque chose d'identitaire, parce que justement la société québécoise n'a pas réussi à avoir l'indépendance. C'est tellement formidable de pouvoir enfin s'identifier ensemble sur un sujet ou un autre. (Mouawad, 2011b)

Cette réponse en plusieurs temps nous révèle deux choses : la première concerne la posture de Mouawad. Si Sophocle est capable de susciter de fortes émotions encore en 2011, il considère qu'il en est de même pour Bertrant Cantat et lui-même. En d'autres termes, qu'importe les raisons pour lesquelles le débat apparaît, Mouawad retient qu'il existe des individus qui ont la capacité de provoquer le dialogue, ou plus justement dans cette affaire, la capacité de susciter des réactions. Le propos de Mouawad traduit ici l'une des missions du mythe de l'écrivain qu'il est en train de constituer et qui trouve une origine possible dans la figure du Christ qui, rappelons-le, était le motif de son adaptation de *Don Quichotte* en 1998. Dans un entretien avec Nathalie Sarthou-Lajus (2019), il confie :

Le Christ est la figure qui me touche le plus parce que, pour moi, c'est un homme qui fait du théâtre : il va dans un endroit, les gens s'installent autour de lui et il parle, il raconte des histoires qui interpellent et transforment ceux qui l'écoutent. J'aime aussi beaucoup le marcheur qu'il était. (Mouawad et Sarthou-Lajus, 2019, p. 99)

Mouawad s'est toujours défendu de l'existence d'un projet anticipé dont l'ambition aurait été de provoquer la société québécoise. En revanche, dans son entrevue avec Anne-Marie Dussault, il avoue que

³² Le 6 décembre 1989, Marc Lépine, âgé de vingt-cinq ans est entré avec une arme dans l'École polytechnique de Montréal. Il a tué quatorze femmes et blessé 13 personnes avant de suicider. C'est le premier attentat antiféministe qu'ait connu le Québec et le Canada.

sa seule préoccupation était « d’amorcer un processus de réconciliation ». Sans vouloir amorcer notre deuxième chapitre, les propos de Michael Fœssel (2015) sur la notion de réconciliation sont éclairants quant à la mission du mythe de l’écrivain et de son illustration dans la défense de Mouawad. Fœssel explique :

À l’inverse de la consolation, la réconciliation ne propose pas autre chose (d’autres mots, d’autres désirs, d’autres institutions) à la place de ce qui est perdu, elle entend dépasser cette perte en l’intégrant à un savoir. Là où la consolation devient possible par l’aveu d’une certaine ignorance, la réconciliation prétend connaître ce qui manque et disposer des moyens de combler l’absence. [...] Celui qui recherche la réconciliation ne se satisfait ni d’être inconsolable ni d’être consolé (deux figures symétriques de la finitude) : tout ce qui fait obstacle à son désir de plénitude doit être vaincu dans un savoir d’un nouveau genre. (Fœssel, 2015, p. 225-226)

Mouawad accepte toutes les critiques quant à son choix de mettre en scène Bertrant Cantat et précise qu’il n’a jamais souhaité imposer à la population québécoise le pardon qu’il estime être réservé à la famille de Marie Trintignant. Toutefois, par cette idée de « processus de réconciliation », il se présente comme une sorte de médiateur entre deux opposés qu’il tente, par l’intermédiaire des textes de Sophocle, de rassembler dans un espace depuis lequel ils pourront se regarder dans les yeux non pas pour se pardonner, puisque les événements ont eu lieu et qu’il n’y a rien à substituer à la perte, mais pour se reconnaître. Pour Mouawad, c’est la reconnaissance en l’autre qui permettrait d’accéder à la raison et à la réflexion de sa propre existence. C’est d’ailleurs, nous l’avons relevé précédemment, ce qu’il écrit dans la lettre qu’il adresse à sa fille : il aurait pu être Bertrant Cantat, et Cantat aurait pu commettre l’irréparable contre sa fille, il « se refuse le droit de prononcer les mots de Caïn », soit il se refuse le droit de choisir entre le bien et le mal et s’en remet à une autorité supérieure, qui dans le cas de Cantat, s’incarne par la loi. Dès lors, la deuxième partie de sa réponse à propos de la société québécoise et de la référence à l’échec du second référendum sur l’indépendance du Québec ouvre une autre perspective. Si nous suivons la pensée de Mouawad, le fait que les partisans et partisanses de l’indépendance furent en minorité (malgré le pourcentage serré et les irrégularités du vote), acceptent malgré tout l’issue des résultats et continueraient de vivre avec les opposants à l’indépendance, serait une preuve d’accès à la raison et par conséquent, une preuve que la loi l’emporte sur le choix. De plus, il perçoit dans la participation historique de la population pour ce vote (plus de 93 %) un lien avec la controverse autour de sa création puisque là encore, rares sont les événements pour lesquels une population s’exprime autant, qui plus est à propos d’une œuvre théâtrale adaptée de Sophocle. De fait, son hypothèse de départ consiste à croire que, malgré les désaccords, la population se résoudra à la loi, et en veut pour preuve la venue de Cantat au Québec un

mois plus tôt, venue qui n'avait suscité aucune réaction. Enfin, il ajoute à propos de la volonté de certaines personnalités politiques d'interdire l'entrée sur le sol canadien à Cantat, que le Canada et le Québec comptent « chez eux », plusieurs génocidaires rwandais, par conséquent, il laisse sous-entendre l'hypocrisie sous-jacente dans ces choix politiques. Mouawad se placerait comme un chevalier en lutte contre un système hypocrite qui s'incarne aussi bien au sein d'une institution comme le TNM, au sein d'une nation ou encore au sein de choix politiques.

Refermons ici cette parenthèse, car bien qu'elle soit nécessaire pour observer la manière dont la religion traverse la genèse du mythe de l'écrivain, ces deux affaires Cantat se sont produites après les entretiens de Mouawad avec Côté. De plus, on ne peut que s'interroger sur les raisons qui poussent Mouawad à récidiver dix ans plus tard : il paraît impossible, au regard de la controverse québécoise, qu'il n'ait pas anticipé celle française, alors même que le milieu théâtral français vit à cette époque de liberté de parole à propos des violences sexistes et sexuelles envers les femmes. De plus, le projet était-il là encore de proposer une voie de réconciliation ? Si oui, quelle hypocrisie Mouawad souhaitait-il dénoncer alors qu'il était lui-même le directeur artistique du Théâtre national de La Colline ? Celui d'une société en prise avec le mouvement #MoiAussi ? Autant d'enjeux qu'il faudrait relever, mais qui dépassent largement le cadre de notre enquête.³³ Toutefois, il apparaît évident que la pensée religieuse est l'une des composantes de l'identité de Mouawad et parce qu'elle sujette aux critiques, voire aux fantasmes, elle devient l'une des composantes de son identité narrative qu'il adapte et réinvente pour offrir une image de soi-même plus acceptable.

1.2.1.2 Reconfigurations des récits

Dans le quotidien francophone libanais, *L'Orient-Le Jour*, l'auteur signe un texte en 2013, intitulé « Une maladie incurable ». Invité d'honneur du Festival Samir Kassir, Mouawad revient au Liban pour présenter *Incendies, Seuls*, ainsi que le projet *La Sentinelle* avec Jane Birkin. Dans ce texte, il écrit : « Chrétien maronite, j'ai été élevé dans la détestation de ce qui n'était pas chrétien maronite. [...] Car si tout étranger a le visage de l'Autre, l'Autre n'a pas toujours [un] visage humain » (12e paragr.). Si dans les entretiens menés par Côté ou Diaz, Mouawad s'attarde à présenter la pensée chrétienne comme le surgissement du

³³ Signalons que Sarah-Louise Pelletier-Morin prépare actuellement une thèse en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, sous la direction de Julie Paquette, dans laquelle elle interroge les causes et les conséquences de la politisation du théâtre au Québec depuis l'étude de trois polémiques théâtrales récentes, dont celle de « l'affaire Cantat ».

poétique, il remet en cause cette même pensée dans le quotidien libanais. L'écart d'appréciation et la manière dont la religion est racontée ne sont pas sans signification. Le récit se modifie et s'adapte aux destinataires, comme il l'explique dans l'entrevue accordée à Gaëtan Dupois (2021) : « ce sont deux types de conversations que j'ai avec les Libanais, mais je ne peux avoir ces conversations-là en Europe, car les Européens ne voient pas les choses de la même manière » (p. 165). L'argument de cette non-compréhension pour justifier ses propres variations narratives est régulièrement utilisé par Mouawad. Cet argument est aussi bien utilisé dans ses propos sur la foi religieuse, la guerre ou encore l'expérience de l'exil. Ainsi, il place son interlocuteur ou son interlocutrice dans l'impossibilité de contredire ses propos, et organise le discours afin que celui ou celle qui l'interroge demeure dans une écoute passive.

Cette stratégie mise en place par Mouawad lui permet de construire un récit qu'il ne cesse de présenter et où la religion se confond avec le rêve, la mythologie et l'écriture. bercé par les lectures bibliques en arabe dans son enfance, « les héroïques histoires des saints ont été les premières à [le] faire rêver » (Diaz, 2017, p. 16). De tous les propos qu'il peut tenir concernant l'influence religieuse dans son existence, une anecdote revient de façon récurrente : celle des statues qui se mettent en mouvement. Véritable légende de son enfance, on lui racontait que la statue de la Vierge s'était mise à bouger pour arrêter les bombes et que le Christ avait ouvert les yeux pour verser des larmes. Ces miracles, qui étaient à la fois épouvantés et fascinants, structuraient l'imaginaire de Mouawad, tant et si bien que « [son] plus grand rêve était de mourir et de devenir un saint pour réaliser des miracles à [son] tour » (p. 17).

Dans son journal tenu lors du confinement en 2020, Mouawad écrit : « On se tourne toujours vers ce qui nous fonde. Pour ma part, je fus fondé par le désir de voir un jour se mouvoir des statues. Et encore aujourd'hui » (2021a, p. 49). Cette légende lui a permis de créer un univers dans lequel du chaos pouvait naître le surnaturel et le rêve. À ce titre, notons que dans l'ensemble de ses œuvres, cette dialectique entre le chaos et le rêve imprègne l'identité des personnages. Que nous pensions à *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* (1991), à la tétralogie *Le Sang des promesses* (1999-2009) ou encore à la pièce *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance* (1999), le surnaturel apparaît et se transforme en révélation. Ajoutons les références picturales explicitement bibliques qui structurent *Seuls* (2007) et *Ciels* (2009) notamment, et où la croyance au fantasme est telle qu'elle développe une dramaturgie quasi théologique. Nous aurons tout le loisir d'y revenir plus loin dans notre étude, mais il semble possible dès maintenant d'affirmer que la religion (et tout ce qui en découle) fonde une partie du monde du texte, pour reprendre l'expression de Ricoeur, des œuvres de Mouawad.

Balbutiant des mots incompréhensibles, je découvrirai un langage nouveau, qui me mettra sur la piste réelle de l'écriture. Cela viendra en son temps. On ne peut pas indéfiniment se refuser à soi-même. [...] Les prières ne m'intéressaient pas autant que le geste de les préparer. Est-ce cela qui, malgré moi, a fixé l'écriture ? Car qu'est-ce que c'est que de cueillir des fleurs sauvages en vue d'une prière sinon un premier acte d'écriture ? (Mouawad, 2021a, p. 50-51)

De fait, il semble que l'univers de la prière s'imisce dans celui de l'écriture. Sans doute faut-il rappeler que le monde du texte dont parle Ricœur (1986), ne se constitue pas des intentions conscientes de l'auteur, mais qu'il s'établit depuis un univers de la vie concrète : « Ce qui est à comprendre dans un récit, ce n'est pas d'abord celui qui parle derrière le texte, mais ce dont il est parlé, la chose du texte » (p. 187). Ainsi, dans les récits de Mouawad, qu'ils soient dramatiques ou biographiques, le monde du texte se construit depuis l'univers biblique hérité certes, par son enfance, mais également mis en récit (et donc réinterprété) par l'auteur lui-même.

Le parallèle entre la prière et l'écriture est intéressant à plusieurs points de vue. Le premier est celui de la notion de rituel. Qu'il soit religieux ou théâtral, Mouawad entretient une relation particulière avec le cadre préparatoire de l'action. Le geste de conditionnement à la prière lui semble plus important que la prière elle-même, de la même manière que les rituels souhaités dans ses pièces sont plus significatifs que la représentation. De l'adaptation de *Don Quichotte* à la création de *Seuls*, l'acte que se doit de réaliser le public sous-entend une action irrémédiable et partagée. Si le monde du texte influence celui du lecteur ou de la lectrice et lui propose de faire l'expérience d'un monde dans lequel il ou elle lui est possible de se comprendre soi-même, Mouawad recrée cette relation sur scène. Le « monde de la représentation théâtrale » repose sur le même univers biblique et invite alors le public à agir directement dans leur « monde de spectateurs et de spectatrices ». Ce parallèle nomme également l'ambition d'une poétique de l'existence qui trouve sa plénitude dans l'identité narrative de Mouawad. Nous empruntons cette expression à Alain Thomasset (2005) qui revient sur la pensée de Ricœur et plus particulièrement sur l'imagination dans sa conceptualisation de la pensée. Il définit cette poétique de l'existence comme :

l'influence sur le lecteur de la dimension poétique du discours (en particulier du discours religieux) qui met en branle les capacités d'interprétation et d'appropriation symbolique du sujet par la médiation de l'imagination. (Thomasset, 2005, p. 525)

En d'autres termes, la lecture des écrits religieux qui ont traversé l'enfance de Mouawad a influencé sa manière d'apprécier et d'appréhender le monde tant et si bien que son imagination — et par extension, son écriture — serait structurée depuis l'histoire des saints et du Christ. Thomasset poursuit et rappelle

que les écrits religieux sont constitués par la notion de métaphore que Ricœur considère être reliée intrinsèquement au lieu de l'imagination. Pour Ricœur, c'est au langage et à la parole que revient le rôle de précurseur de l'imaginaire et à la créativité.

« La *dimension poétique* du langage est la dimension à la fois créatrice et critique qui permet l'émergence de nouveaux mondes possibles. », confie Thomasset (2005, p. 529), avant de distinguer deux notions découlant de cette poétique : l'innovation sémantique et la fonction heuristique. Par innovation sémantique, il faut comprendre le « dynamisme producteur qui consiste à produire une nouvelle pertinence sémantique par le moyen d'une attribution impertinente » (p. 529), dynamisme partagé à la fois par la métaphore et le récit. En effet, dans le récit, l'innovation sémantique est créée par l'ensemble des actions qui sont intégrées sous une même temporalité. Par exemple, lorsque Mouawad raconte le souvenir de sa visite au musée de l'Ermitage, il évoque la salle 44 dans laquelle se trouvent deux tableaux de Rembrandt qui se font face : *Le Retour du fils prodigue* et *Le Sacrifice d'Isaac*. Mouawad interprète l'installation de la salle, et fait le lien entre la pandémie de coronavirus et l'ange des tableaux :

Que pouvait être alors un ange ? Que peut être un ange ? Et si le virus était un ange arrêtant notre bras sur le point d'égorger ce qui nous était le plus cher ? Et si cet ange exterminateur était en train de nous dire quelque chose d'immense ? (Mouawad, 2021a, p. 23)

La métaphore que propose l'auteur nous amène, en tant que lecteur ou lectrice, à établir des liens entre l'épisode biblique et l'actualité, et c'est bien par l'écriture de l'imaginaire de Mouawad que nous pouvons le suivre dans son récit. Thomasset (2005) note que l'imagination médiatise cette synthèse, ce rapprochement de trois façons différentes. Dans un premier temps, elle « schématis[e] la nouvelle pertinence sémantique », c'est-à-dire que « l'intrigue d'un récit [...] "prend ensemble" des éléments divers sous la puissance de l'imagination et qui ainsi schématise la signification du récit pris comme un tout » (p. 530). Ensuite, l'innovation sémantique provoquée par l'imagination offre une image, ce que Ricœur appelle le « phénomène de "retentissement" par lequel l'imagination ravive et réactive des expériences antérieures, réactive des souvenirs endormis et irrigue des champs sensoriels adjacents » (p. 530). Enfin, troisième et dernière manière de médiation : celle de « l'introduction dans le processus de sens d'un moment de suspension et de neutralisation du réel » (p. 531), qui permet de faire apparaître de nouvelles idées, de nouveaux liens. Dans l'exemple du récit de la visite de la salle 44 du musée de l'Ermitage, Mouawad use de l'imagination poétique pour décrire une nouvelle manière d'être au monde au moment de la pandémie mondiale. En rapprochant l'évènement biblique de l'épreuve du confinement généralisé,

il propose à ses auditeurs et auditrices³⁴ une nouvelle suggestion de sens qui s'extrait du réel et de l'explication scientifique, au bénéfice d'une poétique du discours biblique et de sa fonction heuristique.

Comme le rappelle Thomasset, « le texte comme poème porte au langage des aspects de la réalité et de l'expérience qui ne trouvent pas à se dire dans le langage descriptif quotidien » (p. 531). En d'autres termes, en recourant au poème biblique, Mouawad peut accéder et révéler un autre sens à la disposition des deux tableaux.

De fait, lorsque Mouawad propose une lecture de l'actualité depuis les tableaux religieux de Rembrandt, il effectue un transfert de son imagination qui trouve son origine « sur l'expérience historique nourrie par l'imagination narrative » (Thomasset, 2005, p. 535). C'est bien parce que Mouawad fut bercé par les légendes et les histoires des saints, qu'il considère ses actions en lien avec celles de ses lectures, qu'il se reconnaît à travers elles mettant en lumière le fait que « nous sommes nous-mêmes "enchevêtrés dans des histoires", celles de ceux qui nous précèdent, de ceux qui sont nos contemporains et de ceux qui nous succèdent » (p. 536). Ainsi, nous constatons comment l'imagination est centrale dans les propos de Mouawad et qu'elle possède un « pouvoir refiguratif des récits » pour reprendre l'expression de Thomasset (p. 540). Évidemment, l'affirmation que seule l'écriture religieuse serait le moteur de l'imagination chez Mouawad est inexacte. D'autres histoires mythologiques parcourent son univers, à commencer par celles de la mythologie grecque. Toutefois, ces textes, qu'ils soient bibliques ou mythologiques, partagent l'idée commune d'une utopie de la tradition humaine dont « les récits inspirent notre visée éthique en alimentant le trésor de notre imaginaire individuel, intersubjectif et social » (p. 539).

Pour clôturer ce premier exemple de configuration de l'identité narrative produite par Mouawad, il semble que nous pouvons avancer l'idée selon laquelle cette dernière repose sur une imagination narrative influencée par une lecture biblique d'un être au monde qui offre aux lecteurs et lectrices une poétique de l'existence. Notre démonstration n'est toutefois pas complète et ne répond pas encore au sujet de notre recherche. C'est pourquoi nous devons poursuivre notre exploration dans la suite des récits rapportés par Mouawad en nous intéressant désormais à la perte de la langue maternelle, et à la manière dont il témoigne de son expérience française. Quels sont les liens entre l'expérience de l'enfance et celle du

³⁴ Rappelons que le journal de confinement était d'abord diffusé sur le site du Théâtre national de La Colline avant d'être publié.

premier exil ? Et quelles sont les transformations qui s'opèrent dans la conception de son identité narrative ?

1.2.2 La traversée de la langue

À la différence de l'enfance, l'expérience française du premier exil est peu rapportée par Mouawad. En effet, en dehors du processus qui conduit sa famille à s'installer à Paris, les événements successifs qui composent les cinq années passées en France sont peu racontés. Remarquons à ce titre que la pièce *Mère* (2022), qui aborde précisément cette époque-*transit*, ne retrace pas le quotidien et les fantasmes de l'époque, mais se concentre sur les rapports intrafamiliaux et sur la tension que suscitent les informations télévisées qui retransmettent l'actualité de la guerre du Liban. Cette pièce tente de raviver l'atmosphère de l'appartement parisien en laissant une large place à la figure maternelle et à la langue arabe de l'enfance. Nous reviendrons sur cette pièce plus en détail dans les prochains chapitres, mais arrêtons-nous sur cette question de l'avenir de langue maternelle dans le processus d'émigration de Mouawad.

Au cours des entretiens, Sylvain Diaz (2017) l'interroge sur la séparation entre le poétique et l'influence religieuse. Pour Mouawad, cela se produit en 1978 lorsque sa famille s'installe en France « avec un permis de séjour de six mois qui autorisait [s]es parents à inscrire leurs enfants à l'école publique » (p. 18). Comme beaucoup de familles libanaises, toutes pensaient que la guerre ne serait que temporaire. Toutefois, dans l'attente de retourner au pays, Mouawad apprend le français. Inscrit en dernière année d'école primaire à son arrivée, Mouawad raconte à Jean-François Côté (2005) le sentiment de solitude qui l'habitait et les efforts qu'il a dû fournir pour s'en échapper dans l'objectif de : « Parler le français mieux que les Français, l'écrire mieux qu'ils ne l'écrivent [s]e débarrasser de [s]on accent, blanchir de peau, bref nier toute différence pour pouvoir [s]e faire un copain » (p. 85). Par l'apprentissage de la langue, intervient la tentative d'effacement de soi en vue d'une (re)naissance d'un autre qui deviendra soi. C'est une lente métamorphose qui s'opère. Mouawad l'a d'ailleurs souvent décrite avec l'aide de Kafka, auteur qui tient une place privilégiée dans sa bibliothèque intime. Il serait hasardeux de nous risquer à affirmer avec précision l'époque durant laquelle Mouawad fait la découverte de cet auteur, puisque là encore, les informations évoluent au sein des entrevues, néanmoins que la lecture se produise en France ou au Québec importe peu, l'essentiel réside dans le roman *La Métamorphose* (1915) qui a agi comme un miroir pour l'adolescent de l'époque. Il se reconnaît dans le personnage de Gregor qui, un matin, se réveille métamorphosé.

Mouawad perçoit dans le changement de sa langue arabe vers celle du français, l'existence souterraine d'un mutant, « mi-homme, mi-bête. Une mutation. Une monstruosité. Parfois, tout en parlant, je ne sais pas qui parle en moi » (Côté, 2005, p. 71). La métaphore kafkaïenne met en lumière la transformation de l'identité-même, elle interroge la permanence du maintien de soi et par conséquent, influence l'identité-ipse. Ainsi, la langue s'affirmera peu à peu, et ce, dès son arrivée au Québec, comme le lieu de l'identité narrative. En effet, la langue se fragmente, se divise, et c'est précisément par parce qu'elle se morcelle que subsiste un manque :

Et aujourd'hui il y a un trou : je me souviens de moi qui ne parle pas le français, mais qui parle arabe, puis je me souviens de moi qui ne parle plus l'arabe, mais qui parle bien le français. Je ne me souviens pas du changement climatique si je puis dire. Et ce trou, je ne sais pas exactement ce qu'il y a dedans ; je ne sais pas qui est le Wajdi de ce trou-là. (Adler, 2013, p. 37)

Cet autre Wajdi, n'est-il pas celui de l'écriture ? N'est-il pas le *personnage* dont parle Ricœur et dont nous avons déjà évoqué les contours ? N'est-il pas envisageable de penser que Mouawad ne cesse de raconter précisément ce « Wajdi de ce trou-là », ce qui expliquerait notamment le fait que la narration ne cesse d'évoluer ? Ne sachant comment la métamorphose s'est produite ni ce qui constitue cet autre de lui-même, Mouawad projette à la fois son existence réelle, mais également ses souvenirs rêvés. Toujours avec l'emprunt de cette image d'un trou dans l'existence, il confie avoir fantasmé un « Liban trop grand, des montagnes trop hautes [...] Tout était faux par rapport à la réalité, mais c'est ce Liban qui a été ma réalité » (Adler, 2013, p. 37). Par une intégration forcée à la culture et à la langue française, Mouawad perd peu à peu l'usage de sa langue maternelle, et par conséquent le vrai s'émancipe de la réalité de son existence, se métamorphose au service de son imaginaire, tant et si bien que la narration de son *personnage* prend le dessus sur la narration de lui-même.

Dans son essai *Le Poisson soi* (2011), Mouawad tente de nommer la nature de l'animal qui demeure en lui et qu'il cherche à rejoindre : un « poisson soi » qui porte son nom et qui est « recouvert d'écailles dont la nature forme la perfection du miroir » (2011e, p. 26). Avant même de poursuivre dans l'exploration de cet ouvrage, remarquons que l'animal est un poisson, l'un des symboles les plus répandus au sein de l'univers chrétien. Si nous connaissons son intérêt pour les métaphores animales, et notamment celle du scarabée pour désigner le travail de l'artiste, le poisson représente à la fois le Christ lui-même, mais fait allusion également à l'eau traduisant la communion avec Dieu au moment du baptême. Le poisson, resté « rivé aux eaux de l'enfance alors que lui-même avait quitté le pays natal » (p. 32), est l'illustration de ce que

Ricœur appelait identité-mêmeté, mais que Mouawad, par besoin d'un langage autre que celui du quotidien et qui prend appui sur ses propres lectures de l'enfance, nomme par métaphore le « poisson soi ». Ce dernier est ce que l'identité narrative tente de masquer, de cacher. Nous ne nous avancerons pas à affirmer que Mouawad met en place cette stratégie de camouflage de façon consciente et volontaire, puisque cela reviendrait à lui prêter des intentions que nous ignorons, mais nous pouvons en revanche penser que cette stratégie est mise en place pour répondre au manque de son existence.

Dans les entretiens menés par Côté (2005), tous deux reviennent sur l'expérience de l'exil :

J.-F. C. : Que représente pour vous l'expérience de l'immigration ?

W. M. : L'immigration, pour moi, s'apparente à cela : un accident, que l'on appelle l'immigration a eu lieu et vous êtes le secouriste me demandant : « Ça va ? » Et je réponds : « Ça va. »

J.-F. C. : Mais qu'arrive-t-il ensuite à cet « accidenté » ?

W. M. : Il va devenir ce quelqu'un qui a eu un accident grave et qui s'en est sorti. Cela est devenu un élément de son identité. Il est devenu métis. Entre deux : la vie avant l'accident et la vie après l'accident. (Côté, 2005, p. 67-68)

L'accident, pour reprendre l'image utilisée par Mouawad, n'est pas mortel, mais provoque des séquelles sur le long terme, notamment parce qu'il entame le processus de la perte de la langue maternelle. Plus récemment, dans une entrevue menée cette fois par Charlotte Farcet autour de la création de *Tous des oiseaux* (2017), Mouawad affirme :

J'aime penser que ce qui nous identifie sont les mots qui sortent de notre bouche et la voix qui prend sa source dans notre souffle. J'aime penser que l'identité est une émigration et jamais une immigration. La fixité identitaire est, me semble-t-il, la pire clôture de soi [...] En cela j'aime me penser comme le manchot pour qui il n'existe aucun centre, uniquement la voix. La voix qui devient maison. Les grands manchots sur les banquises crient sans cesse parce que ce sont leurs hurlements qui sont le himet, le chez-soi de leurs petits. (Farcet et Mouawad, 2017, 2^e paragr.)

L'assurance de Mouawad à confier que l'identité est une émigration et non une immigration est intéressante, et témoigne précisément du cheminement de l'identité narrative. Selon l'Office québécois de la langue française, « *émigrer* signifie quitter son pays pour aller s'installer dans un autre », alors que le verbe *immigrer*, « signifie entrer dans un pays étranger pour s'y fixer de façon durable ou définitive ». La différence se joue dans les préfixes. Dans le premier cas, le préfixe situe l'action depuis le pays d'origine ou de départ, un « hors de », alors que dans le second cas, il situe l'action par rapport au pays d'installation, « dans, à l'intérieur de ». En d'autres termes, il s'agit pour Mouawad de concevoir la langue hors de son

pays d'origine, c'est-à-dire comme la traduction d'une perte, et non comme un apprentissage effectué à l'intérieur du nouveau pays. Alors que l'expérience de l'exil était, dans sa réponse à Côté, une immigration qui a eu pour conséquence la division de l'accidenté et l'accumulation des identités, donc la conscientisation d'une identité-ipséité, cette même expérience est cette fois une émigration qui permet de mettre en lumière l'identité-même par l'affirmation du rôle de la voix. Cette voix, gardienne de l'accent, du rythme, du souffle, est détenue précisément par le « poisson soi ». C'est elle que l'auteur cherchera, dans son œuvre à faire entendre de nouveau.

De fait, l'écriture apparaît comme une possibilité de non seulement mettre en intrigue sa propre vie, mais également de construire l'identité de son personnage en quête de cette voix devenue inaudible, comme il l'explique à Côté (2005) : « Je vais inventer des histoires pour tenter de dire, comme Kafka l'a fait, l'innommable que je pressentais au fond de mon adolescence » (p. 69). La perte de la langue maternelle n'a pas seulement eu des répercussions dans l'adolescence de l'auteur, elle a bouleversé le rapport entre le soi et lui-même. Tout l'enjeu de l'écriture sera donc de se reconvertir à lui-même, de retrouver les capacités de revenir à la période de l'enfance bien plus que de renouer avec le pays d'origine qui, depuis le premier exil, est fantasmé. Dans son essai, Mouawad s'interroge : « Qu'est-ce qui écrit en moi et pourquoi ce qui écrit en moi m'a-t-il choisi pour écrire puisque je suis incapable d'être à la hauteur de ce que ce geste suppose ? » (2011e, p. 20). Si la langue maternelle est perdue, les histoires racontées par cette langue demeurent encore, et c'est par l'action d'écrire qu'il lui sera possible de renouer avec elle. Les histoires, les images et les odeurs font partie de ces éléments qui ne se sont pas évaporés au moment de l'apprentissage de la langue française. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la création de *Mère* s'est faite en libanais : « Créer ce spectacle en libanais allait de soi puisque c'était la langue de ma mère » (Mouawad, 2022, p. 7). Ne sachant plus écrire l'arabe, Mouawad témoigne dans le prologue de la pièce de la sensation ressentie lorsque les deux comédiennes Odette Makhoul et Aïda Sabra ont traduit l'une des scènes : « Ce fut un moment épiphanique. Pour la première fois, je me suis entendu. Ce qui se passe en moi au moment de l'écriture m'était pour la première fois restitué dans son originalité » (p. 7). À l'écoute de la scène, c'est la langue arabe perdue, celle du « poisson soi », qui s'est fait entendre. Avec elle, images, odeurs et influences de l'enfance ressurgissent à la surface, ce qui conduit Mouawad à l'écriture de sa propre histoire familiale avec, pour la première fois, les vrais prénoms de sa mère, de son père, de son frère et de sa sœur.

Tentons à présent d'opérer une certaine distance avec les métaphores animales de Mouawad, pour comprendre ce qui se produit pour la langue dans le processus d'immigration et d'émigration. Naïm Kattan,

écrivain irakien de naissance, s'installe à Paris le temps de ses études avant de déménager à Montréal au milieu des années 1950. Nombre de ses ouvrages se questionnent sur le statut de l'écrivain nomade et la pensée du voyage et de l'exil. Son parcours et ses écrits peuvent être observés en parallèle à ceux de Mouawad alors même que l'exil initial est volontaire du côté de Kattan, à la différence de celui de Mouawad qui est contraint. Dans un entretien accordé à Simone Douek (2002), il déclare :

Il y a beaucoup de gens qui changent de langue, il y a beaucoup d'écrivains qui écrivent dans une langue, y compris en français, des écrivains dont ce n'est pas la langue maternelle, et il y a beaucoup de gens qui passent d'une culture à l'autre. Et cette « itinérance », ce changement, ce déplacement est plus qu'une errance, c'est une sorte de nomadisme qui est une vraie culture. (Doueck, dans Allard, 2002, p. 30-31)

Cette élaboration d'une culture du nomadisme s'appuie en réalité pour Kattan sur une volonté intérieure de l'individu. Ayant toujours refusé la condition d'exilé, il préfère celle du passager. Selon lui, « l'exilé qui vit dans le pays où il se trouve en pensant à un autre pays n'est pas dans ce pays-là. Et l'autre pays n'existe plus. Même s'il y retourne, il a changé et lui-même a changé » (p. 41). Ayons en tête les propos de Mouawad concernant l'exigence d'insertion et d'assimilation qu'il s'oblige à tenir lors de son arrivée à Paris, et notons qu'il semble se considérer lui aussi comme un nomade :

Dès lors que l'identité est un mouvement, il n'y a plus de centre fixe, mais une relativité identitaire. À celui qui voyage, quand on lui demande « d'où viens-tu ? » Il lui est possible de répondre « Je suis originaire d'ici ou de là ». Jamais il ne lui sera possible de dire « Mon identité est mon origine » sans renier le chemin parcouru. (Farcet, 2017, 2^e paragr.)

La présence de ce chemin parcouru est d'ailleurs confirmée dans sa réponse à Côté (2005) à propos de cette même question sur les origines : « mon enfance est libanaise, ma culture française et mon théâtre québécois » (p. 68). À l'évidence, Mouawad s'affirme à son tour comme passager et se refuse à être considéré comme l'héritier d'un seul lieu. Kattan (2002) prolonge sa pensée de l'écrivain passager et s'appuie sur sa conception de la langue : « La langue elle-même est un passage. Ce passage de la personne dans l'espace est donc aussi un passage dans le temps. Un temps continu. Ce n'est pas un passage fixe, c'est un mouvement » (dans Allard, 2002, p. 41). Comprendons que si le passage induit un mouvement, la langue traduit également ce mouvement, et témoigne du temps et de l'espace. Dès lors, une renaissance est possible à chaque étape du passage. La réflexion de Kattan est appuyée par Mouawad qui perçoit le théâtre comme le seul lieu auquel il appartient puisque ce dernier « peut changer de place » (Adler, 2013, p. 39). Il est d'ailleurs intéressant de constater que dans toutes les pièces de l'auteur, plusieurs langues se lisent et se parlent : si la langue française est dominante, d'autres langages se mêlent aux voix des

personnages comme l'arabe, la langue des signes, la langue québécoise, la langue russe..., si bien qu'elles contaminent l'espace et la narration dramatique. C'est précisément parce qu'il refuse de se voir comme un individu relié à un seul lieu, ou comme l'écrit Kattan (2002), « le refus d'être prisonnier du lieu » (dans Allard, 2002, p. 48), que Mouawad conçoit le théâtre comme « le seul que quelqu'un d'autre ne peut occuper sur Terre » et qui est « occupé par [s]es pieds, le temps d'une vie, qui est la [s]ienne » (Adler, 2013, p. 72).

Cette perception d'une langue comme lieu de passage et d'un statut d'écrivain comme lui-même passager fonde une manière de voir et de concevoir le monde et l'écriture par le récit. C'est en tous les cas, ce que Naïm Kattan défend lorsqu'il se confie sur son impossibilité à écrire de la poésie, malgré son désir :

Mon rapport avec la poésie n'est pas un rapport intime et intérieur. Mon rapport avec le monde est un rapport narratif. Je raconte des histoires et j'ai besoin de la prose pour raconter une histoire. Mon rapport n'est donc pas avec une image ou avec un mot ou avec la langue, c'est toujours d'abord avec l'histoire. Et pour moi la langue est une fabrication de l'histoire, et non l'histoire une fabrication de la langue. (Allard, 2002, p. 72)

Mouawad rejoint la pensée de Kattan, mais propose une autre raison à cette impossibilité :

J.-F. C. : N'êtes-vous pas tenté aussi par la poésie, par la forme poétique ?

W. M. : Non. Parce que j'aime les histoires, et parce que je ne maîtrise pas ma langue maternelle. La poésie est le lieu de la langue maternelle. La poésie, je la ressens comme une étrange interdiction. « Pas touche », me dit une voix intérieure. La poésie n'est pas pour les monstres. (Côté, 2005, p. 129)

Alors que Kattan défend l'idée selon laquelle il existe une « disposition de l'âme, une disposition de l'être par rapport au réel, au monde » (dans Allard, 2002, p. 73) qui s'illustre chez lui par la prose et le roman, Mouawad, parce que sa langue s'est transformée, ne peut accéder à la poésie. Par conséquent, c'est avec la langue du mutant qu'il se doit de retrouver celle du « poisson-soi ». Cependant, pour l'un comme pour l'autre, c'est bien un rapport narratif avec le monde qu'ils entretiennent. En réalité, il est même envisageable de penser que le roman est le résultat de leur rapport narratif avec le monde. En effet, Mouawad confie à Côté (2005) : « Aujourd'hui, les gens me connaissent comme auteur de théâtre, mais j'ai l'impression que tout mon travail de théâtre n'aura été qu'un préambule pour me permettre de plonger dans le travail d'écriture romanesque » (p. 128). Nous reviendrons sur ce propos, car Mouawad réaffirmera régulièrement l'importance du roman dans son œuvre, notamment auprès de Sylvain Diaz, toutefois, si c'est bien ce registre qui s'assume comme le chemin emprunté par ces deux écrivains

marcheurs, le constat ne peut être qu'une simple coïncidence. Marthe Robert, critique littéraire et spécialiste de Kafka, présente dans son essai *Roman des origines et origines du roman* (1972), la liberté du roman comme l'une des raisons qui poussent l'auteur ou l'autrice à s'en emparer :

Quant au monde réel avec lequel il entretient des relations plus étroites qu'aucune autre forme d'art, il lui est loisible de le peindre fidèlement, de le déformer, d'en conserver ou d'en fausser les proportions et les couleurs, de le juger ; il peut même prendre la parole en son nom et prétendre changer la vie par la seule évocation qu'il en a fait à l'intérieur de son monde fictif. S'il y tient, il est libre de se sentir responsable de son jugement ou de sa description, mais rien ne l'y force, ni la littérature ni la vie ne lui demandent compte de la façon dont il exploite leurs biens. (Robert, 1972, p.11)

Non seulement le roman offre une liberté d'approche et d'écriture, mais il se libère de toutes les demandes de preuves, et par conséquent n'est plus soumis à la question nommée par Mouawad dans son essai (2011e) : « Ce que vous racontez vous est arrivé pour vrai ? » (p. 37). Le roman s'avère incarner l'espace des possibles depuis lequel l'identité narrative peut s'écrire, se transformer et parfois même se contredire. Robert (1972) ajoute que « le roman ne dit pas lui-même ce qu'il est, mais ce qu'il veut, ce à quoi il tend à travers la croissance apparemment arbitraire de ses formes et de ses idées » (p. 28). Si Mouawad n'a pas tout de suite saisi les conséquences de la perte de sa langue maternelle, c'est au Québec que la prise de conscience commencera à se faire. Montréal deviendra le lieu de l'écriture, mais également le lieu d'un projet plus ambitieux : celui de dissimuler, à travers les variantes de son propre récit, ce que Robert nomme « le noyau primitif [...] son roman originel » (p. 28).

1.2.3 Le chemin de l'écriture

« En France, je me suis sauvé moi-même, au Québec, j'ai été sauvé », déclare Mouawad à Côté (2005, p. 85). Ce double sauvetage témoigne d'une transformation de l'exilé. Dans un premier temps, il se sauve lui-même de la guerre civile grâce à l'installation de sa famille en France et de son apprentissage de la langue française. Cependant, comme nous venons de le voir, cette renaissance provoque la perte de sa langue maternelle. L'exil vers le Québec est également contraint puisque c'est à cause du non-renouvellement de leur permis de séjour que sa famille est condamnée à partir une seconde fois. Toutefois, à la différence du premier, ce n'est plus lui qui se sauve, mais l'environnement extérieur qui lui vient en aide.

Son arrivée au Québec est marquée par son entrée au collège André-Grasset dans un programme de sciences pures, ainsi que par la maladie grandissante de sa mère « avec les visites à l'hôpital, les hauts, les bas, les rechutes, les douleurs, les cris, la douleur et par un dégoût prononcé pour les études » (Côté, 2005, p. 87). Si l'école française était un lieu d'éveil et d'apprentissage, le collège québécois se révèle être une étape bien plus compliquée. Il qualifie cette période de « malheur profond » et ajoute : « J'ai le souvenir d'instantanés pénibles et dépressifs » (p. 87). Pour lui réemprunter l'image de l'accident de la route, Mouawad, après sa convalescence passée en France, ressent désormais les douleurs et les blessures qui provoquent, en lui, un sentiment de colère et de révolte.

Dans ses entretiens avec Côté (2005), Mouawad situe le sauvetage en 1986. Bien que son récit ne peut être vérifiable dans les faits, son développement permet d'entrevoir l'importance de la notion de chemin, développée notamment par David Le Breton (2012). Un jour, alors qu'il décide de quitter l'établissement scolaire pour visiter le sud de la ville qu'il ne connaît pas encore, il monte dans le métro et descend à la station Laurier, avant d'entamer sa marche vers le Monument national sur lequel il aperçoit l'inscription « École nationale de théâtre du Canada » :

Je me souviens m'être dit que c'était encore un truc de farfelu. J'entre. Je fais un tour. Je croise les étudiants. Rien de très sérieux. J'entends parler et crier. Je vois des mecs en collants noirs. Tout ça me paraissait très... « artiste ». (Côté, 2005, p. 92)

Il s'informe sur la nature cette école et prend connaissance des prochaines auditions qui seront organisées. Trois mois plus tard, Mouawad se présente aux sélections au cours desquelles on lui propose de participer au stage qui permettra de sélectionner les douze nouveaux élèves de la cohorte de premières années. Mouawad est retenu et ne peut contenir sa joie : « Je ne hurlais pas seulement parce que j'étais accepté, je hurlais parce que quelque chose en moi tombait en place qui croyait être à jamais perdue. C'est la découverte brutale et miraculeuse du chemin. Il y avait de quoi hurler » (Côté, 2005, p. 93). Le récit de cet événement accorde au hasard le statut de destinée, voire de « miracle » pour reprendre les mots de Mouawad. À nouveau, nous ne chercherons pas à savoir si le déroulé est juste, mais relevons l'expression de « découverte brutale et miraculeuse du chemin ». Dès son entrée à l'École nationale de théâtre, cette image du chemin ne cessera d'être utilisée pour parler de la création, de l'écriture et du théâtre de façon plus générale. David Le Breton (2012) qualifie le chemin de « proposition [...] Il est un prétexte à la déambulation et au voyage intérieur. [...] Il ouvre la voie à la découverte, à la surprise, à l'exploration. Il invite à la liberté » (p. 39-42). Le chemin auquel lui donne accès l'École nationale de théâtre lui propose

en réalité une autre manière de percevoir le monde et de s'engager dans la découverte de celui-ci. C'est ce chemin qui s'imposera comme la voie du sauvetage.

Peu de témoignages existent sur l'époque montréalaise. Bien entendu, nous pouvons rassembler plusieurs entrevues ou articles qui abordent ses premières créations, sa collaboration avec Isabelle Leblanc, sa direction artistique du théâtre de Quat'Sous, l'influence de François Ismert... : de tout cela nous reparlerons dans les prochains chapitres. Toutefois, rares sont les occasions où Mouawad aborde frontalement ses pensées et ses ressentis comme il a pu le faire à propos de son passé libanais ou français. En réalité, la seule fois où il témoigne du quotidien de cette époque se trouve dans son journal du confinement à la date du jeudi 2 avril 2020. Ennuyé par des restrictions sanitaires qui s'éternisent depuis trois semaines, il décide de décongeler son congélateur. Il écrit, en guise d'introduction :

Et là, la tête dans la neige artificielle, la joue brûlée par le contact de la glace, tout à coup, le souvenir vivace de mes attentes d'autobus par moins trente à Montréal m'est revenu. On a la madeleine que l'on mérite, et la mienne est un congélateur. (Mouawad, 2021e, p. 76)

Le texte de cette journée revient sur les hivers montréalais et sur l'importance du chemin qui s'est rapidement transformé en activité nocturne régulière.

Depuis l'avenue des Érables, où je logeais, entre la rue Laurier et l'avenue Saint-Joseph, je sortais donc chaque nuit pour marcher jusqu'au Vieux-Port de Montréal. C'était une marche d'une heure et demie, qui, l'hiver, était propice aux fantasmes. [...] Je vivais mille histoires d'amour avec des filles qui m'étaient tout à fait inaccessibles, je vivais mille histoires héroïques où je sauvais le monde, je mourais mille fois et mille fois faisais ma propre oraison funèbre. Les fantasmes ont fondé ma manière de penser et, d'une certaine manière, je me laissais pénétrer si profondément par eux, que j'en oubliais le froid, j'en oubliais Montréal, j'en oubliais la misère et je devenais réellement ce que mes fantasmes me montraient, un amoureux, un héros, ou un mort pour la survie de l'humanité. (Mouawad, 2021e, p. 79)

Ce n'est plus la fugue que Mouawad déclenche comme cela pouvait être le cas dans son adolescence à Paris, mais bien une marche urbaine qui traduit en même temps qu'elle se construit, une *poétique de l'espace* pour reprendre les mots de Le Breton (2012), dans laquelle « chaque marcheur urbain porte en lui une mythologie, il est le seul à la connaître, même si bien entendu elle croise parfois la géographie intérieure des autres » (p. 123). Marcher, c'est pour Mouawad une manière de fuir le réel pour s'imprégner de ses fantasmes, pour se penser autre, dans un ailleurs en prise avec les émotions et la solitude. Marcher, c'est également revenir à une lenteur et à une introspection qui lui permet de redécouvrir ses rêves passés : « Mourir de froid est si bon, si doux et si merveilleux ! Redevenir statue ! »

(Mouawad, 2021e, p. 80) Ainsi, par la marche nocturne, Mouawad renoue avec les légendes et les histoires de l'enfance. Il se les raconte à nouveau, les transforme à mesure de ses pas, et devient un marcheur dans sa tête. Pour la première fois, il affirme, dans ce texte, l'importance de la ville de Montréal dans son intimité. Si en 2005, Mouawad déclarait « la ville par excellence, ça reste Paris » (Côté, 2005, p. 65), il considère en 2021 que Montréal s'impose comme le meilleur lieu pour la marche.

David Le Breton aborde, dans son ouvrage, la poétique de l'espace. Sherry Simon (2008) quant à elle, se réfère aux propos de Cronin et identifie l'expérience de la traversée de Montréal comme une « aventure géopoétique, où la différence linguistique éprouve les frontières du moi » (p.27). Elle ajoute :

À Montréal, voyager c'est traduire [...] Le mouvement même du passage, accompli de plein gré, est associé au désir de connaissance et de transformation de soi. Les rues de la ville reflètent les divisions intérieures qui définissent la conscience moderne. Se promener en ville, c'est apprendre la combinaison de familiarité et d'étrangeté, *l'ailleurs intérieur*, qui constitue la condition de la vie moderne. (Simon, 2008, p. 27.)

Mouawad a appris, d'une certaine façon, à marcher (à) Montréal. En effet, il est frappant de constater que sa posture de marcheur fut reconnue au Québec, à l'inverse de la France où il n'en a jamais été question. Dans l'ouvrage *Les Pensées en bataille* (2004), livre-hommage préparé par Louise Charland et Georges Leroux pour saluer le départ de Mouawad de la direction artistique du Théâtre de Quat'Sous, nous trouvons plusieurs textes écrits par ses ami-es et collaborateur-trices dans lesquels les qualificatifs de cet état de marcheur nombreux : « Un marcheur résolu et pensif », « l'homme en marche », « un homme marche », « un art des pistes », et enfin cet appel répété : « Bonne route ! » Jamais les écrits européens ne qualifient Mouawad de cette façon, ou relèvent une sorte d'identité marchante qui le définirait. De fait, est-il possible d'avancer l'idée selon laquelle, par ses nombreuses marches nocturnes, Mouawad s'est imprégné de Montréal ? C'est en tous les cas l'hypothèse que formule Simon (2008) lorsqu'elle présente plusieurs auteurs et autrices immigrant-es qui écrivent en français, à l'image de Marco Micone, Émile Ollivier, Ying Chen, Dany Laferrière, Naïm Kattan et bien entendu, de Wajdi Mouawad. Elle note à leur propos qu'« une relation spéciale s'établit entre la littérature hybride ("écriture migrante") et les rues de Montréal. L'hétérogénéité de la ville devient le propos d'une bonne partie de cette écriture » (p. 243).

Nous reviendrons plus amplement sur cette notion d'écriture migrante et sur les traces de Montréal dans les œuvres de Mouawad, et notamment dans son roman *Visage retrouvé* (2002). Néanmoins, il est possible dès maintenant d'affirmer que Montréal, en tant qu'espace poétique ou géopoétique, invite Mouawad à

adopter un *état nomade*. Cette notion, présentée par Isabelle Miron (2021) dans un ouvrage intitulé précisément *L'état nomade*, la définit comme un état qui lui permet « de [se] distancer des contraintes et des limites de [s]on identité tout en [lui] révélant qui [elle] est vraiment » (p. 17). Cette libération des contraintes de l'identité est relevée également par Frédéric Gros (2011) qui explique dans un ouvrage dédié à la marche, que l'action de marcher permet d'échapper « à l'idée même de l'identité, à la tentation d'être quelqu'un, d'avoir un nom et une histoire » (p. 15). L'état nomade privilégie un rapport à l'identité en processus, c'est-à-dire qu'il se construit « en reliance avec le milieu » (Miron, 2021, p. 15). Ainsi, cet état correspond à la construction d'une identité-ipse, il évolue constamment et entraîne inéluctablement une redéfinition permanente de la relation avec soi-même. Toutefois, Isabelle Miron note que :

L'état nomade est loin d'aller de soi : une bonne part de volonté, que j'appelle la posture nomade, est parfois nécessaire pour l'expérimenter, encore plus pour la maintenir. [...] Il est toujours à renouveler, souvent même à reconquérir. (Miron, 2021, p. 20)

Cette posture nomade est pour Miron une façon de retrouver l'état de l'enfance, soit ce moment où l'ouverture et la curiosité modifient continuellement à la fois notre rapport au monde, mais également notre rapport à nous-mêmes. L'enfant apprend de façon consciente et mimétique de celles et ceux qu'il rencontre, de la même façon qu'il interroge le réel avec un regard qui ne coïncide pas nécessairement avec une perspective raisonnable. C'est une « posture d'abandon », explique-t-elle (p. 39), que Mouawad, et nous l'avons vu précédemment, a adopté pendant son enfance notamment pour réinterpréter les horreurs de la guerre. Si l'investissement de cette posture rend l'individu plus libre et accentue sa présence avec son environnement, « il ne s'agit pas de vouloir être ailleurs, d'emprunter une identité après l'autre ou de fuir les obligations de ce monde, il s'agit de vouloir être pleinement en phase avec l'expérience processuelle » (p. 41). Mouawad n'est pas l'enfant libanais, l'adolescent français, l'adulte québécois, l'homme en colère, l'individu nostalgique de son pays d'enfance..., il est tout cela à la fois. Par conséquent, l'identité doit être comprise non seulement comme un mouvement, mais également comme une redéfinition permanente ; et c'est précisément ce que nomme Jacques Macotto (2004) dans son texte-hommage pour Mouawad :

On s'est appliqué, sur les ondes, à détailler les atours et contours de son identité... il y aurait beaucoup de raisons d'induire que chez lui les vents de l'origine soufflent si fort qu'ils n'aspirent à rien d'autre que de tout éteindre après eux [...] Certes l'homme, qui est aussi l'Auteur, affecte de se raccommode avec l'origine, mais ce n'est pas pour y hasarder son crédit et encore moins pour nous aviser d'un intimissime témoignage. (Mascotto, dans Charland et Leroux, p. 26-27)

L'état nomade place non seulement l'auteur en relation avec son environnement et l'invite à se redéfinir continuellement, mais il permet également de créer une sorte d'interdépendance entre l'espace et les idées, tant et si bien que Miron (2021) estime que si la posture nomade est adoptée au sein d'un processus de création, alors « elle rend caduque la conception de la paternité des idées : celles-ci plutôt émergent des relations que j'habite et qui m'habitent [...] c'est au contraire l'œuvre qui me fait, et me défait » (p. 42). Bien entendu, il ne s'agit pas de renier le statut créateur de Mouawad, mais plutôt de le reconsidérer en admettant l'hypothèse que c'est parce qu'il est un marcheur et qu'il redéfinit constamment son rapport à lui-même que son œuvre le construit et témoigne de cette marche tant et si bien qu'elle structure son identité narrative. De plus, nous aurons l'occasion de revenir sur les multiples influences, qu'elles soient textuelles ou géopoétiques, dans les œuvres de Mouawad et qui illustrent un espace de parole bien plus complexe qu'il n'y paraît. Montréal est un lieu de l'entre-deux, un espace depuis lequel se croise et se mêle une diversité d'identités et de langages. Elle est, pour reprendre les mots de Régine Robin (2011), un espace postmoderne :

Montréal l'hybride, Montréal la plurielle, la mosaïque, l'inachevée, Montréal le patchwork est certainement un lieu que je me suis approprié, un de ces espaces postmodernes (rien de plus antinationaliste que ces espaces postmodernes), pas tout à fait américain mais pas européen non plus, où la dissonance (j'emprunte ce terme à Jocelyn Létourneau) finit par être une valeur. (Robin, 2011, p. 44)

Nous venons d'observer trois configurations de cette identité narrative et nous pouvons dès à présent apercevoir les liens qui les unissent. En effet, pour ces trois configurations qui correspondent aux trois grandes étapes géographiques de sa vie, le mouvement s'impose comme le connecteur évident. Depuis l'enfance, Mouawad est en mouvement. Ses entrevues ne sont que l'illustration des moments de pause du mouvement : il parle et nous devons prendre en considération ce qui vient d'avoir lieu et ce qui adviendra par la suite. À l'inverse, l'écriture est quant à elle un moyen pour développer les variations imaginatives.

Écrire, c'est aussi cela : pétrir la pâte du temps. Prendre les secondes, les minutes, les plier et les replier pour feuilleter le temps, en faire d'autres secondes, d'autres minutes qui, lues ou entendues, feront lever des champs de l'imaginaire, à la fois chez celui qui écrit et chez celui qui écoute. (Mouawad, 2021e, p. 3)

L'écriture est réflexive, elle prend le temps de se faire, et elle trouve son origine dans les nombreuses marches journalières de Mouawad qui réactivent ses fantasmes et ses rêves. Toutes ces variations participent de facto au phénomène de mythobiographie évoquée par Lewy-Bertaut. « La statue de

l'écrivain », pour reprendre son expression, s'érige chez Mouawad sous le modèle du Christ, envers qui, rappelons-le, il témoignait une certaine admiration : « Le Christ est la figure qui me touche le plus parce que, pour moi, c'est un homme qui fait du théâtre [...] J'aime aussi beaucoup le marcheur qu'il était » (Sarhous-Lajous, 2019, p. 99). Ce modèle permet d'unifier les trois variations de l'identité narrative que nous venons de présenter. Dans la dernière partie de ce chapitre, nous devons désormais nous intéresser plus précisément à ce mouvement général induit par la marche, afin d'en comprendre les futures traductions dans ses œuvres.

1.3 Naissance d'un marcheur

Depuis le début de ce chapitre, nous tentons de tracer les contours d'un espace biographique mouawadien indiqués par l'auteur lui-même à travers ses différents récits. Cette approche, privilégie l'étude du monde de l'auteur et nous permet d'interroger l'identité narrative qui est en jeu dans la narration. Progressivement, nous avons pu constater que les différentes configurations identitaires étaient liées par l'idée d'un mouvement général et non par une accumulation fixe et cloisonnante. Mouawad traverse plusieurs identités, et les approches qui consisteraient à lire son œuvre et son parcours depuis l'évènement de l'exil ne nous permettent pas d'en découvrir la polyphonie. Ainsi, la première réponse de Mouawad aux questions de Côté (2005) trouve une autre résonance :

Je me sens comme un voyageur cherchant le chemin qui saura le ramener chez lui. Longtemps j'ai cru qu'il s'agissait là d'une quête, aujourd'hui je crois, plus justement, qu'il est davantage question d'une odyssée, mais une odyssée vouée à l'échec, car le chemin est perdu. (Côté, 2005, p. 13-14)

Plusieurs choses sont à clarifier au regard de ce que nous avons pu avancer précédemment. Si nous dépassons l'étape de la première lecture, il nous faut saisir que le « chez lui » ne se rapporte pas au Liban. En effet, il complète sa réponse en précisant : « le souvenir de la maison est perdu et la clé même qui ouvrirait la porte de cette maison est perdue » (p. 14). Par conséquent, c'est la véracité de la mémoire qui est mise en doute par l'auteur. Puisque la mémoire n'est plus infaillible, alors le chemin du retour est perdu et la marche est infinie. De fait, lorsqu'il confie : « parler de théâtre, ce serait parler de la boussole avec laquelle je tente de m'orienter » (p. 14), Mouawad sous-entend que l'art est une voie qui s'offre à lui pour tenter de retrouver ce souvenir perdu.

Nous l'avons déjà évoqué, l'enfance de Mouawad est traversée par l'importance de l'imaginaire. Nous avons également noté que la marche s'est présentée comme le moyen de retrouver les sensations de l'enfance, devenues à présent des fantasmes qui lui servent d'impulsion au travail de l'écriture. Ainsi, bien loin d'être seulement une thématique, la marche semble être un processus d'écriture qui n'est pas sans rappeler la supériorité qu'accordait Mouawad à la préparation de la prière plutôt qu'à la prière elle-même.

1.3.1 Promesse et permanence du nomade (marcheur)

Jacques Nieuviarts (2018) écrit à propos de la présence de la marche dans la Bible : « Le peuple de la Bible est un peuple nomade. Et nous en sommes » (p. 12). Dans une volonté de suivre la chronologie des événements rapportés dans la Bible, Nieuviarts s'attarde à mettre en lumière les multiples statuts de la marche et du marcheur. Il consacre un chapitre entier au « chemin de la promesse » qui apparaît dans la Genèse à Abraham. « La promesse est une encoche d'avenir inscrite dans le présent » (p. 36), écrit l'auteur ; omniprésente, elle se transmet de génération en génération et guide les itinéraires non rectilignes des marcheurs et des marcheuses. Elle permet d'établir l'itinéraire de la quête vers une terre promise, dont celles et ceux qui s'y engagent s'en trouvent nécessairement transformé-es soit par des visions, des discussions avec Dieu lui-même ou encore par des mises à l'épreuve physiques.

Bien plus que sa présence dans la christianologie, la marche est non seulement associée au pèlerinage, mais elle concerne l'ensemble des religions. Que nous pensions aux chemins de Saint-Jacques de Compostelle, au *hajj* qu'effectuent les communautés musulmanes en direction des lieux saints de La Mecque en Arabie Saoudite, ou encore le Shalosh Regalim dans le judaïsme, qui amènent les israélites à réaliser un pèlerinage à Jérusalem : le pèlerinage est présent dans l'ensemble des civilisations et suppose un passage inévitable vers un voyage spirituel. La marche dans laquelle s'engage une personne en quête de spiritualité n'est pas une promenade, elle a pour effet de révéler par l'effort (et parfois la souffrance) l'âme et l'être du marcheur ou de la marcheuse. L'itinéraire, s'il peut prendre des détours, se trace vers les lieux symboliques transmis par les Écritures : le marcheur ou la marcheuse rend hommage, cherche des réponses, se met en route dans un espoir de guérison et de consolation.

Toutefois, il faut reconnaître que toutes les marches ne sont pas guidées par une foi religieuse, bien que persiste en elles le sentiment de l'effort qui amène à la découverte de soi-même. Sylvain Tesson par exemple, ne se met pas en marche par idéologie religieuse, mais bien par volonté de dépassement de soi puis, à la suite de son accident en 2014, par volonté (inconsciente à l'origine) de guérison et de

« reconstruction » pour reprendre ses mots (dans Calvet et Schwartzbrod, 2016, 14^e paragr.) Il y a, dans cette idée, la volonté d'assumer une quête de solitude et de temporalité lente, en contraste avec celle de notre époque. Action de ralentissement, la marche rappelle à l'humain à la fois sa condition, ses limites et lui redonne conscience de son propre corps. « Le chemin est un prolongement du marcheur, les endroits réservés aux balades sont les monuments dédiés à son avancée, et marcher est autant une manière de fabriquer le monde que de l'habiter », écrit Rebecca Solnit (2002, p.47). En d'autres termes, le chemin n'est que le témoin du passage de l'humain. Qu'il soit construit, tracé, ou exploré, c'est toujours l'homme ou la femme qui agit sur lui et qui y dépose la trace de son avancée, de telle manière qu'il est possible de suivre à la trace ses pas pour en étudier son parcours. Alors que l'animal suit les traces de sa proie pour se nourrir, l'humain développe d'autres fonctions à l'étude des pas de l'autre.

D'une certaine façon, c'est la question du parcours initiatique qui est posée par l'acte de marcher. Que sont les parcours des personnages de Mouawad si ces derniers ne sont pas initiatiques ? Les routes empruntées sont toujours composées d'obstacles à franchir qui transforment à la fois la perception du monde des protagonistes, mais également leurs caractères intimes. Les thématiques de l'héritage et de la transmission sont interrogées dans l'ensemble des pièces si bien que la figure du passeur s'incarne souvent par un personnage plus âgé, témoin d'une époque passée, dont la prise de parole occupe l'ensemble d'une scène. Les personnages-marcheurs de Mouawad, appartiennent à un *Tout-Monde*, pour reprendre les mots d'Édouard Glissant³⁵ et constituent dès lors une *polis* de pèlerins.

Tout porte à croire que l'imaginaire et la symbolique qui sont portées par la marche ne sont pas ignorées par Mouawad. En effet, il se réfère régulièrement aux personnages de la Bible, en particulier à la figure d'Abraham qui, nous le verrons dès le second chapitre, inspire la figure paternelle dans ses pièces, mais également fonde son projet artistique. Considéré comme le premier des croyants, il est également le premier marcheur dont le trajet s'est dessiné depuis les indications de Dieu. Nieuviarts (2011) note à son propos qu'il « porte en lui et dans son long itinéraire ce qui est comme le code génétique de son peuple, et peut-être aussi le nôtre : il marcha sur la foi en une parole et une promesse, convaincu que Dieu tient promesse quand il a parlé » (p. 46). Si la religion possède une longue histoire de la marche, cette dernière est liée à la parole de Dieu et à la promesse. Ces deux éléments forment un équilibre, et cet équilibre

³⁵ Dans l'ouvrage de Dupois et Lloze (2021), Valérie K. Orlando consacre un article intitulé « Une philosophie de la Relation dans le Tout-Monde de Wajdi Mouawad », qui revient sur ce parallèle entre la philosophie d'Édouard Glissant et les pièces de la tétralogie de Wajdi Mouawad.

hante, ou du moins, permet d'explicitier la relation que Mouawad entretient avec la Bible, et plus largement, avec les écrits religieux. En effet, la promesse est l'un des motifs récurrents dans les pièces de Mouawad, les personnages héritent souvent de paroles anciennes et en deviennent les dépositaires. Pour ces derniers, la quête n'a pas d'autre choix que de se diriger vers le retour aux origines de cette promesse pour tenter de comprendre le présent de leur existence. Cette idée nous ramène aux écrits de Paul Ricœur dans lesquels il explique que la promesse du maintien de soi ouvre une brèche dans laquelle se loge l'identité narrative. Dans un article consacré aux crises identitaires chez Ricœur et László Tengelyi, Cassandre Bois (2022) écrit :

La promesse, en tant qu'engagement envers autrui, demande à la personne de rester fidèle à sa parole malgré la variation de ses désirs, de ses opinions et de ses inclinaisons dans le temps. Dans la promesse, rien ne soutient la permanence dans le temps autre que le maintien de la personne dans son engagement et dans le « déni du changement » (Bois, 2022, p 165).

Or, dans le cas de Mouawad, puisqu'il met en intrigue sa propre vie, il préserve des composantes qui permettent à l'autre de le reconnaître dans sa promesse, mais cela ne veut pas dire que sa trajectoire n'aura pas dévié et que des paradoxes n'auront pas émergé. C'est pour cette raison que nous ne pouvons pas nous contenter d'une étude de la promesse, à savoir de la parole tenue, mais qu'il nous faut nous intéresser à la trajectoire effectuée entre la parole d'avant et après la promesse. Dans la Bible, ce n'est pas tant la promesse faite par Dieu à Abraham qui est instructive, c'est la trajectoire et la marche d'Abraham pour arriver à la promesse qui offre un sens spirituel. De la même façon, lorsque dans son essai Mouawad (2011e) écrit : « le poisson soi est indifférent à sa propre survie, indifférent au bruit des foules, indifférent au fracas du monde. Il aime sa propre fidélité. "C'est toi que tu écrites ou non c'est toi" » (p. 20), il met en lumière la marche dans laquelle il s'engagera pour trouver la langue de l'écriture et non l'oracle prononcé par ce « poisson soi ».

Naïm Kattan (2002) établit une distinction entre le nomadisme et l'errance : « L'écrivain est un nomade, mais refuse d'être un errant. Le nomade traverse le désert en suivant une piste, en se déplaçant d'une oasis à l'autre. Ayant le sens d'un chemin, il s'engage dans une route, alors que l'errant ne distingue pas les points de départ et d'arrivée » (dans Allard, 2002, p. 52). L'errance initiale de Mouawad lorsqu'il arrive en France se métamorphose en nomadisme par l'apprentissage de la langue française et de ses premières tentatives d'écriture. Alors qu'il se considérait comme « un cancrelat », il s'assimile et accepte peu à peu sa condition jusqu'à se sauver lui-même, pour reprendre ses termes. Cependant, la transformation est telle, qu'un « trou » apparaît entre l'enfant libanais et l'enfant français et c'est précisément dans ce trou

que se loge le « poisson soi », celui à qui la promesse s'est faite par le passé. Dès lors, le chemin apparaît et s'impose à lui dans la manière de se raconter. Il développe ainsi son état nomade et l'investi également dans ses créations, à l'image de son adaptation de *Don Quichotte* qui, rappelons-le, trouve son origine dans son pèlerinage avec Jean-François Casabonne. S'en suit une autre pièce essentielle dans l'écriture de Mouawad : *Rêves*, écrite au cours des années 1990 et après la création de *Littoral*. Nous reviendrons en détail sur la structure de cette œuvre dans le quatrième chapitre, mais relevons quelques phrases du prologue : « c'est alors que l'idée simple de l'écriture et de ses rouages, de la manière dont elle dialogue avec moi, est venue s'imposer comme récit principal » (Mouawad, 2002a, p. 6). De toutes les œuvres de Mouawad, *Rêves* est sans doute celle qui assume et expose le plus clairement la relation entre le personnage ricœurien et la marche. L'histoire se construit par la marche qui fait apparaître d'autres personnages marcheurs et dont la destination se construit par l'écriture et la rencontre avec le « poisson soi ».

Si nous insistons sur le terme de marche, c'est que nous souhaitons nous détacher de celui de l'exil qui est toujours associé aux écritures de Mouawad. Or, et nous y reviendrons plus précisément dans le troisième chapitre, en délaissant le terme de l'exil au profit de la marche et du nomadisme, nous affirmons que Mouawad n'appartient pas à un seul territoire, mais que l'entièreté de ce qui le constitue suit un seul et même mouvement. Kossi Efoui (2022), dans un entretien mené par Jonathan Châtel, déclare :

Le vagabondage est lié [...] à l'idée que je peux reconstituer, que je ne suis pas dépendant d'une seule terre. Cette idée ouvre une possibilité de faire en sorte que la séparation ne soit pas le lieu des affects tristes. Le vagabondage est une médication, un exorcisme. (Efoui, 2022, p. 100)

Le traumatisme qui conduit à l'exil est permanent, et ce, qu'importe si l'exilé-e souhaite revenir ou non dans son pays d'origine. En revanche, Efoui indique : « le vagabondage et l'exorcisme ne sont possibles que si l'on a préservé certaines choses symboliques qui restent inattaquables par cette peur » (p. 100). La posture du nomade qu'adopte Mouawad est identique à celle du vagabond qu'adopte Efoui, et si ce dernier nomme l'exorcisme comme une pratique, Mouawad (2005) quant à lui préfère la marche dans laquelle il perçoit une méditation : « quand je marche, je suis. [...] La marche est pour moi le seul remède à l'angoisse, peut-être parce qu'elle est le lieu du fantasme » (Côté, 2005, p. 61).

1.3.2 L'esthésie migrante

Que cela soit dans les influences religieuses, dans l'apprentissage de la langue française, ou dans l'apparition de l'écriture et de la création, il est toujours question d'un déplacement, d'une trajectoire qui ne fait qu'avancer. Ce mouvement entraîne avec lui le déplacement physique et intime de Mouawad lui-même. Dans l'appréhension de l'identité narrative de Ricœur, il nous apparaît que cette question du déplacement n'est pas suffisamment éclairée, bien qu'elle le soit d'une certaine façon par la métaphore. Pierre Ouellet (2002) propose une autre approche de l'identité narrative de Ricœur. Pour ce faire, il utilise l'expression d'identité migrante : « la migrance du soi [...] entraîne elle-même une nouvelle esthétique fondée sur la mouvance énonciative, de sorte que le migratoire au sens fort définit désormais le mode même de la constitution du sujet, dans son identité éthique et esthétique » (dans Turgeon, 2002, p. 40).

Pour Ouellet, cette notion de *migrance* qui s'appuie sur son origine latine *migrare*, traduit le déplacement de l'Un vers l'Autre, « pour aller au-delà, toujours, du lieu d'où l'on vient et d'où l'on tire son identité, pour mieux défaire ce lien originaire et le renouer chaque fois en un nouveau destin, en un autre devenir qui est aussi un devenir autre » (p. 42). De fait, ce n'est pas un retour à soi qui s'opère, mais bien une redéfinition permanente de soi. En utilisant l'expression d'identité migrante, Ouellet s'intéresse au mouvement qui conduit de l'Un à l'Autre dans sa mise en intrigue. Puisque l'individu se traduit lui-même et reprend le récit depuis cette même traduction, alors la continuité est nécessairement troublée. L'histoire ou le devenir ne s'inscrivent plus « dans la belle continuité causale d'une mémoire unique et homogène (par quoi on est rattaché à une seule source, à une seule origine), mais qui réécrivent sa propre constitution à partir de ses différentes confrontations avec l'altérité » (p. 42).

Le migratoire deviendrait la cause des imprécisions, des paradoxes et des inexactitudes que nous pouvons trouver dans les récits de Mouawad. C'est pourquoi, tenter une approche de son parcours et de son œuvre sans avoir à l'esprit que ce que nous étudions soit très probablement une traduction de lui-même, c'est prêter des intentions et des références qui ne peuvent être complètes puisque l'auteur s'est engagé dans une réécriture de sa propre traduction en fonction des événements et des étapes de sa vie. S'intéresser au mouvement et à la trajectoire qui s'établissent entre le Mouawad du Liban et celui du Québec dans le but de relever les points communs de la mise en intrigue, nous permet au contraire de comprendre le mécanisme mis en place dans la narration et de le mettre à l'épreuve de ses pièces. Il est évident que les identités de Mouawad sont dissimulées dans ses œuvres et que les destins de ses personnages sont d'une façon ou d'une autre, imprégnés par la vie de leur auteur. Toutefois, si nous tentons de regarder ces

mêmes personnages depuis les configurations de l'identité narrative de Mouawad, alors nous mettons en lumière tout autre chose : l'*éthos*. Ouellet note à propos de cet éthos qu'il « s'appréhende notamment dans la manière dont le sujet s'énonce, au plus près de ses expériences pré-réflexives ou anté-prédicatives, c'est-à-dire dans la mise en intrigue ou en fiction de ses sensations, de ses perceptions et de ses affections » (p. 44) et qu'il permet alors d'interroger le *muthos*.

L'énonciation de l'*éthos*, pour reprendre l'expression de Ouellet, se distingue de la représentation « dans la mesure où elle ne suppose pas la réflexivité du sujet qui se met en scène et en image comme identique à lui-même [...] elle est au contraire “mise à l'épreuve” et “mise à distance” simultanées du soi et de l'autre » (p. 44). Avec la référence au processus de construction du personnage de Ricœur qui s'appuie sur le socle *Ego, hic et nunc*, Ouellet soumet l'idée que les variations imaginatives qui découlent de l'identité narrative, s'inscrivent dans l'*esthésie migratoire* dont les mouvements « vont dans les deux sens, où l'un n'est plus l'objet de l'autre, mais chacun le point d'intersection de mouvements et de perceptions multiples, dans un espace-temps pluriel » (p. 46). Par conséquent, l'énonciation de Mouawad est à l'image d'un carrefour qui propose autant de voies possibles que de variations narratives qu'il emprunte. Pour le dire autrement, la construction de son personnage mis à distance de lui-même s'établit depuis un mouvement permanent qui n'a pour idéal qu'une confrontation lui permettant de plonger en lui-même. *De facto*, les personnages de Mouawad dont les études ont souvent révélé les liens avec sa propre vie se construisent en réalité depuis une confrontation nourrie par des variations imaginatives de son existence.

Ouellet relève quatre grandes catégories de personnages dans la perception migrante qui « sont toutes liées à une forme d'*altéroception* ou d'*hétéroception* » (p. 48). Premièrement, il nomme l'étranger, l'exilé ou le voyageur, dont la mise en intrigue met en lumière explicitement le migratoire qui s'incarne comme la cause des nouvelles subjectivités. Lorsque Mouawad évoquait l'exil par l'image de l'accident de la route, il se réfugiait d'une certaine manière sous cette catégorie. La qualification « d'accidenté » lui permettait alors de témoigner des trois étapes traversées : l'avant-accident au Liban, pendant l'accident en France et après l'accident au Québec. Deuxièmement, Ouellet distingue le personnage de l'*artiste*, de l'*écrivain* ou du *penseur* qui développe une expérience esthétique ou cognitive de la migration. Si nous reprenons les éléments que nous citons dans les parties précédentes, l'expérience de l'apprentissage de la langue française par exemple, permet à Mouawad de découvrir un autre langage et d'extraire le poétique du religieux en découvrant l'art par l'école. Rappelons qu'il qualifiait ce passé de victorieux puisqu'il s'était sauvé lui-même et que la connaissance lui avait permis d'accéder à la métamorphose. Troisième catégorie

relevée par Ouellet qui, certes, ne concerne pas Mouawad directement, mais plutôt certains de ses personnages fictifs : celle du *fou*, du *dépressif* ou du *psychopathe* dont l'accumulation d'identités les terrorise et les affecte douloureusement. Enfin, *l'exclu*, le *marginal*, *l'itinérant*, « dont l'identité se trouve mise en cause par l'absence ou le rétrécissement de son espace d'existence ou de son champ d'appartenance » (p. 48). Pour cette quatrième catégorie, c'est un renversement : l'altérité façonne le soi et non l'inverse. L'essai sur le « poisson soi » semble s'inscrire dans cette dernière possibilité puisque Mouawad le perçoit et le raconte comme celui qui l'a forcé à l'écriture, et ce, malgré ses objections et réticences.

Alors que Ouellet semble distinguer quatre catégories différentes de personnages, nous observons, dans le cas de Mouawad, que ce dernier les traverse et se les approprie toutes. En réalité, il semble que ces catégories permettent de se présenter comme des lectures possibles des œuvres de l'auteur, et non nécessairement comme un cadre depuis lequel il nous faudrait enfermer tel ou tel aspect de son écriture. En effet, il apparaît que les différents personnages de Mouawad rejoignent les caractéristiques de l'esthésie migrante que nomme Ouellet. Toutefois, nous sommes poussé à admettre qu'une cinquième catégorie pourrait être nommée, de sorte à pouvoir témoigner de la traversée, jamais définitive, effectuée par Mouawad et ses personnages. Cette cinquième catégorie serait celle du personnage *marcheur*, toujours induite par l'identité narrative, mais qui se refuse à la fixation précisément parce que la quête du mouvement ne sera clôturée uniquement dans la disparition. Cette cinquième catégorie serait celle de la continuité de l'identité dont Naim Kattan (2002) écrit qu'elle « se révèle et se conquiert dans le parcours de la route, celle qui se poursuit dans une quête jamais achevée » (dans Allard, 2002, p. 40).

1.3.3 L'insaisissable mission

Cette volonté d'introduire une nouvelle catégorie à l'esthésie migrante propre à Mouawad trouve son influence dans la perspective de ce que Sylvie Chalaye (2021) appelle — en empruntant l'expression à Kossi Efoui — « un "autre" théâtre, un théâtre qui avance masqué » (dans Dupois et Lloze, 2021, p. 61). À l'origine, la recherche de Chalaye porte sur les dramaturgies afrocontemporaines où elle constate qu'elles sont traversées « par toutes les influences, embrasse[nt] une culture diasporique et finalement accept[ent] la perte pour inventer du nouveau » (2018, p. 18). Les dramaturges exilé-es, construiraient des récits en dehors de leur identité d'origine, préférant au contraire, établir « l'identité insaisissable d'une Afrique contemporaine » (p. 18). Il n'est pas question dans ces dramaturgies d'un rejet de l'origine, mais plutôt d'une réinvention de celle-ci par l'ouverture d'une pluralité des possibles et des territoires. Pour Chalaye,

ces créations « revendiquent la trajectoire et la croisée des chemins » (p. 20), et laissent apparaître une poétique de la traversée dans laquelle le départ prend le dessus sur la question du retour. Si nous faisons le parallèle avec l'esthétique de Mouawad, c'est que Chalaye elle-même y consacre un article dans l'ouvrage de Dupois et Lloze (2021). Si Chalaye intègre Mouawad dans les dramaturgies qui participent à « une dynamique du marronnage » (p. 61), elle affirme que l'auteur « jou[e] de toutes les dissonances, toutes les diffractions et provoquent électrochocs et courts-circuits, pour faire résonner l'inouï et penser l'identité humaine dans une dynamique, un devenir » (p. 62).

Sylvie Chalaye partage l'idée selon laquelle « l'esthétique de la fugue préside à la quête identitaire chez Wajdi Mouawad » (p. 65). Si la fugue est une forme de marche, nous choisirons plutôt le terme d'esthétique marchante afin de traduire l'identité narrative et ses multiples configurations dont nous n'avons cessé de parler depuis le début de ce chapitre, et qui se trouvent être à l'origine de cette esthétique. En effet, si Mouawad semble bien s'inscrire dans une dynamique du marronnage que Chalaye décrit en insistant notamment sur l'influence qu'exerce la pluralité des identités, sur la convocation permanente de l'Absent pour qu'il poursuive son trajet et qu'il révèle les derniers secrets, c'est également la reconstitution du rituel qui semble confirmer l'hypothèse que Mouawad propose bien sa contribution à ces dramaturgies. Toutefois, des limites existent à ce parallèle puisque Mouawad n'appartient pas aux dramaturgies afrocontemporaines, par conséquent son histoire ne peut pas être lue entièrement depuis ce prisme.

De toute évidence, Mouawad constitue depuis plusieurs années un mythe de l'Écrivain qui s'appuie sur une identité narrative en réinterprétation constante. Alors que Lewy-Bertaut (2001) évoquait à propos d'Albert Cohen, son désir de devenir à son tour la Sphinge, il semble pertinent de reprendre cette image pour aborder Mouawad. Tout au long de ce chapitre, nous avons tenté de clarifier le sujet de notre enquête et nous avons pu mettre en lumière les différentes stratégies utilisées par l'auteur pour tromper son auditoire afin de poursuivre son avancée, masquée. Tenter de distinguer le vrai du faux dans ses propos est une entreprise qui sera toujours inachevée puisque le récit de Mouawad a fini par s'autopersuader et s'autoréférencier lui-même. En revanche, les variations, ainsi que les contradictions sont bien plus révélatrices que la véracité des faits.

En définitive, tout porte à croire que Mouawad, bien plus qu'en quête de ses origines, est en quête de son « roman familial ». Marthe Robert (1972), dans le chapitre qui lui est consacré, rappelle que la découverte de ce roman provient d'une des expériences cliniques de Freud :

À partir d'une rêverie éveillée qu'on pourrait appeler le folklore de ses patients, on connaît en effet à mi-chemin entre la psychologie et la littérature une forme de fiction élémentaire qui, consciente chez l'enfant, inconsciente chez l'adulte normal et tenace dans de nombreux cas de névroses, se révèle si répandue et avec un contenu si constant qu'il faut lui accorder une valeur quasi universelle. (Robert, 1972, p. 30)

Attaché aux origines de l'imaginaire, ce « texte non écrit » (p. 31) détient les fantasmes et les rêves qui permettent à l'enfant de réécrire son histoire. Vincent de Gaulejac (2019) écrit dans son article consacré à ce roman familial : « C'est un travail de *remaniement* que l'auteur opère, afin de supporter "ce qui est" et de changer "ce qu'il est" » (dans Delory-Momberger, 2019, 4^e paragr.) Le fantasme de ce roman réside dans la volonté de l'enfant de ne pas être un enfant banal, mais « un enfant trouvé auquel sa vraie famille se révélera un jour pour le mettre à sa vraie place, et d'échapper ainsi à sa condition sociale » (11^e paragr.) Il ne s'agit pas d'affirmer que Mouawad chercherait à remettre en question l'ordre social auquel il appartient, puisque de toute évidence la perte de sa langue maternelle l'a contraint à s'en déplacer depuis son arrivée en France, mais plutôt de retrouver dans ce mécanisme de « correction de la réalité », un schéma qu'il ne cesse de réemprunter. En effet, tout comme l'enfant qui se rêve chargé d'une mission, Mouawad semble lui aussi se percevoir comme l'héritier d'une promesse, comme le dépositaire d'un don qu'il se doit de partager. Influencé par une certaine philosophie des textes religieux, nous avons pu constater la manière dont elle s'immisçait à la fois dans ses propos, mais également dans sa manière de répondre à certaines polémiques. De plus, la marche qui apparaît comme le motif commun à toutes les réécritures de son récit lui permet d'endosser le rôle du pèlerin.

Tout au long de ce chapitre, nous avons tenté d'aborder et de clarifier les « types d'essences » qui sont à l'œuvre chez Mouawad. Élaborés par Albert Thibaudet, les trois types d'essences sont repris et commentés par Gérard Genette dans une communication à Cerisy-la-Salle, en septembre 1966. Genette écrit, en introduction à son commentaire : « Étudier l'œuvre d'un auteur [...] ce ne serait pas étudier un être, ni étudier une œuvre, mais, à travers cet être et cette œuvre, ce serait poursuivre une *essence* » (1969, p. 12-13). La première essence que relève Thibaudet est celle du *génie*. Par cette idée, Genette explique que « l'une des fonctions du langage, et de la littérature comme langage, est de détruire son locuteur et de le désigner comme absent » (p. 13). Dès lors, ce n'est pas l'auteur qui porte une parole par

l'écriture, mais plutôt « le *je* d'un Narrateur qui n'est positivement ni l'auteur ni qui que ce soit d'autre » (p. 14). Le *je* employé par Mouawad, n'est pas un *je* de témoignage, mais bien un sujet qui se construit par un langage qui, et nous le verrons par la suite, semble s'établir depuis le roman, et plus précisément depuis cette quête du roman familial. Selon Thibaudet, c'est dans cet espace du langage qu'apparaît le deuxième type d'essence, à savoir le *genre*. Genette explique que lorsque le langage est utilisé dans un genre particulier, celui-ci cherche l'essence de ce genre, par conséquent nous pouvons nous demander si Mouawad, par son écriture, cherche l'essence du roman ou plutôt celle du théâtre ? À moins que l'auteur ne s'engage uniquement dans la recherche de l'essence du récit, de sorte à inscrire son langage quand « ce que l'on a appelé récemment la *structure du langage poétique* » (p. 15) et qui s'appuie précisément sur l'essence des « grandes formes narratives ». Enfin, la dernière essence, rappelée par Genette, est celle du *Livre* : « la littérature s'accomplit en fonction du Livre » (p. 16). Il poursuit et indique :

Que la littérature ne soit pas seulement du langage, mais, à la fois plus précisément et plus largement, de l'écriture, et que le monde soit pour elle, devant elle, en elle, ainsi que le disait Claudel, non pas comme un spectacle, mais comme un texte à déchiffrer et à transcrire. (Genette, 1969, p. 16)

À l'évidence, cette dernière essence est incontestablement présente dans l'univers mouawadien. Par l'écriture, non seulement l'auteur cherche à se comprendre soi-même, mais il cherche également à remettre de l'ordre dans les fragments éparses qui composent son existence. Ainsi, les trois essences de Thibaudet permettent d'affirmer la nécessité de « considérer toute œuvre ou toute partie d'œuvre littéraire d'abord comme un texte » (p. 17) qui devient autonome vis-à-vis de l'auteur. Pour appuyer cette idée d'autonomie, Genette explique : « l'écrivain est celui qui ne sait et ne peut penser que dans le silence et le secret de l'écriture, celui qui sait et éprouve à chaque instant que lorsqu'il écrit, ce n'est pas lui qui pense son langage, mais son langage qui le pense, et pense hors de lui » (p. 22). Par conséquent, c'est bien la question du monde du texte et du monde de l'auteur qui s'ouvrent en dehors de Mouawad lui-même, et dans lesquels il nous faut interroger ce projet poétique dont il ne cesse de parler. Il ne s'agit pas d'interroger Mouawad en tant qu'individu (bien que cela soit utile à certains moments), mais bien de considérer son écriture comme l'illustration du récit d'une autre personne, d'une autre entité, que lui-même. Cette remarque consolide l'importance de la prise en compte de l'*ethos* discursif à l'œuvre chez Mouawad. Ruth Amossy (2009), dans un article consacré à ce qu'il nomme « l'image d'auteur » écrit :

Il faut prendre en compte non pas la personne réelle de celui qui signe une œuvre, mais bien plutôt sa figure imaginaire. Il s'agit d'une image discursive qui s'élabore aussi bien dans le texte dit littéraire que dans ses alentours. (Amossy, 2009, p. 1)

Mouawad construit une « image d'auteur » qui lui permet non seulement d'échapper aux catégorisations induites par son histoire personnelle, mais surtout de s'inscrire lui-même dans une mythologie poétique qui répond à l'ensemble des influences et des modèles qui guident son écriture. Le deuxième chapitre s'intéressera précisément à questionner les modèles et les influences qui traversent ses œuvres et nous amorcerons notre étude autour des deux premières pièces de l'auteur afin d'observer la manière dont le langage se crée et se met au service du projet de l'auteur.

CHAPITRE 2

RECONNAÎTRE LES « CHIENS » DE LA TRIBU : PRAXIS ET TECHNÈ D'UNE ÉCRITURE EN MARCHÉ

À la base, il y a chez moi le désir de constituer un groupe dont je ne serais pas exclu. Une milice.
(Mouawad dans Côté, 2005, p. 139)

En quoi l'incertitude biographique et la constitution d'une identité narrative par Wajdi Mouawad lui-même jouent-elles un rôle dans l'appréhension de ses œuvres ? Dès le début de cette enquête, une difficulté est apparue : celle de la chronologie. Qu'elle soit d'ordre biographique comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, il nous faut constater que la (dis)continuité temporelle interroge également l'écriture elle-même. Dans le programme du spectacle *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, mis en scène en janvier 1999 par André Brassard, Mouawad écrit :

Les aléas du métier d'auteur font en sorte que les textes des dramaturges ne sont jamais montés dans l'ordre où ils ont été écrits. Je veux, simplement pour que les choses restent dans leur vérité et parce que tout ça reflète un trajet où l'écriture d'un texte a influencé le suivant, vous dire dans quel ordre mes textes ont été écrits. Je tiens à vous le dire, parce que l'ordre de ces écritures m'est cher. (Mouawad, 1999b, p. 2)

Dans la préface de *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* (2004), Mouawad réaffirme l'importance de ce texte et le statut particulier qu'il occupe : « Willy est le lieu de la première rencontre. Il est important de le dire. Important pour moi de le nommer. Comme une fidélité à celui que j'ai été, perdu dans cette préhistoire de l'écriture » (p. 7). Le texte est publié en 2004, mais il est écrit à la fin des années 1980. En 1991, Mouawad présente une première mise en lecture du texte à l'École nationale de théâtre, et le met en scène seulement en 1999 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. De fait, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* est certes le premier texte de Mouawad, mais il est le deuxième texte qu'il écrit et met en scène lui-même³⁶. Notons que dans la période comprise entre l'écriture de cette pièce et l'année de sa mise en scène, Mouawad écrit plusieurs autres pièces et réalise plusieurs traductions. L'ordre chronologique de l'écriture des œuvres transmis par Mouawad dans le programme de 1999 est le suivant : *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, *Journée de noces chez les Cromagnons*, *Partie de cache-cache entre 2 Tchécoslovaques au début du siècle*, *Alphonse*, *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance* et

³⁶ En réalité, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* est sa quatrième mise en scène, mais sa deuxième à titre d'auteur et de metteur en scène, la première étant *Littoral* présentée en 1997 au Festival de théâtre des Amériques.

Littoral. Aussi surprenant que cela puisse paraître, la première mise en scène de l'un de ses textes est en réalité celle de sa toute dernière pièce, *Littoral*. Par conséquent, nous pouvons supposer à la lecture des propos de Mouawad cités précédemment que l'écriture de *Littoral* est le résultat d'une influence de tous les autres textes écrits auparavant. Pour comprendre le « trajet » de l'écriture, il devient impératif de proposer une approche qui tentera de suivre l'ordre chronologique des œuvres. Toutefois, puisque Mouawad construit le récit d'une identité narrative changeante et que ses pièces sont mises en scène (et publiées) dans le désordre ou bien qu'elles sont couramment observées comme une entité figée³⁷, nous devons considérer ses textes comme des matérialités autonomes à l'égard de ses propres discours.

La mise en garde exprimée ici ne signifie pas que nous refuserons de placer en parallèle les propos de l'auteur et ceux de ses personnages, au contraire, mais nous viserons, en finalité, l'indication de Paul Ricœur (1986), à savoir : « ce que le texte signifie ne coïncide plus avec ce que l'auteur a voulu dire. [...] grâce à l'écriture, le "monde" du texte peut faire éclater le monde de l'auteur » (p.124). La notion de « monde du texte » s'appuie sur la notion de référence qui est remise en question par l'écriture. Ricœur fait une distinction entre le discours oral et le discours « fixé » : dans le premier cas, le locuteur ou la locutrice utilise « l'unique réseau spatio-temporel » (p. 127) qui l'unit à ses interlocuteurs et ses interlocutrices pour situer son discours. Ainsi, le locuteur ou la locutrice, en se référant à l'ici et maintenant qu'il ou elle partage avec celles et ceux qui l'écoutent, ancre son discours dans une référence commune. Or, l'écriture remet en cause cette référence : « il n'y a plus, en effet, de situation commune à l'écrivain et au lecteur ; du même coup, les conditions concrètes de l'acte de montrer n'existent plus » (p. 127). Cependant, si la référence que Ricœur caractérise de « premier rang » s'estompe par l'action de la lecture, c'est une référence de second rang qui apparaît et qui, pour reprendre ses mots, « atteint le monde non plus seulement au niveau des objets manipulables, mais au niveau de ce que Husserl désignait par l'expression de *Lebenswelt* et Heidegger par celle d'*être-au-monde* » (p. 127). Cette nouvelle référence devient selon lui le problème fondamental de l'herméneutique :

Si nous ne pouvons plus définir l'herméneutique par la recherche d'un autrui et de ses intentions psychologiques *derrière* le texte, et si nous ne voulons pas réduire l'interprétation au démontage des structures, qu'est-ce qui reste à interpréter ? Je répondrai : interpréter, c'est expliciter la sorte d'être-au-monde déployé *devant* le texte. (Ricœur, 1986, p. 128)

³⁷ L'exemple le plus marquant est sans doute celui de la tétralogie *Le Sang des promesses* : les quatre pièces n'ont pas été écrites de façon continue, pourtant elles sont considérées comme un opus clos.

Nous l'avons déjà évoqué, notre étude se concentre sur les textes dramatiques de Mouawad et par conséquent, sur l'étude du langage de la fiction. Puisque l'identité narrative participe, à sa manière, à la construction du langage de la fiction et que les œuvres réempruntent ce même langage, nous devons nous détacher le plus possible des liens habituellement privilégiés entre la biographie de Mouawad et ses écrits. Ce qui nous préoccupe en définitive est bien ce que Ricœur nomme « une proposition de monde » (p. 128) dont le langage n'est pas celui du langage quotidien. Ricœur précise que cette proposition de monde (ou monde du texte), « constitue une nouvelle sorte de distanciation qu'on pourrait dire du réel avec lui-même. » (p. 128) Le texte n'a plus pour ambition de présenter « l'être-donné », mais de proposer un « pouvoir-être » constitué de tous les possibles, de sorte que le texte devienne le moyen de se comprendre soi-même.

Toutefois, pour atteindre ce monde du texte, il nous faut dans un premier temps nous intéresser à « la triade discours-œuvre-écriture » que Ricœur considère comme étant « le trépied qui supporte la problématique décisive, celle du projet d'un monde » (p. 115). Si dans le premier chapitre, nous avons privilégié l'étude du discours de Mouawad, nous débuterons ce deuxième chapitre, par l'étude du discours comme œuvre, dans le sens où le discours devient, selon Ricœur, « l'objet d'une *praxis* et d'une *technè* » (p. 120). Nous tenterons d'éclairer les liens entre le discours et l'œuvre de Mouawad en nous appuyant sur la chronologie de l'écriture ; mais plutôt que de démontrer une compréhension de soi en amont du texte, nous chercherons au contraire, à considérer cette compréhension comme étant une visée finale de l'œuvre. Pour le dire autrement, nous proposerons une lecture de l'œuvre qui ne s'appuie pas sur les événements vécus, mais sur la trajectoire de son écriture. Ainsi, nous dirigerons notre enquête dans le prolongement de l'affirmation que Mouawad partage régulièrement : « ce n'est pas parce que j'ai vécu la guerre ou l'exil que j'écris du théâtre ; c'est la lecture qui m'a amené à écrire » (Adler, 2013, p. 35).

Nous débuterons ce chapitre par une première tentative d'éclairage du projet poétique de Mouawad. Après avoir explicité la signification, pour l'auteur, de ce projet, nous relèverons les deux références récurrentes : d'une part, les écrits religieux et d'autre part, ceux du philosophe tchécoslovaque, Jan Patočka. Nous tenterons alors de comprendre comment ces influences trouvent une résonance dans le projet poétique de Mouawad avant d'en révéler le lien avec la pensée et la posture du nomade, partagée par Naïm Kattan. Dans un second temps, nous observerons les deux premières œuvres de l'auteur, à savoir *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* et *Journée de noces chez les Cromagnons*. Nous chercherons à comprendre comment, dans l'écriture et les personnages, ce projet s'illustre et révèle un désir de

constituer une « solidarité des ébranlés ». Notre enquête sur le projet poétique mouawadien nous amènera à nous interroger sur la nature, ou en tous les cas, sur les premières interprétations possibles de ce qu'il nomme lui-même le geste hypoténuse. Ce geste, et nous aurons l'occasion de l'explicitier, trouve son mouvement dans la mise en marche des personnages qu'elle soit spirituelle ou physique.

2.1 Modèles, origines et influences

Au cours des entretiens menés par Sylvain Diaz (2017), ce dernier questionne Mouawad sur la possible existence d'une « poétique de la réconciliation » (p. 71) dans ses pièces. Au regard de la place que semble jouer l'émotion dans son œuvre, Diaz cherche à comprendre le rôle que Mouawad lui accorde dans l'écriture et s'appuie sur la philosophie de Hegel pour mettre en lumière une possible vision commune de l'art. Hegel concevait l'art comme un médium capable de réconcilier deux réalités contraires : le spirituel et le naturel. Dans un article consacré à la naissance de la réconciliation chez Hegel, Marc Herceg (2004) écrit que dans la pensée traditionnelle, la réconciliation est « ce qu'elle a toujours été, à savoir : la réconciliation à *venir*, l'idéal de vertu, d'intelligibilité et d'ordre cherchant à soumettre le cœur, le sensible et, finalement, l'ensemble de l'existence humaine » (p. 384). Hegel, de son côté, estime que cette pensée traditionnelle doit être repensée. Si l'Occident a toujours cherché « le règne de la vertu et de l'intelligible » (p. 384), il a échoué et échouera encore. Herceg s'appuie sur le premier manuscrit de Hegel, *Fragment de Tübingen* (1793), pour présenter l'origine de sa pensée sur la réconciliation. Hegel défend l'idée selon laquelle l'union a toujours précédé la désunion. En d'autres termes, la réconciliation chercherait à retrouver le temps de la conciliation, à « pacifier le passé ou l'origine, et non plus par l'idéal et le futur » (p. 385). Ainsi, pour poursuivre les propos de Herceg, la *ré*-conciliation pourrait advenir dans la répétition d'une conciliation que l'humanité se devrait de réinvestir. Ainsi, la question de Diaz semble tout à fait pertinente dans le sens où les œuvres de Mouawad présentent des personnages en quête de réponses qui se trouvent dans une temporalité passée. Pour se projeter dans l'avenir, les protagonistes se tournent tous (à quelques exceptions près) vers leur passé familial et vers le temps historique. Pourtant, Mouawad répondra à la question de Diaz : « Plutôt une “poétique” » (Diaz, 2017, p. 71).

En réalité, Mouawad perçoit l'émotion comme un phénomène de « combustion », de « bouleversement », et de « transformation ».³⁸ Il rapporte que lorsqu'il a présenté le spectacle *Incendies* à des directions de

³⁸ « Et l'émotion a bien quelque chose à voir avec la combustion, avec le bouleversement, la transformation » (Diaz, 2017, p. 69).

théâtre en France, certaines d'entre elles se sont méfiées de la dangerosité de l'émotion. Mouawad comprend que ce qu'elles reprochaient à la *catharsis* finale de la pièce trouvait son origine dans l'histoire moderne européenne : « le public au complet comprend la même chose au même moment et ressent la même chose au même moment. Donc fascisme. Donc dictature. Ce n'est pas ce qu'on attend d'une œuvre contemporaine » (p. 70). C'est précisément ici que se joue, semble-t-il, son affirmation du terme « poétique » plutôt que celui de la réconciliation hégélienne. Mouawad rappelle qu'il n'est pas Européen et ajoute : « je viens d'une Histoire qui est précisément en manque de cohésion et en manque de communauté » (p. 71). Par conséquent, la référence émotionnelle européenne n'est pas la sienne. Mouawad perçoit l'émotion comme une manière de ressentir, et d'être *dans* et *face* au monde.

Alors que pour Hegel la réconciliation peut se faire par l'emprunt des voies du passé pour retrouver les instants de conciliation, comment Mouawad peut-il s'engager sur ces voies, lui qui vient d'un pays où l'éclatement fait partie de son histoire ? Le terme « poétique » est en ce sens tout à fait intéressant. Jean-Claude Pinson (2021), auteur de l'ouvrage *Poétique. Une autothéorie*, rappelle que cette notion fut initiée par Georges Perros en 1973, puis réinvestie par Michel Deguy. Pour Pinson, ce qui est à retenir de cette notion réside dans l'*éthos* de poétique, qu'il traduit par « séjour, manière d'habiter le monde », et ajoute :

Ce qui est retenu alors de la poésie, ce ne sont pas tant les textes que l'idée de la poésie. Portée conjointement par la production poétique (de poèmes, d'œuvres littéraires en général) et la réflexion de son propos, cette Idée n'est pas sans incidence sur nos aspirations, nos choix et nos comportements en matière de formes de vie. (Pinson, 2021b, p. 131)

Par l'introduction de cette notion de poétique, Pinson cherche à affirmer le lien que la poésie s'évertue à conserver avec la vie. Dès lors, ce terme « considère que la poésie n'est pas que la poésie qui s'écrit (ou "se performe"), mais aussi ce qui d'elle existe et vaut hors d'elle-même » (Pinson, 2008, p. 53). Dans le premier chapitre, nous avons rapporté les propos de Naïm Kattan et de Mouawad sur leur incapacité à écrire de la poésie, or, si Mouawad utilise lui-même le terme de poétique, il le fait dans le sens de Pinson de sorte à pouvoir affirmer l'existence de la poésie en dehors de sa performance. Ainsi, lorsqu'il déclare que l'écriture qui l'intéresse le plus est « celle qui parvient à intégrer le mythique et le réalisme, le vulgaire et le poétique, qui ne choisit pas, mais qui se sert de ce qui est en [lui] et qui forme toutes [s]es contradictions » (Côté, 2005, p. 129), il est possible d'interpréter sa réponse comme l'illustration que c'est bien sa manière d'habiter le monde qu'il soumet à la lecture. Pinson perçoit également par le terme de poétique, la présence d'un projet politique, celui du « poétariat » qui « ne se contente pas d'insister sur l'idée de "faire créatif" qu'implique l'étymologie du mot de "poète" ; il remet à l'honneur à sa façon, le

vieux mot de “prolétariat” » (Pinson, 2021a, p. 108).³⁹ Selon lui, il serait envisageable de penser le monde depuis l'importance de l'*Homo poeticus*, mais ce nouveau projet exigerait « que l'on fasse droit à l'imagination (une imagination qui est fondamentalement fantasme). Sans elle, on ne peut que rester prisonnier de la *doxa* » (p. 111) induite par la dominance de l'*Homo æconomicus*. De fait, l'usage du terme poétique permet d'unir deux projets : celui d'être dans le monde et celui d'affirmer un renversement de l'ordre établi par une sorte de réenchâtement du monde par l'imagination. Pour le dire autrement, « ce n'est plus la critique qui importe, mais la production d'un *éthos*, la création d'un monde d'existence, auquel le poème apporte sa contribution, conjointement avec d'autres pratiques (notamment artistiques) » (Pinson, 2021b, p. 132). À l'évidence, la poétique de Pinson, investi par Mouawad, participe inévitablement à ce que Ricœur nomme le monde du texte. En effet, ce qui se développe au-devant du texte, n'est autre qu'un pouvoir-être qui non seulement permet à Mouawad de faire valoir « sa “raison artistique” [de] se conduire (sinon de se considérer) comme un artiste (et d'abord de sa propre vie) », pour reprendre les mots de Pinson (2021a, p. 112), mais également de proposer un projet, sans doute utopique, mais en tous les cas politique. Afin d'ériger sa statue de l'écrivain, Mouawad doit donc se faire lui-même poète de sa propre existence.

Revenons aux propos de Mouawad lors des entretiens avec Diaz (2017), afin de comprendre la manière dont il traduit cette « poétique de la réconciliation ». Pour l'illustrer, il utilise l'image de deux points, de deux individus qui se superposent : « au départ, ils sont en osmose, en harmonie, ils s'aiment profondément » (p. 71). Puis, par le fait que l'individu soit soumis au temps qui passe, « l'un se déplace verticalement, l'autre se déplace horizontalement » (p. 71). Pendant un long moment, la distance n'est pas un obstacle, les deux individus parviennent à se reconnaître, à se comprendre et à accepter les différentes de trajectoires de l'autre. Toutefois, vient ensuite le temps où « chacun continue à avancer, l'un verticalement, l'autre horizontalement, et la détestation apparaît, la rancune aussi, dues à tout ce qui s'est accumulé. Un événement intervient, et la rupture entre les deux points est assumée, consommée » (p. 71). Se pose alors une question : « Puisqu'on ne peut pas remonter le temps, comment faire pour que ces deux points, qui ont évolué différemment, se retrouvent ? » (p. 71).

³⁹ Pinson (2021a) ajoute que l'usage de ce néologisme lui permet de « penser les évolutions propres à la poésie. Pour saisir notamment la transformation et la démultiplication de son “scriptorat” à la faveur des technologies numériques » (p. 109).

Dès lors, nous comprenons ici sa différence avec Hegel qui plaidait quant à lui un retour en arrière pour retrouver le temps de la conciliation. À l'inverse, Mouawad préconise la réalisation d'un geste ou d'un pardon qu'il conceptualise sous l'image de l'hypoténuse : « C'est le chemin le plus court entre un point sur un axe vertical et un point sur un axe horizontal » (Diaz, 2017, p. 73). Pour y parvenir, il est nécessaire de « se mettre soi-même au carré » (p. 73), et par conséquent qu'une métamorphose, qu'elle que soit sa forme, se produise et qu'un *éthos* se constitue. De la même manière que Pinson, Mouawad plaide donc pour l'affirmation d'une manière d'être dans le monde et d'une poétisation de l'existence pour renouer avec le réel et assumer un rapport sensible et donc émotif, avec celui-ci.

À ce stade de la réflexion, si nous commençons à comprendre que Mouawad chercherait à construire une poétique à travers son œuvre, et donc que notre hypothèse de l'existence d'un monde du texte semble valable, nous ne savons rien ni sur l'origine de ce projet poétique ni sur son illustration dans son écriture. Pourtant, plusieurs références citées de façon récurrente par l'auteur semblent constituer le berceau de ce projet poétique : sa lecture des Grecs, sa rencontre poétique avec les écrits religieux et sa découverte de la philosophie de Jan Patočka.

2.1.1 Poétique religieuse : la réaffirmation de son existence par le sacrifice d'Isaac

Est-il encore nécessaire de démontrer l'influence du modèle de la tragédie grecque dans les œuvres de Wajdi Mouawad ? D'autres chercheurs et chercheuses l'ont fait avant nous et soyons honnêtes, nous n'apporterons pas de regard nouveau. Alexandra Von Bomhard (2022) est la dernière à s'être engagée dans une recherche autour de cette question. Dans sa thèse intitulée *Le modèle tragique antique dans le théâtre de Wajdi Mouawad : un geste hypoténuse*, elle établit le constat que l'œuvre de Mouawad trouve ses racines dans la tragédie grecque afin de proposer un théâtre tiraillé entre deux extrémités irréconciliables. L'ambition de l'auteur serait de (re)créer un lien entre ces deux extrémités par le biais d'un geste qu'il nomme l'hypoténuse et dont Von Bomhard cherche à déceler les illustrations dramaturgiques, esthétiques et poétiques. Cependant, elle rappelle en conclusion de son enquête : « veillons toutefois à prendre la formule pour ce qu'elle est : une simple image, rien de plus, qui s'est révélée efficiente pour penser, dans sa cohérence, l'entreprise créative envisagée. » (p. 499) Sans entrer dans les détails pour le moment, deux choses sont à noter au regard de notre étude : d'une part, si Von Bomhard se focalise sur l'influence de la tragédie grecque dans les textes et mises en scène de Mouawad, elle n'aborde pas la question des mythes religieux qui pourtant se trouvent à l'origine de sa rencontre avec le poétique ; d'autre part, le recours systématique au discours scientifique de la part de

Mouawad ne peut être qu'une simple image. En effet, nous pensons au contraire que ce discours détermine un principe du projet poétique de l'auteur, qui participe lui aussi à la constitution d'un monde du texte, voire qui en détermine les règles. C'est d'ailleurs la thèse que propose Liliane Campos dans son ouvrage *Sciences en scène dans le théâtre britannique contemporain* (2012), dans lequel elle explique en introduction :

Ce sont aujourd'hui les incertitudes de la science contemporaine qui attirent les écrivains, et l'intégration du savoir dans le texte dramatique permet paradoxalement d'y importer des modèles de connaissance instable. Le choix des domaines scientifiques est parlant : les plus fréquents sont la théorie de l'évolution, les mathématiques du chaos, la neurologie et la mécanique quantique. (Introduction, 8e paragr.)

Le discours scientifique, qu'il se trouve dans l'œuvre de Mouawad ou dans ses propos extérieurs aux pièces, ne s'illustre pas dans les influences, certes nombreuses, de la tragédie grecque. En réalité, il emprunte bien plus le discours scientifique des penseurs grecs, que les mythes eux-mêmes ; pensons par exemple à Pythagore, Protagoras ou encore Socrate. En revanche, il met à l'épreuve les théories de ces mêmes penseurs face aux références strictement religieuses, et fait apparaître dès lors l'existence d'une « mythologie scientifique », pour reprendre les mots de Stephen Toulmin cités par Liliane Campos. En ce sens, Mouawad se rapprocherait de la dramaturge Timberlake Wertenbaker qui, d'après Campos, s'intéressait aux sciences pour leur apport à la « problématique narrative » :

Mais la fonction narrative de la théorie scientifique, sa tendance à se propager métaphoriquement à travers la société qui l'a produite, et sa dimension inquiétante la rapprochent de l'image du mythe développée précédemment par Wertenbaker dans *The Love of a Nightingale*. « *What is a myth?* » y demande le chœur, « *[t]he oblique image of an unwanted truth, reverberating through time* ». (Campos, 2012, 2e partie, chap. 5).

Dès lors, il faut s'interroger sur la nature de cette « vérité indésirable » associée à l'oblique chez Wertenbaker et à l'hypoténuse chez Mouawad. Spontanément, si nous réfléchissons aux liens entre les sciences et la narration, nous pouvons avoir en tête les explications mathématiques du tableau de Rembrandt, *Le Retour du fils prodigue* utilisé dans *Seuls* (2008b), Toutefois, à travers ce tableau, Mouawad ne démontre pas l'existence d'une vérité, mais utilise plutôt les mathématiques pour les mettre au service de la narration :

Étrangement, cette histoire ne me bouleverse pas dans ce qu'elle me renvoie sur le plan familial. Ce n'est donc pas le lien du fils au père qui me préoccupe. Peut-être essayer de

regarder le récit du fils prodigue comme une métaphore. Métaphore de quoi ? Un peu de mathématiques ne feraient pas de mal. (Mouawad, 2008b, p. 100)

À la suite de cette note, il présente sa version algébrique du tableau de Rembrandt avant de s'intéresser au second tableau du même artiste, *Le Sacrifice d'Abraham*. Cette fois, la peinture est convoquée au service de la métaphore et de la projection de sa fiction. Isaac devient Harwan, le personnage principal de sa pièce : « Harwan est sur le point d'être égorgé. Un ange intervient pour arrêter le poignard. Harwan se relève et retrouve ce qui depuis toujours l'a enchanté » (p. 108). En revanche, *Ciels* (2009), dont l'écriture succède à *Seuls*, établit un lien entre le mythe religieux et le mythe scientifique par l'intermédiaire d'un autre tableau. Nous reviendrons en détail sur cette pièce et sur son rôle dans la tétralogie *Le Sang des promesses*, mais notons que le tableau du Tintoret, *L'Annonciation*, est analysé avec une méthodologie issue du théorème attribué à Pythagore. Dans la pièce, Clément Szymanowski est parvenu à déchiffrer l'énigme transmise par Valéry Masson qui s'est suicidé. Après avoir démontré que les propos de la voix interceptée par Masson « HYPOTÉNUSE 29, JE RÉPÈTE, HYPOTÉNUSE 29, JE RÉPÈTE HYPOTÉNUSE 29 » (Mouawad, 2009e, p. 77) correspondaient au verset 29 illustré par Tintoret dans son tableau, il expose une lecture politique et géographique :

CLÉMENT SZYMANOWSKI. En superposant une reproduction réduite du tableau du Tintoret dont l'hypoténuse mesure vingt-neuf centimètres, sur un plan de la ville ciblée, on obtient la géographie du viol ! [...] il reste à déterminer un dernier paramètre : l'échelle. (Mouawad, 2009e, p. 81-82)

Cette échelle s'avère être liée à l'organisateur du réseau terroriste qui s'apprête à commettre un attentat simultané dans huit villes à travers le monde. Clément Szymanowski découvre que Valéry Masson s'est suicidé après avoir découvert l'identité de celui qui dirige le réseau terroriste et qui n'est autre que son propre fils :

Clément démarre une piste audio.

VOIX D'ANATOLE : Me reconnais-tu ? Me reconnais-tu ? ... Anatole ! Le fils parle au père ! Isaac à Abraham ! Il n'y a plus d'ange pour arrêter le bras des pères, le couteau au sacrifice des fils, au sacrifice des fils ! Meurs avant moi, papa, meurs avant moi ! (Mouawad, 2009e, p. 85)

Non seulement le discours scientifique s'impose comme méthodologie pour résoudre l'énigme, mais le support étudié n'est autre que l'épisode du sacrifice d'Isaac qui porte en lui cette fameuse vérité innommable, à savoir le sacrifice d'un fils. La référence explicite à l'épisode de la Genèse n'est pas

anecdotique. Certes, elle est ici convoquée de façon indiscutable, mais il semblerait que cet épisode soit en réalité présent dans l'origine même de la pensée du projet poétique de Mouawad.

Dans son journal de confinement, à la date du 19 mars 2020, Mouawad se souvient de sa visite au musée de l'Ermitage en 2005, et plus particulièrement de son trajet dans la salle 44 réservée aux peintures de Rembrandt. Outre le fait que cet épisode soit déjà rapporté dans l'ouvrage *Seuls*, ce qui importe ici est l'opposition qu'il interprète entre les deux tableaux *Le Sacrifice d'Isaac* et *Le Retour du fils prodigue* : « D'un côté la loi divine s'impose à l'amour du père, de l'autre l'amour du père s'impose à la loi des hommes » (Mouawad, 2021a, p. 20). Quinze années après sa visite au musée et alors qu'il avait toujours privilégié l'approche narrative des tableaux, il réactualise sa lecture au regard de la crise sanitaire mondiale : « je réalise avec une sorte d'évidence que cela a à voir davantage avec le tableau de la loi qu'avec le tableau de l'amour, davantage avec celui du sacrifice d'Isaac qu'avec celui de l'enfant prodigue » (p. 22). Si Mouawad réutilise ce tableau plusieurs années après l'avoir explicitement nommé dans *Ciels*, c'est qu'il s'intéresse à la symbolique de cet épisode. En effet, par la figure d'Abraham, se fait entendre celle du Père.

Père des croyants d'abord, Abraham et l'épisode du sacrifice qui lui est attribué sont présents dans les trois religions monothéistes. Il est vrai que plusieurs débats existent et c'est par ailleurs ce que rappelle Abraham Ségal dans son ouvrage *Abraham. Enquête sur un patriarche* (2003), où il révèle les controverses autour de la filiation et de l'héritage entre la communauté juive et la communauté chrétienne, entre l'identité du fils sacrifié (et donc du fils élu) qui diffère entre les trois religions, avant de conclure :

Abraham n'est pas seulement un enjeu dans la compétition que se livrent les trois grandes religions monothéistes : figure du père, il a souvent été pris comme modèle. Et l'on veut croire qu'il pourrait devenir un pont entre ses descendants, toujours en conflit sur la « Terre promise ». (Ségal, 2003, p. 463)

À travers la figure d'Abraham, si c'est la figure du Père qui est interrogée, ce sont également les rapports entre père et fils, qui interrogent leurs identités. Dans son enquête, Ségal rapporte un article du psychanalyste Paul-Laurent Assoun qui déclare qu'Abraham devient père « au moment où il épargne son fils Isaac » et Isaac, quant à lui, devient un fils au moment de son sacrifice ; ainsi « le lien entre père et fils passe par cette histoire de mort surmontée, qui noue le destin de la Loi » (p. 443). En complément, Ségal nomme les propos de Pierre Legendre :

On comprend mieux ce qu'est le père, comme fonction et principe, lorsqu'on pose le père comme étant lui-même un fils — un fils qui subjectivement est au travail de conquérir la condition du père au bénéfice de son propre fils. (Ségal, 2003, p. 443)

Ce qui ressort de cet épisode semble être la quête sans fin du statut de père et du statut de fils qui ne peut se faire que par l'intermédiaire d'un sacrifice. Ainsi, par le fait que les trois religions monothéistes s'appuient sur l'*ethos* d'Abraham pour illustrer la foi et la fidélité en Dieu, la question du sang versé pour accéder à la promesse semble irrémédiable. L'humanité est l'héritière d'un paradoxe fondateur : « Abraham est prêt à sacrifier son fils ; il ne peut pas comprendre la raison de cette demande de Dieu, mais il s'en remet à Lui. Sa seule chance réside dans le paradoxe, dans les contradictions divines » (p. 336). C'est précisément cet héritage paradoxal qui intéresse Mouawad et qui peut s'incarner dans le titre même de la tétralogie *Le Sang des Promesses*. Lors de ces entretiens avec Diaz (2017), il déclare :

Nous-mêmes sommes porteurs d'une charge mystique et spirituelle, sombre et brutale, que nous ne connaissons pas et ne maîtrisons pas, parce que nous ne sommes pas dans un cadre qui nous permet de découvrir ladite charge. Mais nous transmettons ce poids à nos enfants, à nos amis, et ils deviendront héritiers de ce que nous portons. (Diaz, 2017, p. 97).

L'obsession de Mouawad n'est pas tant de remettre en cause cet héritage que de tenter de l'expliquer et de l'accepter. En réalité, nous pensons que l'enjeu principal pour Mouawad est celui de considérer Abraham depuis le regard d'Isaac, l'enfant né du miracle.⁴⁰ Ainsi, nous retrouvons dans ce déplacement du sujet, l'ambition initiale de retrouver le roman familial, car c'est bien depuis le regard du fils que cette quête trouve son origine.

Dans son ouvrage, Ségal (2003) retranscrit le texte *Comment taire ?* de Georges Steiner (1987) où il tente d'établir des liens entre le sacrifice d'Isaac et l'épisode de la Shoah. Il revient d'abord sur le paradoxe de la demande formulée par Dieu à Abraham : « c'était ce savoir, cette compréhension dépassant la raison, qui ôta la parole à notre père Abraham tout au long du voyage jusqu'à la montagne et le rendit muet sur le chemin du retour de Morija » (dans Ségal, 2003, p. 361). Pour Steiner, si Abraham est silencieux face à Dieu, Issac l'est également :

⁴⁰ Rappelons qu'Abraham et sa femme Sara n'ont pas de descendance directe. Ismaël, premier enfant d'Abraham est né de son père et de la servante de Sara. Pourtant, alors que le couple est âgé de presque cent ans, Dieu annonce à Abraham : « J'établirai mon alliance entre moi et toi, et je multiplierai ta descendance à l'infini » (Gn 17, 2) et ajoute à propos de Sara : « Je la bénirai : d'elle aussi je te donnerai un fils ; oui, je la bénirai, elle sera à l'origine de nations, d'elle proviendront les rois de plusieurs peuples. »

Qui va parler pour Isaac ? C'était une marche difficile : son père Abraham marchait trop vite, il ne disait rien, mais le traînait par la main. Il était sombre, impatient comme Isaac ne l'avait jamais vu, et silencieux. [...] Oh, Isaac devait avoir deviné et senti le couteau. Dans sa peur il s'était souillé. Marchant trois jours dans la froide humiliation de ses intestins relâchés, essayant de dormir trois brèves nuits dans la puanteur de sa peur. Est-ce que vous pouvez imaginer cette ascension sur la montagne ? [...] Je vais vous dire pourquoi Isaac n'a pas appelé à l'aide, pourquoi il ne s'est pas enfui ou n'a pas arrêté son père. C'est parce qu'il avait trop peur. Parce que sa voix s'était figée dans sa gorge. (dans Ségal, 2003, p. 361)

Plusieurs choses sont à relever dans le récit fait par Steiner. La première concerne la marche puis l'ascension silencieuse entreprise par le père et le fils. Abraham est le personnage qui n'a cessé de suivre le chemin indiqué par la voix de Dieu. Il marche dans les pas de celui qui lui indique la route à suivre. Isaac, quant à lui, devient un marcheur contre sa volonté. Il est emmené par son père et tout au long de sa marche, il semble comprendre ce qui l'attend, tant et si bien que lorsqu'il demande à son père où se trouve l'agneau pour l'holocauste, il accepte son propre sacrifice. Pour Steiner, cela s'explique par le fait qu'Isaac aurait deviné la présence du couteau, ce qui provoque en lui une peur si forte qu'il n'est pas en mesure de se débattre ou d'appeler à l'aide. Par ailleurs, si le sacrifice n'a pas lieu puisque l'ange apparaît pour retenir le bras d'Abraham, il n'en demeure pas moins que c'est seul, que le père redescend de la montagne. Qu'est-il advenu d'Isaac ? Jacques Nieuwarts (2011) écrit : « Abraham était redescendu seul de la montagne, comme s'il était clair qu'Isaac était désormais libre, libre de choisir son chemin et de répondre à Dieu ce que lui dicterait son cœur » (p. 69). En obéissant à la parole de Dieu, non seulement Abraham est prêt à sacrifier son fils, mais il lui offre par la mise en marche vers la montagne, un nouveau chemin possible : Isaac ne redescend pas aux côtés de son père, il emprunte un autre chemin qui rend effective la séparation entre les deux puisqu'Isaac ne retrouve son père qu'à sa mort.

Ne peut-on pas percevoir dans l'épisode de la Genèse l'illustration de la poétique de Mouawad ? D'abord il y a cette question de la marche silencieuse entreprise par le père et le fils. Une marche au cours de laquelle tous deux s'interrogent et où Isaac comprend le sort qui l'attend. Mouawad, et nous aurons l'occasion d'y revenir par la suite, se réfère souvent à l'une de ses phrases leitmotiv « l'enfance est un couteau planté dans la gorge ». Comment ne pas entendre cette phrase sans penser au sacrifice d'Isaac et sans avoir désormais en tête la question inaugurale que pose Steiner, « qui va parler pour Isaac » ? Bien que le sacrifice soit arrêté par la main de l'ange, Isaac s'engage dans un autre chemin non balisé par son père, et donc par Dieu. Est-il possible de comprendre dans son choix un renoncement, ou du moins, une volonté d'agir autrement que son père ? Parce qu'il fut porté en sacrifice et qu'il a dû accepter sa propre finitude, Isaac se détourne des croyances d'Abraham.

Autre parallèle troublant qui se situe dans les premières phrases des entretiens menés par Jean-François Côté (2005) où Wajdi Mouawad déclare :

Je me sens comme un voyageur cherchant le chemin qui saura le ramener chez lui. Longtemps j'ai cru qu'il s'agissait là d'une quête, aujourd'hui je crois, plus justement, qu'il est davantage question d'une odyssée, mais une odyssée vouée à l'échec car le chemin du retour est perdu. (Côté, 2005, p. 13)

Au regard de l'épisode de la Genèse, nous ne pouvons qu'établir un premier parallèle entre Isaac et Mouawad. Si le premier s'est retrouvé libre une fois que son père est redescendu de la montagne, le second, parce qu'il est d'abord un fils, ignore le chemin qui le ramènera chez lui. Mouawad poursuit et explique : « Je me sais aveugle au monde dans lequel je vis, parce que pas assez éduqué. Je ne sais pas sur quoi on s'est entendu dans le passé » (p. 14). Isaac ignore également pourquoi son père l'amène sur la route trois jours durant, il ignore absolument tout de la promesse faite par Dieu. En revanche, il comprend peu à peu le sort qui lui sera réservé. D'ordinaire, le lien est démontré entre Œdipe et Mouawad, toutefois à la lecture de Ségal (2003), une autre interprétation survient. En effet, ce dernier établit des parallèles intéressants entre Isaac et Œdipe : « Comme Isaac sur le mont Moriah, Œdipe a été ligoté par son père, puis porté sur le mont Cithéron, pieds et poings liés. [...] Œdipe devient aveugle. Dans sa vieillesse, Isaac l'est aussi » (p. 428), et ajoute : « Selon le Midrach, la vue d'Isaac a été affectée au moment de l'aqédah : une légende raconte qu'en assistant au sacrifice les anges ont pleuré. Leurs larmes, tombées dans les yeux d'Isaac, ont troublé sa vue pour toujours » (p. 428). Non seulement Isaac porte sur son corps les mêmes marques qu'Œdipe, mais lui aussi perd la vue à la suite de la promesse. De fait, lorsque Mouawad déclare qu'il se sait aveugle au monde, n'est-il pas en réalité en train d'affirmer sa filiation avec Isaac et avec l'héritage d'Abraham plutôt qu'avec l'histoire d'Œdipe ? En ce sens, ne serait-il pas plus éclairant de concevoir les personnages de Mouawad comme des marcheurs en route vers le sacrifice d'Isaac ou sur le retour de ce dernier ?

Dans une lettre ouverte publiée dans *Le Devoir* à la suite des attentats terroristes du 11 septembre 2001, Mouawad écrit : « Je dis aux gens de mon âge, et à eux seulement, qu'il nous faudra réapprendre à regarder le chaos et à ne plus en avoir peur [...] Dorénavant, c'est avec la conscience de notre propre mort qu'il nous faudra nous parler » (19-20e paragr.). Dans une tribune, plus récente cette fois et publiée dans le journal *Libération*, il conclut à propos du conflit israélo-palestinien réanimé à la suite des attentats perpétrés par le Hamas le 7 octobre 2023 qu'il est de son devoir et de celui des autres de tout faire pour « assécher la plante de la détestation pour espérer que les prochaines générations, sans doute encore

lointaines, parviennent un jour à couper le fil macabre de sa transmission » (dernier paragr.). Dans ces deux interventions, Mouawad plaide pour une observation concrète du chaos, et une acceptation de sa propre finitude, à l'image d'Isaac qui prend conscience par le couteau de sa mort prochaine. Dès lors, lorsqu'il nomme hypoténuse « le chemin le plus court entre un point sur un axe vertical et un point sur un axe horizontal » comme geste de réconciliation, nous ne pouvons que penser qu'il se réfère à une lecture scientifique du sacrifice d'Isaac.

Le projet poétique de Mouawad trouverait une origine dans sa lecture des écrits religieux, et plus particulièrement dans cet épisode de la Genèse qui fonde, selon nous, ce geste hypoténuse. Le chemin qui s'ouvre à travers ce geste serait l'illustration des deux marches entreprises par Abraham et Isaac. L'une est commune et mène au sacrifice, l'autre est individuelle et signe l'acte de la promesse et de la séparation. L'enjeu de l'hypoténuse mouawadien est de proposer une remise en marche dans laquelle le silence se rompt avant d'arriver à l'autel afin d'échapper à la séparation et d'informer le fils de la nature de la promesse. Toutefois, il serait incomplet de penser que seul cet épisode suffise à établir le projet poétique qui se construit tout au long de ses pièces. En réalité, il nous faut revenir à cette volonté de l'auteur de parler avec la conscience de sa propre mort et nous tourner vers Jan Patočka pour comprendre la portée philosophique de cette nécessité apparente et de cette remise en marche qu'il tente d'établir par l'intermédiaire de ses personnages.

2.1.2 Le modèle de la « communauté des ébranlés » de Jan Patočka

Dans un article consacré au pouvoir de l'émotion, Mouawad (2008) déclare qu'au moment de sa lecture des Grecs, il découvrait dans le même temps, la philosophie de Jan Patočka : « Patočka arrive à cette idée qui m'a bouleversé, parce qu'il nomme quelque chose que je pressentais, mais que j'étais incapable de formuler, qui est l'idée d'ébranlement » (dans Navarro, 2008, p. 32). Mouawad fait ici référence à la notion de communauté des ébranlés présentée par Patočka dans son ouvrage *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire* (1990/1999). Le philosophe s'interroge sur le sens de l'histoire, non pas dans une perspective de logique et de causalité des faits, mais plutôt dans une quête de sens qui serait menée par l'humanité. Patočka, dans une démarche phénoménologique, revient sur les deux guerres mondiales et propose une voie explicative qui s'éloigne des enjeux strictement géopolitiques.

Avant de poursuivre dans l'exploration de la philosophie de Patočka, nous devons rappeler le destin et l'engagement de celui qui est décédé le 13 mars 1977 suite à un violent interrogatoire de plus de treize

heures mené par les autorités policières tchèques dans la prison de Ruzyně. Formé à la philosophie à Prague, puis aux côtés d'Husserl et d'Heidegger en Allemagne, Patočka devient à son tour professeur avant d'être expulsé de l'université par le régime communiste une première fois, puis de nouveau, en 1968 lors des événements du Printemps de Prague. Tout au long de sa vie, le philosophe s'est engagé pour les droits de l'Homme et s'est opposé au régime totalitaire tchécoslovaque. Il était l'un des premiers signataires et porte-parole de la Charte 77, un manifeste qui réclamait aux autorités de respecter les accords d'Helsinki signés en 1975 et de cesser toutes les actions de répression rappelées dans le texte de Georges Leroux publié dans *Le Devoir* en 2002 : « Ni association ni parti, le mouvement de la charte exprimait d'abord une revendication morale : le respect des droits de la personne se situe au-delà de tout programme politique dans la mesure où il établit comme valeur fondamentale la liberté » (7^e paragr.). Afin de commémorer le vingt-cinquième anniversaire de la mort de Patočka, Leroux rapporte un extrait du texte de Vaclav Havel⁴¹, « Ma dernière conversation », dans lequel il écrit à propos du philosophe :

Il se consacrait entièrement à la philosophie et à son travail pédagogique. En même temps, il savait que sa pensée devait un jour se refléter dans des actes. Et il savait aussi que ce dernier pas serait définitif, car il s'y tiendrait comme il tenait à ses opinions philosophiques. (dans Leroux, 2002, 10^e paragr.)

Ce bref retour sur l'engagement de Patočka nous permet d'affirmer une certaine attirance de Mouawad pour les figures qui combattent et résistent soit aux régimes totalitaires, soit aux pressions politiques ou sociales, ou encore, pour des figures qui respectent jusqu'au bout leurs convictions profondes. À côté de ces caractéristiques, nous pourrions faire référence à ses propos tenus dans ses échanges avec Côté (2005) où il déclarait : « Martin Luther King m'inspire. Christophe Colomb m'inspire. Galilée m'inspire. René Lévesque m'inspire. Richard Desjardins m'inspire. Ceux qui tentent de regarder au-delà des idées et des idéaux » (Côté, 2005, p. 27). Tout porte à penser que l'image du résistant, ou en tous les cas, de l'insoumis, soit l'un des modèles recherchés par son projet poétique. Toutes ces figures se rejoignent en un point commun : elles mettent en perspective l'idée d'une foi engagée qui ne tient pas compte nécessairement du religieux. Dans la suite de ses réponses à Côté, Mouawad précise : « Je pense que ce qui est rare, c'est la foi engagée. La foi non pas dans le dogme, mais dans son époque. Quelle est la modernité de la foi? Ou la foi dans la modernité? » (p. 37). En d'autres termes, ce qui inspire Mouawad réside dans sa conception de la résistance : un individu qui ne plie pas et qui maintient ses convictions. Cependant, l'auteur trouve

⁴¹ Vaclav Havel, décédé en 2011, était dramaturge, essayiste et lui aussi porte-parole de la Charte 77. En 1989, il devient le premier Président de la République tchèque et slovaque élu.

dans les écrits de Patočka, une nouvelle illustration du modèle cyclique qu'il cherche à arrêter. Si le sacrifice d'Isaac par Abraham est pour Mouawad le lieu de la Promesse et du sang, l'Histoire mondiale semble également se constituer depuis un héritage qui ne cesse d'utiliser la guerre comme un moyen d'accès à la paix. En d'autres termes, le sang des fils continue de se répandre et ce, qu'importe le projet initial puisque la paix ne peut être amenée que par un temps de guerre.

Dans l'introduction de son chapitre consacré aux guerres du XXe siècle, Patočka (1990/1999) écrit : « Toutes luttes [...] partagent un trait commun : toutes regardent la guerre dans l'optique de la paix, du jour et de la vie, à l'exclusion de son côté ténébreux, nocturne » (p. 154). L'auteur défend l'idée selon laquelle la vie historique s'explique par un mouvement général dans lequel les hommes participent à un relais : une sorte de boucle qui se répète inlassablement et où la mort est considérée comme « une passation de fonctions » (p. 154). Selon lui, les raisons de la Première Guerre mondiale « font toutes appel aux idées du XIXe siècle, mais ce sont là les idées de la paix, du jour et de ses intérêts. Il n'est pas étonnant qu'elles n'aient pas réussi à élucider le phénomène fondamental du XXe siècle qui [...] est une époque de nuit, de guerre et de mort » (p. 154). Pour le philosophe, la Première Guerre mondiale porte en elle le projet idéologique d'une conversation généralisée de la liberté qui ne peut se réaliser que par la force et la puissance de l'un sur l'autre. L'Occident, représenté par les Alliés, défend ses idées démocratiques face aux régimes nationalistes et impérialistes de l'époque, mais plutôt que de porter ses idéaux dans l'esprit de la philosophie des Lumières, les gouvernements alliés engagent une lutte dans laquelle leurs populations ne peuvent s'opposer aux décisions politiques. Sous prétexte que les Forces de l'Entente défendent la liberté, « l'homme et les différents ensembles humains ne sont dans ce processus que des relais » (p. 160), Patočka note que pendant les quatre années de la Première Guerre mondiale, ce sont « les forces du *jour* » (p. 160) qui ont entraîné la mort de millions d'hommes et ont créé l'existence du front. C'est précisément cette expérience du front que Patočka cherche à élucider. Pour ce faire, il s'appuie sur les propos de Pierre Teilhard de Chardin, prêtre français et l'écrivain allemand, Ernst Jünger :

Tous deux [...] soulignent le choc du front qui n'est pas un traumatisme momentané, mais un changement fondamental dans l'existence humaine : la guerre en tant que front marque pour toujours. Autre trait commun : il est vrai que le front est atroce et que chacun dans les tranchées attend avec impatience la relève [...], et pourtant celui qui va jusqu'au bout de l'expérience du front y trouve une positivité profonde et mystérieuse [...] Le sentiment puissant d'une plénitude de sens, difficile à formuler, finit par s'emparer de l'homme du front. (Patočka, 1990/1999, p. 161)

Ce qui marque le changement radical entre les guerres précédentes et celles du XXe siècle s'illustre par ce front dans lequel les hommes s'entassaient en attendant la mort. Patočka développe l'idée de sentiment de plénitude ressenti par l'homme du front et met en lumière les différentes phases qui permettront, par la suite, d'expliquer la Seconde Guerre mondiale. La première phase est celle du « non-sens » et de l'« effroi insoutenable » (p. 161) : comment l'humanité est-elle capable d'engendrer sa propre destruction ? Quel sens trouver aux millions de morts provoqués par le combat mené par l'Occident ? La liberté doit-elle nécessairement se résoudre à la contrainte du front ? Enfin, il ajoute : « la guerre, c'est la preuve *ad oculos* que le monde est désormais mûr pour sa fin » (p. 162). Cette incompréhension généralisée ainsi que les nombreuses défaites de l'armée russe, entraînent une résistance de la part de population. Dès le mois de février 1917, les russes ainsi que les militaires manifestent et réclament l'arrêt de la guerre ainsi que de la nourriture. Face à la contestation, le tsar abdique et un gouvernement provisoire est mis en place avec la promesse de tenir des élections. Cependant, aucune élection ne s'organise malgré les pressions de la population. C'est ainsi que Lénine constitue le parti bolchévique et avance l'idée de remplacer le pouvoir en place et de tout mettre en œuvre pour accéder à une paix durable. Le renversement du régime se produit en octobre 1917 avec la prise des villes de Petrograd et de Moscou, la Russie devient une République socialiste. Les Bolcheviks, désormais au pouvoir mettent sur pied le Conseil des commissaires du peuple qui ouvre la voie aux négociations avec l'Allemagne pour un arrêt des conflits. En décembre 1917, un armistice est promis entre les deux pays et les négociations débutent avec les autres membres Alliés. En mars 1918, le traité de Brest-Litvosk est signé, et met un terme aux combats en Europe de l'Est. Pourtant, d'autres conflits naissent au sein même de l'État bolchévique : des partisans du tsar attaquent les lieux de pouvoir et plusieurs provinces réclament leur indépendance. La guerre civile éclate et conduit à l'instauration d'un régime de terreur mis en place par le régime.

Patočka revient sur l'ensemble de ces événements et tente d'analyser les changements de paradigmes de pensée qui s'opèrent entre les temps de guerre et de paix. Selon lui, la résistance qui réclame la fin des conflits, se dissout dans une volonté paradoxale de l'homme : « l'absurdité de sa vie jusque-là et de la guerre qu'il vient de vivre le pousse à conférer un sens à une guerre nouvelle, à la guerre contre la guerre » (p. 162). La force est désormais utilisée au profit de la paix et la mort devient une illustration de ce combat pour la paix. Comment expliquer ce retournement de situation, cette justification aux combats alors même que la population s'en révoltait ? Patočka pose la question en ces termes : « Comment le jour, la vie et la paix règnent-ils sur chaque individu, sur son âme et sur son corps ? », avant de répondre : « À l'aide de la mort en mettant la vie en péril » (p. 165). Selon lui, les *forces* du jour rejettent la mort et cette dernière

est reconsidérée comme « une passation de fonctions » (p. 165). En d'autres termes, pour atteindre la paix, la mort est inévitable, mais puisqu'elle se produit au profit de la paix, alors la mort appartient aux forces du jour et non plus à celles de la nuit. De fait, le relais peut reprendre sa trajectoire puisque, comme le note le philosophe : « la volonté de guerre compte sur les générations à venir, qui ne sont pas encore là, elle conçoit ses projets de leur point de vue » (p. 165).

En revanche, l'homme du front parvient à se détacher de cette surpuissance des forces du jour, précisément parce que la mort occupe une « présence impérieuse, qui ne peut être négligée » (p. 165). Puisque la paix et le jour ne peuvent exister que si des hommes sont contraints à mourir, il est évident pour Patočka que ceux-là mêmes savent « obscurément que la vie n'est pas tout, qu'elle peut renoncer à elle-même. C'est précisément ce renoncement, ce sacrifice qu'on exige » (p. 165-166). Toutefois, toutes ces considérations sur la mort inévitable pour parvenir à la paix ne peuvent trouver un écho envers ceux qui s'apprêtent à être sacrifiés puisque ces derniers ne connaîtront pas le résultat de leurs sacrifices. C'est pourquoi Patočka qualifie l'expérience du front d'une expérience absolue :

C'est la compréhension que quelque *là* a d'ores et déjà été atteint, quelque chose qui n'est pas un moyen en vue d'autre chose, qui n'est pas une étape vers..., quelque chose au-delà et au-dessus de quoi il ne peut rien y avoir. (Patočka, 1990/1999, p. 166)

Dès lors, la paix est, selon le terme employé par Patočka, *ébranlée* puisqu'elle nécessite obligatoirement la mort. Toute l'idéologie de l'Occident s'écroule puisqu'elle porte en elle le sacrifice inévitable pour l'imposer au reste du monde. De façon inattendue, ce n'est donc pas la liberté qui devient synonyme d'universalité, mais plutôt la condition des sacrifiés et ce, qu'elle que soit leur appartenance. En effet, Patočka perçoit dans cette expérience du front un partage commun de la nuit :

L'ennemi n'est plus un adversaire absolu sur le chemin de la volonté de paix, il n'est plus ce qui n'est là que pour être supprimé. L'ennemi participe à la même situation que nous, il découvre avec nous la liberté absolue, il est celui avec qui nous pouvons parvenir à une entente dans l'opposition, notre complice dans l'ébranlement du jour, de la paix et de la vie. [...] Ici donc s'ouvre la sphère abyssale de la « prière pour l'ennemi », le phénomène de « l'amour de ceux qui nous haïssent » — la solidarité des ébranlés, malgré leur antagonisme et le différend qui les sépare. (Patočka, 1990/1999, p. 167)

L'homme qui vit l'expérience du front partage en réalité avec l'ennemi la prise de conscience de son propre sacrifice, et cohabite avec lui dans le cœur de la nuit tant et si bien qu'il ne perçoit plus les forces du jour pour lesquelles il combat, puisque tout autour de lui, il ne fait face qu'à des paysages détruits, sans aucun

espoir d'assister aux reconstructions. Pour Patočka, « c'est ici que se joue le véritable drame de la liberté ; la liberté ne commence pas seulement "après", une fois le combat terminé ; au contraire, sa place est précisément dans ce combat — voilà le *punctum saliens* » (p. 171). Pour autant, si cette expérience est à ses yeux la seule qui puisse mettre un terme à l'état de guerre permanent, force est de constater qu'elle n'est toujours pas perçue comme une solution. En effet, l'homme qui revient du front replonge dans un quotidien qui le renverra de nouveau en mission pour défendre la paix ; et de nouveau il retournera au combat et reprendra sa place dans le relais organisé pour lui.

La seule solution pour Patočka de sortir de cette condition serait de nous concentrer sur ce qu'il nomme la *solidarité des ébranlés* :

La solidarité de ceux qui sont à même de comprendre ce dont il y va dans la vie et la mort et, par conséquent dans l'histoire. De comprendre que l'histoire est ce conflit de la vie nue, enchaînée par la peur, avec la *vie au sommet*, qui ne planifie pas le quotidien à venir, mais voit clairement que le jour ordinaire, sa vie et sa « paix » auront une fin. Seul celui qui est à même de comprendre cela, celui qui est capable d'un revirement (*metanoia*), est un homme spirituel. (Patočka, 1990/1999, p. 171-172)

Cette solidarité est celle de ceux qui comprennent non seulement la finitude inévitable des sacrifiés sur laquelle s'appuient les combats pour la paix, mais également qui comprennent « la signification de la science et de la technologie, de la Force qu'on est en train de libérer » (p. 172). La résistance ne doit pas se faire en réponse à la guerre, elle doit également s'opposer au projet de paix qui n'existe que par le sacrifice. Les ébranlés sont appelés à se méfier de celles et ceux qui ont pour seul projet la paix. Dès lors que l'homme comprend que l'opposition entre le jour et la nuit, et donc entre la vie et la mort, n'est qu'un prétexte pour nourrir l'obsession et l'admiration de la Force, l'ébranlé se doit de regarder l'autre dans ce qui l'unit et non dans ce qui le divise. La solidarité des ébranlés est le résultat d'une conversion spirituelle éprouvée par l'homme du front qui implique un mouvement vers l'autre. Il ne s'agit plus d'être un participant individuel dans le relais du jour et de la paix contre la nuit, mais d'être celui qui propose de s'engager sur un parcours du jour et de la nuit, un parcours qui n'exclut pas et qui intègre aussi bien les victimes que les bourreaux. Les propos de Patočka influencent Mouawad et offrent à son projet un horizon philosophique, une condition de résistance. Il ne s'agit pas pour l'auteur d'arrêter les conflits, ou de prétendre à l'instauration d'une situation pacifique, mais bien de prendre conscience de la finitude de la vie et du lien qui unit celles et ceux qui sont pourtant présentés comme des ennemis. Dès lors, c'est la

reconnaissance de soi dans l'Autre, de l'Autre comme ébranlé que Mouawad met en scène. Cette reconnaissance fonde son désir de commuanuté.

Au regard de ce que nous venons de présenter à la suite de l'épisode de la Genèse, une question survient : Isaac est-il un homme ébranlé ? Et plus précisément, n'est-il pas le premier ébranlé de l'histoire de l'humanité ? Au cours de sa marche qui a duré trois jours et trois nuits, Isaac chemine vers l'acceptation de sa propre finitude. Son cheminement spirituel l'amène à ne pas se rebeller et à ne pas appeler à l'aide au moment où son père lève le couteau pour le tuer. C'est précisément cette force qui lui permet, semble-t-il, de redescendre de la montagne à travers un autre chemin que celui de son père. Alors qu'Abraham retrouve son quotidien, toujours guidé par les paroles de Dieu, Isaac devient *celui qui comprend*. Dans son journal de confinement, Mouawad conclut avec sa relecture des tableaux de Rembrandt :

Dans les Écritures, il est dit qu'après une nuit une nouvelle alliance fut établie entre Abraham et son Dieu. Quelle alliance saurons-nous inventer entre nous ? Quels mots pour la nommer, et qui pour l'écrire ? Depuis longtemps les humains se sont rassemblés autour de la parole. Alors, quels sont les nouveaux mots ? Comment ferons-nous pour donner un sens nouveau aux mots de la tribu ? (Mouawad, 2021a, p. 24)

Il apparaît que non seulement ses questionnements rejoignent le projet de la solidarité des ébranlés établi par Patočka, mais qu'il se considère lui-même comme un ébranlé. En réalité, l'auteur s'affirme ici comme l'héritier d'Isaac et inclut l'autre dans son « nous ». Le projet poétique de Mouawad trouve son origine dans le sacrifice d'Isaac, mais sa portée, plus universelle parce que détachée de la religion, rejoint celle de la solidarité des ébranlés. Une question reste encore à élucider : comment former ce groupe des ébranlés, et comment les reconnaître ?

2.1.3 La reconnaissance de la tribu

Dans le premier chapitre, nous avons déjà évoqué la pensée du nomade décrite par Naïm Kattan, sans pour autant nous attarder sur le rapport qu'entretient Kattan avec la figure d'Abraham. Avant toute chose, il faut préciser que Kattan était de confession juive, par conséquent sa lecture du personnage d'Abraham peut différer de celle de Mouawad. Pour l'auteur, tout écrivain ou toutes écrivaine croyant·e commente et poursuit sa lecture de la Bible. Il ajoute :

Pour moi, ce que le judaïsme donne c'est donc un livre d'histoires avec une éthique. Et cette éthique-là est une éthique d'écriture. Partout, chaque fois que je commence à écrire, je ne

me pose pas la question de savoir si c'est moral ou pas. Je tente, à ma manière, de comprendre l'histoire. Je me dis : cette personne a une histoire qui est exemplaire et il faut respecter l'histoire de chaque personne. Ça, pour moi, c'est aussi un commentaire de la Bible. (dans Allard, 2002, p. 39)

Bien que Mouawad et Kattan ne partagent pas la même confession, ils partagent cependant la même conception éthique et imaginaire des écrits religieux qui les marquent tous les deux dans leur processus d'écriture. Mouawad a construit son imaginaire avec les histoires héroïques des saints à tel point qu'il rêvait lui-même d'en devenir un, comme il le confiait à Diaz (2017) : « mon plus grand rêve était de mourir et de devenir un saint pour réaliser des miracles à mon tour — j'avais d'ailleurs vérifié dans le calendrier : il n'y avait pas de saint Wajdi, je me disais que j'allais pouvoir remplir la case manquante » (p. 16-17). De fait, c'est bien l'histoire des personnages et leur trajectoire qui bouleversent Mouawad. Kattan de son côté est impressionné par la figure d'Abraham qu'il qualifie d'*ivrit* : « est *ivrit* celui qui traverse, qui passe, le passager. Le premier qui a donc porté ce titre, c'est Abraham, qui est pour les chrétiens, les musulmans et les Juifs, un personnage fabuleux » (dans Allard, 2002, p. 40). En réalité, Kattan perçoit dans le départ d'Abraham l'illustration de la condition même de l'immigrant. Le Père quitte sa terre pour une autre, un nouveau lieu choisi par Dieu dans lequel il doit s'installer pour y vivre. En ce sens, cela signifie que c'est « simplement notre rapport avec ces lieux-là qui font qu'ils deviennent aussi nos lieux de choix. Et pour tout immigrant, changer de lieu, ce n'est pas s'exiler, c'est renaître » (p. 40). Ce qui est intéressant dans la conception de Kattan c'est qu'elle coïncide avec celle de Mouawad à propos du destin d'Isaac : le départ, qu'il soit choisi ou non, amène avec lui la possibilité d'une renaissance. Abraham signe une Nouvelle Alliance avec Dieu et Isaac accède à la liberté et donc, d'une certaine façon à la condition de l'*ivrit* initiée par son père. Abraham retourne dans sa communauté, alors qu'Isaac part vers une nouvelle. Abraham s'est mis en marche sur ordre de Dieu, Isaac poursuit la marche à cause de son père.

Pour Naïm Kattan, nous sommes toutes et tous des passagères et des passagers et notre rapport au monde est lié à cette condition commune. Cette pensée lui vient de sa rencontre avec André Malraux qui lui a raconté la manière avec laquelle il avait reconnu d'un simple coup d'œil T. E. Lawrence :

J'ai dit : « Comment l'avez-vous reconnu ? » Il m'a répondu : « Il appartient à ma tribu. Chacun de nous a une tribu, qui est partout dans le monde et vous [...] vous avez votre tribu et chaque fois que vous rencontrez quelqu'un n'importe où, vous savez s'il appartient à votre tribu ou non. Quelle que soit sa nationalité, sa langue, sa religion, il appartient à votre tribu. » (dans Allard, 2002, p. 42)

L'immigrant ou l'immigrante, parce qu'il ou elle se met en route et traverse différents lieux, est en mouvement. Dès lors, il ou elle devient à son tour un-e « passager·ère » dont la trajectoire est rythmée par la rencontre de personnes qui appartiennent à sa propre tribu. Kattan explique par ailleurs que ces nomades, « sont des pèlerins qui parcourent le désert, en psalmodiant la parole unique, la parole donnée qui est leur seule demeure » (p. 39). En d'autres termes, cette parole est celle qui trouve son origine dans le personnage d'Abraham et qui fonde la nouvelle alliance avec Dieu. Mais cette parole, au-delà de son origine religieuse, est avant tout une langue. La langue est pour Kattan le lieu du passage dont la figure de l'auteur ou de l'auteurice espère la transmettre à son tour :

On espère être le passeur d'une culture à l'autre, d'un lieu à l'autre, d'une humanité à l'autre. Qu'on fait passer cette quête de sens qui est toujours pour moi l'essentiel de la vie. Et on croit déjà l'avoir découverte dès notre naissance, puisqu'il y a des livres, la Bible. (dans Allard, 2002, p. 48)

Dès lors, les histoires qui sont transmises ne font que poursuivre celles des personnages bibliques. Toutefois, alors que Kattan est à la recherche des membres de sa tribu pour poursuivre la quête initiée par les écrits fondateurs dans la perspective d'Abraham, Mouawad quant à lui, est à la recherche de ses membres pour « donner un sens nouveau aux mots de la tribu » (2021a, p. 24). Précédemment, nous avons nommé l'attirance de Mouawad pour les personnalités dont les destins se sont construits par la résistance, la fuite ou l'exil. Dans son journal de confinement, il confie :

J'ai réalisé tout à l'heure, sans savoir ce que cela signifie, ni s'il s'agit d'une simple coïncidence, combien il m'est plus évident de m'entendre avec des personnes qui habitent à au moins cinq cents kilomètres de leurs parents et de leur lieu de naissance qu'avec ceux qui vivent à deux cents mètres du lieu de leur origine [...] ce sont des êtres géographiquement décentrés de leur lieu d'origine. Je n'en fais bien sûr pas un dogme, mais je constate que mes amis sont pratiquement tous des étrangers, parlent tous des langues différentes et aiment davantage ce qui leur est étranger que ce qui leur est coutumier. (Mouawad, 2021a, p. 64)

Le terme « dogme » est intéressant, car il nous confirme cette hypothèse d'une marche à suivre, ou en tous les cas de l'existence de règles au sein du projet poétique de Mouawad. À la lecture de ses propos, nous comprenons que si Kattan reconnaît les membres de sa tribu par la langue, Mouawad quant à lui, les reconnaît par le décentrement géographique qui les compose. La langue et le décentrement peuvent évidemment être observés ensemble, mais si Mouawad insiste pour évoquer le décentrement depuis le lieu où résident les parents de l'individu, nous pouvons admettre que c'est la question de la perte de la langue maternelle qui est sous-entendue. La tribu de Mouawad se compose de passagers et de passagères

qui, parce qu'ils et elles ont vécu le décentrement, parlent plusieurs langues et vivent dans des lieux qu'ils traversent. Ainsi, il n'est pas étonnant que cette tribu soit née à Montréal, « ville polyglotte » pour reprendre l'expression de Sherry Simon (2023), ville dont Mouawad expliquait lui-même qu'elle l'attendait : « Montréal, avec les amis qui m'attendaient déjà, avec le théâtre qui m'attendait déjà, des amours immenses et des hivers que je ne pouvais même pas me figurer » (2021a, p. 73).

Contrairement à l'article de Marianne Noujaim dans l'ouvrage de Dupois et Lloze (2021), nous ne pensons pas que Mouawad se figure en tant qu'homme tragique dans le sens où l'entend Jean-Pierre Vernant⁴², mais plutôt qu'il se perçoit comme chef de file d'un mouvement qui cherche à réécrire l'instant de la fracture. En effet, alors que Noujaim cite Vernant sur « la fin de cette chaîne infinie de violences » induite par le conflit tragique, elle lui emprunte sa réflexion à propos d'« une sorte de compromis fragile, d'équilibre incertain entre les puissances anciennes, le passé, la terreur et le terrifiant » (dans Dupois et Lloze, p. 31). Non seulement Mouawad ne se reconnaît pas dans l'image que les autres lui renvoient, puisqu'il ne cesse de déplacer sa position dès l'instant où une personne tente de le qualifier, mais il ne semble pas non plus s'engager dans la proposition d'un compromis. Influencé par la solidarité des ébranlés de Patočka, ces derniers s'opposent au projet établi, ils ne cherchent pas la médiation, mais bien la constitution d'une autre pensée. Pour nous en convaincre, repensons aux deux « affaires Cantat » où Mouawad n'a jamais proposé ni de compromis ni de discussion : il s'est réfugié dans le silence avant de présenter sa position. En revanche, son projet réside davantage dans la réécriture de l'instant de fracture dont l'origine se trouverait dans l'épisode de la Genèse avec Abraham et Isaac.

Ainsi, le projet poétique de Mouawad, illustré par cette notion de geste hypoténuse, est un mouvement qui lui permet de reproduire les deux marches originelles : celle du père et du fils vers la montagne, puis celle d'Isaac après le sacrifice. Si Mouawad se réfère à la figure d'Abraham comme symbole d'une génération passée, c'est bien celle d'Isaac qu'il érige comme premier ébranlé de l'Histoire, comme premier homme spirituel dont il s'agit désormais de poursuivre la conversion à travers la solidarité des ébranlés. Mouawad, parce qu'il est un immigrant et donc un passager, traverse les espaces, les lieux, les langues, à la recherche de celles et ceux qui appartiennent à sa tribu et dont le centre d'origine est également déplacé. À la différence d'Abraham qui se met en marche sous les ordres de Dieu, personne ne trace l'itinéraire

⁴² Noujaim fait référence dans son article à l'ouvrage de Jean-Pierre Vernant, *Entre mythe et politique* (1996), dans lequel il explique : « L'homme tragique, c'est un homme double, déchiré, problématique. Cet homme se pense comme ce qu'il est, parce qu'il se reconnaît dans le visage que les autres lui offrent de lui-même » (p. 457, dans Dupois et Lloze, p. 31).

d'Isaac, pas plus que celui de Mouawad. Pourtant, c'est à nouveau dans le tout début des entretiens menés par Jean-François Côté (2005) que nous pouvons trouver un semblant d'itinéraire : « parler de théâtre, ce serait parler de la boussole avec laquelle je tente de m'orienter » (p. 14). L'écriture apparaît à Mouawad comme le moyen de donner un sens nouveau à sa tribu. Une tribu composée, comme l'écrivait Georges Leroux à Mouawad lors de la soirée-hommage organisée en 2004, « de tous ceux que la rédemption de l'écriture peut espérer conduire à un destin de réconciliation et d'innocence » (Charland et Leroux, 2004, p. 31). Toutefois, cette nouvelle communauté entretient le désir (ou l'utopie) de parler un autre langage. Situés dans un « hors-lieu », pour reprendre l'expression de Régine Robin dont nous parlions dans l'introduction de cette recherche, les membres de cette tribu appartiennent à des espaces divisés, mais parlent une langue métamorphosée. Dès lors, l'effet de traduction ne cesse de hanter la figure de l'exilé : à la fois la traduction qui s'opère d'une langue à l'autre, mais également une traduction de soi-même envers le souvenir du pays quitté. L'écriture permet à Mouawad de rendre visible l'espace de cette traduction, « redonner un sens nouveau » devient l'illustration à la fois d'un retour à soi, mais également d'un retour à la langue maternelle. Le désir n'est pas de reparler la langue perdue, mais de traduire sa trajectoire grâce à une langue influencée par les modèles et les imaginaires des territoires traversés.

2.2 Les traces de Claude Gauvreau : de l'École nationale de théâtre à la résistance poétique de Willy Protagoras

Après avoir amorcé l'enquête sur les contours du projet poétique de Mouawad, nous devons maintenant comprendre son incidence dans l'écriture de ses œuvres. Pour ce faire, et comme nous l'avons indiqué précédemment, nous avancerons suivant l'ordre d'écriture des pièces, précisé par l'auteur dans le programme *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance* (1999). Les six premières pièces partagent un point commun : elles ont été écrites dans ce que nous nommerons la première période d'écriture de Mouawad, à savoir une époque qui débute au moment de son entrée à l'École nationale de théâtre du Canada en 1987 et qui se clôt à sa nomination en tant que directeur artistique du Théâtre de Quat'Sous, en 2000.

Toutefois, faisons preuve de vigilance dans l'ordre indiqué par Mouawad : certaines pièces ne sont pas publiées et si elles le sont, elles témoignent de la dernière version de l'écriture. Nous connaissons maintenant l'habileté de Mouawad pour réécrire régulièrement ses propres pièces à l'image de *Littoral* dont il existe deux versions publiées (celle de 1999 et celle de 2009), ou encore d'*Alphonse*, publiée en

1996, mais qui avait pour titre initial en 1993, *Grand Alphonse*. Si nous avons pu accéder aux manuscrits antérieurs des publications grâce aux archives de l'École nationale de Théâtre, nous assumerons que des manques persistent encore et que notre étude ne pourra couvrir l'intégralité, au sens strict, du mouvement d'écriture de cette première période.

Dans la toute fin de la préface de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* (2004), Mouawad précise : « Willy est le lieu de la première rencontre. Il est important de le dire. Important pour moi de le nommer. Comme une fidélité à celui que j'ai été, perdu dans cette préhistoire de l'écriture » (p. 7). Écrite à la fin des années 1980, la pièce est mise en lecture pour la première fois en 1991, alors que l'auteur entame sa quatrième et dernière année à l'École nationale de théâtre. Afin d'échapper au conflit qui oppose la famille Protagoras et la famille Philisti-Ralestine, Willy se réfugie dans le silence et s'enferme dans les toilettes de l'appartement. Par son geste, il refuse de participer aux négociations entre sa famille et celle des Philisti-Ralestine qui, après avoir été accueillie charitablement, réclament aujourd'hui la privatisation de l'accès à la cuisine. En toile de fond, la guerre, mais qui, à l'inverse de la seconde pièce, *Journée de noces chez les Cromagnons* (1994), n'est pas extérieure au lieu du drame. Elle se livre au sein même de l'appartement et est amplifiée par le personnage du notaire, Maxime Louisaire, qui tente de trouver une (fausse) médiation pour séparer l'espace disputé entre les deux familles.

La mise en scène de l'isolement du personnage principal est reprise dans la seconde pièce, écrite quant à elle en 1991 et créée par Paul Lefebvre en 1994 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. *Journées de noces chez les Cromagnons* se déroule au moment de la préparation des noces de Nelly, alors que cette dernière est enfermée dans sa chambre et contemple les bombes qui explosent derrière les fenêtres de l'appartement. La guerre est ici centrale puisqu'elle rythme le drame et qu'elle s'immisce dans les liens entre les membres de la famille. Walter, le deuxième enfant, s'est engagé dans les combats, pendant que Neel, le dernier de la famille, est désormais capable de reconnaître le son des armes utilisées à l'extérieur de l'appartement.

Enfin, bien que nous ne puissions malheureusement pas convoquer cette œuvre dans notre analyse puisque le texte n'est pas disponible, *Partie de cache-cache entre 2 Tchecoslovaques au début du siècle* est quant à elle mise en scène par Jean-Frédéric Messier en 1991 au théâtre Denise-Pelletier. Dans cette pièce, Mouawad « récrit, avec le plus profond irrespect pour la véracité biographique, la fin de l'auteur du *Château*, qui devient, en l'occurrence, l'auteur d'un manuscrit inachevé intitulé *la Forêt* », peut-on lire

dans le contre-rendu de Michel Biron (1992, p. 168). Si nous n'entrerons pas plus dans les détails, remarquons toutefois que Kafka est ici explicitement intégré à l'histoire, et que le titre du manuscrit inachevé, n'est pas sans nous rappeler la troisième pièce de la tétralogie, *Le Sang des promesses* ainsi que *Rêves* (1999), dont la situation d'un manuscrit en cours d'écriture sera répétée.

Il s'agira dans un premier temps de nous intéresser à la pièce *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* dans l'objectif de comprendre son rôle essentiel dans la constitution du projet mouawadien. Pour ce faire, nous convoquerons l'article de Sophie Létourneau (2007) et nous tenterons de mettre en lumière les erreurs, ou tout du moins, les impasses de compréhension qui nous semblent éloquents quant au regard porté sur l'écriture de Mouawad. Nous lui reconnaitrons toutefois le lien proposé entre Mouawad et Claude Gauvreau, mais nous démontrerons que ce lien n'est pas seulement lié à un phénomène d'intertextualité, mais bien à la conception artistique de l'homme ébranlé qui semble être commune à Mouawad et à Gauvreau. Par la suite, nous nous intéresserons à l'œuvre *Journée de noces chez les Cromagnons* et nous chercherons à montrer la construction symétrique avec la pièce précédente. Enfin, nous reviendrons sur le mouvement impulsé par Willy Protagoras et Nelly Cromagnon qui permet au geste hypoténuse de Mouawad de trouver une première ébauche de réalisation.

2.2.1 Le « choc » de la découverte

Une simple lecture de la préface de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, suffirait à nous convaincre de l'importance de son écriture dans la trajectoire mouawadienne. Pourtant, il est nécessaire d'avoir en tête que cette préface est signée par l'auteur en 2004, soit quinze années après le début de l'écriture. Par conséquent, le regard que porte Mouawad sur ce texte est à rebours de la création initiale et est susceptible de connaître un déplacement dans le récit de sa création. En revanche, une information factuelle nous est donnée : Mouawad, alors étudiant en première année à l'École nationale de théâtre, se voit proposé par Yves Desgagnés, un rôle dans la production des diplômé-es de l'École, *L'asile de la pureté* de Claude Gauvreau. Le metteur en scène lui offre le rôle de Gauvreau lui-même qui n'intervient qu'à la toute fin de la pièce pour contraindre son personnage, Donatien Marcassilar, à mettre un terme au jeûne dans lequel il s'était engagé. Tout au long de la représentation, Desgagnés installe Mouawad au balcon, et lui demande d'écrire, à la vue du public, ce qu'il souhaite.

Ainsi, les deux premiers actes de *Willy...* sont construits exactement sur le même modèle que *L'asile de la pureté*. Or, si déjà dans le troisième acte je commençais à prendre mes distances,

la quatrième et le cinquième sont nés de ma rencontre avec ma première pièce. Avec l'écriture. Je me sortais du néant. (Mouawad, 2004, p. 7)

Nous connaissons aujourd'hui les multiples références à l'univers kafkaïen dont Mouawad ne cesse de rappeler l'expérience que fut la sienne à la lecture de *La Métamorphose*, mais il est troublant que l'influence de Gauvreau ne soit que très rarement mise en avant.

Auteur québécois du XXe siècle, Gauvreau est l'un des défenseurs du mouvement des Automatistes et signataires, à l'âge de vingt-trois ans, du manifeste artistique du *Refus global*. En réalité, il en serait même l'initiateur comme le révèle Astrid Novat (2021) dans un article consacré à l'influence de la poétique de Gauvreau dans la constitution d'une identité collective⁴³. Poète et dramaturge, Gauvreau croit profondément aux pouvoirs de l'art qu'il ne cessera de défendre tout au long de sa carrière. En 1948, les Automatistes, groupe créé en 1942 et dont le chef de file n'est autre que Paul-Émile Borduas, signent le *Refus global*,

qui constitue l'acte inaugural de cette démarche audacieuse, c'est-à-dire l'affirmation d'une liberté nouvelle grâce à l'affranchissement des contraintes imposées par le système en place. [...] Il regroupe des artistes principalement issus du milieu des arts visuels et constitue le premier mouvement d'art non figuratif québécois. (Novat, 2021, p. 9-10)

Seul écrivain à signer ce texte, Gauvreau s'engage dans une exploration constante des limites linguistiques et de l'imagination. Ce sont précisément ces recherches de dépassement des règles traditionnelles du langage qui étonnent et intriguent Mouawad. Bien qu'il rapporte rarement l'influence de Gauvreau dans son écriture, il confie lors d'une entrevue en 2018, le rôle qu'ont joué les textes du dramaturge québécois dans son parcours :

Claude Gauvreau a été pour moi un choc libérateur peut-être à cause des libertés de son écriture, sans que je ne comprenne où il était. [...] Ce qui m'a souvent aidé, c'est l'ignorance. J'étais ignorant du mouvement des Automatistes au Québec, j'étais complètement ignorant du mouvement surréaliste, je ne connaissais pas le mouvement dadaïste [...]. Je n'ai vu que la liberté qu'il s'octroyait et la puissance de son lyrisme. La beauté de sa poésie, cette

⁴³ Novat fait ici référence aux propos de Marcel Barbeau qui, dans un reportage diffusé par la Société Radio-Canada, le 13 mai 1970, déclare « Claude Gauvreau venait nous voir puis insistait sur le besoin de faire un manifeste [...] et il savait qu'il fallait prendre position ouvertement pas simplement que peindre » (Novat, 2021, p. 10)

connectivité entre poésie et politique, qui nous amène à une sorte de poétique. (théâtre-contemporain.net, 2018)

Il ne fait aucun doute que le terme « poétique » trouve naissance, pour Mouawad, dans l'univers de Gauvreau. D'abord, parce que son écriture témoigne d'un mouvement permanent, celui de la vie elle-même. Dans un texte intitulé *Réflexions d'un dramaturge débutant* (1970/1978), Gauvreau fait part de sa conviction sur la nécessité d'emprunter les voies de la vivacité langagière :

C'est une langue vivante et créatrice que je souhaite. La langue, comme toute expression humaine, est un phénomène vivant ; tout ce qui est vivant évolue... et avec une vitesse d'autant plus grande qu'on est confronté par une vitalité plus affirmée [...] Je refuse le suicide linguistique par la soumission à l'académisme ! Je refuse d'autant plus que les possibilités de libération québécoise s'avèrent de moins en moins chimériques et que ce fait concret consolide a fortiori une attitude audacieuse, ouverte, entreprenante véridiquement, libre, féconde en regard de la langue. (Gauvreau, 1978, p. 29)

La volonté de Gauvreau d'utiliser le langage pour le conduire jusqu'à sa pleine liberté, est envisageable dès l'instant où il s'émancipe des codes et des règles du passé. L'auteur plaide pour un renversement de la langue : « trêve d'insignifiances indéfiniment radotées ! Trêve de phrases ternes et inexpressives ! L'IMAGINATION AU POUVOIR ! » (p. 32). Ainsi, et nous en reparlerons, Gauvreau propose une langue non figurative qu'il nomme exploréenne. Novat (2021) note à propos de cette langue :

Elle est une langue nouvelle qui permet de se dérober à celle qui est employée par une société oppressante, imposant par le biais du langage un mécanisme de pensée trop étriqué pour permettre la liberté totale de l'esprit. [...] Il ne s'agit pas de dépeindre une singularité locale, mais de s'en servir comme « apport créateur particulier ». Prendre distance avec le « bon français » académique n'est donc ici pas un moyen de créer une littérature de la nation, mais au contraire une façon de dépasser ce cadre. (Novat, 2021, p. 15)

Quelques précisions sont à noter sur la nature du texte de Gauvreau. Dans la présentation de *Réflexions d'un dramaturge débutant*, Gilbert David (1978) précise que ce texte était destiné « aux spectateurs, hélas peu nombreux, de la création de sa pièce *la Charge de l'original épormyable*, par le Groupe Zéro, en mai 1970 » (p. 20). À cette époque, Gauvreau a déjà écrit l'ensemble de son œuvre, mais rares sont les pièces qui ont été mises en scène. David indique : « Gauvreau nous livre là, peu ou prou, son testament de créateur, tant par l'ampleur et la pertinence des questions soulevées que par le fait brutal de son suicide » (p. 21). Il ne sera donc pas étonnant de constater le ton employé par l'auteur dès l'introduction de son texte :

Je ne me cacherai pas derrière un arbre pour confier qu'à mon avis, il ne suffit pas de chialer à tort et à travers et contre n'importe quoi au hasard pour avoir droit à la qualification d'être dans le vent et de mentalité jeune [...] En fait de « contestataires » en toc, je n'ai aucun respect pour les paltoquets arrogants, stupides, ignares, impertinents dans la sottise la plus ocre, étrons bipèdes sans s'en rendre compte... (Gauvreau, 1978, p. 23).

La manière dont Gauvreau défend à la fois ses convictions et son engagement envers les Automatistes n'est pas sans nous rappeler l'engagement de Patočka : tous deux sont des figures de résistants. Gauvreau s'oppose aux modèles littéraires imposés par un académisme qui ne fait que perpétuer le prolétariat, qu'il souhaite, lui « abolir » (p. 35). Ce projet fait écho précisément à celui de Pinson qui mettait en avant l'idée de « poétariat » pour redonner à l'imagination (et à sa langue) une place centrale dans notre rapport au monde. De fait, lorsque Mouawad évoque le « choc » de la découverte de Gauvreau, il est envisageable d'affirmer qu'en réalité Mouawad reconnaît, en lui, un membre de sa tribu. Certes, ce dernier n'est pas un étranger au sens où l'entend Mouawad, mais tout comme l'évoquait Kattan, c'est par sa langue que Gauvreau endosse lui aussi le rôle de passager, mais également par sa résistance que Gauvreau incarne, à sa manière, le modèle de l'écrivain que semble rechercher Mouawad. L'influence de l'auteur pourrait à ce titre être identifiable dans le manifeste de Mouawad écrit à l'occasion des représentations de *Don Quichotte* dont nous parlions dans le premier chapitre. Si Gauvreau présentait dans ses *Réflexions d'un dramaturge débutant* son manifeste de créateur, Mouawad quant à lui, s'assumait comme un défenseur du rêve sacrificiel et de la supériorité des valeurs portées par le texte face à l'hypocrisie capitaliste. De fait, alors que Kafka a joué un rôle essentiel dans la construction adolescente de Mouawad, Gauvreau, avec sa pièce *L'asile de la pureté*, donne naissance à la pensée poétique de l'écriture dans la tête de l'étudiant de première année qui incarne son rôle.

2.2.2 Le balcon : un lieu fantasmé ?

Écrite au milieu des années 1950, *L'asile de la pureté* met en scène un poète endeuillé, Donatien Marcasillar, qui s'est engagé dans un jeûne qu'il entend respecter jusqu'à l'épuisement final. De nombreux personnages tentent alors de le raisonner et de mettre un terme à cet engagement déraisonnable. Divisée en cinq actes, la pièce met en garde contre la bien-pensance et la manipulation à l'égard de l'intégrité et des convictions. En sous-texte, l'hypocrisie dominante d'une société québécoise dans laquelle l'art appartient à une bourgeoisie religieuse. Le texte, qui s'inscrit dans la continuité du manifeste du *Refus global*, est présenté pour la première fois en 1988 par l'École nationale de théâtre, puis, plus récemment, en 2009, par Martin Faucher au Grand Théâtre de Québec.

Dans un article publié en 2007 dans *l'Annuaire théâtral*, Sophie Létourneau propose une réflexion sur les liens interculturels et intertextuels qui unissent le texte de Mouawad et celui de Gauvreau. Cet article est l'un des rares qui abordent de manière aussi frontale ces deux auteurs. L'enjeu principal est de comprendre les rapports interculturels qui permettent l'intertextualité entre les deux textes, « non pas sur le plan de l'intertextualité narrative des deux fables, mais en fonction du traitement par le texte second de ce qui était posé et imposé dans un texte premier » (p. 150). Pour ce faire, l'angle proposé par Létourneau est celui d'une métaphore de la digestion de Gauvreau par Mouawad, qui lui sert d'appui pour mettre en lumière une thématique investie par l'oralité et les orifices. Selon elle, l'étude des phénomènes interculturels ne peut éviter celle de l'intertextualité. Toutefois, elle reconnaît l'existence d'une autre voie théorique possible au Québec, celle de ce qui fut appelé l'écriture migrante :

Dans une telle perspective, les rapports interculturels sont perçus en tant qu'agents de métissage. Dès lors, ce qui ressort de cette analyse [...] n'est finalement qu'un des aspects de la nouvelle ère artistique dans laquelle nous sommes, semble-t-il, plongés : la postmodernité. (Létourneau, 2007, p. 150)

Si nous pouvons s'entendre avec elle sur le constat que l'interculturalité serait, dans le cas des écritures migrantes, un « agent de métissage », nous devons de nous interroger sur l'usage du préfixe — *inter* et non — *trans*. En effet, Létourneau rappelle que dans les écritures migrantes « les phénomènes de migration et de transmigrance » (p. 150) ont provoqué de nombreux bouleversements dans la littérature québécoise. Or, l'usage du mot « transmigrance » sous-entend l'idée d'un changement, d'une traversée. De fait, la transculturalité qui découle de cette notion de transmigrance traduit la connexion d'une culture avec une autre dans le but d'en composer une nouvelle. Il ne s'agit pas, comme le suggère l'interculturalité, de contester l'intervalle entre les deux cultures, mais bien d'interroger cette nouvelle culture dans laquelle nous retrouvons les contaminations et influences des deux cultures. De fait, si l'intertextualité semble être évidente entre Gauvreau et Mouawad puisque ce dernier l'affirme même dans la préface de *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, le phénomène déclencheur est-il véritablement celui de l'interculturalité comme le suppose Létourneau ou n'est-il pas au contraire déclenché par le phénomène de transculturalité ?

Mouawad, tout comme Kattan, est à la recherche des membres de sa tribu. L'écriture théâtrale s'est imposée comme la boussole qui lui permet d'avancer et d'aller à la rencontre de celles et ceux qui, comme lui, sont ébranlé-es. Par conséquent, c'est l'idée de la reconnaissance de soi-même dans l'autre qui est recherchée par l'auteur-nomade. Ajoutons que l'ébranlement dont parlait Patočka trouve une origine

philosophique dans le courant relativiste, rapporté par Platon et dont les propos sont attribués à un certain... Protagoras. Pour l'exprimer rapidement, le relativisme conçoit que le sens du monde ne peut dépendre que des perspectives individuelles et que c'est par le dialogue et la rencontre avec chaque individu qu'une utopie d'universalité peut se construire. En d'autres termes, c'est la différence qui constitue le point de départ à l'universel, et c'est la subjectivité qui est prise en compte comme critère de compréhension du monde et de l'autre. Dès lors, le phénomène de transculturalité nous apparaît bien plus pertinent pour aborder les liens entre Gauvreau et Mouawad, plutôt que l'usage du terme d'interculturalité qui propose une interprétation qui, selon nous, passe sous silence ce qui par la suite, s'affirme comme une récurrence dans l'écriture de Mouawad.

Le premier rapprochement que propose Létourneau entre la pièce de Gauvreau et celle de Mouawad concerne l'environnement du drame. *L'asile de la pureté* (1953/1977) s'ouvre par la présence de personnages en deuil qui marchent sur le trottoir d'une rue peu fréquentée, devant une maison. Tous attendent l'arrivée du cercueil d'Edith Luel, muse de Donatien Marcasillar. Gauvreau indique dans sa note au metteur en scène : « Il y a des conversations, il y a des gestes » (p. 505). Ainsi, Brasillach, le premier personnage à prendre la parole, s'adresse aux personnes présentes pour parler de la météo : « La fraîcheur du temps est agréable » (p. 506). Amable Georges quant à lui, rythme la première scène par ses apparitions répétées à la fenêtre du deuxième étage de la maison pour demander : « Portier-Béchin n'est pas arrivé ? » (p. 506). Chez Mouawad (2004), la pièce s'ouvre sur une série de personnages accoudés aux balcons d'une façade d'immeuble. Tous comme ceux de Gauvreau, ils engagent d'abord une conversation à propos de la météo⁴⁴, avant d'attendre à leur tour quelque chose. Tous cherchent à savoir qui est la personne qui s'apprête à déménager et à quitter l'immeuble. Francine Rancœur, est celle qui met fin aux différentes fabulations de ses voisins : « Nelly part. En fait, elle s'échappe, évite la catastrophe. Nelly, exaspérée, prend ses affaires et la porte ; elle part loin. Bref, Nelly s'exile » (p. 15).

Ces balcons sont pour Létourneau un emprunt référentiel à « la sociabilité canadienne-française de l'époque de Gauvreau » (2007, p. 151) dans laquelle les balcons et les perrons d'église avaient toute leur importance. Ce repère l'amène à s'interroger sur l'invective lancée par Willy Protagoras à Francine Rancœur, dans l'acte II : « Depuis une éternité déjà, vous faites vos rêves à la dimension de vos balcons, rectangulaires et exigus » (p. 49). Létourneau estime que cette phrase permet de s'interroger sur son

⁴⁴ « HAKIM MAHKOUM. Il fait un temps dégueulasse. » (Mouawad, 2004, p. 13).

adresse. Elle soumet l'hypothèse que Mouawad jouerait avec les référentiels de trois sociétés : celle du Canada français, celle du Québec (dans une temporalité qui serait celle de Gauvreau) et enfin, celle du Liban, qui serait le présent de l'écriture. Ainsi, par effet d'assimilation, Mouawad emprunterait à Gauvreau, le contexte et le lieu de l'action, afin de s'adresser à des sociétés et des réalités différentes. À cette hypothèse, d'autres éléments peuvent être apportés pour tenter d'en constituer une nouvelle.

Dans un premier temps, rappelons ce que Mouawad (2004) explique dans sa préface : « Le metteur en scène, Yves Desgagnés, me faisant apparaître, pour mon intervention, du second balcon de la salle, m'avait installé à une table pour "écrire" à la vue des spectateurs » (p. 7). Par conséquent, les deux premiers actes de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, naissent de cette situation et de ce lieu d'écriture. De plus, ajoutons que la réplique de Willy Protagoras à laquelle fait référence Létourneau n'est pas prononcée depuis le balcon, mais bien depuis son lieu d'enfermement. Francine Rancœur est sans doute la première figure de l'enquêteur mouawadien. Avant qu'elle ne prenne la parole dans l'acte I pour annoncer le départ de Nelly, l'une des voisines, Renée-Claude Rima, la présente ainsi :

RENÉE-CLAUDE RIMA. Francine n'est pas plus au courant que vous ou moi. Toujours, elle attend que tous et toutes disions ce que nous savons, pour pouvoir par la suite se pavaner sous des allures énigmatiques, se faire supplier, attirer toute l'attention sur elle, puis raconter ce qu'elle ne sait même pas, car, comme de fait, elle ne sait rien, rien, rien, mais rien de rien. (Mouawad, 2004, p. 14)

Considérée comme une opportuniste trop curieuse, c'est elle qui tente de faire avancer l'enquête pour comprendre les raisons du déménagement de Nelly Protagoras. Elle n'hésite d'ailleurs pas à colporter une fausse rumeur à propos d'une séparation éventuelle des parents Protagoras :

FRANCINE RANCŒUR : L'autre circonstance, non moins atténuante pour notre étude, c'est le divorce imminent des parents. Car ils divorcent.

RENÉE-CLAUDE RIMA. Ah ! Ils divorcent ?

FRANCINE RANCŒUR. Ça ne saurait plus tarder de toutes les façons ! Ils divorceront sous peu. [...]

Face au divorce imminent des parents donc, comment réagira Nelly, et surtout comment réagira Willy face à la réaction de sa sœur ? Voilà le nœud. (Mouawad, 2004, p. 19)

L'acte II, qui se déroule à l'intérieur de l'appartement, est rythmé par l'affrontement entre les deux familles Protagoras et Philisiti-Ralestine, ainsi que par les différentes entrées et sorties des personnages. Tous tentent de faire sortir Willy Protagoras des toilettes où il s'est enfermé. À la fin de l'acte II, sa mère, Jeannine Protagoras, annonce à Willy Protagoras qu'une personne demande à lui parler. Francine

Rancœur se présente en amie, elle ne veut que son bien et l'avertit des rumeurs qui courent à son sujet : « Des rumeurs que jamais auparavant je n'avais entendues. Willy, sors de là, et déjà une certaine réconciliation me paraît possible. Je peux t'aider, mais il faut que tu y mettes du tien ! » (p. 48). L'hypocrisie de Francine Rancœur est frappante puisque c'est elle-même qui dans le premier acte alimentait les rumeurs et participait aux commérages sur les enfants Protagoras. Personne n'a jamais rencontré Willy Protagoras, pourtant, cela n'empêche pas le voisinage de le décrire d'une façon peu élogieuse :

HAKIM MAHKOUM. On dit de lui qu'il est sournois, selon certaines rumeurs, même, il serait analphabète.

NOHA EM NAÏM. C'est celui qui est un peu gros.

FRANCINE RANCŒUR. Il n'est, en effet, pas très beau.

GHASSANE MAHBOUSSE. On pourrait dire plus exactement qu'il est carrément laid.

TOUS (*sauf Maxime*). Oui, laid, oui, c'est le mot, on pourrait dire en effet, c'est de l'ordre du moche, oui, oui... (Mouawad, 2004, p. 16-17)

De fait, l'invective de Willy Protagoras envers Francine Rancœur se justifie à cause de l'hypocrisie dont elle fait preuve et l'assurance avec laquelle elle lui ment. Létourneau interprète cette invective comme une possible adresse « à ces contemporains et concitoyens du Liban (pays qu'il a quitté) ou à ceux d'ici (Québécois toujours mesquins), ou reprend-il, seulement pour leur faire écho, les paroles que Gauvreau adresse à la société de son temps ? » (Létourneau, 2007, p. 151). Au regard de ce que nous avons pu décrire sur le projet poétique de Mouawad, et sur l'admiration qu'il éprouve envers Gauvreau, tout porte à croire que Mouawad ne fait que reprendre, en écho à l'auteur québécois, sa dénonciation de l'hypocrisie dont peut faire preuve la société. De plus, rappelons qu'au moment de l'écriture de cette pièce, Mouawad n'est qu'au début de son parcours d'auteur et qu'il espère encore devenir acteur.

Ajoutons également, toujours à propos des balcons, que ce lieu n'est pas sans nous rappeler les confessions de Mouawad à Jean-François Côté (2005) à propos de son retour au Liban pour présenter la pièce *Littoral*. À cette occasion, il raconte être retourné dans l'appartement dans lequel il a grandi et explique : « J'ai revu le fameux balcon. J'y jouais lorsque la guerre du Liban a débuté le 13 avril 1975. C'était en bas, dans la rue. Tous les Libanais s'en souviennent » (p. 79). Bien entendu, ce retour au Liban a lieu après l'écriture de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, mais cette précision sur l'appartement permet de comprendre le lien intime qui relie Mouawad avec le lieu du balcon : il est rattaché à la mémoire de l'événement qui déclenchera l'exil. Ce lien explique sans doute la récurrence de ce lieu ainsi que celle de la fenêtre, qui parcourent toutes deux son œuvre. L'auteur use de ces images dans des contextes où ses personnages tendent à une liberté plus grande et à un besoin d'héroïsme. Bien que plusieurs se

défenestrent, ils ne le font pas dans un geste de désespoir, bien au contraire. Par cet acte de défenestration, les personnages deviennent ceux qui comprennent pour reprendre l'expression de Patočka à propos des ébranlés. Ainsi, si nous reprenons l'hypothèse de Létourneau quant aux propos de Willy Protogoras, ces derniers s'adresseraient à l'une des trois communautés qu'elle nomme, mais ils marqueraient la non-appartenance du personnage à cette société, de la même façon que l'a fait Nelly Protogoras au moment de son départ :

Et je vous interdis de lever les yeux sur moi, je vous interdis de me toucher, je vous interdis de mon consoler, de me consoler surtout je vous interdis, et je vous interdis de me dire de ne pas partir, de me retenir, de pleurer, les larmes ne sont pas pour vous, et la gentillesse n'est plus à vous, vous êtes des ensevelis, et je vous interdis de me retenir et de me dire de rester. (Mouawad, 2004, p. 28)

Nelly, tout comme Willy, s'oppose à la vision de celles et ceux qui seraient « déjà mort-es » et dont l'oubli est sciemment orchestré par l'enfouissement de l'histoire et de la vérité. D'une certaine façon, il est possible d'observer ici le rejet de la manière d'être d'Abraham. Celui qui représente le Père des croyants et qui représente également le poids de l'héritage se voit pointé du doigt par les descendants et les descendantes d'Isaac. Toutefois, si Nelly choisit l'exil, Willy reste et s'enferme dans le lieu même du conflit. C'est depuis ce lieu que Mouawad réalise l'ébauche de son projet de communauté, un projet qui s'affirmera dans ses futures pièces et qui trouve une origine dans *L'asile de la pureté*.

2.2.3 L'engagement poétique de Fabrice Sigmond et de Willy Protogoras

Dans la suite de son article, Létourneau (2007) établit un lien entre le personnage de Gauvreau, Donatien Marcassilar, et celui de Mouawad : « En fait, Mouawad reprend, par le personnage de Willy, la gravité des paroles de Donatien et propose plutôt une satire d'une situation politique en faisant de sa pièce un carnaval, une "fête de la nourriture et des excréments" » (p. 155). Si Létourneau poursuit son ambition de démontrer les liens intertextuels entre la pièce de Mouawad et celle de Gauvreau, il apparaît que le lien entre le personnage de Willy Protogoras et celui de Donatien Marcassilar cache en réalité une autre relation : celle entre Willy Protogoras et l'autre personnage important, bien que discret de Gauvreau, Fabrice Sigmond. Âgé de seize ans, Fabrice Sigmond est décrit par Gauvreau (1953/1977) comme un jeune homme « respectueux, admiratif, il a l'audacieuse franchise de la jeunesse. Il n'est pas obséquieux ; il est direct et enthousiaste. Gîte-t-il en lui de l'illusion ? C'est probable. Il dégage de la fraîcheur, de la sincérité, de la témérité » (p. 607). C'est ce personnage qui, alors que le jeune de Donatien Marcassilar vient de débiter, lui rend visite pour lui demander d'écrire la préface de son livre. Donatien Marcassilar est quant à

lui, un homme plus âgé, ce qu'il ne manque pas de lui rappeler lorsqu'il se présente à lui : « Qu'attendez-vous, jeune homme plus jeune encore que moi, d'un moribond résigné et fier de l'être ? Quelle impulsion vous amène ? » (p. 529). De fait, au lien entre Donatien Marcasilar et Willy Protagoras, nous préférons observer celui qui existe entre Fabrice Sigmond et le personnage principal de Mouawad.

Au début de l'acte V de la pièce de Mouawad, les voisins, voisines et parents de Willy Protagoras entonnent, comme le fait remarquer Létourneau, « "Mon beau Willy" empruntant la mesure de "Gens du pays", chanson qui se voulait révolutionnaire pour le Québec, mais qu'on ne chante qu'aux anniversaires » (Létourneau, 2007, p. 154) ; nous apprenons alors qu'il fête ses dix-huit ans.⁴⁵ Willy Protagoras et Fabrice Sigmond appartiennent donc à la même génération. Dans *L'asile de la pureté* (1953/1977), Fabrice Sigmond souhaite confier à Donatien Marcasilar, l'ouverture de « la marche de [son] livre » (p. 530). Après quelques échanges, ce dernier accepte et suggère au jeune poète d'écrire au-devant de son livre, la phrase suivante : « "Mon testament est Fabrice Sigmond". Et tu feras ajouter ma signature » (p. 530). Cette situation est reprise dès l'acte I de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, lorsque Jeannine Protagoras tente de retenir sa fille par la lecture de la lettre de son frère trouvée dans ses affaires. Dans cette lettre, Willy Protagoras annonce sa volonté de se suicider.⁴⁶ Willy Protagoras n'est pas effrayé par la mort, tout comme Fabrice Sigmond qui, à l'inverse de Donatien Marcasilar, estime qu'« on n'a jamais peur de ce que l'on comprend. Les peureux sont des ignorants et des insensibles » (Gauvreau, 1953/1977, p. 530). Les mots de Gauvreau ne sont pas sans nous rappeler ceux de Mouawad à la suite des attentats du 11 septembre 2001 où ce dernier réclamait précisément de sa génération la fin de la peur au bénéfice de l'observation du chaos, comme nous l'avons relevé précédemment.

Donatien Marcasilar, par son jeûne, souhaite mettre fin à ses jours, mais l'issue de sa mort ne nous sera pas révélée ; Willy Protagoras, au contraire, témoigne de sa volonté de mourir à la suite du départ de sa sœur, et s'exécutera à la fin de la pièce. Alors que Donatien Marcasilar ne comprend toujours pas les raisons du suicide de sa femme Edith Luel, Fabrice Sigmond est quant à lui lucide, parce qu'il comprend ce que mourir veut dire et que ses « écrits parlent beaucoup de la mort, et des fleurs roses qui y végètent » (p. 530). Willy Protagoras et Fabrice Sigmond sont deux jeunes artistes qui, par leurs œuvres, comprennent

⁴⁵ La chanson se clôture par : « Aujourd'hui, c'est pas des farces, tu as dix-huit ans » (Mouawad, 2004, p. 83).

⁴⁶ Willy Protagoras termine sa lettre par ces deux phrases : « Les "peut-être" aussi sont cruels, pouvais plus les supporter, un peu comme un sac à dos perpétuel... comme le soleil dans les pays chauds. Je n'ai plus de mémoire, je meurs, salut, tout le monde » (Mouawad, 2004, p. 29-30).

le monde et l'interprètent. Fabrice Sigmond est un poète qui admire Donatien Marcasilar, et qui se fait le porte-parole d'une jeunesse dont les croyances se fondent sur les propos du poète plus âgé. Fabrice Sigmond, dans l'espoir que Donatien Marcasilar cesse son jeûne, témoigne de l'étendue de la force de ses paroles :

FABRICE SIGMOND — Le balcon te tend les bras, grand homme !

DONATIEN MARCASILLAR — Le balcon ?

FABRICE SIGMOND — Oui. On a dressé un balcon. On attend ton message. La jeunesse est assemblée. Donatien Marcassilar va parler. On est sur le point de l'annoncer. Quand ton nom, poète, ricochera dans les rues — ce sera une ruée vers toi. Vers le balcon.

DONATIEN MARCASSILAR — La jeunesse me réclame...

FABRICE SIGMOND — C'est cela. (Gauvreau, 1953/1977, p. 562)

Fabrice Sigmond perçoit en Donatien Marcasilar, un véritable maître à penser, un guide spirituel dont les actions et les mots non seulement inspirent, mais dirigent toute une jeunesse qui refuse, elle aussi, la société dans laquelle elle se trouve. L'admiration est proche de l'idolâtrie lorsque Fabrice Sigmond lui explique que son « parti poétique est lancé », avant d'ajouter : « Vous êtes celui dont on épie les gestes » (p. 563). Par cette expression, Donatien Marcasilar n'est plus seulement un poète engagé et endeuillé, il devient une figure poétique⁴⁷ dans laquelle une jeune génération place ses espoirs. Toutefois, Donatien Marcasilar, bien que tenté par la position qu'on lui offre, ne semble pas vouloir la prendre : « L'adhésion en parole est une adhésion trop peu coûteuse... Edith Luel est morte. Elle n'a pas fait semblant de mourir. Moi, je n'ai pas fait semblant de jeûner. Je n'ai pas dit que je jeûnais. J'ai jeûné » (p. 565). Donatien Marcasilar souhaite, par cet enseignement, que Fabrice Sigmond explique au monde les gestes qu'Edith Luel et lui ont posés. C'est l'héroïsme qui doit être pris en compte et pour qu'il le soit, il faut que le geste rejoigne le discours. Véritable doctrine, son parti devient poétique lorsque Donatien Marcasilar livre à Fabrice Sigmond un dernier « effort poétique », « Les trois suicides d'Ocgdavor Pithuliaz » (p. 566), dont la langue est, pour reprendre les mots de Jacques Cardinal (1996) « un entrelacement de babil et de français » qui a produit plusieurs effets « d'abord la norme de l'un renforce l'étrangeté de l'autre ; ensuite, il arrime le pulsionnel à un récit [...] enfin, le babil pulsionnel a un effet de trouée sur le langage

⁴⁷ L'usage de ce terme n'est pas sans référence à Enzo Cormann qui nomme « poétique » l'interdépendance entre poésie et engagement politique (Cormann. E. (2012). *Ce que seul le théâtre peut dire : considérations poétiques*. Solitaires intempestifs, coll. « Essais »). Claude Gauvreau, par la création de sa langue exploréenne prend ses distances avec le réalisme de la fin du XIXe siècle pour s'inscrire pleinement dans le mouvement des Automatistes québécois. Il ne s'agit plus de percevoir dans le théâtre son rôle de représentation du réel, mais plutôt sa capacité à le réinventer notamment par l'exploration scénique ou langagière. La langue est chez Gauvreau le moyen de transformer ce réel pour en faire quelque chose d'autre.

conventionnel » (p. 537). Donatien Marcasilar conclut le récit de son poème par l'explication de son jeûne : « C'est pour cela, Fabrice, c'est pour cela, que je meurs... C'est pour défendre cela... » (Gauvreau, 1953/1977, p. 567). Le geste héroïque illustré par son parti poétique se compose d'une langue imaginaire et métissée pour laquelle les adeptes doivent être prêts prêtes à mourir pour la défendre.

À l'évidence, tout ce passage traduit les convictions personnelles et intimes de Gauvreau lui-même, mais il permet également de mettre en lumière l'illustration du poétique dans la fable. Ainsi, c'est bien la recherche d'un autre langage qui semble lier la volonté de Naïm Kattan à retrouver les membres de sa tribu, à celle de Gauvreau et de Pinson qui tous deux défendent l'idée du « poétariat » et dont Mouawad s'inspire dès sa première pièce.

Dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, nous retrouvons ce même schéma de dévouement pour l'autre et pour la recherche d'un autre langage. Willy Protagoras apparaît, nous l'avons dit, à partir de l'acte II. Dès l'ouverture de celui-ci, le personnage demande à voir Marguerite Cotaux :

JEANNINE PROTAGORAS. Qui est Marguerite Cotaux ?

WILLY. Vue de loin, tombée de la nuit, elle m'est aussi inconnue que la raison qui me pousse à ne pas sortir d'ici. (Mouawad, 2004, p. 32)

Nous n'apprendrons rien d'autre sur cette femme avant l'acte IV. Ce n'est qu'après la défenestration d'Abgar Philisti-Ralestine, le fils de Conrad et d'Ulrie Philisti-Ralestine, que Marguerite Cotaux apparaît. Pour la première fois, l'acte IV se déroule à l'intérieur des toilettes dans lesquelles s'est enfermé Willy Protagoras depuis vingt-et-un jours. Dès l'acte III, le notaire Maxime Louisaire a installé son bureau dans l'appartement pour tenter de régler la situation entre les deux familles. Bien décidé à faire sortir Willy Protagoras des toilettes, Maxime Louisaire le menace avec l'aide de tout le voisinage : « on a été assez loin pour pouvoir aller encore plus loin, petit imbécile, essaie donc de comprendre qu'on a décidé de te sortir d'ici, et tu vas sortir, crois-moi ! » (p. 78). À l'écoute de ces paroles, Willy Protagoras « *plonge les mains dans la merde et entreprend un portrait [de Maxime Louisaire] en l'étalant contre le mur. Apparaît Marguerite Cotaux dans les toilettes* » (p. 78-79). La matière fécale utilisée pour réaliser ce portrait n'est pas sans rappeler les propos d'Antonin Artaud tenus dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947).⁴⁸

⁴⁸ Dans cette création radiphonique, Artaud introduit sa pensée autour du corps sans organes qui considère le corps sans que ce dernier ne soit réduit à sa fonction organique. Par l'utilisation de la matière fécale, Willy Protagoras prend possession de la matière créative de son corps et propose ainsi une nouvelle idée du monde. Dans son texte,

Référence implicite, Mouawad confirme la non-appartenance de Willy Protagoras avec l'extérieur, le geste rejoint ainsi sa parole. L'évocation de la matière fécale comme matière de création permet d'accentuer l'opposition entre l'adolescent enfermé et le reste des personnages. Evelyne Grossman (2003) perçoit dans le texte d'Artaud une sorte de dualité qui trouve un écho dans la pièce de Mouawad :

D'un côté, l'abjecte fécalité divine (La Recherche de la fécalité) qui confond création et naissance anale, pour qui la génération des corps se réduit à la production de déchets, à la piteuse défécation d'êtres-étrons, de formes corporelles vouées à la mort. De l'autre, la matière magique d'une poésie comme force d'éternel sursaut, de « ressaut » hors de la tombe. (Grossman, 2003, p. 68)

D'un côté, les familles Protagoras et Philisti-Ralestine effectuent de nombreux allers-retours vers la porte des toilettes. Les personnages sont dans un état de panique à l'idée d'être empêchés d'aller aux toilettes et invectivent violemment Willy Protagoras : « veux chier, bordel ! » (Mouawad, 2004, p. 41). De fait, ces personnages sont restés des « êtres-étrons » destinés à la mort inévitable. De l'autre, l'adolescent enfermé utilise la matière fécale pour ouvrir son monde et ainsi permettre l'apparition de Marguerite Cotaux. Un nouveau langage apparaît alors, celui de l'imaginaire et de la création.

Si Francine Rancœur qualifiait Willy Protagoras de « peintre naïf, analphabète et saugrenu » (p. 57), l'adolescent a toujours considéré l'art, et plus précisément la peinture, comme la seule échappatoire possible : « la peinture est une balançoire ! Avec ses couleurs, couleurs, voyager ! Voyager ! Sortir de chez soi et marcher la tête droite ! La tête droite ! » (p. 56). Les œuvres qu'il peint ne cherchent pas d'interprétation, elles témoignent de ses émotions et de ses pulsions. Elles sont un langage que lui seul comprend, et que les autres tentent d'étouffer. Si Gauvreau met en scène l'écriture comme révélateur d'un langage nouveau, Mouawad de son côté, met en scène la peinture comme le premier langage de sa tribu qui permettrait d'accéder à l'espace de l'imaginaire, incarné dans la pièce, par le personnage de Marguerite Cotaux. Par ailleurs, le dernier acte de la pièce témoigne du lien entre la posture poétique de Gauvreau et de ses personnages et celle adoptée par Willy Protagoras. La parole de l'adolescent, qui est qualifiée par Maxime Louisaire de « dangereuse lorsqu'elle est poétique comme la [s]ienne » (p. 85), trouve son aboutissement dans le geste de la défenestration du personnage. Willy Protagoras devient un

Artaud évoque la matière fécale comme le résultat d'un abandon de l'homme sur son idée de monde et fait la distinction entre l'être et le vivre. « Là où ça sent la merde ça l'être », mais l'être n'est qu'une traduction du fait d'exister. « Pour vivre, il faut être quelqu'un, pour être quelqu'un, il faut avoir un OS, ne pas avoir peur de montrer l'os, et de perdre la vie en passant », écrit Artaud. L'homme a peur de la matière fécale alors que c'est en elle que réside la conscience de la vie.

héros et nous pouvons alors considérer qu'il est lui aussi un adepte du mouvement poétique de Donatien Marcassilar. Toutefois c'est bien dans la continuité du personnage de Fabrice Sigmond qu'il s'inscrit.

Lorsque Marguerite Cotaux apparaît dans les toilettes, elle confie à Willy Protagoras : « J'ai accouru dès que j'ai entendu ton appel » (p. 79). Le jeune peintre est le créateur de Marguerite Cotaux puisque c'est bien lui qui lui donne naissance, et que c'est de sa propre perte qu'elle peut apparaître⁴⁹ :

WILLY. Marguerite Cotaux, tu es le premier personnage que j'ai peint. Tous les autres, qui sont venus par la suite, sortent de toi, tu es mère de tout ce qui m'est important. Dis-moi alors quelque chose de réconfortant, dis-moi ce que je devrais faire, sortir ou rester, rassure-moi. (Mouawad, 2004, p. 79)

Ce procédé du personnage-créateur de ses fantasmes et de ses rêves sera régulièrement réemprunté par Mouawad. Si les modes d'apparitions sont différents, comme nous le verrons par la suite, toutes provoquent la soumission du personnage-créateur face à sa création. Le personnage s'en remet à la figure de son imaginaire pour qu'elle lui apporte les réponses qu'il tente de trouver. De fait, Willy Protagoras n'échappe pas à cette règle et attend impatiemment la réponse de Marguerite Cotaux : « Tu vas mourir, Willy Protagoras, mais quelque chose de plus grand que toi, de plus grand qu'eux, de plus grand que vous tous survivra. À l'instant où tu fermeras les yeux, un éclair t'apparaîtra et tu comprendras » (p. 80), lui répond Marguerite. Annonceuse de sa mort prochaine, Marguerite enseigne à Willy les leçons d'un « monde qui ne [lui] appartient pas » (p. 79).

L'apparition de Marguerite Cotaux est semblable à celle d'Edith Luél pour Donatien Marcassilar, à la différence que la résolution n'est pas identique. Edith Luél apparaît au poète pour l'inviter à réfléchir sur son geste et sur ses paroles, et insiste sur l'illusion dans laquelle il se trouve : elle est morte et elle ne reviendra pas, « apparence, apparence... je ne suis plus en vie » (Gauvreau, 1953/1977, p. 557), et ce, malgré l'insistance de Donatien Marcassilar :

DONATIEN MARCASSILAR — Encourage mon obsession.
EDITH LUEL — J'encourage le plus pur de ton humanité pesante. (Gauvreau, 1953/1977, p. 558)

⁴⁹ « MARGUERITE. Tu cours à ta perte, Willy. / WILLY. La perte n'est rien. / MARGUERITE. 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 » (Mouawad, 2004, p. 79).

Marguerite Cotaux, tout comme Edith Luel, apparaît aux personnages pour les conseiller, les reconforter, et peut-être aussi, leur offrir une réponse à leurs interrogations. Chez Gauvreau, Édith Luel confie à Donatien Marcasillar :

Cher amour, ta tête et ses souvenirs est ta boussole impossible à multiplier. Tu dois suivre l'inclination de ta vertueuse candeur, te laisser porter par l'attraction d'un mystérieux devoir. Donatien Marcasillar... décide... Décide. De ton mieux. Je ne peux rien sur ta volonté. Tes périls sont à toi, à toi seul. (Gauvreau, 1953/1977, p. 557)

Dès lors, Donatien Marcasillar « pactise », pour reprendre le terme de leur dialogue (p. 558) avec Edith Luel : il assumera son jeûne jusqu'au bout et liera ainsi ses paroles à son geste. De la même façon, Marguerite Cotaux, parce qu'elle évoque la survivance de quelque chose de plus grand que Willy Protogoras et de toutes les personnes de son environnement, l'encourage à lui aussi à lier ses paroles à ses actes. En ce sens, les personnages passent un pacte poétique avec eux-mêmes, et si Willy Protogoras reçoit l'intervention de Marguerite Cotaux, tout comme Donatien Marcasillar reçoit celle d'Edith Luel, c'est bien avec le personnage de Fabrice Sigmond que le rapprochement peut être fait, puisque c'est à lui que Donatien Marcasillar transmet le secret de cette doctrine. En d'autres termes, Donatien Marcasillar est l'intermédiaire entre Edith Luel et Fabrice Sigmond, et Marguerite Cotaux est l'intermédiaire entre « tous les autres personnages » qu'a créés Willy Protogoras ; elle se fait leur porte-voix : « alors, nous avons accepté que je vienne entrebâiller mon visage quelques instants devant ton visage ébloui par la fatigue pour te dire que les choses sont plus grandes que toi » (Mouawad, 2004, p. 80).

Dans ce qui n'est encore que l'ébauche de la constitution d'une communauté des ébranlés mouawadienne, l'auteur affirme une posture poétique dans laquelle le geste héroïque est l'issue recherchée. Cette première pièce amorce le mouvement du geste hypoténuse de l'auteur. Dans les propos partagés avec Sylvain Diaz (2017), Mouawad affirme la nécessité de sa propre métamorphose pour être en mesure d'initier le mouvement, avant d'ajouter : « je me dis qu'en suivant le fil de la sincérité, qui m'est très précieux, ce petit geste va s'ajouter à un autre petit geste qui s'effectue en ce moment, mais ailleurs » (p. 73). *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, est la première pièce dans laquelle Mouawad se « met au carré », le premier geste en attente d'un second. La sincérité évoquée comme ligne de conduite s'avère en réalité être une référence directe aux propos de Donatien Marcasillar qui, alors qu'il échange avec Abraham de Turelure (Abraham, cela ne s'invente pas !), homme de théâtre réputé qui aurait pour projet de monter l'œuvre de Donatien Marcasillar, lui répond à propos de son projet d'écriture et de jeûne :

ABRAHAM DE TURELURE — Vous vous entêtez à mourir ?

DONATIEN MARCASSILAR — Je m'entête à me respecter. Je m'entête à respecter, précisément, un filet de sincérité qui est en moi. (Gauvreau, 1953/1977, p. 554)

Première pièce de l'œuvre mouawadienne, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* contient les prémises d'une méthodologie précise qui permet aux personnages de mettre en place le projet poétique de l'auteur, dont la réalisation est rendue possible par l'initiation du mouvement hypoténuse. De par son lien étroit avec l'œuvre et la pensée de Gauvreau, la pièce de Mouawad présente bien un phénomène de transculturalité. L'auteur réemprunte différents référentiels au dramaturge québécois, mais il les adapte en fonction de son propre regard, tant et si bien que ces éléments deviennent à la fois étrangers et familiers. Les deux espaces de la pièce que sont l'appartement et les toilettes se rejoignent par la parole de Willy Protagoras qui ne cesse de défendre l'importance de la poésie et de l'imaginaire. Toutefois, si Mouawad ne reprend pas pour lui la langue exploréenne de Gauvreau, il en réinvestit sa portée politique. En effet, nous citons précédemment les propos de Novat (2021) sur la langue créée par Gauvreau, qui expliquait qu'elle est « une langue nouvelle qui permet de se dérober à celle qui est employée par une société oppressante, imposant par le biais du langage un mécanisme de pensée trop étriqué pour permettre la liberté totale de l'esprit » (p. 15). Willy Protagoras parle un langage que seul-es les ébranlé-es de la pièce comprennent, soit Abgar et Naïmé Philisit-Ralestine. Par sa peinture et par la naissance artistique de Marguerite Cotaux, il permet la reconnaissance des membres de sa tribu, comme en témoigne l'échange entre Abgar Philisit-Ralestine et Assad Protagoras :

ABGAR PHILISTI-RALESTINE. Je n'écoute que ta voix ! Je ne comprends que tes mots ! Ta peinture, bleue et printanière, me berce d'images enfantines !

ASSAD PROTAGORAS. Abgar, la connais-tu, toi, cette Marguerite Cotaux ?

ABGAR PHILISTI-RALESTINE. Non, mais une fois, Willy m'a montré du doigt une femme qui passait au loin, c'est peut-être elle ! (Mouawad, 2004, p. 37)

Cependant, le projet politique de renversement du conflit par la poésie échoue, puisque Abgar et Naïmé Philisti-Ralestine se jettent par-dessus le balcon et que Willy Protagoras se défenestre. Pourtant, par leur geste commun, ils respectent en réalité tous les trois leur « filet de sincérité » qui est identique à celui de Donatien Marcassilar. De toute évidence, cette première pièce inaugure un projet poétique inspiré de son expérience d'acteur dans la création de *L'asile de la pureté* à l'École nationale de théâtre. Expérience fondatrice qui sera par ailleurs réempruntée dans le projet *Défenestrations* (publié sous le nom de *Victoires*) qu'il mènera en 2015 avec les élèves de dernière année du Conservatoire national d'art dramatique de

Paris.⁵⁰ De fait, il serait légitime de s'interroger sur l'avenir de ce projet poétique si Mouawad fait en sorte d'en créer l'échec par le suicide des trois premiers ébranlés de son œuvre. Toutefois, au regard de la seconde pièce de l'auteur *Journée de noces chez les Cromagnons*, le projet se poursuit et offre à lire une destinée parallèle.

2.3 *Journée de noces chez les Cromagnons* : une pièce-miroir

Sur le plan structurel, *Journée de noces chez les Cromagnons*, se divise en cinq actes, tout comme *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* (nous noterons par ailleurs qu'à cette époque, Mouawad ne fonctionne pas encore par scène dont les titres sont devenus essentiels par la suite). Le drame se déroule dans un appartement. Si le balcon n'existe pas dans ce second texte, la fenêtre par laquelle Nelly Protogoras observe la guerre est présente de façon récurrente. Ajoutons que le contexte du conflit est cette fois-ci présent à l'extérieur de l'appartement et que c'est l'environnement extérieur qui contamine l'intérieur. En effet, si les familles Protogoras et Philisti-Ralestine se déclaraient une guerre de territoire et que les enfants tentaient de s'en extraire, dans la seconde pièce, c'est l'un des fils de la famille, Walter, qui s'est engagé dans la guerre, ce qui n'est pas pour plaire à son père, Néyif :

NÉYIF. Walter est un milicien qui passe sa journée à nous tirer dessus avec sa bande de petits copains tout aussi abrutis que lui parce que plus personne ne sait plus sur quoi il tire, ni sur qui, ni pourquoi. Si Walter vient il est capable de nous abattre tous ! (Mouawad, 2011a, p. 55-56)

L'autre point commun, plus que notable, est celui du personnage de Nelly Cromagnon qui est présent à la fois dans *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* en tant que grande sœur de l'adolescent, tout comme dans cette seconde pièce, dans laquelle elle est l'aînée de ses deux frères, Walter et Neel. Cette récurrence du prénom de Nelly ne peut n'être qu'une simple coïncidence puisque, comme le notait déjà Sophie Létourneau (2007), les prénoms détiennent une forte symbolique dans l'univers mouawadien. À ce propos,

⁵⁰ Dans cette pièce, Victoire s'est défenestrée et son geste provoque une série de remise en question de ses camarades qui cherchent à déceler les raisons de son suicide. Tout au long de la pièce, ce ne sont pas les causes de son suicide qui sont révélées, mais plutôt l'engagement de Victoire envers la vie qui apparaît comme l'origine de l'élan qui l'a poussé à se défenestrer. Par ailleurs, dans l'ouvrage de Dupois et Lloze (2021), Emmanuel Besnault confie à propos de cette création qu'elle devait, à l'origine, être une recreation de *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* (p. 145).

elle percevait dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, l'emprunt effectué par Mouawad des référentiels de Gauvreau, ainsi que ses ajouts personnels :

Dans l'onomastique de *L'asile de la pureté*, sont connotés les catholiques (Jane Rameau), les Juifs et les aristocrates français (Abraham de Turelure), le Canada français et l'Europe de l'Est (Fortunat Leszwick). On y trouve aussi une allusion à la littérature universelle (Cyrano de Bergeras et Don Quichotte). [...] Dans l'onomastique de Mouawad, Protagoras renvoie aux Grecs [...] Philisti-Ralestine évoque les Philistins bibliques et la Palestine. Hakim Mahkhoum, Ghassane Mahbousse, Noha Em Naïm sont des noms à consonance arabe, mais pourraient être inventés. Nelly et Willy, de même que Jane, sont des prénoms anglais et Maxime, Francine, Catherine de même que Jeannine, des prénoms français, mais dont la finale en -in et en — im rappelle les noms arabes. (Létourneau, 2007, p. 151-152)

La comparaison que propose Létourneau est intéressante puisqu'elle met en valeur la manière dont Gauvreau influence la première œuvre de Mouawad, jusque dans les prénoms. Toutefois, est-il possible de percevoir autre chose qu'une « digestion référentielle et poétique »? (p. 152). Dans l'introduction du premier chapitre, nous faisons référence aux propos de Mouawad lui-même sur sa réflexion présentée dans l'ouvrage consacré au *Sang des promesses* (2009a) et celui dédié à *Seuls* (2008b). Ainsi, il est possible d'établir un lien entre les prénoms de la famille Protagoras et la sienne : Jeannine Protagoras emprunte son prénom à Jacqueline, mère de Mouawad ; Abdo, son père, devient Assad, et Nayla et Naji, sa sœur et son frère, inspirent les prénoms en « N » que sont Nelly et Naïmé. Les prénoms du voisinage de Willy Protagoras, quant à eux, seront repris plus tard dans d'autres pièces, à l'image de Ghassane Mahbousse ou Hakim Mahkhoum, qui deviendront dans *Littoral* (1999/2009), Ghassane et Hakim, deux bourgeois vulgaires et cruels que rencontreront Simone et Wilfrid. De fait, lorsque Mouawad réutilise le prénom de Nelly dans la seconde pièce de son œuvre, il construit pour la première fois, un drame symétrique dans lequel il est possible de repérer les parallèles.

À première vue, les deux Nelly semblent être distinctes : Nelly Protagoras quitte l'appartement de sa famille alors que Nelly Cromagnon, enfermée, attend son fiancé. Si la première se tourne vers l'avenir et donne à entendre ses motivations qui la conduit à s'enfuir dans l'acte I : « Je pars parce qu'il est devenu impossible d'étudier, de s'occuper tranquillement, et encore plus de se distraire, se détendre, quoi. [...], je m'en vais pour étudier. Si un jour ça se calme, je reviendrai » (Mouawad, 2004, p. 27) ; Nelly Cromagnon, à l'inverse, semble tournée vers le passé de l'enfance. Elle ne cesse de demander : « Quand est-ce qu'on va monter à Berdawné ? » (Mouawad, 2011a, p. 15). Pourtant, l'environnement extérieur nous amène à penser que les deux Nelly se situent dans le même appartement, ou du moins, dans le même immeuble.

En effet, toutes deux observent la mer, par la fenêtre : Nelly Protagoras confie, au moment de son départ : « De la fenêtre, je voyais le désert succéder à la mer et la mer au vent et le vent se multipliait à l'intérieur des tiges des fleurs qui s'ouvraient et se refermaient comme mon espoir révolu » (Mouawad, 2004, p. 26) ; tandis que Nelly Cromagnon commente : « Je suis dans ma chambre. Je regarde par la fenêtre. La mer est belle » (Mouawad, 2011a, p. 36). Toutefois, le calme de la mer observé par Nelly Protagoras, n'est pas celui de Nelly Cromagnon. Si elle s'extasie d'abord devant la beauté de la mer, cette dernière est remplacée par les incendies de la guerre :

Je suis agenouillée à la fenêtre grande ouverte émerveillée je contemple l'horreur avec ravissement. J'ai tant de peine à garder mes yeux fermés. Cela est si beau. Là-bas des immeubles s'écroulent : la ville tombe à genoux. Tous ces incendies au milieu de l'orage. Un arbre qui explose. Et ces bombes qui tombent. (Mouawad, 2011a, p. 37).

Nazha Cromagnon, la mère de Nelly demande à sa fille de fermer la fenêtre et de ne pas regarder vers l'extérieur, en vain. Nelly Cromagnon est fascinée par ce qu'elle qualifie de « feu d'artifice » et de « grande fête » organisée par les artistes du pays. Elle témoigne du spectacle saisissant qu'elle a pu observer pendant la nuit : « J'ai vu notre voisine se jeter de son balcon pour échapper aux flammes de son appartement. Elle tenait son enfant dans ses bras » (Mouawad, 2011a, p. 37). Bien que les raisons soient différentes, puisque dans la première pièce, l'incendie est seulement une métaphore pour illustrer le conflit entre les Protagoras et les Philisti-Ralestine, il n'en demeure pas moins que les deux enfants des Philisti-Ralestine, Abgar et Naïmé, se jettent tous deux du balcon, Willy Protagoras quant à lui, se défenestre. De fait, si nous considérons que Nelly Cromagnon se situe dans le même espace que celui de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, il est possible d'admettre que le suicide de la voisine avec son enfant dans les bras, soit un clin d'œil à ceux des enfants Philisti-Ralestine et Protagoras. Enfin, ce parallèle entre les deux Nelly permet d'illustrer l'interrogation obsédante de Mouawad qu'il exprime dans son journal de confinement (2021a) : « je ne peux pas m'empêcher de revenir vers tous les si qui, à plusieurs reprises, ont jalonné mon existence. Si ceci, si cela, si on n'avait pas, s'il n'avait pas fait ci, je n'aurais pas été là, et si, si, si, si » (p. 72). En effet, pour la première fois, sa pièce propose une lecture, non pas de sa propre vie, mais bien d'une vie parallèle qu'il aurait pu vivre si...

2.3.1.1 Résurgence de la guerre civile

Dans la préface de *Journée de noces chez les Cromagnons*, Mouawad indique :

En écrivant, j'ai vu ressurgir non pas mes lectures des romans et autres écrits de Kafka, mais des souvenirs liés à la guerre civile libanaise que j'avais, pour toutes sortes de raisons, complètement oubliés. [...] J'avais le sentiment que j'étais sur le point de nommer quelque chose d'important pour moi. [...] Voulant écrire une pièce sur Kafka, j'ai fini par écrire une pièce sur ma propre famille. (Mouawad, 2011a, p. 8)

Si Mouawad nomme de façon claire l'inspiration de sa famille, gardons quelques réserves quant au rapprochement qui peut être fait entre le drame de la pièce et celui de son histoire personnelle. En effet, la pièce n'est pas une autofiction, dans la mesure où contrairement à la première, la fuite et l'exil n'ont pas lieu chez les Cromagnons, à l'exception du départ de Nelly avec son fiancé, mais ce départ ne se produit qu'à la fin de la pièce. Par conséquent, il nous faut comprendre que cette histoire familiale appartiendrait à celle qui n'existe pas, celle d'un Mouawad qui n'aurait jamais quitté le Liban. Dans son entrevue avec Laure Adler (2013), Mouawad évoque, à propos de la guerre, un rapport fragmentaire avec la réalité :

J'avais sept ans quand elle a officiellement commencé. Mes parents ont décidé de partir ; j'ai suivi. Mais des Libanais de mon âge, eux, sont restés parce que leurs parents ont choisi de rester. Il y a là un rapport fragmentaire auquel j'aime m'identifier. (Adler, 2013, p. 29)

Ce rapport fragmentaire est, en réalité, lié à sa culpabilité de ne pas avoir vécu la guerre comme les autres personnes de son âge. Dans l'ouvrage préparé à l'occasion du festival d'Avignon 2009, Mouawad confie à Hortense Archambault et Vincent Baudriller :

Pour ma part, il m'a fallu attendre ma vingt-cinquième année pour prendre conscience que mon enfance s'est déroulée en pleine guerre civile. [...] La comptabilité des années créant chez moi une gêne, un malaise, refoulant du même coup mes souvenirs et mes peurs. Tout cela, évidemment, est inséparable du désir de raconter. La narration comme lieu de survie. (Mouawad, Archambault et Baudriller, 2009, p. 17)

De fait, l'écriture de *Journée de noces chez les Cromagnons* correspond au moment de la prise de conscience de Mouawad. C'est elle qui devient « la chose importante » qu'il s'apprête à nommer par l'écriture dont il faisait référence dans la préface de la pièce. Toutefois, puisque cette prise de conscience se fait à rebours de l'évènement, elle est contaminée par les fantasmes qu'il a projetés sur cette époque et qui ont participé à l'imagination d'un Liban totalement faux.⁵¹ Dans son essai *Le Poisson soi* (2011e),

⁵¹ Après de Laure Adler, Mouawad confie : « Tout était faux par rapport à la réalité, mais c'est ce Liban-là qui a été ma réalité » (Adler, 2013, p. 38).

Mouawad met d'ailleurs en intrigue la question qui semble être celle de *Journée de noces chez les Cromagnons* :

Mais ses parents, croyant fuir la guerre, ont fui le pays. Alors, à force d'impatience, il a tendu la main pour saisir le premier objet qui pouvait, un tant soit peu, ressembler à une kalachnikov et ce fut un crayon *Staedtler pigment liner 0.05 résistant à l'eau sur papier et à la lumière*. [...] Il se demandait. Que serais-je devenu une arme à la main ? (Mouawad, 2011e, p. 72-74)

Avec cette seconde pièce, Mouawad propose une première réponse dans laquelle lui et sa famille trouvent une résonance dans les personnages Cromagnons. Ainsi, il n'est pas surprenant que l'évènement de l'autobus incendié le 13 avril 1975, soit l'évènement le plus vérifiable de son passé au Liban, soit explicitement nommé. Dans l'acte I, Néfif, le père s'active à égorger un mouton pour célébrer les noces de sa fille. Au même moment, la voisine Souhayla, venue aider la famille à préparer les noces, regarde par la fenêtre et commente ce qu'elle voit : « Regarde. Un autobus en flammes. [...] Des soldats sont là ! Ils vont tenter de les sauver ! Non ! Regarde ! Ils abattent les enfants qui tentent de sortir des flammes ! Neel ! Ne regarde pas ! » (Mouawad, 2011a, p. 30). Mouawad provoque la rencontre et donc le parallèle de deux éléments qui nous permettent de préciser une fois de plus, la singularité de son projet poétique. Par le personnage du père qui exécute le sacrifice du mouton au moment même où l'attentat de l'autobus se produit, Mouawad donne à lire la figure d'Abraham qui devient le protagoniste d'une guerre civile entre chrétiens libanais et palestiniens. Passé inaperçu dans sa préface, l'auteur donne pourtant un indice :

cette pièce [...] m'a permis, pour la première fois, de faire se rapprocher deux mondes que tout, dans mon entourage et dans le contexte géopolitique qui m'a vu naître, ne cessait de séparer de manière violente et ensanglantée : le judaïsme et le christianisme et l'Islam. (Mouawad, 2011a, p. 9)

Grâce au parallélisme créé par l'écriture, Mouawad fait se rejoindre deux mondes, deux événements qui s'imposeront comme le lieu de la séparation : le sacrifice d'Abraham est, de façon symbolique pour l'auteur, l'attentat orchestré par les milices chrétiennes en 1975 contre le bus de Palestiniens et de Palestiniennes. Cette manière de créer un sens symbolique participe évidemment à la constitution du mythe de l'écrivain, puisque le passé de Mouawad est réinvesti par une lecture religieuse ou héroïque. Ainsi, chaque évènement devient soit une épreuve, soit une mission que l'auteur et ses personnages doivent accomplir ou réussir.

Si *Journée de noces chez les Cromagnons* naît d'une résurgence du souvenir de l'enfance, Mouawad met à distance sa propre vie par la voie d'une relecture fictionnelle et fantasmagorique qui lui ont permis de se constituer « un Liban trop grand » (Adler, 2013, p. 38). En revanche, ce procédé qui s'incarne pour la première fois illustre en réalité la démonstration de son projet poétique qu'il expliquait à Diaz (2017) avec l'image de deux individus qui se déplacent « l'un [...] verticalement, l'autre [...] horizontalement » (p. 72).

2.3.1.2 Deux mères, une fille, un fils

Débutons cette démonstration avec le personnage de la mère. Dans la pièce, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Jeannine Protagoras supplie sa fille de rester auprès d'elle, de la reconnaître, et de regarder son visage :

JEANNINE PROTAGORAS. Nelly, je le sais ! Oui, un jour nos enfants se lèvent et parce qu'ils ont dormi un peu plus profondément que d'habitude, parce qu'ils n'étaient pas sur leurs gardes, ils sont changés, dans leur nature, dans leur apparence, mais souvent c'est eux qui ne reconnaissent plus leurs parents ! Je sais, Nelly, que depuis ce jour fatidique tu m'as regardée et je t'ai bien vue te demander : « Comment ? Cette femme qui se tient devant, c'est ma mère ? » (Mouawad, 2004, p. 28-29)

À l'inverse, dans *Journée de noces chez les Cromagnons*, Nazha Cromagnon ne s'exprime pas directement à sa fille, mais s'adresse à qui veut l'entendre depuis la fenêtre et supplie que l'on emporte sa fille loin de son pays :

NAZHA. Quelqu'un ! Un Dieu ou des dieux ! Un ciel ! un enfer ! un animal ! un souffle ! Quelque chose : sauvez-là ! [...] Qu'elle ne se souvienne jamais de cette haine rouge qui lui noie le cerveau ! Faites qu'un taureau blanc surgisse de la mer pour l'enlever à son père et qu'il l'entraîne au fond des eaux et qu'il la délivre et qu'enfin elle recouvre la vue ! (Mouawad, 2011a, p. 34)

La référence à l'histoire de l'enlèvement d'Europe par Zeus transformé en taureau blanc est évidente. Nazha Cromagnon, positionnée à la fenêtre depuis laquelle « *les obus et le tonnerre depuis un temps font rage dans le quartier* » (p. 34), pousse un cri de désespoir et risque de se faire tuer par amour pour sa fille. Dans les deux pièces, la figure de la mère ne considère que sa fille et toute son action est soumise aux gestes des Nelly. Tous les événements qui se déroulent à l'intérieur des appartements reviennent toujours à focaliser l'attention sur la relation mère-fille. Lorsque Willy Protagoras s'enferme dans les toilettes, Jeannine Protagoras songe à quitter l'appartement et s'oppose violemment à son mari : « Laissez-moi ! Je

vais aller au diable plutôt que d'aller à la fenêtre. Assad ! Je m'en vais. Je pars ! » (Mouawad, 2004, p. 35). Face à l'incompréhension d'Assad Protagoras, la mère s'emporte et l'accuse d'être à l'origine du départ de leur fille :

JEANNINE PROTAGORAS. Nelly avait raison ! Il faut partir ! Il faut fuir ! Revenir plus tard ! Regarde-toi, imbécile ! Regarde-toi, immature ! Je pars, oui ! Je ne reviendrai que plus tard, quand tu auras chassé ces corbeaux que je vois sur ton front et qui te bouffent les yeux. Je t'ôte de ma vie, je te crache ma déception, je te rejette, Assad Protagoras, toi et tes gros bras qui tremblent (Mouawad, 2004, p. 35)

Dans la seconde pièce, le lien entre la mère et la fille est réinvesti par Mouawad, mais il inverse la situation. C'est d'abord Néyif Cromagnon qui s'emporte violemment contre sa femme :

NÉYIF. La guerre gobera ta Nelly et quand les gens se seront rendu compte qu'on s'est foutus de leur gueule quand ils verront qu'il n'y a pas de fiancé qu'il n'y en a jamais eu de fiancé alors ils auront peut-être le courage de nous tuer ! Ça sera terminé et ça sera tant mieux ! (Mouawad, 2011a, p. 33)

À l'écoute de cette colère, Nahza chancelle, se dirige vers la fenêtre contrairement à Jeannine Protagoras qui refusait de s'en approcher, et lance un appel pour sauver sa fille de l'autorité paternelle. Nelly Cromagnon, qui est encore enfermée, entend les paroles de sa mère et la supplie de rester auprès d'elle : « Maman ! Pourquoi fuis-tu ? Reste. [...] Reviens. Ne cours pas si vite. Ne t'évade pas ! Reste ! Reste ! » (p. 34). Dans les deux cas, la mère tente de sauver sa fille, mais ignore le malheur de ses fils. Dans la première pièce, Nelly Protagoras quitte l'appartement volontairement ce qui provoque le désespoir et la tristesse de la mère, qui rappelle que sa fille « rêvait de quitter la maison dans une robe de mariée, elle est partie en pleurant, le visage ambre, les yeux clos » (Mouawad, 2004, p. 36). À l'inverse, dans le second texte, c'est Nelly Cromagnon qui semble dépendre affectivement de sa mère. Pourtant, elle finira par quitter l'appartement aux bras de son fiancé, soit dans l'incarnation du rêve échappé de Nelly Protagoras.

Les personnages de la mère et de la fille ne sont pas les seuls à se construire sous un effet miroir. En effet, Neel et Walter Cromagnon semblent répondre aux personnages de Wily Protagoras et de Marguerite Cotaux. Nous l'avons évoqué précédemment, le voisinage des Protagoras qualifiait Willy Protagoras d'analphabète et de garçon sans intérêt. Dans *Journée de noces chez les Cromagnons*, Neel, qui est le cadet de la famille, subit les mêmes propos de la part, là encore d'une voisine, Souhayla, qui dans un dialogue avec Nazha Cromagnon lui rapporte les commérages du quartier :

SOUHAYLA. Il ne va pas mieux.

NAZHA. Le pauvre. Peut-être qu'un jour les choses se replaceront d'elles-mêmes dans cette pauvre tête. Je ne sais pas. Un événement.

[...]

SOUHAYLA. Les femmes du quartier connaissent bien ta situation. On en parle.

NAZHA. Oui. Il n'aurait pas dû naître. (Mouawad, 2011a, p. 17)

La situation des deux fils est également similaire dans leur action. Willy Protagoras s'est enfermé dans les toilettes pour fuir la guerre entre sa famille et les Philisti-Ralestine, et attend le retour de Marguerite Cotaux ; Neel Cromagnon quant à lui, attend le retour de son frère Walter, parti à la guerre, et passe son temps à identifier le bruit des explosions extérieures. Neel Cromagnon agace autant qu'il inquiète, à l'image de Willy Protagoras dont les personnages tentent par tous les moyens de l'extraire de son isolement. Âgé de dix-sept ans, Neel Cromagnon « [est] dans une histoire interdite aux gens de [son] âge » (Mouawad, 2011a, p. 42), tout comme Willy Protagoras qui « vi[t] dans un monde qui ne lui appartient pas », selon les mots de Marguerite Cotaux (Mouawad, 2004, p. 79). Les deux adolescents partagent l'idée que « l'enfance est cruelle » (Mouawad, 2011a, p. 41), mais la cruauté reprochée par Willy Protagoras s'illustre en réalité dans l'environnement de Neel Cromagnon.

Précédemment, nous avons évoqué l'échange tendu entre Francine Rancœur et Willy Protagoras. Dans son monologue, le jeune homme exprime toute la colère qu'il éprouve envers celles et ceux qui représentent à la fois le voisinage, mais également la famille Philisiti-Ralestine :

WILLY. Je ne sortirai que lorsque les intrus seront partis ! Intrus, tous ceux qui refusent le regard que je porte sur la mer. Intrus, tous ceux qui s'acharnent à faire de moi un animal bon à sacrifier dans leurs cérémonies hypocrites et pornographiques ! [...] Je vous hais pour ce que vous dites, pour la mauvaise construction grammaticale de vos phrases, pour le manque d'imagination de vos mots... (Mouawad, 2004, p. 49)

Les attaques qui sont prononcées par Willy Protagoras s'illustrent toutes dans la seconde pièce. La comparaison avec l'animal à sacrifier clôturé l'acte I de *Journées de noces chez les Cromagnons* dans lequel Neel tente de s'opposer à l'égorgeage du mouton par les mains de son père. Dans la scène suivante, soit dans l'ouverture de l'acte II, le sacrifice bascule dans une « cérémonie hypocrite et pornographique », pour reprendre les mots de Willy Protagoras. La mère qui face au mouton égorgé est prise de mélancolie, demande à son mari « Tu te souviens de notre mariage ? » (Mouawad, 2011a, p. 32). En réponse, elle est rouée de coups par le refus catégorique de Néyif Cromagnon à percevoir dans ce sacrifice un rituel déjà exploré par le couple, à l'occasion de leur union :

NÉYIF. Tu avais mal au ventre. Trois jours avant de pouvoir enfin baiser.

[...]

Il n'y aura pas de scène de souvenirs et on ne s'assoira pas côte à côte pour nous rappeler ce jour tendre et particulier que fut notre mariage.

[...]

Debout ou je sévis ! Ici on ne parle pas de violence conjugale, elle fait partie de mon caractère ! » (Mouawad, 2011a, p. 32-33)

Neel Cromagnon, bien que chassé par son père, assiste à sa violence exercée contre sa mère, et c'est lui qu'elle appelle pour lui demander d'ouvrir les fenêtres après s'être relevée des coups de son mari. Enfin, les intrus que souhaite voir partir Willy Protagoras sont de nouveau présents dans l'appartement des Cromagnons par l'intermédiaire de Souhayla qui apporte des nouvelles de Nelly après l'altercation entre les parents : « Nelly est toute recorque. Euh. Recrocorque. Euh. Euh. Cuercov. » (p. 35). Neel Cromagnon n'hésite pas à la reprendre et à la corriger, tout comme il le fera pour sa mère qui confond « sortir de mes dons » avec « sortir de mes gonds » (p. 38). L'apparente arrogance de Neel Cromagnon exaspère Souhayla qui, prise dans l'énervement, déclare qu'il est « la malédiction de cette famille ! » (p. 40).

Enfin, le dernier écho entre les personnages de Willy Protagoras et de Neel Cromagnon qui est à relever concerne leur rapport intime avec la guerre. Face à la pression de Maxime Louisaire exercée sur lui, Willy Protagoras s'interroge et pousse un cri de désespoir à propos du conflit qui règne dans l'appartement : « Je ne l'aime pas, moi, la guerre, elle me fait chier, moi, la guerre, elle m'emmerde plus qu'autre chose, la guerre [...] je sais ce que je veux, je ne veux plus tomber ! Je ne veux plus tomber ! » (Mouawad, 2004, p. 72). Neel Cromagnon exprime des sentiments identiques qu'il confie à sa sœur. Au cours d'un échange privilégié entre les deux personnages, l'adolescent lui parle notamment de sa sensation d'être, depuis sa naissance, « attaché » et « obligé à regarder un mauvais film. Avec une mauvaise histoire. Un mauvais film où tout au long on s'encule à tour de gland », et ajoute : « Tu comprends Nelly je ne peux pas sourire à tes histoires de fées » (Mouawad, 2011a, p. 42). Face à la colère et au désespoir de son frère, Nelly Cromagnon tente de le raisonner : « Ne tombe pas, mon frère. Tiens bon. Aujourd'hui est le jour de mes noces. Entends dehors les hurlements » (p. 43).

Pourtant, c'est bien elle qui tentera de déjouer ce même horizon funeste que son frère lui présente. À la fin de l'acte V, alors qu'elle s'apprête à quitter le domicile familial avec son fiancé, elle propose à Neel Cromagnon de les accompagner, proposition que Nelly Protagoras n'a pas faite à son frère et qu'elle

semble par ailleurs regretter dans la lettre qu'elle lui adresse pour son dix-huitième anniversaire.⁵² Neel Cromagnon ne partira jamais, car au moment de sortir de la maison, « *la fenêtre se brise. Neel chancelle et tombe sur la table de noces.* » (Mouawad, 2011a, p. 67). Dans un dernier dialogue entre lui, son frère Walter et Souhayla, Neel meurt, tout comme Willy Protagoras qui choisit de se défenestrer devant ses parents et le voisinage.

2.3.1.3 La langue du Fils contre celle du Père

Le dernier protagoniste de *Journée de noces chez les Cromagnons* qui semble se constituer parallèlement à un personnage de la première pièce est incarné par Walter, deuxième frère de Nelly Cromagnon. Certes, Nelly Protagoras est l'aînée d'un seul frère, mais Walter Cromagnon se rapproche en réalité du personnage créé par Willy Protagoras, à savoir, Marguerite Cotaux. Comme elle, les personnages parlent de lui, mais il est absent et n'interviendra qu'à la fin du quatrième acte. Marguerite Cotaux apparaît dans un chaos, dans lequel Willy Protagoras est prisonnier de sa propre condition. Walter Cromagnon, quant à lui, apparaît dans « *un fracas terrible. Des bombes. [...] Il est ensanglanté de la tête aux pieds* » (Mouawad, 2011a, p. 62). Pour comprendre le parallèle qui s'opère discrètement ici, il est nécessaire de nous appuyer sur la version de 1994 de *Journée de noces chez les Cromagnons*.

Dans cette version non publiée, Walter Cromagnon est le premier à prendre la parole au début de l'acte V : « Moi, je suis Walter ! Je suis celui dont on a dit toutes sortes de choses depuis le début. [...] je suis venu vous raconter en profondeur et suivant des variantes encore inconnues de vous, une histoire peu banale ! » (Mouawad, 1994, p. 106). La présentation, réalisée par le personnage lui-même, n'est pas sans rappeler la manière dont Marguerite Cotaux se présente à Willy Protagoras, et réaffirme son statut de projection imaginaire créée par lui-même. De fait, ces deux personnages assument leur statut et leur rôle. Devenu milicien au cours de la guerre, Walter Cromagnon revient au domicile de ses parents pour les noces de sa sœur, mais son retour n'est en rien joyeux puisqu'il porte en lui la mort et la prophétie : « Le ciel chutera pour nous tous avant la fin de ce jour » (Mouawad, 2011a, p. 63). Marguerite Cotaux, femme dont Willy Protagoras est pourtant amoureux, procède de la même manière puisque c'est elle qui vient lui annoncer sa mort prochaine et qui, sans être une prophétie, fait le constat d'une réalité implacable : « les

⁵² Hakim Makhom lit la lettre de Nelly : « Et je pense à toi, Willy, mon frère, que j'ai laissé tout seul [...]. Willy, je n'aurais pas dû partir, quitter mon chez-moi. Si tu savais ta chance d'être où tu es, malgré tout. » (Mouawad, 2004, p. 84).

justes sont écrasés, la jeunesse est broyée sous les talons de leurs parents, qui ne veulent pas d'enfants, qui ne veulent pas d'enfants » (Mouawad, 2004, p. 79).

Walter Cromagnon, avec son histoire « peu banale », s'attire les foudres de son père qui souhaite l'empêcher de parler, car il ne veut pas entendre « [s]on langage de mort-vivant » (Mouawad, 1994, p. 108). La réponse de Walter Cromagnon marque l'opposition frontale entre les deux hommes : « c'est ma langue paternelle. Je ne saurai te dire autre chose ! » (p. 108). Ce court échange n'existe pas dans la version publiée en 2011, pourtant il est intéressant de constater que cette réponse du fils fait référence à la fois aux actions de la figure paternelle mouawadienne, mais également à celle de la figure du Père, Abraham. La langue paternelle est celle de la violence et du sacrifice. Elle s'oppose à celle de la mère qui quant à elle est « liée à la nuit : elle est devenue [...] la langue du rêve, de l'imagination » (Côté, 2005, p. 72). Nous retrouverons cette distinction dans la pièce *Tous des oiseaux* (2017), mais l'opposition Nélyif-Walter dans la version de 1994 de *Journée de noces chez les Cromagnons* est d'autant plus pertinente, qu'elle tisse des liens insoupçonnés avec le personnage de Willy Protagoras, et permet donc de percevoir l'opposition mouawadienne du Père et du Fils, au sens religieux. Nélyif reproche entre autres à son fils d'être un intellectuel :

NÉYIF. C'est un de ceux qui lisent trop ! Qui ne savent plus aimer ! Une chance que la guerre lui est tombée dessus, sinon il nous aurait assommé avec des poèmes sirupeux ! Toi, qui étais notre enfant préféré, tu n'es qu'un intellectuel pourri ! Tu penses trop ! Tu ne connais plus le chemin des toilettes ! (Mouawad, 1994, p. 110)

Assad Protagoras ressentait la même indifférence concernant l'art de son fils : « je peux concevoir que tu puisses ressentir une certaine amertume face à une tromperie ou un sentiment de nullité par rapport à ta peinture, mais, moi, je m'en fous, je m'en balance, moi, moi je veux chier » (Mouawad, 2004, p. 81). Ces propos, tenus au début de l'acte II, sont à l'origine de l'interdiction qu'Assad Protagoras commande à sa femme de ne plus alimenter leur fils ni de le soigner, afin qu'il s'affaiblisse. Pourtant, et de façon paradoxale, c'est ce même personnage qui s'oppose à Maxime Louisaire à la fin de la pièce, quand ce dernier désire exploser le mur de l'appartement pour marquer le départ définitif des Philisti-Ralestine et des Protagoras :

ASSAD PROTAGORAS. Pourquoi me lever ? Mon fils avait raison.

MAXIME LOUISAIRE. Donnez-moi votre main, madame Protagoras. Venez avec moi, restez là et ne bougez pas. Willy, viens aussi.

ASSAD PROTAGORAS. Ne bouge pas, Willy, ne bouge pas, ne va pas à la fenêtre.

MAXIME LOUISAIRE. Voilà. Willy, reste bien près de ta mère. Maintenant, à vous, monsieur Protagoras, venez nous rejoindre.

ASSAD PROTAGORAS. Non.

MAXIME LOUISAIRE. Je vous le conseille.

ASSAD PROTAGORAS. J'ai dit non.

MAXIME LOUISAIRE. Vous risquez de le regretter. [...]

On entend une très violente explosion. Une décharge incroyable. Assad Protagoras n'a pas le temps de bouger, et le mur situé derrière lui s'abat sur sa tête. Le mur entier est tombé.
(Mouawad, 2004, p. 87-88)

Le père a tenté jusqu'au bout de conserver l'appartement de sa famille, il s'est sacrifié dans l'espoir d'arrêter la volonté de Maxime Louisaire. Ce retournement de situation s'opère également dans la version de 1994 de *Journée de noces chez les Cromagnons*, mais les rôles des personnages s'inversent. Les miliciens opposants s'apprêtent à monter dans l'appartement de la famille Cromagnon pour tuer Walter. Ce dernier, « se jette et mitraille à son tour » (p. 115), de sorte à protéger sa famille. Cette fois, c'est donc le fils qui s'offre en sacrifice pour que sa famille soit épargnée : « Et bien [*sic.*] à présent, tuez-moi, tuez-moi, c'est moi l'assassin de vos rêves, c'est moi le tueur, le mangeur de troupeau, le happeur de poisson ! [...] Tirez ! Mais visez bien, moi, je ne me bats plus ! » (p. 117). Ce paradoxe qui repose à la fois sur l'obéissance et la résistance, sur la haine et la protection, s'incarne depuis le lien paradoxal qui unit Abraham et Isaac. Dans les deux cas, Mouawad offre aux deux personnages une finalité héroïque et renverse ainsi l'alliance originelle entre Abraham et son Dieu. De fait, il ouvre une première voie aux mots nouveaux de la tribu.

Les deux versions de *Journée de noces chez les Cromagnons* donnent comme raison au retour de Walter Cromagnon, les noces de sa sœur. Dans les deux textes, il tient à lui offrir un cadeau : un poème de sa composition. Toutefois, le contexte dans lequel il le transmet est différent. Dans la version de 1994, après avoir observé Walter Cromagnon jeter son arme par la fenêtre, Nelly comprend que son cadeau n'est autre que son propre sacrifice : « Les bras ouverts ! Il marche enfin sur le chemin de la poésie qu'il n'aurait jamais dû quitter ! » (Mouawad, 1994, p. 116). Dans la version plus récente, elle réitère sa parole :

Tu as troqué ton crayon contre un autre crayon et posant celui qui trace les mots d'encre tu as pris celui qui fait couler le sang [...] tu tires comme tu écris. Ton cadeau mon frère j'ai cru aujourd'hui que ce serait le cadavre d'un homme. (Mouawad, 2011a, p. 64)

De nouveau, le lien avec Marguerite Cotaux peut s'opérer. Si de son côté, elle n'offre pas de cadeau à Willy Protagoras de façon concrète, elle lui délivre la sortie par le rêve de sa condition. Voix créatrice imaginée par l'adolescent, elle intervient pour le libérer du poids qui pèse sur ses épaules. La mort qu'elle annonce est de même nature que celle qu'annonce Walter Cromagnon. Marguerite Cotaux et Walter Cromagnon

ne souhaitent pas la mort, mais elle et lui sont conscient-es et lucides de l'environnement extérieur et ce sont leurs mots qui deviennent des armes pour résister à ce contexte. Les deux personnages semblent apporter le désespoir puisqu'ils prononcent des discours dans lesquels aucune lueur d'espérance ne semble possible. Toutefois, il et elle participent, en réalité, au mouvement initié par la solidarité des ébranlés par leur conscience non seulement de la finitude, mais également du chaos. Ces deux personnages impulsent, à leur manière, le mouvement de la trajectoire de l'hypoténuse que Mouawad commence à construire et dont il témoigne dans la préface de *Journée de noces chez les Cromagnons* : « Écrire c'est aussi cela, participer au mouvement général qui saura inspirer la flèche pour que la cible qu'elle s'invente au cours de sa course soit prodigieusement magique et légère comme l'enfance » (Mouawad, 2011a, p. 9). L'intervention des deux personnages laisse apparaître pour Willy Protagoras et Nelly Cromagnon le chemin qui les mènera à leur libération.

2.4 Appel de la marche : premier mouvement de l'hypoténuse

Affirmer l'existence d'une mise en marche dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* peut paraître surprenant étant donné que le drame se déroule exclusivement au sein d'un appartement ou, comme c'est le cas dans le premier acte, sur des balcons exigus, rattachés à d'autres appartements. Pourtant, nous assistons bien à la toute première mise en marche nécessaire au mouvement de l'hypoténuse mouawadien. Cette dernière, provoquée par un appel, constitue la première étape de la prise de conscience d'un devenir nomade de l'écriture et de ses personnages.

Le terme d'« appel » est ici utilisé dans son sens religieux, car c'est de ce point de vue qu'il est possible de comprendre la nature de cette mise en marche qui se révèle dans la pièce. Dans son article, Sophie Létourneau (2007), toujours dans une volonté de démontrer l'existence de la digestion du texte de Gauvreau par Mouawad, revient aux titres des deux œuvres :

Chez Gauvreau, le titre *L'asile de la pureté* connote le martyr catholique, dans l'acceptation religieuse des termes « asile » et « pureté », cela évidemment étant renforcé par le jeûne que s'inflige Donatien Marcasillar. [...] la cause du martyr est politique dans la culture arabe. Aussi, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* serait-il le pendant du terrorisme arabe. [...] Étant donné l'importance du martyr dans l'action politique arabe comme l'institution du jeûne du ramadan chez les musulmans, on peut penser que Wajdi Mouawad a utilisé la possibilité structurelle de rattacher le personnage du martyr chez Gauvreau à la culture arabe. (Létourneau, 2007, p. 152-153)

Cette partie de la démonstration de Létourneau nous interpelle, car ce qui est sous-entendu dans son propos serait que Mouawad emprunte la figure du martyr de Gauvreau pour aborder, par le biais d'un détour, la culture arabe. Cette formulation de « culture arabe » nous oblige à nous interroger. Dans le précédent chapitre, nous avons évoqué l'origine confessionnelle chrétienne maronite de l'auteur, et nous avons relevé notamment la manière dont les écrits bibliques avaient façonné son imaginaire. Ajoutons que dans la confession chrétienne maronite, la notion de martyr est essentielle puisqu'elle renvoie aux massacres des trois cent cinquante disciples de Saint Maron en l'an 517, qui ont été persécutés en Syrie pour leur adhésion au concile de Chalcédoine qui reconnaissait une double nature à Dieu. Par conséquent, sous-entendre que le martyr catholique serait différent du martyr arabe semble inexact puisque Mouawad partage une même culture religieuse avec Gauvreau. La question du jeûne semble également incomplète, puisque les chrétiens et chrétiennes maronites ont toujours pratiqué le même jeûne que la communauté chrétienne occidentale, comme le rappelle l'article de Bernard Heyberger (2006). De plus, aborder la question du jeûne musulman n'est efficace que si Mouawad lui-même était de cette confession ; or ce n'est pas le cas. Enfin, le parallèle qu'élabore Létourneau entre le martyr catholique et le martyr politique de culture arabe qui serait le « pendant du terrorisme » nous apparaît quelque peu audacieux. Certes, il est vrai que Mouawad (2004) explique que le contexte d'écriture de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, s'est entrecroisé avec les bouleversements politiques que connaissait le Liban au même moment :

Le général Aoun s'était barricadé dans le Palais présidentiel et menait la lutte contre l'armée syrienne et les milices libanaises qui les soutenaient. L'un dans l'autre, Willy Protagoras m'est tombé dessus, et tout est sorti. Tout est survenu : un type s'enferme dans les chiottes et fait chier tout le monde. (Mouawad, 2004, p. 6)

Toutefois, peut-être est-il nécessaire de préciser ici que le général Aoun était lui aussi chrétien maronite, par conséquent, si nous souhaitons voir dans cet acte de retranchement une métaphore religieuse, il serait plutôt nécessaire de nous appuyer sur la considération de la confession chrétienne maronite de l'auteur et du rôle fondateur joué par Saint Maron. Dans sa recherche doctorale à propos de la mission prophétique de l'Église maronite, Saliba Bou Assaf (2006) explique : « inspirés par la tradition biblique et sa réflexion sur le personnage d'Abraham, la tradition et les écrits maronites vont donc attribuer à St. Jean-Maron l'ensemble des traits du premier patriarche biblique y compris le statut de prophète » (p. 165). C'est lui qui mènera son peuple vers le Liban, véritable terre promise, et qui se présentera comme véritable résistant face aux diverses attaques que subit la future communauté maronite. Mouawad n'a pas écrit cette pièce pour parler spécifiquement de la situation géopolitique libanaise, il écrit cette pièce sous

l'influence de la mise en scène d'Yves Desgagnés. Par conséquent, le réel entre en collision avec l'écriture de l'auteur, mais il n'y est pas concrètement transposé. C'est une juxtaposition d'éléments qui devient le point de départ à son projet poétique.

En revanche, Willy Protagoras est bien comme Donatien Marcasilar, un martyr qui vit un martyre qui, comme le rappelle l'Académie française, « sont deux homonymes, mais ils n'ont pas le même sens ». *Martyr* signifie à l'origine témoin, dans le sens d'une souffrance « pour attester de la vérité de la religion chrétienne » ; le terme évolue pour désigner « une personne à qui l'on inflige de nombreux tourments ». Willy Protagoras ne s'enferme pas de sa propre volonté, il le fait après avoir reçu un coup de fourchette dans la jambe et parce que le voisinage ne cesse de le harceler. *Martyre* quant à lui, est un terme qui provient du grec *martyrium*, « témoignage », et qui est apporté « par celui qui souffre, puis sa souffrance elle-même, les tourments endurés et la mort pour sa foi ou une cause, un idéal. » De fait, Willy Protagoras, par ses nombreux monologues dont nous avons pu parler précédemment, témoigne de son martyre et fait part aux autres personnages de sa souffrance qui le poussera jusqu'à la défenestration pour ne pas appartenir à cette communauté, mais plutôt pour affirmer son appartenance à cette communauté transculturelle des ébranlé-es dont nous parlions précédemment. Néanmoins, tout comme Létourneau nous percevons l'apport du religieux dans le texte de Mouawad, mais plutôt que de tenter d'y voir une différence avec la pièce de Gauvreau, il semble important de revenir à la culture religieuse partagée par Mouawad pour saisir l'importance de cette image du personnage martyr. L'histoire de la communauté chrétienne maronite s'appuie sur une violence effectuée et ressentie sur et dans les corps. Willy Protagoras s'enferme au départ à cause d'un coup de fourchette qu'il reçoit dans la cuisse, et la pièce ne cesse de présenter des corps qui se suicident dans un élan de résistance et de refus d'appartenance à une « communauté de balcons ». Par conséquent, il n'est pas question ici de « corps terroriste », au contraire. Dès lors, il est possible de s'intéresser au surgissement de l'appel qui conduit les personnages à entrer en rébellion avec l'environnement qui les martyrise.

2.4.1 La conversion intérieure de Willy Protagoras

Marie-Madeleine Davy (1984/2021), dans son ouvrage *L'homme intérieur et ses métamorphoses*, propose une lecture éclairante quant à la mise en marche spirituelle effective dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* : « La recherche de l'intériorité se présente comme une réponse à un appel » (p. 21). Pour l'entendre, « il faut prêter l'oreille, non celle qui orne le visage, mais l'oreille du cœur qui doit être découverte » (p. 21), en d'autres termes, « l'appel ne retentit pas au-dehors ». La première fois que Willy

Protagoras évoque le nom de Marguerite Cotaux, il précise qu'ils ne se sont jamais vus et qu'il ignore si elle est bien réelle : elle lui serait apparue « vue de loin, tombée de la nuit » (Mouawad, 2004, p. 32). Davy (1984/2021) ajoute que « l'appel est comparable à un signe. Il vient de loin et cependant il est tout près, plus proche de l'homme que l'habit qu'il porte » (p. 23).

Nous l'avons dit, Marguerite Cotaux fait son apparition à la fin de l'acte IV. Willy Protagoras, décidé à peindre le portrait de Maxime Louisaire avec ses matières fécales, accueille l'apparition de 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.

WILLY. Marguerite Cotaux, suis content de te voir.

MARGUERITE COTAUX. J'ai accouru dès que j'ai entendu ton appel. (Mouawad, 2004, p. 79)

Dès le début de leur échange, nous apprenons les circonstances dans lesquelles Marguerite Cotaux fut créée. Née de la perte, Willy Protagoras a peint son visage et lui a offert un statut de personnage. Davy (1984/2021) aborde la question de l'appel comme « une voie de retour vers l'origine » (p. 23). Pendant tout son échange avec Willy Protagoras, Marguerite Cotaux ne cesse de lui rappeler son innocence et son intériorité profonde :

MARGUERITE COTAUX. Il faut trouver le bon angle pour que tout à coup je devienne apparition, reflet de ton imagination, sensation, espoir. Retourne-toi et continue à peindre. Reste dans tes couleurs, Willy, et laisse-moi te parler des jardins, des oliviers et des passants rencontrés. (Mouawad, 2004, p. 79)

Face au chaos qui ne cesse de s'amplifier autour de lui, Willy Protagoras se réfugie dans sa peinture, c'est d'ailleurs la seule fois où une didascalie indique clairement qu'il se met à peindre. Par conséquent, l'appel qui est personnifié par Marguerite Cotaux, objet de sa création, réside dans la peinture. C'est en reprenant ce chemin artistique que Willy Protagoras « pérégrine dans la dimension du dedans », pour reprendre l'expression de Davy (1984/2021, p. 43). Elle ajoute que pour atteindre cette dimension du dedans, la condition préalable est de la découvrir, « à cet instant précis les attachements illicites s'évanouissent. On ne les quitte pas volontairement, mais ce qui formait préalablement des obstacles tend à disparaître. La seule libération véritable s'accomplit donc au-dedans, indépendamment des conditions extérieures. »

(p. 43). Lorsque son meilleur ami Abgar Philisti-Ralestine s'est jeté par-dessus le balcon, Willy Protagoras n'est pas sorti des toilettes. Après lui avoir confirmé sa mort prochaine, Marguerite Cotaux disparaît et Willy Protagoras affirme : « Je ne sortirai jamais ! » (Mouawad, 2004, p. 80). Pourtant, l'annonce de Naïmé Philisti-Ralestine concernant sa propre mort provoque la sortie des toilettes de Willy Protagoras. Par conséquent, le court échange avec sa création permet une prise de conscience sur la réalité et l'incite à s'engager pleinement dans le chaos de l'appartement.

Davy (1984/2021) explique que ce cheminement vers le dedans permet « la connaissance de ses propres déficiences, il peut ainsi saisir la longueur du chemin qui lui reste à parcourir. Éclairé du dedans, se connaissant parfaitement, cette connaissance le rend lucide. » (p. 45). De fait, à la sortie des toilettes, Willy Protagoras s'installe avec les membres de sa famille et aux côtés du voisinage pour célébrer son anniversaire. Or, alors que nous étions habitués aux nombreuses prises de parole du protagoniste, Willy Protagoras observe et se réfugie dans le silence. Il ne réagit pas à la lettre envoyée par sa sœur, ni même à ses regrets qu'elle décrit : « Willy, je n'aurais pas dû partir, quitter mon chez-moi. Si tu savais ta chance d'être où tu es, malgré tout. [...] Reste où tu es, Willy, ne bouge pas » (Mouawad, 2004, p. 84). C'est Maxime Louisaire qui met fin aux célébrations et annonce qu'une issue au conflit concernant l'appartement est enfin trouvée :

MAXIME LOUISAIRE. Tu ne dis rien, Willy ? C'est bien aussi. La parole est dangereuse lorsqu'elle est poétique comme la tienne peut l'être.

RÉMILLARD ERVEFEL. Évidemment, tout cela est dur pour Willy Protagoras, mais nous en arriverons à bout, et bientôt il nous ressemblera.

FRANCINE RANCEUR. D'ailleurs, un balcon lui ouvre déjà ses grilles. Il sera bientôt à nos côtés.

CATHERINE OCTOBRE. Vive Willy Protagoras, qui nous rejoindra bientôt sur un chemin sablonneux.

TOUS. Vive Willy Protagoras ! (Mouawad, 2004, p. 85)

Willy Protagoras écoute Maxime Louisaire ainsi que les autres personnages. Pour la première fois, il ne répond pas aux nombreuses attaques, il reste en retrait, et laisse les autres occuper l'espace de l'appartement et celui de la parole. Maxime Louisaire demande aux Protagoras de venir à la fenêtre et de regarder la mer, avant de faire exploser le mur qui séparait leur appartement de celui de Louisaire. Une fois seul, Willy Protagoras se dirige vers la fenêtre pour s'écrier : « Je ne suis pas vous, monsieur Louisaire ! Je ne suis pas vous ! » (Mouawad, 2004, p. 89). Sa dernière réplique qu'il prononce avant de se défenestrer peut être comprise comme la conversion finale qu'il atteint par son voyage intérieur :

WILLY. 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 ! 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 ? (Mouawad, 2004, p. 89)

Parce qu'il voyage dans la dimension du dedans depuis sa rencontre avec Marguerite Cotaux, Willy Protagoras « devient capable de discerner la Présence divine en lui, de comprendre non pas intellectuellement, mais avec tout son être que le "Royaume des cieux est au-dedans" (Luc XVII, 21) » (Davy, 1984/2021, p. 44). Ainsi, il intègre dans son geste de défenestration, les mots de Naïmé Philisti-Ralestine qui souhaitait « habiter dans sa tête », mais également ceux de Marguerite Cotaux qui lui annonçait qu'au moment de fermer les yeux, un éclair lui apparaîtrait. La révélation qu'il comprend par son retrait de la parole, le conduit à une certaine conversion du suicide. À son tour, il passe par la fenêtre tout comme les deux enfants Philisit-Ralestine l'ont fait avant lui. La fenêtre devient le symbole du passage de l'emprisonnement vers la liberté. Tous les personnages qui se dirigent vers la fenêtre ont une soif insatiable de l'infini, pour reprendre les mots de Lautréamont (1868/2001) que Mouawad cite de façon récurrente :

Lorsque tu seras dans ton lit, que tu entendras les aboiements des chiens dans la campagne, cache-toi dans ta couverture, ne tourne pas en dérision ce qu'ils font : ils ont soif insatiable de l'infini, comme toi, comme moi, comme le reste des humains, à la figure pâle et longue. Même, je te permets de te mettre devant la fenêtre pour contempler ce spectacle, qui est assez sublime. (Lautréamont, 1868/2001, p. 20)

Des chiens. Ceux que Lautréamont décrit comme des briseurs de chaînes sont repris par Mouawad pour qualifier les premiers personnages de sa tribu. À la fin du prologue de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, il écrit : « Les chiens, c'est d'eux qu'il est question dans cette première pièce : Willy, Naïmé, Abgar, Nelly et Marguerite. » (Mouawad, 2004, p. 7), avant de dédier la pièce « Aux chiens ! » (p. 9). La première pièce de Mouawad laisse donc apparaître une première caractéristique essentielle : les personnages ne peuvent rester enchaînés dans des lieux et des destins qui ne leur appartiennent pas, la conversion (voire, la révélation) qui se produit par une mise en marche est nécessaire, quitte à ce que cette dernière les amène inévitablement vers la mort. En réalité, Mouawad parvient dès cette première pièce à construire des personnages ébranlés qui initient le premier mouvement de l'hypoténuse.

2.4.2 La marche épileptique de Nelly Cromagnon

Le contexte de la mise en marche du personnage dans *Journée de noces chez les Cromagnons*, est similaire à celle de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, puisque là encore, le personnage est enfermé. Toutefois, une ouverture sur l'extérieur est nommée par l'existence de la fenêtre depuis laquelle Nelly Cromagnon observe la mer et les bombardements. Si la jeune femme est obnubilée par un retour à Berdwané, en référence à la rivière Nahr-el-Berdwani de la plaine Bekaa au Liban, nous apprenons dès l'acte I qu'elle connaît des problèmes de santé :

VOIX DE NELLY. Quand est-ce qu'on va monter à Berdawné ? Vendredi prochain ?
NAZHA. Encore ?!
NEEL. Ça fait trois fois en deux heures.
NAZHA. Elle a pourtant pris son médicament.
NEEL. Peut-être qu'il est avarié son médicament.
VOIX DE NELLY. Quand est-ce qu'on va monter à Berdawné ?
NEEL. Vendredi prochain.
NAZHA. Elle doit s'être encore endormie sous le lavabo. Va la ramasser. (Mouawad, 2011a, p. 15)

Nelly est narcoleptique, elle s'endort de façon instantanée et récurrente à n'importe quel moment de la journée. Elle est donc condamnée à vivre de façon fragmentaire entre ses moments de réveil et ceux où elle s'endort brusquement. La temporalité dans laquelle progresse Nelly Cromagnon, n'est pas celle des autres personnages, l'enfermement n'est donc ici pas seulement physique, mais aussi mental. Chacun de ses endormissements se produit alors qu'une didascalie indique un bruit d'explosion, la détonation provoque le sommeil de Nelly. Elle entre alors dans un rêve dont les propos semblent présenter une autre réalité. Pour sa première phase de sommeil, alors que les cris d'agonie du mouton se mêlent au bruit des explosions, sa voix s'adresse à sa mère :

VOIX DE NELLY. Mon souvenir de toi décampe. Où es-tu ? Pourquoi ne viens-tu pas comme autrefois danser au milieu de mes songes ? Où sont-ils nos souvenirs l'une de l'autre ? Maman nous ne savons plus regarder en arrière, nous ne savons plus que baisser la tête. Le sang ! Le sang maman ! Cours maman ! Ils vont t'attraper ! Ils vont te tuer ! Cours ! Maman ! (Mouawad, 2011a, p. 29)

Elle poursuit son cauchemar et indique : « Je me souviens du pays. Je me souviens de ta course vers moi. Que le ciel était bleu. Et toi sur mon cœur. » (p. 34) À l'inverse de Willy Protagoras, il n'y a pas de conversion ou d'apparition dans le cas de Nelly. La narcolepsie agit comme le déclencheur du souvenir et du temps passé, ce qui, de fait, l'extraie de la réalité comme lui fait remarquer son frère, Neel : « Je n'ai

pas eu ta chance. Tomber en sommeil comme tu fais en tout lieu en tout temps c'est merveilleux pour croire encore » (p. 42). Nelly Cromagnon est sans doute malgré elle plongée dans ce que Frédéric Gros (2011) nomme « la mélancolie rêveuse » (p. 204) et qu'il appuie avec les écrits de Nerval, « l'enfance, c'était avant-hier, hier, tout à l'heure aussitôt, maintenant ce chagrin indéfiniment dilué sur des sentiers de forêts sombres, fraîches » (p. 204). En effet, tout son dialogue qu'elle échange avec son frère ne repose que sur l'évocation de souvenirs joyeux, de parties de cache-cache et de balades à Berdawné. À la fin de l'acte III, elle quitte son isolement comme le fait Willy Protagoras, pour rejoindre sa famille. Le père, agacé par l'absence de son fils Walter, et par le fait qu'il soit devenu milicien, provoque l'écroulement soudain de Nelly Cromagnon. Face à sa colère, la narcolepsie intervient : les propos du père agissent pour elle comme le bruit des détonations extérieures qui provoquent habituellement son sommeil. Plongée dans sa réalité parallèle, elle fait le récit d'un souvenir du passé et invite les membres de sa famille à rejouer la scène.

NELLY. Papa ! Walter veut encore que l'on s'arrête.

NEEL. Pourquoi ? Il veut chier ?

NÉYIF. Il veut marcher. Il voulait toujours que l'on s'arrête pour marcher. Il avait raison. On aurait dû marcher. Un peu. On aurait pu dire : « Il y a la guerre, mais j'ai marché mon pays ».

(Mouawad, 2011a, p. 57)

Walter Cromagnon était un marcheur qui, avec sa famille, allait jusqu'à la mer. Nelly Cromagnon, par son rêve, tente de rappeler à sa famille la leçon que son frère voulait leur apprendre, et c'est d'ailleurs en lorsqu'elle la prononce qu'elle parvient à se réveiller : « Malheur à ceux qui oublient de penser à la mer Méditerranée qui est la plus grande mer au monde. *Nelly hurle.* » (Mouawad, 2011a, p. 57). Elle se relève, mais n'est pas totalement sortie du rêve, elle est dans un espace où l'hallucination se conjugue à la réalité de la scène. Elle s'approche de son père qui venait d'égorger le mouton pour le supplier de ne pas tuer Walter pour que le futur ne soit pas aussi sanglant que le présent : « Votre gros couteau rouge ne lui enfoncez pas dans la gorge. [...] Avec votre gros couteau dans le cœur de Walter les archéologues diront de nous que l'on dessinait avec le sang des poètes et alors ils prendront exemple. » (p. 59) Nelly Cromagnon souhaite briser la chaîne des malédictions et il est alors possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle sa narcolepsie est liée au sang et au sacrifice.

Tout au long de sa trajectoire, Nelly se trouve à la fois dans une mélancolie rêveuse, mais également dans une « marche fiévreuse de la quête, celle du destin, de l'urgence de la fin des temps. » (Gros, 2011, p. 204). Cette marche, bien différente de la précédente, Frédéric Gros la qualifie comme une « insistance

hallucinée à confirmer ce qui est pressenti. » (p. 204) Si Nelly Cromagnon et sa famille oublient l'image de la mer Méditerranée, alors le malheur s'abattra sur elle et eux. L'image de la mer n'est pas seulement utilisée pour indiquer un lieu géographique, elle est utilisée ici pour rappeler le berceau de nombreuses civilisations, dont celle de la famille Cromagnon. En oubliant son existence, elle oublierait leurs origines, leur « pays natal » pour reprendre la formule de Davy (1984/2021) qui « désigne le fond de l'être [...] Non seulement il ne cherche pas à se voiler, mais il veut être découvert, il vient au-devant de celui qui le cherche » (p. 40). Nelly Cromagnon, par sa narcolepsie (re)fait réalité, la découverte de son pays natal qu'elle illustre par son éternelle question d'un éventuel retour à Berdawné. Dans une discussion avec elle-même, elle déclare : « mes rêves sont si logiques si cohérents. Le décor de mes rêves est si semblable à celui de la vie que je ne m'y reconnais plus » (Mouawad, 2011a, p. 48). Son monologue est entrecoupé par une autre voix qu'elle rapporte elle-même, distinguée dans l'écriture par des guillemets, et dont la provenance est intérieure, mais qui semble peu à peu se fondre dans le discours de Nelly :

VOIX DE NELLY. Avant je m'éveillais. « Tu t'éveillais ? » Oui. Je m'éveillais et je savais que ce signifiait retrouver le décor apaisant de la vie. « Et maintenant ? » Maintenant ? « Oui maintenant. » Maintenant Nelly ? « Oui Nelly maintenant ? » Maintenant ! « Non ! Non ! Ne pleure pas Nelly. » Je ne rêve plus à ces choses si grandes qui vous apprennent la différence entre le rêve et la vie. [...] À présent je ne sais plus où je suis Nelly. Peux-tu m'aider ? « Je ne peux rien faire Nelly » Rien. Mais qui parle ? (Mouawad, 2011a, p. 41)

Cette question « qui parle ? » sera reprise plus tard par Mouawad (2011e) dans *Le Poisson soi*, alors qu'il tente de répondre à la question « Comment tout cela a-t-il commencé ? » (p. 29)

- Qui va là ? pense l'enfant éveillé au milieu de la nuit.
- Il y a *Il-y a*, lui répond sa propre existence. (Mouawad, 2011e, p. 30)

Non seulement Nelly Cromagnon découvre son pays natal, mais elle prend conscience également des difficultés que cela suppose de faire face à sa propre existence. Dès lors, il est possible de percevoir en Nelly Cromagnon la figure du voyageur dont Davy (1984/2021) explique :

Très vite le voyageur s'aperçoit que la route qu'il parcourt est comparable à une lame de rasoir, large à la descente, elle est étroite quand elle est remontée. Cette lame de rasoir indique une voie qui passe entre deux abîmes, c'est un chemin de crête, une *via media*. (Davy, 1984/2021, p. 42)

Tout l'enjeu pour Nelly Cromagnon est donc de tenter de convaincre sa famille de la rejoindre sur cette route, qui fut autrefois balisée par Walter et qui a désormais quitté ce chemin sur lequel Nelly tente, à son

tour, d'avancer. Lors de son retour dans l'appartement pour offrir son cadeau à sa sœur, il opère une préparation singulière : « *Walter pose selon un ordre bien précis ses deux fusils sur la table ainsi que deux pistolets de sorte que les quatre crosses se touchent, formant une grande croix* » (Mouawad, 2011a, p. 64). Le poème qu'il offre en cadeau a été gravé sur la crosse de son fusil à l'aide de son couteau et se veut comme une sorte de prière pour le départ prochain de sa sœur. D'une parole rassurante, Walter Cromagnon, débute sa lecture : « Je t'offre les mots. La guerre t'offrira le cadavre. *Dernier poème d'un frère à sa sœur au jour de ses noces* [...] Je marche Je me souviens Un amour est né J'ai embrassé ses lèvres Ses yeux Amazonie Couleur de pluie » (p. 64). Il termine sa lecture par une adresse à Nelly Cromagnon : « Le jour s'est levé Oiseau. Je souris Je souris Je souris de joie » (p. 64-65). Ainsi, il l'invite à suivre la marche de ce que Gros (2011) nomme « l'appel du sauvage » dans la mesure où celle-ci se doit de « provoquer les départs, des transgressions, nourrir enfin la folie et le rêve » (p. 14). La liberté à laquelle invite Walter Cromagnon permettrait à Nelly de réaliser le geste qui briserait les chaînes de son enfermement.

Ainsi, elle se décide à quitter l'appartement aux côtés de son fiancé après avoir déclaré à ses parents :

NELLY. Je me suis réveillée ma mère. Sois heureuse. Tu as marié ta fille. Je me suis réveillée et toi mon père ne me blâme pas pour mon bonheur. [...] Je pars vers des soleils multiples. Enfin dans le monde des vivants. Je pars. (Mouawad, 2011a, p. 67)

De fait, si l'appel de Willy Protagoras le conduit, comme tous les autres personnages de son âge, à la mort, la mise en marche de Nelly Cromagnon est différente. Elle n'est pas provoquée par un appel du dedans, mais par la découverte de son existence qui, parce qu'elle est narcoleptique et a donc encore la capacité de croire, lui permet de s'engager dans une marche mélancolique vers son pays natal. *A contrario*, Neel Cromagnon, qui a grandi dans le chaos, suit le même trajet que Willy Protagoras, à la différence que ce n'est pas lui qui met fin à ses jours, mais bien la guerre qui fait de lui une victime. Alors que sa sœur lui propose de quitter l'appartement avec elle et son fiancé, il est atteint par des tirs de balles. L'avertissement de Walter se réalise : « Je t'offre les mots. La guerre t'offrira le cadavre » (p. 64).

2.5 « Ça commencera toujours de la même manière » : hypothèses d'à-venir

Tout au long de la pièce, Neel Cromagnon ne cesse de répéter : « Ça commencera toujours de la même manière » (Mouawad, 2011a, p. 13). Cette phrase, à l'issue de cette première partie de l'enquête, nous semble témoigner du point de départ commun aux deux premières œuvres de Mouawad. En effet, il est possible de percevoir la première règle à suivre qui permet le rassemblement des personnages ébranlés.

Ces derniers évoluent dans un environnement chaotique qu'ils observent, sans pour autant s'y résigner. La résistance s'incarne dans le mouvement du geste-hypoténuse présenté par Mouawad et donc par une nécessaire mise en marche. Toutefois, il ne peut exister qu'une seule et même manière de se mettre en route, c'est pourquoi les personnages proposent plusieurs façons d'y parvenir. En premier lieu, la marche intérieure est provoquée par un appel, celui de l'intériorité illustrée par la création. Cette mise en marche, nous en reparlerons, est précisément celle qui sera réutilisée par Willem dans *Rêves* (2002). Secondement, c'est la marche mélancolique qui surgit par une caractéristique propre à l'un des personnages et qui n'est pas anticipée par lui. Nous pourrions rapprocher le personnage de Nelly Cromagnon avec celui d'Aimée dans *Forêts* (2006) qui, elle aussi, subit au départ, la mise en marche, avec ses nombreuses crises d'épilepsie.

Cependant, la mise en route de Willy Protagoras et celle de Nelly Cromagnon se rejoignent en un point : la nécessité de s'extraire d'une communauté imposée, de s'extraire d'un itinéraire guidé et déjà tracé. À cela, s'ajoutent les personnages qui encouragent la marche : un personnage imaginaire, comme Marguerite Cotaux, ou bien un membre de la famille, comme Walter Cromagnon. Dès lors, les propos de Frédéric Gros (2011) permettent de saisir le rôle que pourraient jouer ces personnages secondaires qui sont présents au moment de la conversion : « On n'est pas seul enfin parce que, dès qu'on marche, on est aussitôt deux. [...] Je veux dire qu'il y a toujours, même seul, ce dialogue entre le corps et l'âme. » (p. 82).

Le modèle de ces deux premières pièces repose sur des similitudes troublantes : le personnage principal est victime d'un chaos extérieur à lui face auquel il s'isole dans le but de ne pas participer à ce qui se produit et dans l'espoir de se sauver lui-même. La figure paternelle s'illustre par un paradoxe étonnant : il est à la fois autoritaire et violent, mais il est prêt également à se sacrifier pour ses enfants, tandis que la figure maternelle semble se préoccuper uniquement du destin de sa fille qu'elle veut à tout prix sauver et extraire de l'appartement. Dans chacun des textes, il est question d'un personnage absent, mais qui se veut existant dans la parole des autres. Il finit par intervenir et se présente en secours ou en délivrance au personnage principal dans les derniers instants des pièces. Ce personnage est celui qui illustre la création, qu'elle soit picturale ou poétique, mais dans les deux cas il lève le voile sur la possibilité de trouver un autre langage.

Au début de ce chapitre, nous évoquions l'hypothèse selon laquelle l'hypoténuse de Mouawad trouvait une origine dans l'épisode de la Genèse du sacrifice d'Isaac par Abraham. À la suite de cette étude sur les

deux premières pièces de Mouawad, il semble que cette hypothèse se confirme, ne serait-ce que par la présence des trois figures de l'épisode religieux : le Fils contraint qui, au cours de sa marche, découvre et se révèle à lui-même, le Père qui obéit aux ordres d'un Dieu, mais qui ne cherche pas à imposer à son Fils le chemin du retour, et enfin l'Ange, qui vient délivrer le Fils et le sauver. De plus, il faut ajouter la projection du personnage d'Abraham dans la figure de Saint-Maron qui, pour la communauté chrétienne maronite, joue le rôle de premier patriarche. Dans la préface de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Mouawad écrit :

Faire face à la détestation de soi. Avoir les yeux crevés pour voir, ce qui s'appelle voir, la laideur d'un monde vers lequel notre éducation et notre univers familial nous poussent. L'aventure n'est pas unique, mais elle fut, aussi, la mienne. Alors, pour fuir, j'ai troqué ma langue et ma peau, ma race et mon corps, n'en conservant que le cri. Devenir tchèque à mon tour. Devenir juif moi aussi, c'est-à-dire assumer l'exil, comprendre que là est l'issue, prendre le crayon parce que trop longtemps, dans mon enfance, j'avais pris la kalachnikov. (Mouawad, 2004, p. 5)

Si l'image des yeux crevés n'est pas sans nous rappeler son impression d'être aveugle au monde, elle permet également de faire le lien avec la légende issue du sacrifice d'Isaac et rapportée dans l'ouvrage de Ségal (2003) : « Selon le Midrach, la vue d'Isaac a été affectée au moment de l'aqedah : une légende raconte qu'en assistant au sacrifice les anges ont pleuré. Leurs larmes, tombées dans les yeux d'Isaac, ont troublé sa vue pour toujours » (p. 428). Dès lors, c'est cet aveuglement qui trouve son origine dans le sacrifice qui permet à Mouawad de « mieux voir » et de ne pas fantasmer la réalité. Il s'agit d'accepter que l'aveuglement fût provoqué par le geste du couteau du Père contre son Fils. Ainsi, dans l'espoir de lui aussi s'extraire de ce paradoxe fondateur, il « troque » son identité et résiste aux forces du jour et de la vie, pour reprendre les mots de Patočka. L'écriture devient pour Mouawad le chemin sur lequel il lui est possible de rencontrer les membres de sa tribu. « Devenir tchèque » comme pour se rapprocher de ce philosophe dont les études ont trop longtemps omis son influence dans le projet de Mouawad. « Devenir juif » pour assumer l'exil, ce qui rapproche là encore Mouawad des propos de Naïm Kattan sur la posture nomade de l'auteur. « Devenir juif » aussi pour faire de la figure d'Abraham, premier marcheur de la Bible, le point de départ à son écriture, l'origine de la promesse, l'héritage de son histoire. Enfin, « devenir » autre pour tenter de trouver un autre langage, et de redonner à l'imagination sa place centrale comme le souhaitait Gauvreau, par l'intermédiaire du récit des nombreux « et si... » qui hantent Mouawad, dont le premier est très certainement : « et si l'Ange n'avait pas retenu le bras d'Abraham ? ». Cette question, nous le verrons notamment dans le dernier chapitre avec le texte de *Ciels* (2009), est une sorte d'obsession souterraine dans l'univers mouawadien, car cet épisode de la Genèse détient également les origines de

l'Alliance et de la promesse qui, parce qu'elles fondent l'ignorance initiale de Mouawad, le rendent aveugle au monde. Dès lors, il est possible d'avancer — avec toutes les précautions nécessaires — que Mouawad s'affirme comme l'héritier d'Isaac, aveuglé par un sacrifice dont il ignore tout.

Pour conclure, si Mouawad semble initier, avec ses deux premières pièces, un mouvement-hypoténuse qui tente de réconcilier, par l'entremise d'un nouveau langage, sa prise de conscience avec la guerre libanaise et le paradoxe fondateur du Père prêt à sacrifier le Fils, c'est par l'écriture de son premier roman qu'il va trouver la manière d'« écrire selon sa propre respiration, son propre rythme cardiaque » (Mouawad, 2004, p. 6). L'écriture de *Visage retrouvé* (2002) et celle d'autres pièces qui sont créées parallèlement au roman, consolide et approfondit son projet poétique et nomme l'origine de la perte, point de départ à son image géométrique.

CHAPITRE 3

MARCHES ET DÉMARCHES DU PERSONNAGE : L'APPRENTISSAGE D'UNE MÉTHODE

Dans les présentations, on me qualifie parfois « d'auteur-comédien-metteur en scène-plasticien » ; eh bien non !
Je suis auteur, qu'auteur, rien qu'auteur, même si
j'écris avec des moyens différents.
(Mouawad dans Diaz, 2017, p. 48)

Après l'écriture de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* et *Journée de noces chez les Cromagnons*, En 1992, Wajdi Mouawad dépose auprès du Conseil des arts du Canada, une demande de bourse pour effectuer un voyage au Liban et mener un projet de création. Dans le rapport final qu'il transmet au Conseil des arts du Canada en 1995, il explique que la motivation du retour dans son pays d'origine s'articulait autour de deux grands arguments : « le premier était d'ordre émotif » tandis que le second « était artistique, puisqu'il s'agissait d'un projet d'écriture » (Mouawad, 2009a, p. 15). La présence du Liban, bien qu'elle soit identifiable dans ses deux premières pièces, n'est pas explicitement nommée, tant et si bien que Mouawad souhaite revenir aux sources afin de vérifier les faits de son enfance : « avais-je réellement vécu au Liban ? » (p. 15). Ce voyage a pour ambition d'offrir l'impulsion à l'écriture :

Je voulais écrire sur l'exil mais sans jamais parler d'exil, je voulais parler de déplacement mais sans jamais que les choses ne bougent, je voulais parler d'enfermement mais en situant l'action en plein air. J'avais en tête un titre et des personnages : « Littoral et autres imprécisions au pays des vieux ». Six vieillards qui marchent depuis des décennies le long d'un littoral dans le but de trouver un pont qui pourra les conduire de l'autre côté. (Mouawad, 2009a, p. 15)

De ces propos, mais également parce que l'extrait de ce rapport est publié dans l'ouvrage dédié à la tétralogie, certains et certaines y verront sans doute l'origine de la première pièce de cet opus, *Littoral*. Pourtant, Mouawad (2009a) confie : « deux ans après ce voyage, je n'avais toujours pas écrit ce texte. [...] j'avais d'autres histoires à raconter avant de rejoindre celle-ci. » (p. 16). En réalité, ce que Mouawad apprend au cours de son voyage, n'est autre que la lenteur de la marche. Frédéric Gros (2011) écrit à ce sujet : « Quand on marche, rien ne bouge, ce n'est qu'imperceptiblement que les collines s'approchent, que le paysage se transforme. [...] En marchant, rien ne se déplace vraiment : c'est plutôt que la présence s'installe lentement dans le corps. » (p. 54-55). Cela peut paraître troublant puisque si nous relisons les propos de Mouawad, nous percevons déjà cette notion de lenteur lorsqu'il déclare qu'il souhaite parler

de déplacement mais sans jamais que les choses ne bougent. La compréhension de cette lenteur se produit au moment de sa rencontre avec le personnage d'Alphonse qui donnera, par la suite, la pièce éponyme :

Comment les choses s'articulent pour que le texte soit écrit alors que l'on comptait en écrire un autre ? Je ne sais pas. Mon voyage au Liban a brisé un fil très fragile qui me retenait à l'espoir que ce que j'avais vécu comme horreurs n'était au fond qu'un mauvais rêve. En y allant, cette illusion est tombée. (Mouawad, 2009a, p. 17)

Mouawad se rend au Liban avec l'ambition d'écrire une nouvelle pièce, pourtant c'est un tout autre chemin qu'il découvre : celui de la rencontre et de la compréhension de soi par la lenteur de la marche. « Avant mon départ, je le prévoyais artistique ; dès mon arrivée à Beyrouth il devint viscéral, incontrôlable » (p. 18), le voyage s'inscrit dans le corps de Mouawad, et par son intermédiaire, c'est sa propre histoire qui revient à lui. Si Gros (2011) affirme que la lenteur de la marche permet « que les choses là-bas insistent toujours davantage dans notre corps » (p. 55), Mouawad (re)trouve le rythme cardiaque de sa propre marche dont nous parlions en conclusion du chapitre précédent.

En quoi ce détour, qui peut sembler anecdotique, est-il éclairant quant à notre enquête sur le projet poétique mouawadien ? D'abord, parce qu'il s'agit de rapporter la rencontre et de comprendre que l'expérience de la lenteur produite par la marche est essentielle pour saisir la complexité temporelle de l'écriture. Dans les entretiens menés par Sylvain Diaz (2017), Mouawad déclare : « pour comprendre comment se développe l'histoire, il faut raconter comment se fait la rencontre. Car il s'agit d'une rencontre. Véritablement. L'histoire surgit au moment où je l'appréhendais le moins. Elle me tombe dessus, ou plutôt on tombe l'un sur l'autre. » (p. 41). Une rencontre qui se fait en premier lieu avec lui-même, car c'est bien avec sa propre enfance qu'il renoue et c'est *Alphonse* qui devient l'illustration dramatique de cette rencontre. Dans la première partie de ce chapitre, nous aurons l'occasion de revenir notamment sur le lieu même du traumatisme et nous verrons comment Mouawad, par l'intermédiaire d'*Alphonse*, retrace le passage de l'enfance à l'âge adulte. Nous observerons comment cette rencontre initiale lui permet de revenir sur ce qu'il nomme le fracas de l'exil et sur la métamorphose de son écriture : si le théâtre s'est imposé comme le lieu d'une prise de parole directe et urgente, il expliquait pourtant à Diaz : « fondamentalement, je savais que j'aspirais à aller vers la clarté. Lorsque le fracas aura cessé, le chat sera rassuré et pourra poursuivre sa route vers la clarté. Le roman occupe une place quasi-ontologique dans mon rapport à la littérature. » (p. 62). Nous mettrons en lumière l'effet miroir, mis en place déjà dans les deux précédentes pièces, que Mouawad rétablit entre les personnages d'Alphonse et de Wahab, héros de son premier roman *Visage retrouvé* (2002). Dans cette seconde partie, l'enjeu sera de déceler ce qui, dans

son écriture romanesque, relève de l'idéal d'un « grand-dialogue » dans lequel ses personnages sont libres et autonomes vis-à-vis de l'auteur. Enfin, nous clôturerons ce chapitre en nous intéressant à l'origine des mises en marche, à savoir la mort terrifiante de l'enfance incarnée notamment par la femme aux membres de bois. Nous verrons alors que Mouawad parvient à écrire non pas sur l'expérience de l'exil, mais bien sur l'expérience traumatique de la mort, conséquence inévitable de la guerre civile. Dès lors, nous pouvons dès à présent nous demander si la figure du jumeau, omniprésente dans l'univers mouawadien, ne trouve pas également son origine dans cet épisode traumatique depuis lequel Wahab confie : « Je suis frère jumeau d'une guerre civile qui a ravagé le pays de ma naissance. Tous deux nous sommes nés à la mi-avril. C'est beau le printemps. » (Mouawad, 2002b, p. 193).

3.1 Errance et vagabondage d'*Alphonse*

À première vue, le troisième texte de Mouawad, *Alphonse*, paraît facile d'approche. Mis en scène en décembre 1993 par Serge Marois au théâtre de l'Arrière-Scène, cette pièce est considérée comme théâtre jeune public, la première avant la création de *Pacamambo* en 2000 qui est par ailleurs dédiée « à tous les enfants qui sont venus [lui] parler après les représentations d'*Alphonse* » (Mouawad, 2000, p. 4). Dans la publication de la pièce *Alphonse* en 1996, Mouawad écrit :

Jamais *Alphonse* n'aurait vu le jour sans l'émission « Fragment » que réalisa François Ismert à la Radio FM de Radio-Canada en l'an de grâce 1992, et qui fut une porte de lumière pour tous ceux et celles dont le désir était de raconter des histoires. [...] Si ce texte pouvait n'être qu'un souvenir de « Fragment », justice aura été rendue. (Mouawad, 1996, p. 7)

François Ismert est, de façon inédite, nommé par Mouawad. En effet, bien que son influence soit essentielle dans son apprentissage de l'écriture, Mouawad ne cite que très rarement son nom. Dans les entretiens menés par Jean-François Côté (2005), il aborde leur première rencontre sans jamais le nommer précisément. En 1991, Emmanuel Bilodeau⁵³ recommande le nom de Mouawad pour participer à une table ronde réalisée par Ismert à Radio-Canada. Ce dernier, interpellé par sa rencontre avec Mouawad, lui demande d'écrire un texte inspiré de sa participation à l'enregistrement radio :

J'ai donc écrit un texte intitulé *La veillée du Chevalier de la table ronde*, où je faisais pour la première fois de ma vie, des liens entre le Liban, la France, le Québec ; entre Gauvreau, la guerre du Liban, Kafka, la mort de ma mère et la première guerre du Golfe qui avait lieu à ce

⁵³ Acteur québécois formé à l'École nationale de théâtre du Canada et diplômé en 1992, soit au cours de la même période que Mouawad.

moment-là. Un texte avec une drôle de structure. Le premier texte où je me demandais si je n'étais pas moi-même un objet sur lequel je pouvais porter mes réflexions pour comprendre le monde. (Côté, 2005, p. 103)

Si nous n'avons pas pu retrouver ce texte, l'espace de liberté qu'offrait l'émission « Fragment » à Mouawad lui a permis non seulement d'élaborer peu à peu la narration d'*Alphonse*, mais surtout d'appréhender le besoin de fixation de la parole dont Jan Patočka étudie les mécanismes et la portée philosophique dans son ouvrage *L'écrivain et son objet* (1990). Selon lui, « la dialectique par laquelle l'homme devient expressément un être vivant spirituel, c'est-à-dire dans un rapport explicite, conscient au monde, c'est l'écriture » (p. 85). Il ajoute et précise :

Il apparaît que le cheminement qui conduit l'homme dans les profondeurs, en dedans de lui-même, est à l'origine du chemin qui mène vers le dehors. Sans la fixation de la parole, sans la technique adventive de l'écriture qui incarne la parole en la transformant en une chose solide, l'homme n'aurait pas de passé, il ne pourrait vivre dans son passé, il n'aurait ni historiographie, ni poésie (au sens d'une vaste composition témoignant d'ingéniosité formelle, où le tout et les parties se présupposent mutuellement), ni science. (Patočka, 1990, p. 85)

Ismert est celui qui permet à Mouawad d'impulser la trajectoire de l'écriture, d'explorer les voies de son passé et de mettre en forme son projet poétique. En effet, Ismert n'est pas seulement celui qui offre un espace aux mots de Mouawad, il agit comme véritable conseiller littéraire, philosophique et dramaturgique. « Beaucoup de mes pièces sont nées à partir d'éléments, de phrases, de livres, de textes qu'il m'a passés : *Littoral*, *Rêves*, *Incendies*, *Visage retrouvé*, tous sont transpercés, je dirais, par nos discussions » (p. 103), confie Mouawad à Côté (2005). C'est par ses recommandations que Mouawad découvre les Grecs, et qu'il rencontre Robert Davreu qui traduira par la suite les tragédies de Sophocle qu'il mettra en scène. Décédé en 2021, Ismert a accompagné Mouawad dans toutes ses mises en scène en tant que conseiller artistique jusqu'à la création de *Fauves* en 2019. Dans son journal de confinement, à la date du 31 mars 2020, Mouawad lui rend hommage et le qualifie ainsi : « grand vagabond, celui du moins que je nomme ainsi avec une affection immense, tant je lui dois tous les mots lus et écrits que, ma vie durant, j'ai lus et écrits. Le vagabond, à qui je dois tout. » (2021a, p. 65). Le rôle d'Ismert dans l'œuvre mouawadienne est certes toujours un rôle de l'ombre, mais il est celui grâce à qui le geste hypoténuse de Mouawad s'apprête à se complexifier et à s'universaliser. Dans cette partie, nous verrons comment Mouawad emprunte d'autres voies que celles initiées dans ses deux premières pièces, à commencer par *Alphonse* dont l'écriture connaît plusieurs étapes et transformations. Initiée lors de son voyage au Liban en 1992, l'écriture d'*Alphonse* est mise à l'épreuve dans l'émission de François Ismert dès son retour, avant

qu'une première version intitulée *Grand Alphonse* soit élaborée en octobre 1993 et qu'elle soit mise en scène puis publiée sous le titre d'*Alphonse*. Au-delà du principe d'une écriture qui se construit en s'écrivant, Mouawad élabore pour la première fois un double projet : celui d'une pièce à deux issues et d'un roman-témoin de son vagabondage. Ce double projet, nous le verrons, transformera radicalement le projet poétique de Mouawad, la cosmologie de ses personnages, et la continuité de ses œuvres.

3.1.1 Alphonse et Pierre-Paul-René : l'aventure en fragments

Alphonse est un adolescent âgé de quatorze ans. Dans la première version de 1993, « il n'est pas entré se coucher cette nuit, comme il en a l'habitude, à la maison » (p. 3), tandis que dans la version publiée du texte (1996), « il n'est pas encore rentré de l'école » (p. 13). En réalité, Alphonse s'est sauvé, il a fugué et il marche sur un long chemin de campagne. Si nous ignorons au départ la raison de sa fuite, nous prenons connaissance de son habitude nocturne quotidienne : « Alphonse se levait chaque nuit pour rencontrer, dans le couloir qui menait à la cuisine, Pierre-Paul-René, un personnage doux, monocorde et qui ne s'étonne jamais de rien, et que lui, Alphonse, était le seul à connaître. » (p. 17). Pierre-Paul-René, tout comme Marguerite Cotaux pour Willy Protagoras, lui apparaît dans un moment de chaos intérieur. Terrorisé à l'idée de traverser le couloir en pleine nuit d'orage, Pierre-Paul-René se veut rassurant :

« Alphonse ! (crut-il entendre au milieu de l'orage).

— Qui es-tu ?

— Je suis Pierre-Paul-René ! Un enfant doux, monocorde et je ne m'étonne jamais de rien. Je suis venu vivre dans ta tête. Alphonse, désormais tu te lèveras sans crainte au milieu de la nuit et sans crainte tu traverseras le couloir pour aller boire ton verre d'eau, car je serai toujours là. »

Et ce fut tout.

Cette nuit, lorsqu'il retourna se coucher, Alphonse rêva à Pierre-Paul-René... des rêves étranges, étranges, étranges... (Mouawad, 1996, p. 18)

Aspiré à l'intérieur d'un tuyau d'aspirateur, Pierre-Paul-René se retrouve devant le roi Sabailon IV qui lui confie la mission de se mettre en route vers Patisburg dans l'espoir de retrouver les recettes des gâteaux disparues. Face à l'urgence de la situation, le roi presse Pierre-Paul-René à agir et à se mettre en route, mais « devant tant d'indécisions, [il] sentit celle-ci l'envahir. Il ne savait plus quel pied avancer en premier pour commencer son voyage, ni quelle direction emprunter. Il faut que je prenne une décision, pensa-t-il. » (p. 20). Alors que Pierre-Paul-René était devenu l'ami et le gardien d'Alphonse dans les traversées nocturnes du couloir, le garçon doit désormais venir en aide à son personnage :

Alphonse marchait toujours sur une route de campagne. Il faisait nuit. Les arbres, de chaque côté de la route, lui ouvraient les bras. L'histoire de Pierre-Paul-René en tête, il était tout à son imagination pour faire sortir son héros des situations les plus saugrenues. Pas évident d'inventer une histoire comme celle-ci ! se disait Alphonse. (Mouawad, 1996, p. 21)

De son côté, la famille d'Alphonse s'inquiète de cette disparition qu'elle signale à la police. La « petite enquête » (p. 21) sera prise en charge par l'inspecteur Victor ; premier personnage officiellement nommé enquêteur de l'univers mouawadien. En effet, si nous avons déjà perçu les caractéristiques d'une enquêtrice dans le personnage de Francine Rancœur dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Mouawad assumera la présence d'un tel personnage dans plusieurs de ses pièces ; il deviendra même récurrent à partir de la tétralogie du *Sang des promesses*. Victor est celui qui permet la prise de parole de nouveaux personnages et qui rompt la narration faite depuis le point de vue d'Alphonse. C'est par ses interventions et ses visites que l'origine de la fugue sera peu à peu révélée.

Alphonse est un texte singulier dans l'œuvre de Mouawad. D'abord, il se compose non pas de scènes comme dans les pièces précédentes, mais plutôt de ce que nous appellerons des fragments — en référence à l'émission de François Ismert dans laquelle le texte s'est créé. Bien entendu, nous avons en tête la notion de fragment élaborée par David Lescot et Jean-Pierre Ryngaert dans *Le lexique du drame moderne et contemporain* (2010) dans lequel ils expliquent que « la notion de fragment relève d'une écriture qui entre en parfaite contradiction avec le drame absolu. » (p. 88) À la différence de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* ou de *Journée de noces chez les Cromagnons*, les actions d'Alphonse ne s'engendrent pas par un principe de cause à effet ; elles se déroulent de façon parallèle et simultanée. Certes, toutes les actions sont reliées au personnage d'Alphonse, qu'elles concernent sa marche, la quête de Pierre-Paul-René, les récits que font l'entourage d'Alphonse de lui-même à Victor..., mais elles sont toutes rapportées par différentes voix dont on peine même à distinguer la provenance. Lorsque Victor se rend à l'école d'Alphonse pour interroger ses professeur-es et ses camarades de classe, les élèves monopolisent l'espace sonore :

Moi, je m'appelle Léon. Je suis dans la même classe qu'Alphonse. Attends, non mais j'ai pas fini... Moi c'est Albert. Moi aussi je suis dans la classe d'Alphonse (y a pas que Léon !) Alors on nous a dit qu'Alphonse avait disparu, et ils voulaient savoir ce qui lui était arrivé. Ce que nous on en pensait, quoi ! Attends, mais attends j'ai pas fini... Moi je m'appelle Arnaud ! Moi aussi je suis dans la classe d'Alphonse ! [...] La ferme Arnaud ! Moi je suis Robert, le gros costaud de la classe. [...] Alors ma question Monsieur le proviseur est celle-ci : Est-ce qu'il est mort, l'Alphonse ? (Mouawad, 1996, p. 24)

L'exemple de cette cacophonie orchestrée par l'écriture nous amène à nous interroger sur l'identité de celui qui raconte. Chaque fragment semble être pris en charge par un personnage différent, pourtant il nous apparaît impossible de les identifier clairement. Mis en tension par les voix qui le traverse, le personnage est « clivé », pour reprendre l'expression de Sandrine Le Pors (2011), dès lors que « le personnage, même s'il est caractérisé, ne semble pas être derrière ce qu'il dit. » (p. 93). Elle ajoute :

on parlera volontiers « *des voix* du personnage », l'emploi du pluriel désignant un paysage théâtral habité par des personnages composés de multiples couches personnelles ou impersonnelles parcourues de voix, parfois discordantes, à travers lesquelles divers niveaux de réalité (fantasmatique, réaliste, médiatique, intime ou politique...) se succèdent et se superposent. (Le Pors, 2011, p. 93)

Si le dernier fragment s'intitule « Alphonse » et débute par : « Alphonse, c'est moi. Je suis celui dont on a dit toutes sortes de choses depuis le début » (Mouawad, 1996, p. 61), le premier fragment est nommé « Voix dans le noir ». D'une voix (ou des voix) non identifiable au début du texte, ce dernier se clôt par une apparente identification du personnage. Toutefois, l'ambiguïté persiste lorsqu'Alphonse déclare :

Lorsque Pierre-Paul-René est entré dans l'appartement, je ne sais pas trop ce qui s'est passé. Mais je peux facilement imaginer. [...] Personne n'a fait la différence entre Pierre-Paul-René et moi. Personne. Et personne ne verra jamais la différence, parce que personne ne croit en Pierre-Paul-René. Tous pensent que Pierre-Paul-René n'existe pas, que Pierre-Paul René est le fruit de mon imaginaire. Alors ils sourient et se regardent et disent : Ah ! Alphonse ! Tout de même ! Quelle imagination ! (Mouawad, 1996, p. 61-62)

Pierre-Paul-René, que nous pensions être un personnage imaginaire, logé dans la tête d'Alphonse, semble ici être le personnage principal du texte, ce qui pourrait notamment expliquer le sous-titre de la pièce, *Alphonse ou les aventures extraordinaires de Pierre-Paul-René, un enfant doux, monocorde et qui ne s'étonne jamais de rien*. De la difficulté d'identifier le personnage en fugue, s'ajoute la mise en abîme d'une autre marche. Alors qu'Alphonse marche le long d'un chemin de campagne et que cette dernière permet à Pierre-Paul-René de poursuivre sa quête, le voisin d'Alphonse rapporte à Victor dans le sixième fragment, le rêve de la marche de l'enfant. Intitulé « L'enquête de Victor n'avance pas, mais s'embellit », ce fragment propose une nouvelle voie narrative et établit un lien entre la fiction et son processus d'écriture. Victor interroge François, le voisin apprécié par Alphonse (nous noterons au passage la récurrence du personnage-voisinage, déjà présent dans les deux précédentes pièces) :

- Monsieur le policier, comprenez bien. Vous avez affaire à un rêveur.
- Oui, c'est un enfant !

— Probablement qu’il ne sait pas lui-même la raison pour laquelle il n’est pas entré chez lui, et à présent il ne peut plus reculer, sachant bien que tous vont vouloir savoir ce qui l’a poussé à partir ! [...] Puisque vous me demandez un conseil, je vous dirai simplement que pour retrouver Alphonse, il faut chercher dans l’invisible.

— Et qu’est-ce que c’est que cet invisible dont vous parlez ? Comment on fait pour y avoir accès ?

— Il y a peut-être cette histoire, Monsieur l’inspecteur, qu’Alphonse m’a racontée un soir alors que l’on s’était rencontrés en chemin. [...] Une histoire de promenade, d’un homme étrange parti à la recherche d’un enfant sauvage, il y avait une montagne, et l’orage je crois. (Mouawad, 1996, p. 35-36)

Plusieurs choses sont à relever dans cet échange entre le voisin et l’inspecteur. Premièrement, l’attribution du caractère rêveur d’Alphonse par François confirme les propos tenus dans un fragment précédent par le camarade de classe et meilleur ami, Walter, qui expliquait à Victor : « Avant (quand on se parlait encore plein), le matin, on se rencontrait pour marcher ensemble [...] dans un élan matinal, il se lançait dans les récits de ses aventures nocturnes. » (p. 25-26).

Nous devons nous arrêter un instant sur le personnage de Walter, puisque le lien avec le frère aîné de Nelly et Neel Cromagnon est troublant. Dans la préface de *Journée de noces chez les Cromagnons*, Mouawad (2011a) écrit : « Walter est arrivé comme une prémonition de ce que seront tous les jumeaux qui allaient bientôt m’envahir. » (p. 8), à savoir, et nous le comprenons ainsi, le personnage qui porte en lui le secret de l’origine du traumatisme. Alors que dans le texte des Cromagnons, Walter « n’a pas dormi à la maison cette nuit »⁵⁴, c’est Alphonse qui, ici, n’est pas encore rentré à la maison. Rappelons que c’est dans cette pièce que le père de Walter, Nélyif Cromagnon, décrivait son fils comme un milicien qui abusait de son arme, au point de craindre qu’il abatte toute la famille. Enfin, ajoutons que dans la version de 1994, soit un an après la première version d’*Alphonse* (qui s’appelait alors *Grand Alphonse*), mais deux ans avant la publication du texte, Walter apparaît dans l’appartement de la façon suivante :

WALTER. Moi, je suis Walter ! Je suis celui dont on a dit toutes sortes de choses depuis le début. Conformément à ma nature, les cambrioleurs de friandises ne sont pas encore arrivés à faire de moi un tire-bouchon pour leur agrément et leurs bouteilles de mauvais vin ! Non ! La nitroglycérine en éveil, je suis venu vous raconter en profondeur et suivant des variantes encore inconnues de vous, une histoire peu banale !

NÉYIF. Tu ne dis pas bonjour à ton père ?

WALTER. Je me bats contre lui à longueur de journée. (Mouawad, 1994, p. 106)

⁵⁴ « NEEL : Walter dort toujours ? /NAZHA : Walter n’a pas dormi à la maison cette nuit. /NEEL : Encore !? /NAZHA : Toujours. » (Mouawad, 2011a, p. 15).

Le parallèle entre Alphonse, Pierre-Paul-René et Walter est déstabilisant et nous amène à penser que les personnages s'influencent les uns les autres et témoignent d'un même lieu d'origine. En effet, nous rappelions au début de cette partie que le voyage au Liban entrepris par Mouawad était le déclencheur de l'écriture d'*Alphonse*. Dans son rapport transmis au Conseil des arts du Canada, Mouawad indique :

Seulement, à force de jouer avec les souvenirs, il y a eu un miracle (puisque des miracles, il y en a toujours) : de toutes ces phrases, il y en a une qui est restée : « Si par le plus grand des hasards, par exemple au sortir d'un brouillard épais, un homme croisait sur son chemin l'enfant qu'il avait été et si tous deux se reconnaissaient comme tels alors, inévitablement, les deux s'écroulèrent la face la première contre le sol l'homme de désespoir et l'enfant de frayeur. » Cette phrase a donné naissance à une narration qui devint *Alphonse*. (Mouawad, 2009a, p. 16)

Ce sont précisément les derniers mots de la « Voix dans le noir » dans le fragment qui ouvre ce texte. Si dans *Journée de noces chez les Cromagnons*, Walter est le symbole de l'enfant resté au pays qui n'a eu d'autres choix que de devenir milicien, Alphonse est quant à lui, le symbole de l'enfant qui a pris la fuite et qui, si nous allons plus loin, aurait également quitté son pays. Nous en voulons pour preuve la déclaration de Walter à Victor à propos de sa relation avec Alphonse : « Alphonse... on ne savait pas d'où il venait [...] Il ne connaissait pas très bien sa grammaire et quand il ne savait pas quoi répondre, il se contentait de relever la tête et de regarder vers ce qui semblait être le vide. » (Mouawad, 1996, p. 25). Mouawad provoque ici la rencontre entre deux de ses personnages, mais s'assure de brouiller les pistes de la compréhension en imaginant la narration concrète de la rencontre entre l'homme et l'enfant par l'intermédiaire de François.

Ce dernier, qui s'apprête à raconter l'histoire rapportée par Alphonse au cours de leur marche, est immédiatement interrompu par une intervention extérieure :

François ne se souvenait pas parfaitement de tous les détails, mais moi, qui suis le narrateur, je ne voudrais pas remplir son récit d'hésitations (par souci de véracité d'interprétation) qui ne feront que l'alourdir. Voici donc cette fameuse histoire, telle qu'elle fut racontée à François par Alphonse. (Mouawad, 1996, p. 36)

Cette intervention brouille de nouveau les pistes de la compréhension, puisqu'elle dédouble la figure de témoin que semble assumer François. En effet, et nous aurons les propos de Jean-Pierre Sarrazac⁵⁵ en tête, François se présente comme un témoin de l'enquête menée par le policier Victor. En ce sens, il se remémore et témoigne d'une histoire racontée dans le passé par Alphonse. Or, l'intervention témoigne elle aussi et rectifie les faits, ou au contraire, les arrange pour ne pas être démasqué. Dès lors, cette voix n'est plus passive de l'action, mais bien active. Nous ne pouvons avoir aucune certitude sur l'identité de l'intervention : est-ce Alphonse qui est le narrateur comme nous le pensions au départ ? Est-ce Pierre-Paul-René, personnage du sous-titre du texte, qui confirme ici notre hypothèse soulevée précédemment par l'affirmation de son statut de narrateur ? Ou encore, est-ce Mouawad lui-même qui, par cette intervention, laisse une trace de son geste rhapsodique, à savoir la marque de son travail de décomposition/recomposition des fragments ? En revanche, ce qui semble certain est le rôle essentiel que jouent ces fragments dont la disposition générale permet une cohérence narrative. Toutefois, plusieurs fragments proposent d'autres histoires, d'autres voies qui participent à un projet plus ambitieux : celui de nommer une origine de la source de l'écriture.

3.1.2 La spirale : point de rencontre entre l'enfant et l'adulte

François reprend le cours de son récit et rapporte l'histoire d'un homme qui, en début de matinée, suit un chemin de campagne qui le mène jusqu'au pied d'une montagne « où, disait-on, un enfant sauvage très doux, monocorde et qui ne s'étonne jamais de rien, vivait parmi les loups dans une des grottes voisines » (Mouawad, 1996, p. 36). À mesure de son ascension, l'homme finit par s'écrouler de fatigue ou de délire au milieu des ronces, avant d'être réveillé par un orage et des vents violents. Il marche jusqu'à rencontrer quatre loups qui l'accompagnent à l'entrée de la grotte où se trouve l'enfant.

- Voilà longtemps que je t'attendais !
- Longtemps ? demanda encore l'homme.
- Longtemps ! Oui ! (Mouawad, 1996, p. 39)

La discussion s'engage entre l'homme et l'enfant. L'homme tente d'en apprendre plus sur lui, mais l'enfant n'offre que peu de réponses concrètes si ce n'est que son âge varie et qu'il « [se] plaît parfois [à] être aussi

⁵⁵ Citons par exemple l'article « Le Témoin et le Rhapsode ou le Retour du Conteur » (2011), dans lequel Sarrazac revient sur la figure du narrateur comme rhapsode capable de « déreprésenter » le réel et ainsi ouvrir le drame à d'autres possibles.

vieux qu'un arbre. » (p. 39). L'homme partage avec l'enfant le récit du monde dans lequel il évoluait avant de le rencontrer :

Écoute. Je viens d'un monde étrange et perdu. Tout a commencé un matin lorsqu'en me levant et en marchant dehors, j'ai bien vu que tous ceux qui m'entouraient avaient au fond des yeux un terrible désespoir. Tous, sans exception, marchaient en pleurant. En criant. J'avais entendu parler de toi. Alors je suis venu pour voir si tes yeux portent aussi ce terrible désespoir. (Mouawad, 1996, p. 39)

L'homme, face à l'ignorance de l'enfant sur ce monde, distingue dans sa voix qu'il n'est pas plus malheureux ni plus heureux que lui. En revanche, la réponse de l'enfant déstabilise l'homme : « Alors ce doute est bien suffisant. Tu ne crois pas ? C'est peut-être bien ce que tu appelles l'espoir. » (p. 40). François achève la narration de l'histoire avec une fin qui, selon Alphonse, était la traduction du dernier rêve de l'homme : « Au matin, des bergers retrouvèrent l'homme mort, gelé, au pied de la montagne. Il était âgé d'une quarantaine d'années et l'on n'arriva pas à l'identifier. Personne ne le connaissait. » (p. 40). Ce récit est par la suite vécu par Pierre-Paul-René et inévitablement par Alphonse. Dans le fragment intitulé « Judith » (nous reviendrons plus tard sur ce personnage), la marche d'Alphonse se poursuit :

Alphonse marchait toujours tout droit, décidé à suivre le chemin qui le mènerait vers le nord. Mais comme Alphonse n'avait pas le sens de l'orientation et comme il ne savait pas qu'il ne l'avait pas, il ne pouvait pas se douter qu'il marchait tout droit vers l'ouest et que, s'il continuait ainsi, il serait complètement perdu, déjà qu'il l'était un peu. (Mouawad, 1996, p. 50)

C'est à ce moment précis qu'une voiture de police s'arrête devant lui pour le ramener au poste et met fin à sa fugue qui, nous l'apprenons, dure depuis déjà deux semaines. Puisque l'enfant ne marche plus, la quête de Pierre-Paul-René touche elle aussi à sa fin. Il pénètre dans une grotte pour s'allonger et laisse une pensée l'envahir : « Être le héros d'une génération future qui ne demande qu'à croire en moi ne m'intéresse plus. » (p. 50). Pierre-Paul-René observe la grotte et ses stalactites. Seul dans cet espace, il demande : « Pourquoi pleures-tu, la grotte ? Il y a le connu et l'inconnu. » (p. 51). Surpris par cette réponse, il se tait et laisse la voix de la grotte résonner et raconter à son tour.

Je suis la grotte. La bouche ouverte des montagnes et j'abrite les êtres de la pluie. Et depuis des siècles je pleure, car je vieillis et je pleure car je faiblis ! [...] mais un jour viendra où toutes ces colonnes de larmes me rempliront. Je disparaîtrai alors.
Tu pleures pour disparaître, la grotte ? Ce n'est pas une bonne idée.
Je pleure pour changer. [...] Changer n'est pas facile. Les idées, les belles choses changent ; elles savent changer, car changer c'est aller au-delà de la douleur ; changer, c'est un jour

disparaître mais remplir l'espace de soi ! Là est le grand secret des grottes. (Mouawad, 1996, p. 51)

Dans l'histoire d'Alphonse racontée par François, l'homme rencontrait l'enfant ; ici, c'est l'enfant qui rencontre la vieillesse symbolisée par la grotte, mais également par le policier qui n'est autre que Victor et qui dans le fragment suivant déclare : « Alphonse ne m'a pas regardé. J'étais content de savoir que ses parents habitaient si loin, ils allaient mettre du temps pour venir le chercher. Une heure peut-être. Une heure pour qu'il me regarde. » (p. 53). On ne peut que repenser à la phrase prononcée au début du texte à propos de la rencontre entre l'homme et l'enfant qu'il était : l'un s'écroule de désespoir tandis que l'autre s'écroule de frayeur. Toutefois, c'est dans l'essai *Le Poisson soi* (2011), publié par Mouawad quelques années plus tard (sous-titrée version quarante-deux ans, soit l'âge de l'homme retrouvé mort de froid dans les ronces) que nous pouvons déceler une voie d'interprétation éclairante quant à la double présence de la grotte. Mouawad pose sur toute une page la question suivante : « Comment tout cela a-t-il commencé ? » (2011e, p. 29). La réponse donnée peut apparaître énigmatique, mais elle se révèle être en réalité, une des clés de compréhension du monde du texte initié par Alphonse :

— Qui va là ? pense l'enfant éveillé au milieu de la nuit.

— Il y a //y-a, lui répond sa propre existence.

Condensation d'une vie non encore vécue,

L'enfant la voit se dérouler devant lui

Tout comme il la reverra,

À l'instant de la mort,

Défiler en aval de ses paupières délacées.

Rencontre avec le vieillard qu'il sera.

Exilé du temps circulaire

Voilà le temps sagittal.

Sa course

Sa flèche

Sa chute.

Hurllement de l'enfant. (Mouawad, 2011e, p. 30)

La grotte est le lieu dans lequel vit le « poisson soi » et dont la rencontre se produirait à deux reprises : pendant l'enfance et à l'instant de la mort. L'homme rencontre l'enfant sauvage alors que nous apprenons que son corps a été retrouvé inerte dans la montagne ; à l'inverse, Pierre-Paul-René entame un dialogue avec la grotte à l'aube de ses quatorze ans.⁵⁶ L'un retrouve l'enfant qu'il a été — et rappelons qu'il s'était

⁵⁶ En effet, dans le fragment précédant cette rencontre, le narrateur nous informe que « ce jour-là, Pierre-Paul-René venait d'avoir quatorze ans, mais il ne le savait pas. » (Mouawad, 1996, p. 46).

mis à sa recherche car tous ceux et toutes celles qui l'entouraient « avaient au fond des yeux un terrible désespoir » — l'autre, rencontre l'homme qu'il deviendra et qui s'illustre dans la figure de Victor qui, lorsqu'Alphonse monte dans la voiture, décrit : « Lorsque je l'ai vu entrer, il ressemblait à tous ceux qui venaient au poste après s'être fait arrêter. L'œil bas et inquiet. » (Mouawad, 1996, p. 53) Pour autant, le discours de la grotte semble indiquer la possibilité d'un changement qui trouve écho dans l'essai de Mouawad par la phrase : « Exilé du temps circulaire voici le temps sagittal. » (Mouawad, 2011e, p. 30).

Matthieu Gui Ekwa (1995) décrit le temps circulaire ou cyclique, comme une conception du temps propre aux sociétés traditionnelles. Cette conception repose sur l'idée selon laquelle « il y a un éternel retour des saisons et une répétition des mêmes individualités humaines dans l'enchaînement des générations. » (p. 4). Il ajoute que dans ces sociétés, « il n'y a pas de démarcation entre le passé, le présent et le futur, car [...] tous les trois s'interpénètrent. Le passé et le futur se fondent dans le présent et c'est également dans ce dernier que les acteurs vivent. » (p. 4). En d'autres termes, cette pensée suggère l'éternel retour vers un passé qu'il faut reproduire et réinvestir. À l'inverse, le temps sagittal ou le temps dit linéaire est un temps « abstrait, mesurable, historique, divisible, vectoriel, cumulatif, monochrome et unidirectionnel. » (p. 3). Gui Ekwa précise que dans cette conception du temps, « aucun événement ne peut arriver plus d'une fois identiquement. Aucun recommencement n'est possible. Tout s'ajoute, s'accumule, nourrit le présent et féconde le futur. » (p. 3). Le temps circulaire conçoit un à-venir, tandis que le temps sagittal se consacre à l'avenir.

Dès lors, comment interpréter l'extrait du « poisson soi » et les paroles de la grotte ? Il semble que Mouawad construise une conception du temps qui n'est ni tout à fait cyclique, ni tout à fait linéaire, en ce sens que dans son écriture, tout change et en même temps rien ne change. Notre hypothèse est que Mouawad conçoit le temps comme une spirale. Dans son ouvrage, *Spirals: The Whirled Image in Twentieth-Century Literature and Art*, (2015), Nico Israel rappelle l'omniprésence de la figure de la spirale dans la nature, dans l'imaginaire, dans la conception du monde, avant de soumettre l'idée selon laquelle depuis le XXe siècle, la spirale dans la littérature et les arts témoignent d'un rapport à l'histoire complexe

et nouveau⁵⁷. Pour ce faire, il débute sa démonstration avec les propos de Roland Barthes (1982) sur le travail de l'artiste Bernard Réquichot :

Le cercle est religieux, théologique ; la spirale, comme le cercle déporté à l'infini, est dialectique : sur la spirale, les choses reviennent, mais à un autre niveau : il y a retour dans la différence, non-ressassement dans l'identité [...] La spirale règle la dialectique de l'ancien et du nouveau ; grâce à elle, nous ne sommes pas contraints de penser : tout est dit, ou : rien n'a été dit, mais plutôt rien n'est premier et cependant tout est nouveau. (Barthes, 1982, p. 191)

Pour Barthes, la répétition de la spirale de Réquichot engendre un déplacement qui est dépendant du mouvement de la main, et donc de l'écriture. La spirale existe parce que la main de l'artiste est mise en mouvement ; l'ensemble traduit alors un déplacement. Contrairement à une ligne droite qui ne fait que relier des points entre eux, la spirale produit ce que Barthes nomme des « niveaux » de distance ou de proximité au point fixe (Israel, 2015, p. 23) : à tout moment la courbe peut augmenter ou diminuer la distance avec le point fixe. *Alphonse* traduit, à notre avis, cette conception de la spirale barthienne dans le sens où le mouvement d'Alphonse permet à l'évolution de la quête de Pierre-Paul-René d'atteindre la grotte, de la même manière que c'est le mouvement partagé entre Alphonse et François qui permet les retrouvailles entre l'homme et l'enfant sauvage dans la grotte. Walter, quant à lui, prend connaissance des histoires d'Alphonse chaque matin lorsque les deux sont également en mouvement. Le modèle est repris de façon systématique sans être identique, et c'est bien la marche qui se trouve être à l'initiative des déplacements.

3.1.3 L'angoisse de la mort comme origine

Israel poursuit son exploration de la spirale et porte une interrogation essentielle : « *Does the spiral travel outward from the fixed point, thereby increasing its distance from that point, or curve inward, diminishing that distance?* » (p. 23). À en croire les écrits de Mouawad, les deux directions seraient possibles puisque le point d'origine se situe dans l'enfance, le mouvement est donc de l'enfance à la mort et de la mort à l'enfance. Mais ne peut-on pas clarifier davantage ce point d'origine ?

⁵⁷ "Instead, I proceed from the premise that spirals in twentieth-century literature and art express in their very forms a relationship both to history (which is to say, political-economic history) and to novelty and conceptions of the new." (Israel, 2015, p. 21).

En réalité, lorsque nous reprenons les différentes situations racontées dans *Alphonse*, on remarque un point commun : Alphonse a fugué à la suite de sa rencontre avec Pierre-Paul-René, apparut pour déjouer sa peur, Pierre-Paul-René s'est mis en marche sur ordre du roi Sabailon IV, angoissé pour son peuple, et enfin, l'homme du rêve d'Alphonse s'est mis en tête de retrouver l'enfant sauvage afin de sortir du désespoir environnant. Le point d'origine est à chaque fois né d'une angoisse éprouvée par le personnage. Dans le dernier fragment du texte de la version publiée, Alphonse déclare :

Moi, je ne voulais pas faire une fugue, ni m'enfuir, je n'étais ni triste ni malheureux et j'aimais beaucoup mes parents... En fait, ce qui s'est passé est beaucoup plus simple. Je m'étais simplement trompé de côté quand j'ai pris le métro après l'école. [...] Il faut dire que dans certaines citations on ne sait pas comment réagir. Et quand l'invisible s'ouvre à vous, c'est la panique. (Mouawad, 1996, p. 61)

Là encore, il est question d'une panique éprouvée. En revanche, dans la version *Grand Alphonse* (1993), la nature de cette panique est précisée à deux reprises : la première s'illustre dans le rêve que fait Alphonse dans la voiture qui le ramène au poste de police. Le front collé contre la vitre, il se remémore les promenades familiales en voiture du dimanche, accompagné de son père, sa mère, son frère et sa sœur. Le narrateur déplace le point de vue du souvenir et s'intéresse au rêve de Pierre-Paul-René, qui est « toujours endormi » (p. 33).

Il rêva à Alphonse qui marchait sur une route de campagne. Il le vit grimper sur un arbre et se tourner vers lui.

- Bonjour Pierre-Paul-René.
- Bonjour Alphonse.
- Récite-moi un poème Pierre-Paul-René.
- Je n'arriverai jamais au château de Flupan.
- Récite un poème puis ouvre tes yeux. (Mouawad, 1993, p. 33)

Le retour du poème n'est pas sans nous rappeler (de nouveau) le personnage de Walter Cromagnon qui, lui aussi, offre un poème à Nelly le jour de ses noces. Toutefois, alors que celui de Walter invitait Nelly à prendre la route, celui de Pierre-Paul-René témoigne de la toute première promesse de l'univers mouawadien, une promesse qui sera par ailleurs reprise dans *Littoral* par la voix du chevalier Guiromelan :

Mon amitié pour toi est si forte que, malgré toi, je resterai ta force, ton amitié est si claire que je n'ai qu'à ouvrir la bouche pour partir en voyage. Je te souhaite tout le malheur qui pourra te rendre heureux, mon ami, mon frère... (Mouawad, 1999c, p. 33)

C'est dans la dernière phrase de ce poème que réside l'origine du point fixe de la spirale : à son réveil, Pierre-Paul-René est assis dans une bibliothèque dans laquelle un homme vient le chercher pour lui demander de se rendre au parloir. Pierre-Paul-René le suit et découvre une vieille femme alitée qui lui demande de raconter l'(à) — venir de sa vie. De nouveau, Mouawad présente la rencontre entre l'homme et l'enfant.

— Je continue à chercher. Le château de Flupan est très vaste, les recettes sont bien cachées, mais le combat est toujours là. Les mots toujours aussi dangereux mais j'essaie de les apprivoiser, un jour je les utiliserai même, je raconterai des histoires et alors voilà. Ça sera terrible ! [...]

Elle ferma les yeux. Ils restèrent longtemps ainsi, Pierre-Paul-René, qui est un enfant doux, monocorde et qui ne s'étonne jamais de rien, comprit qu'elle était morte. Il se leva et partit. (Mouawad, 1993, p. 34)

La voix de Pierre-Paul-René semble affirmer ici une volonté de devenir auteur en utilisant une langue dont il ne connaît pas encore toute la grammaire. Aucune information n'est donnée pour le moment quant à l'identité de cette femme. Le dernier segment s'ouvre lui aussi par la voix d'Alphonse qui raconte son manque d'orientation et son errance à la sortie du métro. Cependant, la suite du récit diffère de celle du texte publié.

Un soir, il neigea, sur mes rêves et sur la ville, une neige sans tourments qui dessina des cercles autour de la maison où toute la famille était assemblée. La famille, attablée en rond, tournant, elle, autour du souvenir de ma mère. [...] Ma mère on s'en foutait, elle était trop vieille, tout au bout de la vieillesse. Elle est tombée, paraît-il. (Mouawad, 1993, p. 35)

Notons l'omniprésence des cercles qui tournent tous autour de la figure de la mère disparue. Cette disparition, nous le comprenons, n'est autre que celle provoquée par la mort et par la maladie. L'angoisse de la mort de sa mère, mais également de la sienne, est ici le moteur, ou en tous les cas, le déclencheur de la fuite d'Alphonse. Henri Laborit dans son essai *Éloge de la fuite* (1976), écrit : « pour nous, la cause primordiale de l'angoisse c'est donc l'impossibilité de réaliser l'action gratifiante, en précisant qu'échapper à une souffrance par la fuite ou par la lutte est une façon aussi de se gratifier, donc d'échapper à l'angoisse. » (p. 43). Les personnages font tous face à une angoisse qui les empêche d'agir, la seule solution qui s'offre à eux est celle de la fuite par l'imaginaire et le rêve.

3.1.4 Les rêves éveillés du marcheur

Qu'elle soit pour le moment consciente ou non, une spirale s'amorce dans l'architecture de l'écriture de Mouawad. De fait, si la spirale est dépendante du mouvement, il nous faut désormais nous intéresser au mouvement omniprésent du texte : celui de la marche. Tous les personnages sont des marcheurs, et ce, qu'importe, si nous les considérons comme des doubles d'Alphonse ou que nous les observons de façon individuelle. De toute évidence, il semble y avoir un lien entre la marche et les rêves, ce qui nous amène à reprendre les propos du philosophe Frédéric Gros (2011) concernant les écrits de Jean-Jacques Rousseau pour les mettre à l'épreuve d'*Alphonse*. Gros écrit à propos de l'auteur que « c'est au cours de longues promenades sur les chemins que les phrases montent aux lèvres, comme une ponctuation légère du mouvement, ce sont les sentiers qui excitent son imagination. » (p. 91). Sa démonstration repose sur l'observation des « trois grandes expériences de la marche : aurore, midi, et crépuscule. » (p. 92).

Les premières marches sont celles entreprises par Rousseau alors âgé de seize à dix-neuf ans. Gros qualifie ces marches de « faciles, sur des routes très bien tracées » (p. 92), que nous pouvons rapprocher instinctivement de la marche entreprise par Alphonse. Ce dernier ne rencontre aucune difficulté dans sa trajectoire, et ne semble pas dévié de sa longue route de campagne. Pour Gros, c'est précisément parce que ces marches sont faciles et qu'il n'existe aucun risque de chute, ou d'errance dangereuse que l'imagination peut être en action :

Délivré par l'effort automatique du corps, on imagine des suites à ses fantaisies, on se projette dans une foule d'histoires. Et le doux roulis, sans heurt, des jambes heureuses fait avancer le récit qu'on s'invente : les péripéties se présentent, leur dénouement se trouve, de nouvelles embûches surgissent. Pendant qu'on suit la large route, unique, ce sont mille bifurcations qui se présentent à l'esprit. (Gros, 2011, p. 96)

Non seulement le parallèle avec Alphonse semble évident, mais c'est également le cas avec le personnage de Pierre-Paul-René. Le marcheur qui n'est pas rentré à la maison est obnubilé par l'histoire de son récit dans lequel il se projette : « l'histoire de Pierre-Paul-René en tête, il était tout à son imagination pour faire sortir son héros des situations les plus saugrenues. » (Mouawad, 1996, p. 21). Pierre-Paul-René quant à lui est confronté à de multiples rebondissements et rencontres, tant et si bien qu'Alphonse s'interroge régulièrement sur la suite à donner à son histoire. Cette première marche, originelle dans le texte, permet à Mouawad d'initier et d'emprunter la forme du « jeu de rêve » inventé par Strindberg. Jean-Pierre Sarrazac (2004) précise que cette dramaturgie itinérante « s'effectue pour l'essentiel dans la tête du protagoniste et constitue une expérience psychique plus que physique. » (p. 88). Toutefois, nous insistons

bien sur le terme « d'initiation », car pour le moment, les personnages de Mouawad sont tous en action, ce qui n'est pas le cas chez Strindberg, puisque ces derniers sont immobiles et participent à l'écriture d'un drame en stations. Nous aurons l'occasion de revenir précisément sur cette question avec l'étude de la pièce *Rêves* (1999) qui met en scène un auteur enfermé et immobile, en dialogue avec ses personnages marcheurs qui ne cessent de définir les stations à mesure que l'écriture avance. En revanche, Alphonse marche et construit le récit héroïque de Pierre-Paul-René, qui devient un sujet épique. Ce dernier, d'après la définition de Laurence Barbolosi et Muriel Plana (2010), « introduit une rupture de l'action dramatique telle que l'a définie Aristote dans son principe d'unité, de continuité ou de causalité » (dans Sarrazac, 2010, p. 74). La structure d'*Alphonse*, et plus particulièrement de sa marche, relève d'une épification dans le sens où la narration est centrale au point de provoquer une rupture importante avec les pièces précédentes. En effet, aucun code théâtral n'est transmis : aucune didascalie, réplique, distribution, etc. Nous faisons face à un monologue traversé par une multitude de voix qui nous sont rapportées par Alphonse et un narrateur qui se rapproche de ce que Barbolosi et Plana nomment le « narrateur épique [qui] est la trace, malicieusement naïve du sujet épique » (p. 76). Toutefois, c'est bien le récit qui se développe au rythme de la marche du personnage et l'épification n'est pas, comme la définition le rappelle, « une simple narrativisation du drame. » (p. 73).

La seconde marche qu'analyse Gros (2011), est celle du midi. Le philosophe s'appuie toujours sur le parcours de Rousseau pour nommer la période où à l'âge d'une quarantaine d'années, il décide de se retirer peu à peu de la société mondaine pour écrire *Discours : Sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755). Gros évoque l'état d'esprit dans lequel se trouve l'auteur et la nature du projet dans lequel il se met en quête : « Rousseau conçoit le projet fou de retrouver — en lui *homo viator*, l'homme qui marche — l'homme naturel [...] Marcher longtemps pour retrouver en lui l'homme d'autrefois, le premier homme [...] l'homme absolument sauvage » (p. 102). Cette marche du midi est sans conteste illustrée par la recherche de l'homme dans le rêve d'Alphonse raconté à François. Si Rousseau s'engage dans la forêt, l'homme d'une quarantaine d'années lui aussi, progresse sur une montagne sur laquelle les chemins ne sont pas aussi simples que celui emprunté par Alphonse. De fait, c'est l'errance de l'homme qui est suggérée et décrite par Gros, qui permet à Rousseau d'accéder à la rencontre avec cet homme primitif :

Rousseau [...] sent s'éveiller doucement en lui bientôt la silhouette frêle et tremblante de l'homme primitif, sauvage, innocent. [...] il ne le voit pas féroce, abruti, tout habité de pulsions désordonnées et plein d'instincts violents, mais plutôt craintif, et absolument accordé à la

Nature qui l'enveloppe comme une mère, et surtout solitaire et heureux. (Gros, 2011, p. 103-104)

Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons déjà pu dire à propos de la rencontre entre l'homme et celui qui est nommé l'« enfant sauvage très doux, monocorde et qui ne s'étonnait jamais de rien » (Mouawad, 1996, p. 36), mais notons que l'influence de Strindberg est de nouveau perceptible sans être pleinement assumée. En effet, le drame à stations s'appuie sur la recombinaison d'une vie entière « non pas en la recomposant organiquement, comme un drame classique, mais au contraire en la découpant, selon un principe kierkegaardien, en “étapes symboliques” sur le “chemin de la vie”. » (Sarrazac, 2004, p. 88). Mouawad emprunte de toute évidence cette conception du drame, mais elle n'est pas opérante comme principe dans cette écriture. Cette proposition est en réalité cachée et mise en retrait par la multitude d'histoires rapportées par les personnages, c'est la marche de l'aurore d'Alphonse qui permet la création de voies ouvertes que Mouawad ne tardera pas à réemprunter.

Enfin, la dernière marche décrite par Gros (2011) est celle du crépuscule. Rousseau est désormais âgé d'une soixantaine d'années, il est rentré à Paris et témoigne de ses dernières promenades dans son ouvrage *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782). Pour Gros, ces marches sont « celles qui ne *préparent* rien, ne sont plus l'occasion de *trouver* de nouvelles paroles. [...] On ne marche plus pour inventer, mais exactement pour *rien*. » (p. 108-109). À la différence des deux premières marches, celle du crépuscule est illustrée seulement dans *Grand Alphonse* (1993). Dans le dernier fragment, Alphonse déclare à propos de sa mère décédée : « quand le ciel est rouge, on peut la voir marcher le long des villes en construction. Elle attend peu de choses de son chemin et ne sait pas où elle va » (p. 35). La marche du crépuscule est donc celle qui s'effectue dans les derniers instants de la vie, rien ne peut plus être changé, modifié, et les souvenirs reviennent dans un aspect fraternel, pour reprendre l'expression de Gros (2011), avant de conclure : « Les destins sont bouclés, clos, arrêtés, achevés. Les livres refermés » (p. 111).

Pourquoi Mouawad a-t-il modifié l'issue de son texte ? La dernière phrase prononcée par Alphonse dans la version de 1993, fait échos aux propos de Frédéric Gros : « Le combat est final ; je serai mort lorsqu'il sera mené. À qui le flambeau ? » (p. 36) ; toutefois, dans la version publiée de 1996, les derniers mots d'Alphonse sont les suivants :

Cette partie de moi est cachée, cachée, cachée... de moi-même. Du moins je veux le croire, je veux le croire... pour que la vie qui commence pour moi, et la mort, qui pourrait me frapper

à tous les instants, me soient toutes deux plus belles, plus acceptables et plus joyeuses.
(Mouawad, 1996, p. 62)

Plusieurs hypothèses seraient possibles, mais celle que nous privilégierons réside dans l'écriture parallèle de son premier roman, *Visage retrouvé* (2002). D'une apparente simplicité, *Alphonse* se révèle en réalité bien plus complexe et essentiel dans la construction du projet poétique mouawadien. Pour la première fois, un mouvement est amorcé : celui de la spirale induite par la marche, dont le point fixe ou point d'origine réside dans l'état d'angoisse face à la mort qui serait logé — et cela reste à démontrer — dans l'enfance. En revanche, ce mouvement permet à l'auteur non seulement de se mettre à distance de son écriture, mais également de rendre presque impossible l'identification des voix et des personnages. Si deux versions de l'histoire d'Alphonse nous sont accessibles, nous ne pouvons faire l'impasse sur le premier roman de Mouawad dont l'écriture a débuté à l'âge de dix-sept ans et s'est achevée quinze années plus tard... De fait, comment le mouvement s'est-il transmis, illustré, opposé — à moins qu'il en soit l'origine... —, entre *Alphonse* et *Visage retrouvé* ?

3.2 Un « grand dialogue » : la nouvelle attitude de Mouawad

Depuis le début de notre enquête, nous insistons sur le fait que notre corpus s'intéresse principalement aux œuvres dramatiques de l'auteur ; pourtant dans cette partie, nous convoquerons le premier roman de Mouawad, *Visage retrouvé* (2002). À la différence d'*Anima*, second roman de l'auteur publié en 2012, *Visage retrouvé* a connu plusieurs transformations, voire plusieurs extractions. En 2006, Marc Pomerlo met en scène l'adaptation du roman réalisée par Marie-Louise Leblanc au Théâtre d'Aujourd'hui, et un an plus tard, une partie du roman est publiée chez Actes Sud Jeunesse, sous le titre *Un obus dans le cœur*.

Dans le programme du spectacle (2006), Leblanc s'adresse à Mouawad et écrit : « Tu es là-bas dans ta forêt. Nous sommes ici avec *Visage retrouvé*. Ton premier roman. Ton premier pas vers ce qui t'appelle depuis le début : la littérature. Quatorze ans que tu as mis à l'écriture, à l'abri du théâtre, cherchant à dire autrement. » (p. 3). Il est intéressant de noter que déjà en 2006, la question de l'appel vers la littérature est nommée. Dans les entretiens menés par Sylvain Diaz (2017), Mouawad témoigne de son rapport au roman et explique :

Tout en moi aspire au roman, mais il y a eu un fracas, un fracas que l'on nomme l'exil, la guerre ou la violence. Cela m'a « interrompu » dans ma marche et a provoqué en moi la nécessité de prendre la parole tout de suite ; or, quand on a 18 ans, on n'a pas le temps d'écrire un roman. Le théâtre est l'art de l'urgence auquel l'immédiat peut répondre. Cette

rapidité a été pour moi salutaire. Mais fondamentalement, je savais que j'aspirais à aller vers la clarté. Lorsque le fracas aura cessé, le chat sera rassuré et pourra poursuivre sa route vers la clarté. Le roman occupe une place quasi-ontologique dans mon rapport à la littérature. (Díaz, 2017, p. 62)

Le fracas provoqué par l'exil serait venu interrompre la marche dans laquelle l'auteur se serait engagé. Dès lors, l'exil aurait eu pour conséquence la nécessité de prendre la parole immédiatement non seulement pour tenter de nommer, mais aussi sans doute pour construire une parole plus brutale, plus proche d'un cri que d'une mise à distance de son propre vécu. L'écriture de ce roman s'est étendue sur plusieurs années pendant lesquelles des œuvres théâtrales furent créées (de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* jusqu'à *Rêves*). Par conséquent, il est possible de percevoir dans le roman des liens explicites ou implicites avec les personnages, mais également avec les drames des pièces écrites au cours de cette même période.

Notre hypothèse est donc la suivante : c'est par l'écriture de son premier roman que Mouawad comprend et construit son geste hypoténuse. En d'autres termes, c'est par le roman qu'il trouve le moyen de construire une continuité narrative : qu'elle s'illustre par les personnages, par les drames, les lieux, les autoréférences, etc. L'enjeu de cette partie est double : à la fois il s'agira de démontrer que Mouawad s'inscrit dans la pensée de Milan Kundera (1986) qui écrit dans son essai *L'art du roman* que « l'esprit du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman. » (p. 30), mais également que ses personnages peuvent s'inscrire dans la conception du roman polyphonique décrite par Mikhaïl Bakhtine (1929/1970) à propos de Dostoïevski. Nous y reviendrons en détail, mais Bakhtine analyse le héros de Dostoïevski comme un personnage qui « possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages » (p. 35-36). Ainsi, la pluralité des voix évoquée précédemment à propos d'*Alphonse* pourrait également être comprise comme l'illustration du dialogisme de Bakhtine. Enfin, nous croyons qu'il est possible de considérer cette période d'écriture comme la source d'un contrepoint qui sera réutilisé dans l'œuvre mouawadienne à venir ; Mouawad devient par sa maîtrise de l'imaginaire un « révélateur de la vie » (p. 91), pour reprendre l'expression de Jan Patočka (1990).

3.2.1 La raison d'être du roman et de l'écrivain romancier

Wahab vient de fêter ses quatorze ans et reçoit de la part de sa famille « un petit étui en argent à l'intérieur duquel il trouva la clé de l'appartement » (Mouawad, 2002b, p. 38). À son retour de l'école, il ne reconnaît

plus le visage de sa mère, et décide, dès le lendemain, de fuir l'appartement et de ne pas rentrer à la maison. Divisé en deux livres⁵⁸, le premier est composé de deux chapitres « La peur » et « La beauté » qui rapportent la longue marche de Wahab à travers la ville et la campagne. Le second, quant à lui, ne comporte qu'un seul chapitre intitulé « La colère » et témoigne, quelques années plus tard, du trajet de Wahab pour se rendre à l'hôpital auprès de sa mère mourante. Est-il nécessaire de souligner les liens explicites entre le roman et les deux versions d'*Alphonse* que nous avons longuement abordées dans la partie précédente ? L'architecture même du roman suffit à nous permettre d'affirmer que Wahab et Alphonse sont les mêmes personnages et que la situation narrative semble également être similaire.

En guise de prologue au premier livre, nous trouvons une courte partie intitulée « Le temps ». Cette fois, aucun doute sur l'identité du narrateur, c'est Wahab qui parle au « je » et qui retrace certains épisodes de sa vie, de ses quatre à ses sept ans. Le premier événement est l'écoute pour la première fois, de la voix de Wahab par ses parents. Âgé de quatre ans, l'enfant n'a toujours pas prononcé un seul mot, « Rien. Pas dit maman, pas dit papa, ni lolo, ni miam-miam. Rien. » (p. 15). Le médecin interroge Wahab sur la raison qui le pousse à rester dans le silence, et sa réponse provoque l'évanouissement de sa mère : « Je préfère regarder les oiseaux. [...] Jamais personne n'a entendu la voix du temps. » (p. 15). Ce court récit est réemprunté par Mouawad lui-même lorsque Jean-François Côté (2005) l'interroge sur son état et ressentiment actuel face à l'écriture :

W. M. : J'ai découvert l'existence du Poisson soi.

J.-F. C. : Le Poisson soi ?

W. M. : [...] Il y a longtemps, quand j'étais encore tout à fait enfant, je ne parlais pas. Le silence était une grâce. Rien. Pas un mot. Pas maman, ni papa, pas miam-miam, pas lolo, ni glouglou, ni rien. Rien. On s'est bien inquiété à mon sujet (en suspectant l'autisme, la surdité...). Et puis non. Rien. « Il ne parle pas, ça ne semble tout simplement pas l'intéresser. » Tel fut le verdict du médecin. Il n'avait pas tort. Je préférais regarder le vol des oiseaux. [...] Souvent, en souvenir de cette période bénie, je me demande ce que j'ai bien pu cesser de comprendre pour me mettre à parler. (Côté, 2005, p. 144-145)

Quelques années plus tard, en 2011, Mouawad réaffirme l'existence de ce souvenir et écrit dans son essai :

Il fut un temps où il savait faire silence. [...] Il s'arrangeait avec la présence du monde. Il ne s'éveillait pas à la soif insatiable de l'infini sauf en ces rares moments où, en pleine nuit, assis dans son lit, une frayeur le prenait et le faisait hurler. (Mouawad, 2011e, p. 28)

⁵⁸ C'est de cette façon que Mouawad les identifie dans le roman.

L'enfance cacherait le secret du silence et de la parole, et ce secret serait protégé par « la voix du temps », celle du « poisson soi ». Le temps est invisible, impalpable, intouchable, et pour retrouver ce secret, Mouawad emprunte la voie de l'écriture :

W.M. : Mais écrire est difficile. Écrire est une noyade. Une asphyxie dans une mer située en nous. Appelée l'innommable. Une mer au fond de laquelle se cachent des poissons étranges et tordus, laids et dérangeants. Écrire est une noyade pour tenter de saisir, sans les laisser glisser, ces poissons horriblement magnifiques.

J.-F. C. : Pourquoi ?

W.M. : Parce que ce sont là les miroirs les moins déformants dans lesquels nous pouvons nous regarder tels que nous sommes. Voir son propre reflet est une chose rare, unique. Cela n'arrive qu'une fois dans une vie. (Côté, 2005, p. 146)

L'écriture est par conséquent le moyen de retrouver l'instant du basculement : celui qui fait de l'enfant un être-parlant, qui le sort de son silence et qui l'entraîne dans ce que François Ismert avait confié à Mouawad : « une machine infernale qui, sans arrêt et sans rien demander, chie des idées, des mots et des phrases, un vrai tapis roulant impossible à arrêter, impossible à freiner. » (Côté, 2005, p. 145). De fait, cette quête semble impossible à accomplir, et c'est d'ailleurs ce que témoigne le récit de Wahab dans le prologue qui, au fil des pages, traverse l'état de l'enfance avec toujours la même construction : il rapporte un souvenir à un âge précis et conclut par « Le temps passe ».⁵⁹ Cette continuité du temps est cependant interrompue lorsque Wahab, âgé de sept ans, est le témoin d'une scène d'une rare violence. Alors qu'il attend sa mère à l'extérieur d'un magasin, Wahab aperçoit un autobus « plein à craquer » dans lequel un enfant de son âge lui sourit :

« Une voiture arrive en sens inverse et freine. Les pneus hurlent. [...] Mon ami ne me quitte pas des yeux. Tout va trop vite. Un homme arrive avec un boyau d'arrosage et inonde la carrosserie de l'autobus. [...] L'eau a une drôle d'odeur. » (Mouawad, 2002b, p. 22-23)

En quelques secondes, l'autobus flambe devant Wahab qui aperçoit la silhouette d'une femme aux membres de bois, vêtue de noir, le visage voilé, qui s'avance vers son ami, lui tord le cou, lui arrache la tête et la porte à sa bouche pour la dévorer. (p. 24). Dès lors, « le temps ne passe plus de la même manière. C'est sûr. » (p. 25). C'est le temps de la guerre, des bombes et des terreurs nocturnes. Wahab regarde par la fenêtre les explosions et ressent la même fascination que Nelly Cromagnon éprouvait lorsqu'elle aussi, observait les bombes tombées à travers sa fenêtre. Une présence est là, celle de la femme aux membres

⁵⁹ Dans le prologue, il existe une autre variante : « le temps passe, il passe... » (Mouawad, 2002b, p. 18).

de bois qui porte en elle le traumatisme de l'autobus en flammes. « Le temps passe mais je ne sais plus comment » (p. 26), pense Wahab. Rien n'est plus comme avant, le jardin de la famille est détruit par les bombes, tout comme la cuisine qui prend feu. Dans la précipitation, les parents de Wahab décident de fuir le pays pour ne pas risquer de mourir :

Adieu la terre et Adieu le jardin, Adieu les moutons et Adieu le chien de monsieur Boutros, Adieu ma langue natale, Adieu. Je veux mourir, je ne veux plus être moi, je ne veux plus dire le mot « moi ». Je veux tout oublier. Tout. Le temps, à coups d'obus, a fini par passer, sortir de son embouteillage de douleur, il s'est anesthésié, il a congelé ses souvenirs. Le temps est une poule à qui l'on a tranché la tête. (Mouawad, 2002b, p. 28)

L'écoulement du temps est lui aussi bombardé, par conséquent c'est dans la dialectique entre le temps et l'existence que se trouve préservé le secret, et non simplement dans l'innocence de l'enfance. L'enfant parle parce qu'il prend conscience du « poisson soi », mais le temps dévie de sa direction initiale à cause de l'incendie d'un autobus, et c'est cette déviation qui offre à Mouawad le point fixe de la spirale dont nous parlions dans la partie précédente. Milan Kundera (1986), interrogé sur sa conception du roman comme une méditation poétique sur l'existence, explique : « L'homme et le monde sont liés comme l'escargot et sa coquille : le monde fait partie de l'homme, il est sa dimension et, au fur et à mesure que le monde change, l'existence (*in-der-Welt-sein*) change aussi. » (p. 49). Kundera s'appuie sur la notion d'être-dans-le-monde développée par Heidegger dont nous avons déjà discuté précédemment. Le temps du silence est lié à la rencontre avec le « poisson soi », mais celui-ci est pris au piège puisque comme l'indique Mouawad (2011e) : « Le poisson soi resta rivé aux de l'enfance alors que lui-même avait quitté le pays natal entre tous » (p. 32). Par conséquent, l'existence évolue avec un « poisson soi » qui ne fait que se réfugier dans les profondeurs. Dès lors, l'écriture de Mouawad serait-elle l'illustration d'un projet personnel qui consisterait à rejoindre ses propres profondeurs pour retrouver cet animal intérieur ? Il est tout à fait légitime de se poser la question, ne serait-ce qu'au regard du prologue du roman où il est indéniable que l'épisode de l'autobus soit celui dont il a été lui-même le témoin, le 13 avril 1975. Mais en admettant le fait que le récit de Wahab serait le récit de vie de Mouawad, nous risquerions d'omettre une spécificité importante : *Visage retrouvé* est un roman qui a l'ambition « à l'abri du théâtre », de chercher « à dire autrement » (p. 3), pour reprendre l'expression de Leblanc dans le programme de l'adaptation scénique (2006). Cette particularité est, à notre sens, révélateur du projet poétique de l'auteur. En effet, citons les propos de Kundera concernant le rôle du roman et du romancier :

Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent *la carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine. Mais encore une fois ; exister, cela veut dire : « être-dans-le-monde ». Il faut donc comprendre *et* le personnage *et* son monde comme *possibilités*. (Kundera, 1986, p. 57)

L'existence comme possibilité humaine fait écho à l'une des déclarations de Mouawad à Jean-François Côté (2005) à propos son désir de constituer, avec les acteurs, un groupe, une milice dans laquelle il en est l'initiateur : « Je reviens à mon rêve d'enfance de l'autre. » (p. 139). Il est évident que les personnages de Mouawad trouvent des échos avec lui-même et que les drames qui s'écrivent sont autant de réponses possibles à son propre vécu, mais comme le nomme Kundera (1986), « la quête du moi a toujours fini et finira toujours par un paradoxal inassouvissement » (p. 38). Selon lui, « le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde » (p. 39), dans le sens où c'est bien « l'espace du monde » entre la naissance et la mort qui procurerait « une permanente possibilité d'évasion » (p. 39). Dès lors, « ce sont d'autres énigmes, d'autres questions que [s]es romans poursuivent en premier lieu. » (p. 40).

Les propos de Kundera sont éclairants à la fois pour mettre en lumière l'importance du roman chez Mouawad qui est le lieu du « silence »⁶⁰, mais également pour affiner et confirmer les premières hypothèses de notre enquête sur le projet poétique de l'auteur. Dans son journal du confinement (2021), il aborde de nouveau son rapport au registre romanesque :

Un jour, quelque part, ici ou là, une chose infiniment petite s'est produite entre le monde animal et le monde humain. Et tout se résume à cela. Ce serait là la première phrase de mon roman collectif. [...] En d'autres termes, sommes-nous prédestinés ? Ou alors tout est affaire de hasard et de coïncidence, sans sens ni direction ? (Mouawad, 2021a, p. 70)

L'énigme est avant tout collective : elle repose sur la possibilité qu'un choix soit différent et que les événements qui en découlent en soient inévitablement modifiés. Profondément influencé par la mécanique quantique, nous y reviendrons en détail dans le cinquième chapitre, Mouawad ne peut s'empêcher, nous l'avons dit, de « revenir vers tous les si qui, à plusieurs reprises, ont jalonné[s] on existence. Si ceci, si cela, si on n'avait pas, s'il n'avait pas fait ci [...] et si, si, si, si. » (p. 72). *Visage retrouvé* n'échappe pas à ce constat : dans la poursuite d'un *et si* de ses personnages, Mouawad cherche à découvrir

⁶⁰ Il déclare à Sylvain Diaz : « Le roman est silence » (Diaz, 2017, p. 61).

ce que Kundera pense être la seule raison d'être d'un roman, à savoir « de dire ce que seul le roman peut dire ». ⁶¹

3.2.2 Wahab et la découverte de la conscience de soi

« L'art appelle l'art » (Adler, 2013, p. 35), a toujours expliqué Mouawad, avant d'ajouter que son désir d'écriture est né de ses lectures et non de la guerre ou de l'exil. La littérature a joué (et joue encore) un rôle essentiel dans la construction artistique de l'auteur. C'est par son intermédiaire qu'il a pu trouver les mots pour témoigner, pour dire et pour écrire. Dans son ouvrage, *La vie au long cours* (2021), Isabelle Daunais se réfère à la conférence d'Albert Thibaudet, intitulée « Le lecteur de romans » qui fut prononcée en 1924. La thèse défendue par Thibaudet met en lumière l'existence du personnage du lecteur comme l'initiateur de l'évolution du genre romanesque, « selon l'idée que la lecture d'un roman est un art de vivre et plus précisément un art de vivre "moderne". » (p. 24). Pour Daunais, les propos de Thibaudet soulèvent l'hypothèse qu'avant même l'apparition du roman, « il a fallu qu'apparaisse le *lecteur* de romans ». (p. 25). Cette figure du lecteur (ou liseur) de romans se reconnaît par la conscience que pour lui, « la littérature existe non pas comme un simple divertissement, mais comme une "fin essentielle" » qui lui permet « de vivre une autre vie que la sienne » (p. 26). Mouawad expliquait à Sylvain Diaz (2017) lors de ses entretiens que le roman occupe « une place quasi ontologique dans [s]on rapport à la littérature. » (p. 62). Nous ne détaillerons pas ici l'importance et le choc artistique ressenti par Mouawad à la lecture des écrits de Kafka, néanmoins, notons que dès 1995, Mouawad adapte et traduit plusieurs romans. En effet, il met en scène *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, texte qu'il adapte et réécrit à partir de *Mort à crédit* et du texte éponyme. En 1996, il adapte *Le tour du monde en 80 jours* de Jules Verne, et en 1998, il traduit aux côtés de Martin Bowman, *Transpotting* d'Irvine Welsh, qu'il met en scène en janvier de la même année au Théâtre de Quat'Sous. Par conséquent, dès ses débuts, le roman s'impose comme une source d'inspiration profonde ; avant d'être un auteur, Mouawad est d'abord un lecteur (ou liseur) de romans.

Nous l'avons dit, le roman pour Kundera (1986) est l'esprit de continuité, mais il est également celui de la complexité : « Chaque roman dit au lecteur : "Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses." » (p. 30). Dès lors, l'acte de lecture demande au lecteur ou à la lectrice à la fois un effort de concentration, mais également une ouverture au champ des possibles suggéré par l'auteur ou l'autrice dont il ou elle se

⁶¹ Kundera fait ici référence aux propos d'Hermann Broch, cités au début de son essai : « Découvrir ce que seul un peut roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'à alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman. » (Kundera, 1986, p. 16).

doit, à son tour, de « comprendre et le personnage et son monde comme possibilités. » (p. 57). Nous avons peu de doute sur le fait que Mouawad, en tant que lecteur, adopte le regard suggéré par Kundera. Rappelons simplement et à titre d'exemple, ses propos quant à *La Métamorphose* de Kafka où il déclare : « J'étais Gregor Samsa et j'aurais tout donné pour ne pas l'être. C'était la première fois qu'une œuvre me fracassait ainsi. » (Diaz, 2017, p. 26). Avec *Visage retrouvé*, Mouawad n'est plus un liseur de romans, mais un auteur de romans. Toutefois, si l'acte et la découverte de la lecture n'a eu de cesse d'influencer son écriture, n'est-il pas envisageable de penser que son processus de lecture a influencé la construction de son roman afin, peut-être, de comprendre son processus d'écriture romanesque. *Rêves* (2002a), et nous y reviendrons dans le prochain chapitre, repose sur « l'idée simple de l'écriture et de ses rouages, de la manière dont elle dialogue avec [lui] » (p. 6), mais *Rêves* est une pièce de théâtre, par conséquent, elle n'appartient pas à la même méthodologie d'écriture que celle du roman bien que le personnage principal soit enfermé dans une chambre d'hôtel pour écrire... un roman. En réalité, nous pensons que *Visage retrouvé* se construit sur les mécanismes de son attitude de lecteur et que ce sont ces mécanismes qui influenceront par la suite son écriture théâtrale.

Visage retrouvé se concentre exclusivement sur le parcours d'un personnage : Wahab. Certes, ce dernier dialogue avec d'autres protagonistes, mais tout le roman se construit par et depuis le regard de l'adolescent : de ses pensées à ses déplacements, de ses interactions à ses actions. Rappelons que certains fragments d'*Alphonse* présentent des instants sans le personnage principal, de la même manière que dans les pièces précédentes, certaines scènes se déroulent sans l'intervention ou la présence de Willy Protogoras ou de Nelly Cromagnon. Avec ce roman, nous assistons à une première « rupture », ou en tous les cas à un premier glissement dans la construction narrative : le héros devient sujet et maître du déroulement de l'histoire. Cette évolution du héros sera d'ailleurs reprise et approfondie, nous y reviendrons, à partir de la création de *Littoral* en 1997. L'évolution du regard que porte Mouawad envers son héros nous semble se rapprocher de l'analyse effectuée par Mikhaïl Bakhtine (1929/1990) à propos du personnage dans l'œuvre de Fiodor Dostoïevski :

Le héros intéresse Dostoïevski comme *point de vue particulier sur le monde et sur lui-même*, comme la position de l'homme cherchant la raison d'être et la valeur de la réalité environnante et de sa propre personne. Pour Dostoïevski., l'important n'est pas de savoir ce que représente le personnage dans le monde, mais ce que le monde représente pour le personnage et ce que celui-ci représente pour lui-même. (Bakhtine, 1929/1990, p. 87)

En d'autres termes, le héros est un point de vue sur le monde qui, dans le cas de Mouawad, nous permet dès maintenant de percevoir un point de vue changeant puisque l'écriture s'est engagée pendant une quinzaine d'années. Cette hypothèse nous conduit à penser que les personnages des pièces écrites au cours de cette période peuvent être compris comme des « arrêts » dans l'élaboration du point de vue porté sur le monde, qui suivent la pensée de l'auteur. Le roman se divise en trois grands segments : un prologue, écrit à la première personne et dont nous venons de nous arrêter ; un premier livre, puis un second. Dans le premier livre, on assiste à un véritable dialogue entre une voix narratrice et le personnage principal, Wahab. Le narrateur construit les liens entre les actions et introduit les pensées du personnage. Le second livre s'ouvre quant à lui par la phrase : « Maintenant, je ne sais plus qui parle » (Mouawad, 2002b, p. 191), Wahab a désormais dix-neuf ans, et c'est lui qui reprend sa place de narrateur. Que peuvent signifier ces nuances de narrateur si dans les deux livres il est toujours question des trajectoires de Wahab ?

En réalité, nous pensons que le premier livre témoigne de ce que Bakhtine (1929/1970) percevait à propos du héros chez Dostoïevski, qui percevait dans la réponse à l'identification du personnage l'« objet de réflexion du héros sur lui-même, objet de sa conscience de soi, et c'est la fonction de cette conscience qui se transforme pour l'auteur en objet de vision et de représentation. » (p. 88). Pour le dire autrement, le premier livre de *Visage retrouvé* témoignerait du processus de prise de conscience par Wahab de lui-même. Divisé en deux chapitres, le premier intitulé « La peur » présente l'ensemble de ce qui compose l'univers de Wahab, c'est-à-dire tous les traits de la réalité du personnage, mais également de son environnement qui, pour reprendre les mots de Bakhtine, ne servent pas « d'éléments constitutifs pour l'élaboration de son portrait, mais la *signification* de ces traits pour le héros lui-même, pour sa conscience de soi. » (p. 88). Wahab, tout juste âgé de quatorze ans, rentre de l'école et ne reconnaît pas la femme présente dans la cuisine de l'appartement familial : « Wahab la contemplait les yeux grands ouverts. Je n'ai jamais vu cette femme de ma vie ! Ce n'est pas ma mère ! » (Mouawad, 2002b, p. 45). La voix narratrice instaure l'atmosphère, mais c'est Wahab lui-même qui témoigne de son état d'incompréhension. Le même procédé est réutilisé lorsque Wahab est assis à la table pour prendre son repas :

Il n'avait pas achevé la moitié de son assiette. Il se forçait à avaler. Il commençait à avoir chaud. Wahab se tourna vers la femme penchée sur sa broderie. Qui est-elle ? Est-ce que c'est ma sœur ? Wahab ne pouvait pas tout à fait dire oui, mais le contraire aurait été surprenant. Si cette femme n'est pas ma sœur, si l'autre, dans la cuisine, n'est pas ma mère, alors tout serait bouleversé dans la logique des choses : on laisserait une invitée seule à broder pendant que mon père, le chef de la famille, serait là, à regarder la télévision ? Et ma mère, censée

s'occuper d'un mari et de trois enfants, où est-elle passée ? Que se passe-t-il ? (Mouawad, 2002b, p. 48)

Ce n'est donc pas simplement la mère que Wahab ne reconnaît pas, c'est également sa sœur ainsi que le quotidien lui-même. La seule explication que Wahab perçoit dans cette situation est la suivante :

Ces gens doivent me prendre pour un autre. Je suis le sosie d'un garçon de mon âge s'appelant Wahab. Je suis entré dans le mauvais immeuble par erreur, et par la plus extraordinaire des coïncidences, la clé reçue ce matin en cadeau ouvre la porte de l'appartement de ces gens. C'est ça. Ça doit être ça. Ça ne peut être que ça. (Mouawad, 2002b, p. 53)

Pour le moment, ce sont les autres qui ne se rendraient pas compte que rien ne fonctionne comme d'habitude, Wahab serait le seul personnage à remarquer le changement. Toutefois, il reconnaît son père ainsi que sa voisine, Judith pour qui il éprouve des sentiments amoureux. La rencontre entre Judith et Wahab est rapportée par le narrateur : « ils avaient commencé par se saluer, se présente, Moi c'est Wahab, Moi c'est Judith, puis, au fil des jours, ils avaient échangé de brèves politesses sur le temps, l'école, les vacances. » (p. 38). Dans la partie précédente, nous avons brièvement évoqué le nom de Judith. En effet, non seulement Mouawad réinvestit la figure du voisinage, mais il le fait en reprenant un personnage déjà présent dans un autre de ses textes. *Alphonse* (1996) consacre un fragment à Judith dans lequel elle se présente (puisque c'est elle qui prend la parole dans ce court récit) comme l'« une des rares vérités qu'Alphonse ait racontées à Walter, et c'est la seule que Walter n'a pas crue. » (p. 47). Judith et Alphonse s'étaient rencontrés sur un banc du jardin public de la ville et ne s'étaient plus quittés. Avant de partir sur son chemin de campagne, Alphonse lui avait offert une lettre que Victor, le policier, lui demande de lire :

Je suis venu vous dire qui je suis. Ce n'est pas facile parce que je suis jeune et, à mon âge, des choses pareilles ne doivent pas se dire. Je vous aime, mais j'ai peur. [...] Je m'appelle Alphonse et ce n'est qu'une convention. (Mouawad, 1996, p. 49)

Judith est le seul personnage à qui Alphonse souhaite se confier, à la fois sur ses sentiments, mais également sur son identité. L'adolescent l'invite même à se joindre à lui pour marcher jusqu'à une falaise près de la mer où elle pourra découvrir qui est vraiment Alphonse.⁶² Dans *Visage retrouvé*, c'est à Judith que Wahab confie sa situation familiale et plus particulièrement l'état de santé de sa mère :

⁶² « Viens avec moi, retournons à cette falaise unique. Viens. Tu sauras qui je suis. » (Mouawad, 1996, p. 50).

Elle doit rester au lit tout le temps, elle ne peut pas bouger... dans le sommeil elle arrive à se reposer... sinon c'est la douleur... Alors, sans lui dire, je suis venu vous demander s'il était possible de... Je ne veux pas vous ennuyer, mais si vous pouviez jouer moins fort du piano, ça pourrait aider ma mère à se reposer... (Mouawad, 2002b, p. 57)

Judith s'impose comme le premier personnage qui permet à Wahab de débiter une prise de conscience de lui-même, de mettre des mots sur ce qui, depuis le début de ce premier livre, semble être à l'origine des bouleversements. En effet, il l'interroge sur la signification et le sens de l'âge, mais face à son incapacité de lui répondre, il confie :

- Moi non plus. Je viens d'avoir quatorze ans et je ne m'attendais pas du tout à ce que ça voulait dire.
- Et qu'est-ce que ça veut dire ?
- La transformation.
- Quelle transformation ?
- Oui, la transformation, le changement... les autres... leur visage... la transformation... (Mouawad, 2002b, p. 59)

Wahab, alors rentré chez lui et après avoir observé une nouvelle fois les membres de sa famille, mais également l'appartement lui-même, pense : « À quatorze ans, les choses se mettent à changer, les perceptions évoluent, nous commençons à voir le monde tel qu'il est. Ça doit être ça. » (p. 61). Ce monde qui semble se découvrir à lui illustre plutôt le monde tel qu'il le perçoit, plutôt que tel qu'il est. Toujours à propos du héros chez Dostoïevski, Bakhtine (1929/1970) écrit que le lecteur ou la lectrice voit « non pas qui il est mais comment il se perçoit, et notre vision artistique n'est plus placée devant la réalité d'un personnage mais devant sa prise de conscience de la réalité » (p. 89), de sorte que le personnage n'est pas fermé ni même figé, mais plutôt ouvert aux changements de ses propres perceptions. En d'autres termes, ce ne sont pas les autres personnages qui définissent le héros, mais bien lui-même qui s'auto-analyse, s'auto-découvre, pour reprendre les expressions de Bakhtine.

Wahab s'engage, prudemment encore, dans un processus d'auto-découverte de soi, tant et si bien que dans la nuit, alors qu'il est assoiffé, il se lève de son lit pour rejoindre la cuisine et prendre un verre d'eau. Cette fois, et contrairement à l'histoire d'Alphonse qui a permis la rencontre de Pierre-Paul-René, « il avançait avec confiance » et, malgré le fait qu'une voix hurlait en lui : « Elle est là et elle t'attend ! » (Mouawad, 2002b, p. 64). Cette nuit-là, Wahab n'a plus peur de traverser le couloir, et la perception qu'il avait de la traversée ne l'inquiète plus. En revanche, après s'être servi un verre d'eau, il regarde la neige tomber par la fenêtre et pense :

Je n'ai jamais vu le jour se lever ; la lumière doit être plus propre au matin. Les décisions doivent être plus faciles à prendre quand, marchant seul sur une route de campagne, le premier rayon du soleil vous accueille au détour d'un chemin ; la surprise doit aider le marcheur à poursuivre. (Mouawad, 2002b, p. 65)

Pour la première fois, la marche est perçue non pas comme une nécessité pour fuir, mais plutôt comme un moyen de découvrir ce qu'il ignore encore. Le lendemain, Wahab, qui a menti à sa famille pour expliquer son retard⁶³, s'apprête à rentrer à la maison et entend les cris et la colère de sa mère. La nuit est tombée et le personnage traverse la ville à pied jusqu'au port où il finit par s'endormir. À nouveau, son sommeil s'accompagne d'un rêve :

Il était assis dans son lit. Il se vit se lever et sortir de la chambre pour aller jusqu'à la cuisine boire un verre d'eau. Il attendit, spectateur de lui-même et de ses réflexions [...] Lorsqu'il se vit rentrer dans la chambre, il devint son propre personnage. (Mouawad, 2002b, p. 112)

Wahab ne rêve pas d'un autre personnage, mais se voit lui-même métamorphosé en grand oiseau qui vole au-dessus d'« une mer vaste dont les vagues, emportées par leur danse, venaient jusqu'à lui pour lui lécher les plumes. » (p. 113). La présence de l'oiseau n'est pas anodine, mais c'est la première fois qu'elle s'incarne dans l'univers mouawadien. À l'occasion de la création du spectacle *Tous des oiseaux* (2018), Mouawad réinvestit la légende persane qu'on lui racontait lorsqu'il était enfant, celle de l'oiseau amphibie. Incarné dans le récit final de Wazzân, ce dernier personnage raconte :

Un oiseau vient au monde et voilà qu'à la faveur de son premier envol il passe au-dessus des eaux de la mer. La lumière laisse entrevoir sous la surface les poissons aux écailles argentées. Ému par cette beauté inconnue, l'oiseau veut aller à leur rencontre et il tombe vers la mer. Mais les autres oiseaux, ses congénères, le rattrapent avant qu'il n'atteigne les vagues. « Non ! lui dit le plus sage, ne t'avise jamais d'aller vers ces créatures. Elles te sont étrangères en tous points et, les rejoignant, tu mourrais comme elles mourraient si elles nous rejoignaient. Nous ne sommes faits ni pour nous rencontrer ni pour vivre ensemble. » L'oiseau obéit et va sa vie, mais toujours son cœur se tord à la vue de la mer. (Mouawad, 2018, p. 85)

De façon similaire que l'oiseau est empêché par sa tribu dans la légende, Wahab se voit devenir un « oiseau de pierre » (Mouawad, 2002b, p. 113) et sort de son sommeil à cause du bruit provoqué par les éboueurs

⁶³ Judith avait invité Wahab chez elle pour partager un repas, il avait donc expliqué à sa famille qu'il serait à l'école pour faire ses devoirs et recevoir un accompagnement personnalisé. Or, ses parents se sont aperçus du mensonge et toute la famille cherche une solution pour le retrouver. Son frère propose d'appeler la police car « s'il n'est pas rentré à la maison, c'est parce qu'il ne veut plus rentrer à la maison », ce qui permet à Wahab de trouver une raison à son mensonge : « Wahab en avait assez entendu. Il avait son excuse. Merci, mon frère. J'ai menti pour pouvoir partir. M'enfuir. Faire une fugue ». (Mouawad, 2002b, p. 98).

qui passent à côté de lui. Il se remet en route et rejoint Colin, son meilleur ami (qui n'est pas sans nous rappeler *Walter* dans *Alphonse*), pour lui annoncer qu'il a pris la décision de partir, et qu'il lui demande conséquemment de mentir à sa famille et à ses professeurs si on lui pose des questions quant à son absence. Colin accepte et lui propose de se reposer dans sa chambre avant de prendre la route. Wahab s'allonge dans le lit de son ami et le rêve s'empare de nouveau du récit. En effet, Wahab qui au départ ne trouve pas le repos car il sent la présence de quelqu'un dans la chambre s'endort, et Mouawad fait basculer le récit dans un registre fantastique par une phrase transitoire : « Épuisé par sa panique, il sombra dans le sommeil. /L'oubli de soi. /Il rouvrit les yeux et fut émerveillé par la douceur de l'obscurité » (p. 127).

Cet « oubli de soi », l'oiseau amphibie le ressent également quand, à l'aube de sa mort, il décide de ne plus se soucier des interdits et plonge sous l'eau pour rejoindre les créatures fantasmées. Dès lors, il respire et se présente aux poissons avec la parole dite magique : « Me voici ! C'est moi ! Je suis l'oiseau amphibie arrivant au milieu de vous, je suis l'un des vôtres, je suis l'un des vôtres ! » (Mouawad, 2018, p. 86). Le processus de conscience de soi s'engage différemment chez Wahab, mais la révélation est identique. Le lecteur ou la lectrice ignore si Wahab rêve ou s'il est éveillé, mais ce dernier entend des pas qui se dirigent vers la chambre et qui appartiennent à la femme aux membres de bois, mais alors que celle-ci porte avec elle la mort prochaine, un inconnu s'assoit sur le bord du lit.

Il était grand, la peau bleutée par le jeu de l'obscurité. Une main cachait ses yeux et semblait protéger Wahab d'un regard trop difficile à supporter. [...] Une phrase naquit dans la bouche de Wahab. Une voix, venue du plus intime de son être, hurla : « Ils se retrouvèrent face à face, l'enfant et l'ange, l'ange et l'enfant. » Wahab éclata en sanglots. Qui a dit ça ? (Mouawad, 2002b, p. 128-129)

À l'évidence, ce passage n'est pas sans nous rappeler l'ange intervenu pour arrêter le sacrifice d'Isaac par Abraham, mais nous pouvons également percevoir dans cet extrait, une référence au songe de Jacob, le fils d'Isaac. Dans la Genèse, Jacob rêve d'une échelle qui permet aux anges de Dieu de descendre du ciel pour rejoindre les Hommes. C'est par elle qu'il rencontre Dieu et que ce dernier lui offre la terre sur laquelle il s'est endormi. À son réveil, Jacob fait la promesse suivante : « si Dieu est avec moi, s'il me garde sur le chemin où je marche [...] et si je reviens sain et sauf à la maison de mon père, le Seigneur sera mon Dieu. » (Genèse 28, 16-22). Pour Jacques Nieuwart (2018), « les anges font se rejoindre le ciel et la terre ; par eux, Dieu pose la main sur l'épaule de l'homme pour le soutenir dans l'épreuve, ou pour le guider, au plus profond, sur les chemins de l'Incarnation. » (p. 245). La simple présence de l'ange suffit pour désarçonner la femme aux membres de bois ; « la femme s'en alla et l'ange disparut » (Mouawad, 2002b,

p. 129). De tous les rêves rapportés jusqu'à maintenant dans le roman, ce dernier est le seul qui fait intervenir des forces surnaturelles. Bakhtine (1929/1970) note également une présence de fantastique dans certains passages concernant le héros de Dostoïevski : « L'auto-analyse, l'auto-découverte du héros, son discours sur lui-même, sa non-détermination sous un angle neutre — considérés comme but suprême de sa construction — rendent parfois la position de l'auteur effectivement "fantastique" » (p. 97). Bakhtine ajoute que pour entendre le « mot intérieur sur lui-même » il faut parfois « enfreindre certaines lois inhérentes à ce monde » (p. 97).

Ce que découvre Wahab à l'issue de cette rencontre surnaturelle entre l'ange, le cauchemar et la conscience de lui-même le terrorise au point de hurler : « Faut que je dégage, je suis en train de devenir fou, fou, complètement cinglé ! » (Mouawad, 2002b, p. 129). De fait, dès que Colin revient chez lui et qu'il tente de savoir où s'en va Wahab, ce dernier lui répond : « Je sais pas. Je vais marcher. » (p. 130). Le chapitre du premier livre se termine donc sur la promesse d'une mise en marche non seulement pour fuir ce monde dont il ne reconnaît plus rien, mais aussi et surtout pour trouver la vérité, sa vérité qui lui permettrait de comprendre pourquoi il est le seul à ressentir ce qu'il ressent. Dès lors, c'est la marche qui semble s'imposer comme l'orientation privilégiée par Mouawad pour permettre à son personnage d'accéder à ce que Bakhtine (1929/1970) nomme « la vérité de conscience » (p. 99).

3.2.3 Atmosphère de la marche

Wahab est en fuite, et le récit semble s'accélérer : il prend le métro, arrive au terminus, sort de la gare, et décide de se mettre en marche vers l'est pour rejoindre la campagne : « Wahab n'avait pas sommeil et avançait d'un bon pas. Il marcha même avec allégresse. » (Mouawad, 2002b, p. 139) Dans ce deuxième chapitre, du moins au début, le narrateur occupe une place importante : c'est lui qui décrit les paysages que traverse Wahab. Les heures s'enchaînent sous ses pas, jusqu'à l'épuisement du personnage. Cette longue marche participe en réalité à la poursuite du projet de conscience de soi dont Bakhtine (1929/1990) note à propos de l'une des prérogatives nécessaires :

La conscience de soi exige une atmosphère artistique permettant que se développe l'auto-analyse de son mot. Aucun élément de cette atmosphère ne peut rester neutre : tout doit toucher le personnage au vif, le provoquer, l'interroger, même le contredire et se moquer de lui, tout doit s'adresser au héros lui-même, être centré sur lui, tout doit être ressenti comme *le mot sur une présence* et non pas comme le mot sur une absence. (Bakhtine, 1929/1990, p. 109-110)

C'est précisément cette atmosphère qu'installe le narrateur et qui bouscule peu à peu l'état d'esprit dans lequel se trouve Wahab. Alors convaincu au départ de sa fuite, « il était à présent ce soulèvement furieux d'une tempête nocturne aux confins de glace d'un océan ravagé. Des vagues en larmes de rasoir. Le chaos. Le temps lui montrait sa véritable figure. » (Mouawad, 2002b, p. 148). C'est désormais la colère qui s'empare de Wahab à la fois contre ce monde qu'il ne reconnaît pas, mais également contre lui-même, car incapable de se débarrasser de l'image de cette femme qui devrait être sa mère, mais dont il sait, au fond de lui, qu'elle ne l'est pas. « Pour partir, marcher, il faut de la colère. Cela ne vient pas du dehors [...] Mais plutôt d'abord cette rage intérieure. » (p. 69), écrit Frédéric Gros (2011). Dans l'engagement d'un départ, Gros perçoit un double sentiment, paradoxal sans doute, mais qui permet au marcheur ou à la marcheuse de poursuivre sa route : celui de l'anxiété, « parce qu'on abandonne (revenir, c'est un échec) et celui de légèreté « par tout ce qu'on derrière soi : les autres restent, demeurent sur place, figés. Tandis que notre légèreté nous porte ailleurs, frémissant. » (p. 70). Wahab n'échappe pas à cette ambivalence : à la fois il déclare qu'il souhaite rentrer chez lui et dans le même temps, il fait le choix de s'engager sur un sentier qui traverse la forêt avec l'espoir de devenir un héros qui découvrirait un trésor caché.

Alors que Wahab sort du bois et se dirige vers la lumière, le narrateur quitte un instant le monde de Wahab pour s'intéresser, pour la première fois, à un autre personnage : « C'est Maya qui, la première, le vit arriver. Plus tard, elle le dira. » (Mouawad, 2002b, p. 151) Wahab, épuisé par sa marche, entre dans la maison et la jeune femme s'exclame : « Tu es revenu, lui dit-elle, tu es revenu ! Et dans un mouvement, une danse, elle s'évanouit et tomba à ses pieds » (p. 152). Wahab est alors convaincu que le « le cycle des métamorphoses » (p. 152) s'est poursuivi pendant son absence : il n'est plus à la campagne comme il le pensait, il est rentré chez lui, et cette femme qui semble si heureuse de le revoir doit être sans doute une membre de sa famille. Non sans nous rappeler le début du premier chapitre du roman, lorsque Wahab rentre de l'école et pense qu'il s'est trompé d'appartement, Mouawad introduit en réalité l'histoire de Maya pour organiser ce que Bakhtine (1929/1990) nomme un « grand dialogue » (p. 120). En effet, Wahab intègre désormais la vie familiale de cette maison et participe, malgré lui, au mariage qui se déroule au même moment. Il se présente à l'homme venu secourir Maya comme un garçon qui s'est perdu pendant son voyage scolaire et qui se prénomme Colin, et apprend que Maya, âgée de quatorze ans elle aussi, ne parle plus depuis que son frère, Julien, fut emporté il y a huit ans, par la forêt. Toute la famille voit dans les yeux de Wahab, le retour de Julien : « Wahab était devenu spectateur de sa propre vie. Julien est mort, pensa-t-il. Je suis son fantôme. » (Mouawad, 2002b, p. 161). Wahab tente de s'accommoder avec cette nouvelle identité, mais une tempête se lève et son secret s'apprête à être révélé.

L'homme conduit Wahab et Maya dans la chambre de Jean Blondel, le grand-père, pour qu'il et elle s'y réfugient le temps que le vent se calme. Dès lors, la conversation s'engage entre Jean et Wahab, sans pour autant qu'une parole ne soit prononcée :

Wahab regardait l'homme, mais ne parvenait pas à voir ses yeux, à percevoir la lueur de son regard. Peut-être a-t-il les yeux fermés, pensa-t-il.

— Je n'ai pas les yeux fermés, dit le vieillard.

Wahab frissonna. Tout son corps se mit à brûler. Choc électrique le long de sa colonne vertébrale. Je n'ai pourtant rien dit. (Mouawad, 2002b, p. 169)

À propos du « grand dialogue » présent dans l'œuvre de Dostoïevski, Bakhtine (1929/1990) explique que « l'auteur y serait l'organisateur et l'un des protagonistes de ce dialogue » (p. 120). Il ne s'agit pas de percevoir dans la figure du vieillard celle de Mouawad, mais plutôt de constater l'apparition de la conscience de l'auteur, ouverte aux autres consciences (dont celle du héros). En d'autres termes, Mouawad illustre dans cette dernière partie du premier livre, sa nouvelle attitude artistique à l'égard du personnage, c'est-à-dire, une « attitude dialogique » (p. 108).

Pour l'auteur, le héros n'est ni un « lui », ni un « moi », mais un « tu » à part entière, c'est-à-dire le « moi » équivalent d'autrui (le « tu es »). Le héros est le sujet auquel l'auteur s'adresse dialogiquement avec un profond sérieux et non pas dans un jeu rhétorique ou dans une convention littéraire. Ce « grand dialogue » du roman tout entier se situe non pas dans le passé, mais tout de suite, c'est-à-dire dans le présent du processus créateur. (Bakhtine, 1929/1990, p. 108)

Jean répond à Wahab alors que ce dernier a seulement pensé qu'il avait les yeux fermés, pourtant il a « entendu poser la question » (Mouawad, 2002b, p. 170). Il sait également que Wahab ne s'appelle pas Colin, c'est pourquoi il lui demande « [s]on vrai nom » (p. 170). Jean l'interroge sur les raisons de sa fugue et la discussion s'apparente de plus en plus aux échanges entre l'homme et l'enfant dont nous avons déjà parlé à propos d'*Alphonse*. En effet, Jean confie à Wahab :

On n'est sûr de rien... par exemple, toi et moi : je suis peut-être toi, Wahab. Je suis peut-être toi, il y a de cela longtemps, assis sur une chaise. Et toi, tu es peut-être moi, dans longtemps, couché dans un lit, et homme et enfant, nous voilà l'un en face de l'autre. (Mouawad, 2002b, p. 172)

Jean s'apprête à révéler la vérité que Wahab s'était mis en tête de trouver dans sa longue marche. Pour ce faire, le vieillard offre au jeune homme sa peur d'enfance :

- Qu'est-ce qui ferait peur à la peur de mon enfance ?
- Une autre peur d'enfance.
- Une autre peur d'enfance ?
- Il n'y a pas d'autre solution. Je vais te confier la mienne... tu m'as bien confié la tienne...
- Mais vous, vous n'êtes plus un enfant...
- Ça ne change rien. Je crains toujours ce qui m'a toujours effrayé. Je suis venu au monde avec la frayeur des loups, des grands loups blancs du Nord. Le temps a passé, mais rien ne s'est calmé. (Mouawad, 2002b, p. 174)

Jean nomme le récit de sa peur : il revient à la mémoire du ventre de sa mère lorsqu'au moment où, au premier battement de son cœur, il entend le bruit du sang qui coule dans les veines de sa mère. C'est à cet instant précis qu'il a ressenti « toute la joie, toute la vie et toute la terreur du monde » qu'il allait découvrir : « et cette terreur avait pour moi la figure macabre d'un loup blanc » (p. 175). L'origine de toutes les peurs de l'enfance trouve naissance dans le ventre de la mère. Il semble évident que les mots de Jean ne sont que l'illustration de l'origine du « poisson soi » pour Mouawad. Par conséquent, Wahab, par le récit de Jean, accède à la vérité de la conscience de soi, par la conscience du « poisson soi ». Si Bakhtine (1929/1990) écrit que : « la vie authentique de la personnalité n'est accessible que lors d'une approche *dialogique* à laquelle elle *répond elle-même* en se découvrant librement » (p. 103), Mouawad ne donne pas de solution concrète à Wahab par l'intermédiaire de Jean, mais il lui offre une autre peur d'enfance pour que son héros, parce qu'il est libre et indépendant de lui-même, puisse découvrir sa logique et ses lois propres :

Aie confiance, Wahab, peut-être qu'un jour tu seras face à la femme aux membres de bois et tu auras peur [...] laisse-toi pénétrer par cette peur, laisse-la te traverser, et quand elle sera sur toi et que tu penseras Je suis perdu, les loups surgiront. La horde arrivera en courant pour te délivrer de l'horrible femme. (Mouawad, 2002b, p. 177)

Le temps du théâtre et celui du roman ne sont pas les mêmes pour Mouawad. Si le premier est celui de l'urgence, le second est celui du temps long qui lui permet, pour reprendre les mots de Patočka (1990) que nous citons au début de ce chapitre, d'accéder à l'origine du chemin qui le mène vers le dehors et qui se situe dans les « profondeurs, en dedans de lui-même » (p. 85). Par le roman, Mouawad adopte une nouvelle attitude face à son héros : il le conçoit à la fois comme un point de vue sur le monde et sur lui-même. Profondément libre et indépendant de son auteur, le héros se met en marche pour accéder à une vérité, sa vérité, c'est-à-dire à la conscience de soi-même. Le héros n'est plus présenté ou qualifié par d'autres personnages comme nous avons pu le voir avec Willy Protogoras ou Nelly Cromagnon. C'est bien lui-même qui s'auto-analyse et s'autodécrit. Toutefois, et comme le rappelle justement Bakhtine

(1929/1990), « il serait absurde de penser que la conscience de l'auteur n'est pas exprimée » (p. 114). Mouawad est bien présent dans le roman, mais, « la conscience de l'auteur ne transforme pas les autres consciences (celles des personnages) en objets, ne les affuble pas de définitions achevantes, par contumace » (p. 114), elle se place en réalité à côté d'elle.

De fait, Mouawad s'inscrit dans la vision du roman polyphonique que décrit Bakhtine à propos de l'œuvre de Dostoïevski. Ce n'est pas une écriture monologique qui s'incarne dans les mots de Mouawad, mais bien un « grand dialogue » qui s'instaure et qui peut trouver une justification dans le fait que ses personnages ne cessent de se répondre, de se compléter, de se contredire aussi parfois. « Dans le roman polyphonique, l'auteur doit non pas renoncer à soi et à sa conscience, mais l'élargir extraordinairement, l'approfondir, le reconvertir (dans une direction déterminée, il est vrai), pour être apte à englober les consciences à part entière d'autrui » (p. 115), écrit Bakhtine. La police a retrouvé Wahab et est venue le chercher chez Maya. Alors qu'il s'apprête à monter dans la voiture pour être reconduit chez lui, la jeune femme qui ne parlait plus depuis la disparition de son frère se mit à parler : « C'est moi la première qui l'ait vu arriver ». (Mouawad, 2002b, p. 181). La famille, sous le choc d'entendre de nouveau sa voix, la supplie de parler encore, mais rien n'y fait. Wahab s'avance vers elle et lui demande de raconter leur première rencontre. Maya revient sur l'arrivée de Wahab dans la maison, de sa sortie de la forêt où elle crut voir Julien, jusqu'au moment où elle s'est évanouie. « La voix de Maya avait dévoré les espaces intérieurs de chacun » (p. 183), et Wahab qui était désormais dans la voiture de police « avait le front collé contre la vitre et portait au fond du cœur la force de ce silence. Maya le lui avait offert. Liberté aux oiseaux sauvage. » (p. 184). La marche de Wahab est maintenant terminée. Il rentre chez lui avec la conscience de soi-même rendue possible par Jean et la force du silence transmise par Maya. À l'image d'*Alphonse*, le retour dans sa famille s'illustre par l'affirmation que « l'enfance est terminée [...] en ouvrant la porte de son appartement, il sauta à pieds joints dans un trou qui le mena loin, bien loin de cette beauté tant espérée. » (p. 186).

3.3 *Visage retrouvé* : un « roman familial »

Sur ce premier roman, certaines recherches ont relevé tous les éléments qui permettent d'affirmer que *Visage retrouvé* est une preuve supplémentaire de la démarche autofictionnelle de Mouawad, à l'image de Georgeta Elena Prada (2021) qui estime que « *Visage retrouvé*, a en son centre le sujet exilé du Liban incendié par la guerre et sa reconstruction identitaire au Québec » (p. 205). Cette idée selon laquelle l'exil de Mouawad serait, de façon récurrente, le moteur de l'écriture de ses œuvres nous semble erronée, car,

si Prada perçoit dans ce roman une écriture autobiographique, pourquoi ne pas relever la réponse de Wahab lorsque Judith l'interroge sur son exil :

- Est-ce que ton pays te manque ?
- Non. Je suis bien ici. J'ai mes copains.
- Et la guerre ?
- Quoi, la guerre ?
- Tu y penses parfois ?
- Non. Jamais. C'était chouette, la guerre. On manquait l'école. On était toujours en vacances. C'était bien. Une bombe qui tombe, c'est beau. [...]
- Est-ce que tu te souviens de tes premières années, là-bas ?
- Pas très. Je me souviens d'un chien qui m'aimait bien. Sinon peu de choses, et certains visages me sont devenus inconnus. (Mouawad, 2002b, p. 91-92)

Les horizons d'attente et les projections du lecteur ou de la lectrice font en sorte qu'il est courant de faire de l'exil le lien entre les pièces de Mouawad. La lecture est sélective et le repérage des éléments qui viennent confirmer l'hypothèse de l'origine dans l'exil est récurrent. Toutefois, la guerre n'est pas le sujet du roman, elle est la conséquence de sa présence au Québec et elle est incarnée par la femme aux membres de bois qui témoigne du souvenir de l'incendie de l'autobus et non de la guerre en elle-même. De plus, dans son introduction, Prada (2021) situe l'écriture du roman — nommé dans son texte « fiction autobiographique » (p. 205) — avant l'écriture de la tétralogie ; or, cette chronologie est partiellement fautive puisque *Littoral* est créée pour la première fois en 1997, et que pendant les quinze années d'écriture du roman, plusieurs pièces ont été produites. Par conséquent, si on souhaite interroger le traitement de la guerre, alors il sera bien plus opérant, comme nous l'avons vu, dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* ou *Journée de noces chez les Cromagnons*, voire dans *Littoral*, puisque Wilfrid, le personnage principal, revient dans le pays natal de son père, ébranlé justement par les atrocités de la guerre. Enfin, si un lieu est bel et bien nommé dans le roman, ce n'est pas le Liban, mais la ville de Montréal qui est interprétée par le regard de Wahab. Nous allons même plus loin, puisque nous pensons que Mouawad affirme, dans ce roman, le statut du personnage-marcheur par l'intermédiaire de Wahab, mais également celui de l'auteur-marcheur puisque *Visage retrouvé* se présente comme la trace de sa traversée montréalaise personnelle effectuée tout au long de l'écriture.

3.3.1 Montréal, ville de la révélation

Tout au long de la description de la marche de Wahab, des indices spatiaux sont disséminés. Cette marche débute le long du Quai de l'Horloge, situé dans le Vieux-Port de la ville : « il longea le fleuve et s'arrêta au

pied d'une grande horloge. Elle dominait les quais, pâle dans la lumière du jour finissant » (Mouawad, 2002b, p. 40). Lorsqu'il décide de quitter définitivement l'appartement familial, il entre dans la première station de métro dans laquelle il rencontre le guichetier, habillé de « son uniforme bleu » (p. 100), couleur des vêtements des employés de la Société de Transport de Montréal. Plus tard, c'est à la station centrale de la ville, observée comme un échangeur entre trois des quatre lignes de métro, que Wahab se rend pour rejoindre la gare : « Les corridors menant aux quais étaient noir de monde. Une foule bigarrée marchait d'un pas pressé, se séparant à chaque carrefour, descendant les escaliers ou les remontant, le regard aveugle » (p. 136). Les références sont nombreuses et se précisent davantage dans le deuxième livre où Wahab nomme précisément les lieux : « Je me suis retrouvé à Côte-des-Neiges » (p. 200), « l'autobus passe le long du grand cimetière. Celui de la montagne » (p. 210), ou encore, « la grande croix qui domine la ville » (p. 210). Toutes ces références situent l'action le long de la route qui encercle la colline du mont Royal. L'influence de la ville montréalaise, arpentée par la marche dans le roman, trouve une résonance dans les propos de Partrick Cady (2004) prononcés lors de la soirée de départ de Mouawad à la direction du Théâtre de Quat'Sous :

Je n'ai pas tout de suite compris pourquoi tu avais commencé par mettre en scène *Œdipe Roi* au lieu d'aller directement à *Œdipe à Colone*, toi l'homme en marche ; il fallait bien pourtant que tu commences par le récit de la route qui amène ce voyageur à se faire adopter par le pays auquel il se croit étranger. (Cady, dans Charland et Leroux, 2004, p. 20)

La référence à *Œdipe Roi* est, dans sa symbolique, intéressante pour aborder le cheminement de Mouawad dans ce roman. *Visage retrouvé* ne fait pas seulement le récit de l'itinéraire de Wahab, il permet à l'auteur d'écrire sa propre trajectoire québécoise. À propos d'*Œdipe Roi*, Flore Garcin-Marrou (2018) écrit :

Œdipe accomplit une marche à rebours : il ne marche pas inexorablement vers son destin, mais il marche rétrospectivement vers un destin qui s'est déjà accompli. Il revient sur ses propres pas, et tout à coup, dans une vision, lui apparaît clairement la croisée des chemins où il se reconnaît lui-même, tuant Laïos, son propre père. (Garcin-Marrou, 2018, p. 44)

Certes, Wahab avance, mais sa marche ne se dirige pas vers un destin à accomplir, mais bien vers les origines d'un destin qui a déjà eu lieu. Le prologue du roman donne l'indication pour comprendre le point de rupture, l'endroit précis où se trouve « la croisée des chemins » dont parle Garcin-Marrou. C'est à la suite de l'incendie de l'autobus que la famille décide de quitter le pays natal, et de laisser ce lieu de l'attentat devenir celui où plusieurs routes se croisent : rester dans le pays, choisir de fuir cet endroit, laisser au hasard le soin de décider le pays d'accueil, etc. Toutes les pièces dont nous avons parlé jusqu'à

présent nous ramènent à ce lieu, celui de la « poétique ». Nous avons déjà expliqué la manière dont Mouawad construisait des personnages dont les destins évoluent parallèlement, et tentent de répondre à la question hypothétique : « Et si.. ? », mais nous découvrons avec ce roman que le lieu de l'incendie est celui de l'origine du traumatisme. Au-delà même de l'exil, c'est l'apparition de la femme aux membres de bois qu'affrontent Mouawad et ses personnages dans ses premières années d'écriture. Mouawad lui-même a ouvert cette voie d'interprétation par ses propos écrits dans son journal de confinement :

Ce que vaut un humain sa vie durant, seul l'affrontement avec les grandes épreuves de la perte peuvent le montrer tel qu'il est et le conduire à son centre. S'il est vrai qu'à l'instant de notre mort on voit défiler notre vie, je verrai quant à moi défiler les paysages intérieurs que j'ai parcourus des années durant à travers les ruelles enneigées de Montréal. Des nuits et des nuits à marcher, pour chercher ce que j'ignorais. Ce n'est pas parce que le paradis est perdu que cela signifie qu'il n'existe plus. Et marcher toujours, entreprendre un voyage [...] savoir qu'il arrive toujours du côté où on l'attend le moins, le pas tranquille de l'ange. (Mouawad, 2021a, 77-78)

Si Wahab ne marche pas vers un destin à accomplir, Mouawad quant à lui, redécouvre sa propre marche qui l'a amené au Québec. Montréal est, pour reprendre l'expression de Sherry Simon, un « lieu de traduction », par conséquent elle est le lieu qui permet à l'auteur de traduire sa mission personnelle : il est un « faiseur de roman », pour reprendre l'expression de Marthe Robert (1972). Montréal apparaît à Mouawad comme une révélation, celle du « pas tranquille de l'ange », formulation récurrente dans l'univers de l'auteur et présente également dans son roman.

3.3.2 Le pas tranquille de l'ange

En réalité, c'est même dans le roman que pour la première fois, l'apparition de l'ange est identifiable. Avant d'entamer sa marche sur le chemin de campagne, Wahab est invité par Colin, son meilleur ami, à se reposer dans sa chambre. Allongé dans le lit, il « s'abandonn[e] à un sommeil sans rêves » (Mouawad, 2002b, p. 126) et ressent la présence de quelqu'un auprès de lui. Invisible, cette présence semble d'abord inoffensive jusqu'à ce que son bras soit tiré par une force extérieure, et « aussitôt, tout bascula. Il fut, corps et âme, possédé par une terreur sans nom » (p. 126). Persuadé de l'arrivée de la femme aux membres de bois, Wahab est tétanisé et sent l'apparition s'allonger à ses côtés dans le lit :

D'un mouvement lent, droit, fort, l'inconnu se redressa et s'assit sur le bord du lit. Il se leva et se retourna. Ce n'était pas la femme aux membres de bois. Il était grand, la peau bleutée par le jeu de l'obscurité. Une main cachait ses yeux et semblait protéger Wahab d'un regard trop difficile à supporter. [...] Une phrase naquit dans la bouche de Wahab. Une voix, venue

du plus intime de son être, hurla : « Ils se retrouvèrent face à face, l'enfant et l'ange, l'ange et l'enfant. » (Mouawad, 200b, p. 126-127)

La description qui est faite de cette apparition se réfère à l'ange bleu, c'est-à-dire à l'archange Michaël qui, comme Gabriel ou Raphaël, est un messager de Dieu. Ils apparaissent dans l'Ancien Testament dans les moments importants des hommes et ils s'assurent du lien entre la Terre et le Ciel. Toutefois, l'archange Michaël n'est pas une référence anodine puisque c'est lui qui, dans le récit de l'Apocalypse de Jean, combat le dragon, figure du démon. Sa victoire fait de lui l'un des anges gardiens fondateurs pour les croyants. Cette légende n'est pas sans nous rappeler le tableau accroché dans la chambre d'enfance de Mouawad, qui, rappelons-le, avait alimenté son imaginaire. Par conséquent, lorsque l'archange Michaël apparaît à Wahab, il y a non seulement une intervention divine au sein de la fiction, mais également une intervention de l'auteur qui utilise son souvenir d'enfance pour venir en aide à son personnage.

L'ombre de la femme aux membres de bois apparut, projetée contre les rideaux de la fenêtre. L'ange bleu sourit avec confiance. [...] Il fit un geste de la tête, recula, reprit sa lente marche et sortit de la chambre. [...] Il y eut un grand bruit, un fracas dans tout l'appartement. La femme s'en alla et l'ange disparut. (Mouawad, 2002b, p. 129)

La présence de l'ange provoque la disparition de la femme aux membres de bois. La protection qu'il apporte à Wahab est salvatrice puisque sa peur disparaît et qu'il trouve le courage de répondre à la question future de Colin concernant l'endroit où il compte aller : « Je ne sais pas. Je vais marcher » (p. 130). Le message transmis par l'archange est donc celui de la mise en marche. En nommant précisément la nature du personnage de cette ombre bleue, Mouawad ouvre une voie d'interprétation nouvelle : les apparitions seraient l'incarnation des anges, et donc d'une spiritualité chrétienne. Jacques Nieuwarts (2018) écrit à propos de ces interventions divines : « Lorsque l'ange de Dieu apparaît, il semble parfois si proche de l'homme que celui-ci chemine avec lui en véritable compagnon, étonné de cette proximité de Dieu » (p. 241). Que fait Pierre-Paul-René, si ce n'est que de cheminer avec Alphonse ? Quelle peut-être la nature de Marguerite Cotaux, si ce n'est qu'elle incarne elle aussi l'image de l'ange ?

Ainsi, les propos de Mouawad tenus à Côté (2005) résonnent différemment : « En France, je me suis sauvé moi-même, au Québec, j'ai été sauvé » (p. 85). Le Québec, et plus particulièrement, la ville de Montréal, est intervenu, à l'image de l'ange protecteur, pour sauver Mouawad et l'accompagner ainsi dans la découverte de la quête de son écriture.

3.3.3 Fictionnalisation de l'enfance

Nous l'avons déjà formulé dans le premier chapitre, la quête de Mouawad, si elle rejoint la question des origines, s'illustre par la réécriture de son « roman familial ». Écrit pendant une quinzaine d'années, *Visage retrouvé* semble être ce roman originel avec lequel Mouawad prend une distance par l'intermédiaire du personnage de Wahab. Afin de comprendre ce rapprochement entre le roman *Visage retrouvé* et le roman originel de l'auteur, reprenons la description du « roman familial » réalisée par Marthe Robert :

Pour composer l'intrigue de son « roman familial », l'enfant n'a d'ailleurs pas besoin d'une tromperie bien compliquée, il lui suffit de faire passer au compte d'un fait extérieur le changement tout intérieur dont les motifs lui restent cachés : devenus méconnaissables à ses yeux depuis qu'il leur découvre un visage humain, ses parents lui paraissent tellement changés qu'il ne peut plus les reconnaître pour siens, il en conclut que ce ne sont pas ses vrais parents, mais littéralement des étrangers. (Robert, 1972, p. 33)

Le premier livre du roman se concentre précisément sur cette intrigue : Wahab ne reconnaît pas le visage de sa mère ni celui des membres de sa famille. Sa quête personnelle est double : à la fois il souhaite se séparer et se détacher de ce couple qui joue à être ses parents, mais dans le même temps, il conçoit cette métamorphose comme une véritable épreuve dont il peine à en accepter les règles, « de sorte que tout en faisant un pas réel vers l'indépendance affective et l'esprit de libre examen, il réussit à prolonger encore quelque temps l'idylle familiale dont il pressent lui-même la fin » (Robert, 1972, p. 34). Dès lors, Wahab projette cette idéalisation du modèle familial lorsqu'il rencontre Maya et sa famille. Invité surprise d'un mariage, il se plaît à se faire reconnaître comme le frère disparu de Maya, et accepte de porter ses vêtements pour la photo de famille : « On prit la photo. Wahab se tenait souriant, entre une vache et le doux visage de Maya dont la main n'avait pas lâché la sienne » (Mouawad, 2002b, p. 162).

Wahab, en tant que personnage, se construit à partir des souvenirs et des sensations intimes de l'auteur qui sont mis au service de l'écriture du « roman familial » de Mouawad. Les liens entre la fiction et le réel ne concernent pas la guerre et l'exil, mais plutôt l'impression d'un héritage faussé que l'auteur développe lors de son entretien avec Rioux et Lapierre (2010) :

Je n'ai rien connu du *Flower Power* et de ce monde qui pensait que tout était amour et beauté. Moi, le souvenir que je garde de ce monde, c'est du sang et des horreurs. Alors, c'est quoi la transmission ? Comment se fait-il que cette génération qui ne voyait qu'amour et paix, ne m'ait transmis que la guerre ? (Rioux et Lapierre, 2010, p. 12)

Cet apparent manque d'héritage, amène l'enfant à croire qu'il appartient à une autre famille et à se réfugier dans un espace imaginaire depuis lequel il peut se penser comme un personnage. Autre élément constitutif de ce « roman familial », sa fugue, à l'âge de quatorze ans qui s'est étendue pendant deux jours. Terrifié à l'idée de rentrer chez lui, Rioux et Lapierre rapportent que rien ne s'est finalement produit : « on n'a pas posé de questions, on n'en a jamais parlé dans sa famille. Le silence au point où Wajdi Mouawad s'est même demandé s'il n'avait pas rêvé cette fugue » (p. 12). Cet événement est réinterprété par Mouawad, à la fois dans l'écriture d'*Alphonse*⁶⁴, mais également dans celle de son roman. À ce souvenir réel, s'ajoute le prénom de Colin, ami d'enfance de l'auteur lorsqu'il était à l'école en France. Colin est à la fois l'ami de Wahab dans *Visage retrouvé*, mais il est également « le Walter dans la pièce *Alphonse* » (p. 10). Enfin, le professeur Guettier à qui Wahab se confie sur la métamorphose qu'il est en train de vivre joue le rôle de Philippe Guettier, professeur favori de l'auteur pendant les deux premières années de son arrivée en France.

De fait, il ne s'agit pas d'opposer le fait que Mouawad intègre dans son récit des éléments biographiques, mais il apparaît important de souligner que ces éléments, qui correspondent à la période de métamorphose personnelle, c'est-à-dire à la perte de sa langue maternelle, sont projetés dans l'histoire de Wahab. Mouawad opère une relecture de son passé, pour mettre en intrigue son propre « roman familial » qui participe nécessairement à l'édification de son mythe de l'Écrivain.

Robert (1972) introduit le deuxième mouvement du « roman familial » après avoir indiqué qu'il accède à « un monde plus vivant que lorsqu'il connaît la sexualité, et avec elle, la notion de *différence*, sans quoi les idées d'accord, de conflit, d'union ou de séparation restent proprement inintelligibles » (p. 34). Par la découverte de la sexualité, l'enfant découvre également les origines de la vie et se rapproche inéluctablement de la figure maternelle puisque le doute qu'il éprouvait auparavant sur son appartenance à sa famille est à moitié rassuré. La mère est nécessairement sa mère, mais le doute peut perdurer quant à la figure du père. Marthe poursuit :

le roman proprement dit commence à cette opposition qui, dans la mesure même où elle se fonde sur la différence [...] lui ouvre les mille perspectives de l'aventure, de l'intrigue, du

⁶⁴ C'est d'ailleurs à la suite d'une représentation de la pièce que son frère Naji s'est souvenu de sa fugue : « Pour Wajdi Mouawad, cet événement décrit bien l'état de silence dans lequel sa famille était plongée. Tout était opaque et en lui, par contre, tout bouillait » (Rioux et Lapierre, 2010, p. 12).

conflit, bref tout un avenir d'action dans lequel il va pouvoir préciser ses desseins, sans renoncer pour autant à ses ambiguïtés. (Robert, 1972, p. 35)

Ainsi, par la découverte de la sexualité, le roman de l'enfant évolue :

La nouvelle tendance du roman, sexuelle donc cette fois, trahit ses motifs jusque dans les ruses qu'elle déploie pour les camoufler. En se déclarant illégitime, en effet, l'enfant se place dans une situation qui, étant nécessairement voulue par lui, permet de déduire ses vraies raisons, et le cheminement de ses désirs cachés. D'abord il garde sa mère à ses côtés, et cette proximité crée une intimité d'autant plus étroite qu'elle s'impose désormais dans le récit comme le seul lien concret. (Robert, 1972, p. 36)

Le deuxième livre de *Visage retrouvé* se déroule après une ellipse temporelle et présente une narration différente du premier livre. Wahab est désormais âgé de dix-neuf ans et l'entière du récit est assurée par un « je » qui ne laisse plus aucun doute quant à l'identification de la voix. La formule initiale, qui concerne le temps qui passe, est reprise dès l'ouverture de ce deuxième livre, mais cette fois, l'enfance est qualifiée de « lointaine » (Mouawad, 2002b, p. 191). Le temps est questionné par Wahab, car il lui semble impossible d'être en mesure de le nommer et de l'identifier. En effet, il semble vouloir définir l'instant où la transformation s'est produite, le moment où les choses se sont mises à changer : « J'ai dix-neuf ans. Je suis à l'âge où un avant existe dans le temps. Un avant sans frontière précise. Avant quoi ? Je dis parfois : "Avant, j'étais un enfant." Mais quand est-ce que j'ai cessé ? Je ne sais pas. » (p. 192). En réalité, ce n'est pas seulement l'enfance qui s'est terminée avec son retour dans l'appartement familial, mais bien un *état* d'enfance dans lequel la marche était facile et dont la quête ne concernait que lui-même. Une prise de conscience s'est produite entre son retour et l'ouverture du deuxième livre qui trouve son origine dans la reconnaissance formelle de sa mère. Devenue le « seul lien concret », c'est autour de cette figure maternelle que le récit se construit désormais, et non plus autour des rêveries ou digressions de Wahab.

Sa mise en marche est maintenant effectuée avec « l'âme qui tremble » (p. 196) et ne libère plus son imagination ou ses fantasmes, bien au contraire. Par ailleurs, cette marche est interrompue dès l'instant où Wahab monte dans un autobus, lieu qui autrefois était assimilé à celui de la femme aux membres de bois. Sa traversée de la ville ne se fait pas à pied, par conséquent les souvenirs ne sont plus réinterprétés de la même manière. Cette fois, il ressasse ce qui est à l'origine la sortie de son appartement à cinq heures du matin, en pleine tempête de neige :

Au début, on ne veut pas y croire. Ou alors on confond. En fait, on n'en sait rien. [...] Il est tard. La nuit est profonde et le téléphone sonne. On se lève. On titube. On décroche.

- Allô ?
- Wahab ?
- Oui...
- Viens vite.

Alors on raccroche parce que c'est clair. C'est précis. C'est tranchant. C'est comme un couteau dans la gorge. Planté fret sec. Shlack! Le goût de son propre sang à chaque respiration. (Mouawad, 2002b, p. 194-195)

Nous reconnâtrons ici la scène inaugurale de *Littoral* dans laquelle Wilfrid apprend le décès de son père au téléphone en pleine nuit, nous y reviendrons. Tout au long de son trajet dans l'autobus, Wahab observe les paysages par la fenêtre et les relie à un souvenir précis, comme lorsqu'il distingue par la fenêtre la bibliothèque du quartier Côte-des-Neiges : « C'est à crever de rire : il y a trois ans, ça faisait deux ans que nous avons quitté le pays de mon adolescence, j'avais attendu à cet arrêt [...] Cette journée-là, j'étais fou de joie. Je venais d'être accepté aux Beaux-Arts » (p. 199-200). Toutefois, si l'évocation de ce souvenir semble réconfortante, bonheur et malheur se mêlent à l'intérieur de l'autobus et dans son esprit :

L'autobus a beau être illuminé aux néons, je suis tout seul au fond d'une maison abandonnée au creux d'une vallée déserte d'un pays dévasté et j'entends les fantômes d'une époque heureuse rire de leurs voix mélancoliques et lugubres [...] Avant, il n'y avait que les rêves. (Mouawad, 2002b, p. 204)

Alors que Robert nommait la découverte de la sexualité comme révélatrice d'un nouveau mouvement du « roman familial », celui de Wahab se caractérise par la perte des rêves causée par la découverte non consentante de la sexualité. Âgé de seize ans, Wahab surprend son oncle, le frère de sa mère, en train de se masturber sur son corps d'adolescent.

C'est la première fois que je vois le sexe d'un homme [...] ce sexe, mauve et énorme, agité avec violence, était identique à l'apparition de la femme aux membres de bois. J'avais seize ans et j'étais parvenu, grâce à l'arrogance de mon adolescence, à oublier la hantise que j'avais de ce spectre immonde. Or, ce matin-là, les paupières entrouvertes à épier mon oncle se branler à fond de train les yeux fixés sur mes fesses, je réalisais qu'il existait une infinité de réalités qui devenaient de parfaites métaphores de cette créature cauchemardesque. Elle avait beau ne pas exister, la femme aux membres de bois était présente comme jamais dans la chambre. (Mouawad, 2002b, p. 205-206)

Le fait que la découverte de la sexualité par Wahab se déroule en premier lieu par l'agression de son oncle déplace le mouvement du « roman familial ». En effet, Robert (1972) explique qu'à la suite de la reconnaissance de la mère comme « seul lien concret », l'enfant rencontre le motif œdipien de façon plus ou moins affirmée :

Il relègue son père dans un royaume de fantaisie [...], car pour le rôle qu'il joue alors dans l'ordre ordinaire de la vie, ce père royal et inconnu, cet éternel absent pourrait tout aussi bien ne pas exister, c'est un fantôme, un mort auquel on peut certes vouer un culte, mais aussi quelqu'un dont la place est vide et qu'il est tentant de remplacer. (Robert, 1972, p. 36)

Dans le premier livre, Wahab reconnaissait seulement le visage de son père, pourtant, dans ce deuxième livre, le père est seulement nommé à quelques reprises. En revanche, le frère de Wahab occupe une place centrale. D'abord, c'est lui qui prévient Wahab de la mort prochaine de leur mère, mais il est le seul personnage avec qui les relations demeurent les mêmes au sein de son « roman familial ». Les deux frères semblent se protéger, ou en tous les cas, portent une attention particulière l'un pour l'autre : dans le premier livre, Nidal est celui qui offre à Wahab l'excuse de sa fugue⁶⁵, dans le second, c'est Wahab qui reconforte son frère⁶⁶. Par l'effacement progressif du rôle du père dans le second livre, ce n'est pas tant pour des raisons propres aux motifs œdipiens, mais plutôt par nécessité de se consoler de l'agression du frère de sa mère de conjurer la figure du frère représentée par l'épisode d'Abel et Caïn. Du frère responsable de la perte des rêves, le frère de Wahab s'impose comme figure de l'ange à l'image de Walter, frère de Nelly Cromagnon qui revient expressément pour lui offrir le poème libérateur, ou d'Abdgar Philisti-Ralestine que Willy Protagoras considère comme son frère et qui endosse le rôle du premier ébranlé.

Le « roman familial » est un genre complexe qui joue avec les effets de réels et de chimères. Robert note à ce sujet :

Il donne spontanément ses personnages pour des personnes, ses mots pour du temps réel et ses images pour la substance même des faits, ce qui va à l'encontre non seulement d'une doctrine saine de l'art [...] Le roman veut être *cru* exactement comme le récit fabuleux dont l'enfant berçait jadis sa désillusion. [...] Quels que soient ses visions du monde, ses présupposés idéologiques et ses partis pris esthétiques, le roman se résout en une entreprise essentiellement donquichottesque qui, tout en n'ayant que la réalité de ses chimères, n'en vise pas moins à peindre et à favoriser l'apprentissage de la vie. (Robert, 1972, p. 44-45)

En ce sens, Mouawad trouve le moyen par l'écriture de ce roman de désenfouir son propre « roman familial » et retrouve les souvenirs et figures imaginaires de son passé. Par l'apprentissage de la langue

⁶⁵ Nidal est celui qui suggère d'appeler la police : « S'il n'est pas rentré à la maison, c'est parce qu'il ne veut plus rentrer à la maison. Wahab en avait assez entendu. Il avait son excuse. Merci, mon frère. » (Mouawad, 2002b, p. 98)

⁶⁶ « Nidal, seul, fait de ses larmes des perles de silence. Appuyé sur moi, il pleure la mort de sa mère. Ma peine est grande pour lui » (Mouawad, 2002b, p. 253).

française, l'auteur s'était peu à peu séparé de cet *espace-refuge* qu'il s'était créé lorsqu'il était enfant. Arrivé au Québec, il découvre le théâtre grâce à son entrée à l'École nationale en même temps qu'il perd sa mère, mais cette fois, plutôt que de perdre à nouveau l'espace imaginaire, il s'engage sur la compréhension de son passé et remonte le fil d'un destin déjà accompli. Il opère un retour vers l'irréalité de son enfance, de sorte à retrouver un état d'errance « en proie au délire de ses rêveries en liberté, il n'apparaît plus parmi des créatures normales à la mesure de ses désirs, mais comme un fantôme au milieu d'un monde bien réel » (Robert, 1972, p. 96). La trajectoire d'Alphonse se construit principalement dans un espace rêvé, et dans une double quête avec Pierre-Paul-René. À l'inverse, Wahab effectue son parcours dans un monde clairement identifiable, mais il se réfugie dans la marche pour tenter de retrouver l'idéal rêvé de l'enfance afin d'affronter le réel. Ainsi, Wahab incarne un « Robinson donquichottesque ou un Don Quichotte échoué à jamais dans l'île désespérée de sa bouderie », pour reprendre la formule de Robert (p. 96). Elle ajoute : « mais de toute façon le roman n'existe plus sans le déchirement qu'il lui faut maintenant affronter ; du moins n'y a-t-il plus d'histoire prétendue vraie qui ne prenne pour sujet les démêlés du héros avec lui-même dans son apprentissage de la vie » (p. 96). L'apprentissage final que doit affronter Wahab est celui de la mort et de la perte, apprentissage faussement appréhendé par l'auteur qui, par l'intermédiaire de Wahab, tente en réalité une réconciliation avec cette perte.

3.4 Faire face : la « méthode de l'exode »

Il est impossible d'affirmer que l'écriture du deuxième livre de *Visage retrouvé* s'est réalisée à la suite du premier livre. En réalité, il est possible que l'écriture romanesque se soit interrompue pour retrouver celle du théâtre et ainsi créer la première version de *Littoral* en 1997, ou encore celle de la pièce *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*. Toutefois, dans cette fin de première période d'écriture, le personnage mouawadien semble se découvrir une architecture, ou en tous les cas, un projet bien plus ambitieux que celle de sa quête initiale. Le roman a permis au personnage de Mouawad de se complexifier et d'accéder à la connaissance de soi-même, il s'est mis en marche et a traversé l'espace extérieur, ce qui n'était encore jamais arrivé dans les précédentes pièces. Peu à peu, la figure de l'Ange a fait place à celle de la femme aux membres de bois qui a réveillé l'épisode traumatique de l'incendie de l'autobus en 1975 et a permis ainsi de nommer l'origine des peurs.

Au cours de la période d'écriture de *Visage retrouvé*, Mouawad semble être sur le point de nommer sa méthode, « la méthode de l'exode », pour reprendre la formulation de Robert Davreu (2009), à laquelle il ajoute : « sans autre terre promise que celle, indéfiniment à réinventer, de l'œuvre, du "work in

progress". » (Davreu, dans Farcet, 2009, p. 80). Le terme « exode » trouve son étymologie dans le nom grec *exodos* : *ex-* qui signifie « au dehors » et — *hodos* qui signifie la route ; soit littéralement « faire route hors de, ou au dehors de ». De fait, il s'agit de comprendre que cette méthode se construit hors de lui-même, c'est-à-dire, hors d'un réel emprisonné par les traces de l'exil. Davreu propose de penser l'exil « et ses arrachements — comme une élection, l'exil comme un royaume » (p. 79), afin que la méthode de l'exode puisse être effective. Dès lors, il s'agit de penser l'exil,

Comme la quête, l'enquête — histoire et récit — qui n'en finit pas dans le temps de suspendre le temps, de faire époque, et de faire ainsi place à l'immémorial dans son travail mémoriel. Penser l'exil comme la relève imaginative des ruines que le temps laisse et enfouit derrière lui. Le penser comme la marche du temps lui-même, détruisant ce qu'il construit pour construire encore et toujours avec ce qu'il détruit. (Davreu, dans Farcet, 2009, p. 82)

Les personnages de Mouawad sont l'illustration de cette méthode empruntée par Mouawad. Par la quête de son « roman familial », il revient nécessairement sur l'évènement de l'exil, mais il apprend à ne plus le penser comme un état de l'arrachement, mais plutôt comme celui d'une ouverture vers les possibles, ou pour reprendre les mots de Davreu, « comme la chance d'un retournement de la douleur de naître en joie de vivre, de l'enfermement dans le même en ouverture à l'autre, de l'aliénation en liberté créatrice » (p. 83). Cette démarche d'archéologue, permet à l'auteur et à ses personnages d'affronter le réel et de faire face au récit de sa propre existence afin d'en révéler les issues poétiques qui seront, par la suite à l'œuvre dans ses pièces.⁶⁷

3.4.1 Conjurer la peur de l'enfance

Nous l'avons dit, dans le « roman familial » c'est une fois la découverte de la sexualité effectuée, que la mère trouve retrouve son rôle d'unique lien concret avec l'enfant. Dans le deuxième livre de *Visage retrouvé*, après le récit de l'agression sexuelle subie par Wahab, ce dernier concentre sa parole sur sa mère. En effet, alors que l'autobus « passe le long du grand cimetière. Celui de la montagne » (p. 210), Wahab se souvient des promenades effectuées en compagnie de sa mère au cours desquelles ils avaient pour

⁶⁷ Dans la démarche présentée par Davreu, il serait possible de rapprocher celle d'Albert Camus qui, avec son roman *L'exil et le royaume* (1957), explore de façon allégorique, les différentes conséquences de l'arrachement. Chaque nouvelle qui constitue ce roman, donne à lire la prise de conscience du déchirement initial et les possibilités narratives et imaginatives qui naissent de cet espace de l'exil.

habitude de s'installer sur un banc. À cette époque déjà, sa mère était malade et son visage changeait sans que Wahab en comprenne véritablement les raisons.

- Tu as toujours aimé marcher.
 - C'est vrai.
 - Quand tu étais petit, tu ne voulais pas prendre le taxi. Quand on allait rendre visite à tante Mathilde, tu voulais y aller à pied.
- J'ai souri pour lui faire plaisir. J'étais tout de même un peu heureux. C'est la seule fois où ma mère m'a parlé sans m'engueuler. (Mouawad, 2002b, p. 211)

Wahab, comme pour rendre hommage à ce souvenir, ou dans un espoir inavoué d'étirer cet instant de rare complicité avec sa mère, décide de descendre de l'autobus et de poursuivre sa route vers l'hôpital à pied. Il marche avec le désir secret de corrompre l'issue de sa route, il souhaite fuir jusqu'à la mer, et retrouver ces instants de liberté qu'il avait ressentis lors de sa fugue. Tous les efforts qu'il déploie dans ces derniers pas sont vains, « l'hôpital est là. Je suis Perceval, la blessure au cœur, qui revient vers la forteresse. Arthur meurt et je n'ai pas trouvé le Graal. » (p. 221). Tout comme Don Quichotte, Wahab a « le goût de l'aventure et le dégoût du monde, une foi inébranlable dans ses propres rêves et dans la réalité "de l'autre côté", la nostalgie du Paradis perdu » (Robert, 1972, p. 126). Il n'existe aucun chemin de traverse sur le grand boulevard qui le conduit dans la chambre d'hôpital de sa mère, aucune figure de l'enfance qui peut intervenir pour le sauver de cette situation.

Frédéric Gros (2011) écrit à propos de cette nostalgie du Paradis perdu, qu'elle s'incarne également par la marche : « Parfois, c'est ainsi que l'on marche. Au-delà même de la mélancolie. La mélancolie est noire, agitée, torturée, pleine d'éclairs bleus » (p. 298). La marche de Wahab le conduit, non pas à la parole et au dialogue avec lui-même comme nous avons pu le constater depuis *Alphonse*, mais le ramène au silence, à l'époque de ses quatre ans où il préférait regarder les oiseaux : « Le silence. Maya m'avait fait comprendre que j'avais le droit de me taire, que le silence était notre domaine [...] Le silence était grand. Je n'avais pas fini de le découvrir. » (Mouawad, 2002b, p. 247). Avec le temps, le silence s'est transformé en peinture, en images, Wahab est devenu étudiant aux Beaux-Arts et à défaut de reproduire une fugue, c'est le mouvement du pinceau qui témoigne de ses fantasmes. Si dans son enfance, ses parents l'avaient amené voir un médecin parce qu'il ne parlait toujours pas, sa mère sembla comprendre, ou tout du moins accepter ce langage qu'elle ne parlait pas :

Ma mère, au visage disparu, et les autres ont réalisé que le domaine du silence dont j'étais le prince était à présent celui du songe, et par le fait même j'étais devenu un rêveur. « Que fais-tu de ta vie, Wahab ? »

— Je ramasse des idées, ma mère, et je les berce jusqu'à ce qu'elles s'endorment. En s'endormant, les idées se mettent à rêver. Je peins les rêves des idées que je trouve.

— Et ça rapporte combien ?

— En angoisses et en peurs, beaucoup. (Mouawad, 2002b, p. 249)

Wahab est désormais au chevet de sa mère, accompagné de son frère, de sa sœur et de son père. Il assiste à sa dernière respiration et au silence final qui s'installe dans l'atmosphère de la pièce : « J'ai le sentiment qu'en assistant à sa mort, j'assiste aussi à ma propre naissance [...] On attend l'inspiration nouvelle. Mais rien. Plus d'air. Fixe. Statue. Voilà. Elle s'est tue » (p. 252-253). Wahab s'apprête à quitter l'hôpital pour rentrer chez lui, mais il s'aperçoit qu'il a laissé son manteau dans la chambre de sa mère. Décidé à le récupérer, malgré la crainte de se retrouver seul face à son cadavre, il entre et constate avec frayeur que la femme aux membres de bois se tient devant lui :

Son voile tombe. Elle me fixe. Et son regard me pénètre comme une coulée de neige. Je la vois maintenant, je la vois. Je vois son visage et je la reconnais. C'est la guerre. C'est la guerre dans la chambre. Celle de l'autobus en flammes il y a longtemps. Je veux hurler. Mais rien ne sort. Rien. (Mouawad, 2002b, p. 257)

La peur qui tétanisait Wahab est désormais nommée, c'est la mort. La mort d'abord de l'enfant de son âge dans l'autobus en flammes, puis celle de sa mère annoncée depuis le diagnostic du cancer. La femme aux membres de bois fait face à Wahab qui décide de ne pas fuir et d'accepter de se faire dévorer par elle. À cet instant, Wahab reprend son rôle de héros dans le sens des propos de Jean-Pierre Vernant (1989) : « il n'est pas de héros s'il n'y a pas de monstre à combattre et à vaincre. » (p. 85). Alors qu'il ne cherche plus à se débattre, la porte de la chambre s'ouvre et une horde de loups blancs du Nord attaquent et dévorent la femme aux membres de bois : « Il n'y a qu'une peur d'enfance pour terrasser une autre peur d'enfance ! Ma mémoire refait surface. » (Mouawad, 2002b, p. 260).

Nous y reviendrons dans un prochain chapitre, mais le dernier livre de *Visage retrouvé* porte en lui la révélation du secret de la mort, ou plutôt la découverte d'un autre chemin rendu possible par la mort, à l'image de Wahab qui, une fois la femme aux membres de bois disparue déclare au visage de sa mère : « Le voyage peut commencer pour moi » (Mouawad, 2002b, p. 261). L'une des obsessions de l'auteur n'est pas tant la guerre que l'image interprétée de la mort au-dessus de l'autobus en flammes. C'est cet événement qui est à l'origine de la peur et qui traversera plusieurs des pièces de Mouawad. En réalité, il

est tout à fait étonnant de constater qu'à chaque fois qu'il est question d'un personnage qui se met en marche pour fuir sa peur de la mort, Mouawad lui-même est confronté à la perte. *Inflammation du verbe vivre* (2016), trouve son origine dans la disparition de Robert Davreu qui devait traduire les deux dernières pièces de Sophocle que Mouawad s'était engagé à mettre en scène. Dans cette pièce, nous suivons la marche de Wahid qui cherche à retrouver la consolation du poète disparu. Dans *Racine carrée du verbe être* (2023), la peur et la mort régissent une grande part de la pièce qui s'écrit au moment de l'explosion du port de Beyrouth à l'été 2020. Il semble y avoir chez Mouawad un lien extrêmement fort entre la mort et l'autobus, entre la peur et la mise en marche. Évidemment, ce schéma se transforme et évolue au sein de son œuvre, mais nous pouvons dès maintenant avancer que le point fixe de l'écriture est à chercher non pas dans l'expérience de la guerre et de l'exil, mais plutôt dans l'expérience de l'enfant face à la mort.

La délivrance de la peur de la femme aux membres de bois, rendue possible par la horde de loups, permet à Wahab non seulement de se détourner de cette peur d'enfance, mais également de substituer à cette peur une sorte de consolation magique transmise par Jean, l'ami inconnu et grand-père de Maya. Mais cette intervention rêvée des loups offre également à Wahab, la sortie du cauchemar et la réconciliation avec sa mère :

J'essaie de lui dire mon amour. Je dis : « J'aurais voulu te connaître, mais trop de peurs nous ont séparés. Tu resteras désormais au cœur de toutes mes couleurs. Pardon pour les inquiétudes. » La mémoire recomposée. (Mouawad, 2002b, p. 261)

Ainsi, dans son parcours, Wahab ne se détourne pas du cauchemar et du rêve, il fait face à ces images projetées, et surtout il se tient face à la femme aux membres de bois, née de l'attentat. Dès lors, cette confrontation, qui n'est pas sans rappeler celle de Persée face à la Méduse, permet de faire apparaître les sensations poétiques évoquées par Mouawad dans son journal de confinement :

Voilà pourquoi, au fond, je ne voudrais pas que l'on me guérisse de ma guerre, je ne saurais plus parler, je ne saurais plus rêver sans elle, je ne saurais plus qui je suis, comme celui à qui l'on ôta une tumeur bénigne pour le guérir de ses spasmes, mais qui perdit d'un seul coup toutes les sensations poétiques qui le traversaient et les voix fantomatiques qu'il entendait. Or, il me semble que c'est justement en résistant au confort des situations inconfortables que nous parvenons à rester éveillés malgré l'habitude, éveillés à ce qui se passe en nous et autour de nous et, ce faisant, plus tard, nous pouvons peut-être récolter bien des choses qui auront été semées malgré nous au cours de ces périodes difficiles. (Mouawad, 2021a, p. 40)

Effacer la guerre reviendrait à effacer le contexte et le lieu d'apparition de la femme aux membres de bois, mais également à effacer la légende des statues qui se mettent à bouger pour dévier le chemin des bombes. Guérir ou consoler l'étape de la guerre, mettrait en péril l'espace imaginaire créé par l'auteur dans lequel ses personnages trouvent un lieu de naissance composé des peurs, des mythes religieux et du langage poétique. Si dans la première partie du roman, Mouawad nomme les peurs de son enfance par l'intermédiaire de Wahab qui croit dans l'existence de la femme aux membres de bois, la seconde partie opère une conversion à la fois du personnage, mais également de l'auteur. Wahab affronte la femme aux membres de bois et Mouawad réapprend à croire à ses propres peurs pour être en mesure de se réconcilier avec ses terreurs d'enfant. Contrairement aux pièces précédentes qui entrevoyaient la destinée des personnages par un geste qui conduisait inévitablement à une perte (Willy Protogoras se défenestre et Nelly Cromagnon quitte l'appartement familial), le roman propose une forme de réconciliation avec la disparition de sa mère et l'image de l'autobus incendié. Ce changement vis-à-vis de la perte ouvre une nouvelle perspective pour l'écriture : celle de traduire la puissance de la croyance et de la foi.

3.4.2 La résurrection de Lazare : un modèle pour le verbe *croire*

Les mains d'Edwige au moment de la naissance, dernier texte à l'étude dans ce chapitre, réemprunte l'architecture déjà élaborée par Mouawad dans ses premières pièces et présente des personnages qui se situent soit à l'opposé des précédents, soit au contraire, dans leur prolongement. Mise en scène par André Brassard en 1999 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, la pièce peut être comprise comme l'affirmation de la pensée spirituelle mouawadienne à propos de sa « méthode de l'exode ». Edwige, enfermée dans le sous-sol de sa maison, souhaite échapper au simulacre du rituel funéraire orchestré par sa famille. Il y a dix ans, sa sœur Esther a fui le domicile ; sa famille, sans nouvelle, s'est alors entendue pour déclarer sa mort et inviter l'ensemble du voisinage à se recueillir devant le cercueil avant de le mettre en terre le lendemain matin. Depuis deux ans, une rumeur s'est répandue : les mains d'Edwige suintent lorsqu'elles sont jointes pour une prière. Dès lors, la famille d'Edwige organise une cérémonie dans laquelle chaque invité offre une contribution financière pour assister à ce spectacle ; tout le monde veut avoir la chance de regarder Edwige prier devant le cercueil, et veut pouvoir toucher ses mains. Toutefois, la jeune femme refuse de les rejoindre, car elle croit intimement que sa sœur est toujours vivante. De nouveau, nous retrouvons dans cette pièce l'opposition entre *croire* et *savoir*, une opposition commune entre tous les héros de Mouawad et qui s'est illustrée explicitement dans les propos finaux d'*Alphonse* (1996) : « En fait, ils ne veulent plus croire. Ils veulent savoir. Savoir. Ils ne croient pas que la Terre est ronde, ils le savent, alors ils n'y croient plus. Ils ne croient pas que le ciel est bleu, ils le savent » (Mouawad, 1996, p. 62). Cette

fois, ce n'est pas l'enfant qui établit cette distinction afin d'affirmer son appartenance à la communauté de celles et ceux qui croient, mais c'est la mère qui, face au refus d'Edwige de réaliser une prière devant le cercueil vide de sa sœur, affirme :

Demain, lorsque l'on mettra son cercueil en terre, que sur la pierre sera gravé son nom, elle sera morte définitivement et les gens diront que nous n'avons failli à rien ! Et ce que les gens savent, voilà ce qui compte pour les gens, Esther est morte. (Mouawad, 2011d, p. 22)

Cette opposition accentue celle du lieu même où se déroule l'action : Edwige s'est enfermée dans le sous-sol de la maison, tandis que le reste de sa famille effectue des allers-retours avec l'étage où sont réunis l'ensemble des invités devant le cercueil d'Esther. Tout comme Willy Protogoras et Nelly Cromagnon, Edwige s'est isolée, mais à la différence des personnages précédents, l'action est cette fois suspendue et est mise en tension par l'attente de l'arrivée d'Esther, et ce, dès le début de la pièce. Contrairement aux enfermements précédents dont les causes étaient rapportées par le personnage isolé, la pièce débute déjà dans le sous-sol par un dialogue entre Edwige et son père Mathias :

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
MATHIAS. Les gens, Edwige, les gens...
EDWIGE. Toujours les gens, papa, toujours
MATHIAS. C'est pour ta mère...
EDWIGE. Elle aussi elle sait que ce n'est pas vrai
MATHIAS. Il faut comprendre, Edwige
EDWIGE. Je ne veux pas comprendre [...]
MATHIAS. Il y a les gens et contre les gens on ne peut rien (Mouawad, 2011d, p. 9)

Pour la première fois, le dialogue ne se produit pas en présence de la mère, c'est le père qui tente de raisonner sa fille. Alors qu'Edwige l'interpelle directement, Mathias ne donne pas son point de vue, mais fait référence à la mère ou aux autres pour appuyer son propos. Edwige utilise volontairement le verbe savoir, pour démontrer l'incohérence de leurs pensées. Puisque ce verbe s'appuie sur ce qu'ils voient, elle met en évidence le paradoxe sur lequel son père et les autres s'appuient :

MATHIAS. Voilà des mois déjà qu'avec ta mère, les gens ont convenu... Ils ont dit qu'une femme morte avait droit à une sépulture

EDWIGE. Et maman ?

MATHIAS. Elle a dit oui. Elle a dit que cette nuit on fera la messe et demain à l'aube on ira tous ensemble pour l'enterrer

EDWIGE. Mais il n'y a pas de corps

MATHIAS. Les gens ont dit que ce n'était pas bien important. Tout le monde a discuté et les gens ont dit que ce n'était pas grave puisque de toute façon elle était morte

EDWIGE. Il y a en a qui disent l'avoir aperçue marcher au loin

MATHIAS. Des rumeurs (Mouawad, 2011d, p. 9-10)

La répétition de la formule « les gens » dans les propos de Mathias n'est pas sans rappeler la présence du voisinage dans *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes et Journée de noces chez les Cromagnons*. Toutefois, si dans les pièces précédentes, le voisinage colportait les rumeurs et aspirait à être des voyeurs, le poids décisionnel des gens est ici bien plus important. La famille d'Edwige subit les pressions et accepte d'obéir à la majorité, contrairement à la jeune femme qui refuse de rejoindre la masse. La rumeur est ici renversée : si elle trouvait son origine dans ce que le voisinage ne voyait pas et ne savait pas, elle est ici considérée comme ce qui va à l'encontre de ce que les gens ne voient pas. Edwige rapporte que certaines personnes ont vu marcher sa sœur et l'ont même reconnue, mais puisque ce fait met en péril ce que les gens ont convenu, alors l'idée que la sœur puisse être vivante est forcément une rumeur, et ce, même si le cercueil ne contient pas de corps.

EDWIGE. [...] 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

MATHIAS. Edwige, les gens ont commencé à arriver. Alex est parti chercher le grand prêtre et il y a les autres, tous les autres qui ne vont plus tarder (Mouawad, 2011d, p. 11)

Les propos d'Edwige permettent d'entrevoir ici la référence à la résurrection de Lazare rapporté dans l'Évangile selon Jean. Lazare de Béthanie est enterré depuis quatre jours, mais Jésus le ramène à la vie de sorte à réaliser son dernier miracle avant son arrestation et le début du cycle de la Passion. Dans son récit, Jean rapporte les paroles du grand-prêtre Caïphe à propos de la venue de Jésus : « Vous n'y entendez rien ; vous ne réfléchissez pas qu'il est dans votre intérêt qu'un seul homme meure pour le peuple, et que la nation entière ne périsse pas » (Jean 11 : 49-50). Edwige semble reprendre les mots du grand prêtre sacrificateur pour accuser ces gens qui n'ont pas cru en Jésus et qui ont participé à sa condamnation. Dans la pièce, Edwige accuse toutes celles et tous ceux qui arrivent dans sa propre maison pour enterrer sa sœur afin qu'elles et ils se soulagent l'esprit. Cette hypothèse de lecture permet de saisir la raison sous-jacente qui conduit son frère Alex à inviter un grand prêtre, c'est lui qui, à l'image de Caïphe, orchestre le simulacre. De plus, Mouawad lui-même met en exergue un verset de l'Évangile selon Jean au début de sa pièce : « Le

vent souffle où il veut et tu entends sa voix, mais tu ne sais pas d'où il vient ni où il va. Ainsi en est-il de quiconque est né de l'Esprit » (Jean 3 : 8). Dans ce passage, Jésus informe Nicomède du secret de la naissance : le croyant naît de l'Esprit et c'est pourquoi il envoie ses bénédictions célestes seulement à celles et ceux qui demeurent toujours dans la foi et dans sa croyance. Nous retrouvons ici l'opposition entre *croire* et *savoir* que Jésus lui-même explique à Nicomède : « Si vous ne croyez pas quand je vous ai parlé des choses terrestres, comment croirez-vous quand je vous parlerai des choses célestes ? » (Jean 3 : 11). C'est par la croyance que les choses adviennent et qu'il est alors possible de les observer autrement pour trouver une issue favorable, puisque l'Esprit vient toujours en aide à celui qui croit.

Edwige est la seule membre de la famille qui est persuadée que sa sœur est encore vivante et qui s'affirme dans l'opposition à son frère. C'est lui qui est à l'origine de l'idée d'une compensation financière de la part des invités pour qu'ils puissent observer Edwige se recueillir devant le cercueil de sa sœur. Dès son arrivée dans le sous-sol, les mots d'Alex tranchent avec ceux du père : « Alors ? Il paraît qu'elle déconne encore, la petite sœur ? Il paraît qu'elle n'arrête pas de faire chier ? » (Mouawad, 2011d, p. 13). La vulgarité qui le caractérise et qui était auparavant une caractéristique de la figure paternelle traduit sa colère envers tout son environnement. L'organisation de cette cérémonie n'a qu'un seul but, celui d'amasser de l'argent pour s'échapper :

ALEX. Ils font ce qu'ils peuvent et nous on en profite, on en profite totalement, complètement, entièrement, définitivement ! Au matin nous serons riches, et de l'argent, j'en prendrai assez pour partir au bout du monde, crois-mi, pour partir, Edwige, partir enfin, partir, bordel, partir, foutre mon camp, me vomir d'ici... loin... loin...loin de vous... et loin de ce pays de misérables, ce pays qui ne connaît qu'obscurité, froid et brouillard, un désert ignoré du soleil (Mouawad, 2011d, p. 18)

Non seulement Alex est conscient que la cérémonie est une mascarade, mais il n'éprouve aucune tristesse envers la disparition de sa sœur, ni même aucune empathie envers ses propres parents. La radicalité de ses propos s'affirme pleinement lorsque sa mère Éloïse, convaincue pourtant que sa fille est morte, a pu parler à celle qui est revenue. Edwige, qui s'est opposée à toute sortie du sous-sol, s'est tournée vers le ciel, vers des forces supérieures pour tenter d'obtenir des réponses :

EDWIGE. Que veux-tu de moi ? Que veux-tu que je fasse ? Je ne t'entends plus mon amour, je ne t'entends plus [...] (*Un chant religieux, sourd et a cappella, se fait entendre.*) Je ne peux pas lutter seule contre le désespoir, je ne peux pas. Je ne peux pas lutter seule contre ces gens. Ce n'est pas une question de nombre, c'est autre chose, plus profond en eux, plus secret ! Que veux-tu de moi, mon amour, que veux-tu ? (Mouawad, 2011d, p. 24)

À l'image de Marthe, la sœur de Lazare qui a toujours voué sa fidélité envers Jésus et qui a cru ses paroles quand ce dernier lui a déclaré qu'il allait ressusciter son frère, Edwige cherche à recevoir un signe céleste, en même temps que ses mains se mettent à couler. La réponse ne se fait pas attendre puisqu'à la fin de prière, la voix de Vaklav l'appelle. Compagnon d'Edwige, Vaklav la rejoint pour l'informer que son ami Khôll a vu courir dans la pleine « une ombre avec un gros ventre » (Mouawad, 2011d, p. 25). Peu d'informations sont données à propos de celle qui pourrait être la sœur d'Edwige. Vaklav sort du sous-sol au moment où Éloïse, la mère d'Edwige descend la voir pour la seconde fois. À son tour, elle tente de convaincre sa fille de rejoindre les invité-es :

ÉLOÏSE. Pourquoi refuses-tu de monter ?

EDWIGE. Je ne sais pas

ÉLOÏSE. Alors monte. Ça nous aidera. Ton frère aura assez d'argent pour s'en aller réaliser ses rêves, puis ton père pourra avoir son magasin [...] il faut que tu montes prier, Edwige, sinon les gens vont repartir, et moi je ne veux pas que les gens disent que nous avons menti, qu'ils disent que nous voulions les voler pour que ton père puisse avoir son magasin et ton frère partir (Mouawad, 2011d, p. 29-30)

De nouveau, l'argument utilisé par la mère est celui de l'appréhension des autres sur la situation. Alors que le miracle pourrait être celui du retour d'Esther, les autres rêvent du miracle de voir Edwige prier et de constater le suintement de ses mains. La jeune femme lui rapporte les propos de Vaklav, que la mère rejette aussitôt, sans pour autant exprimer son propre point de vue sur la possibilité qu'Esther soit encore vivante : « On se sera sûrement trompé [...] Ce sont encore des rêves [...] Depuis dix ans tout le monde croit apercevoir Esther [...] Une illusion de plus, Edwige » (p. 30). Notons qu'Éloïse assimile les rêves et l'illusion au verbe croire, ce qui traduit son athéisme, ou en tous les cas, son scepticisme qu'elle confirme par ailleurs, avec sa demande : « Je veux que tu montes prier ; toi qui sais prier, Edwige, pries pour nous qui ne savons pas » (p. 30). Contre toute attente, Edwige accepte et informe sa mère qu'elle montera, mais aussitôt que sa mère remonte à l'étage pour informer les invités, la jeune femme implore par ses mots, l'aide de sa sœur, Esther :

EDWIGE. Esther, ma sœur, je te sens toute proche, si proche... [...] Esther, les mots que je dis, que je dis, sont beaucoup trop grands pour moi... il n'y a plus de lumière... que des mots qui ont tout mangé la place, plus de lumière nulle part... oui, j'ai dit « la mort » j'ai dit « sœur » j'ai dit d'autres encore... pas de tempête, pas de bruit, pas de lumière, pas d'odeur non plus. Je ne sens rien. Esther, l'air est si froid (Mouawad, 2011d, p. 30-31)

Des « coups très violents contre la porte » se font entendre et la voix d'Esther s'adresse à sa sœur, comme une apparition à laquelle, au départ, Edwige peine à croire :

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 (Mouawad, 2011d, p. 31)

Nous reviendrons précisément sur le retour d'Esther et sur les raisons de son départ dans le point suivant, mais pour le moment ce sont les réactions des membres de la famille qui occupent notre raisonnement et qui construisent la notion de croyance dans l'univers mouawadien. Mathias redescend chercher sa fille qui avait promis à sa mère de les rejoindre, mais qui n'est toujours pas en train de prier devant le cercueil de sa sœur.

EDWIGE. Le miracle ; je veux t'apprendre une nouvelle, une grande nouvelle, la bonne nouvelle, et je veux que tu me croies. Je voudrais que tu fasses toi aussi un grand effort
MATHIAS. Quel grand effort ?
EDWIGE. Le grand effort de me croire ; me croire sans poser de question, sans demander à voir, à vérifier
MATHIAS. Croire quoi ?
EDWIGE. Croire qu'Esther est revenue (Mouawad, 2011d, p. 39)

Croire est ici le synonyme de faire confiance. Edwige, parce qu'elle a une relation privilégiée avec son père, lui demande de croire dans ses paroles sans chercher à savoir, et donc à voir de ses propres yeux. Pourtant, rien ne fait changer le regard du père qui affirme :

MATHIAS. Je ne crois plus à rien, moi, à rien [...] Les gens ont dit qu'elle est morte, Esther, alors je dis moi aussi qu'elle est morte, Esther. C'est plus facile [...] Personne ne veut la mort d'Esther, personne ; les gens ne sont pas méchants, ils sont pauvres et ils s'ennuient, c'est pas la même chose... [...] L'ennui, Edwige, c'est ça la difficulté, alors les gens font ce qu'ils peuvent pour tromper l'ennui dans ce pays, ils imaginent, tu comprends ? Ils imaginent des choses et imaginer ça aide un peu (Mouawad, 2011d, p. 39-40)

La différence sémantique entre la répétition « me croire » prononcée par Edwige et celle de son père « je ne crois plus à rien, moi à rien » est révélatrice du sens que Mouawad donne au verbe croire. L'Académie française souligne que l'usage de la formulation *croire à*, « signifie que l'on tient pour certaine son existence, que l'on admet son pouvoir [...] que l'on est convaincu de sa réalité, de son efficacité ». À l'inverse, l'emploi de *croire en*, « marque un abandon plus confiant [...] une adhésion, souvent du cœur, pouvant entraîner un comportement moral ou même religieux ». Par le verbe croire, c'est donc la question des sentiments qui est posée et de l'attente face à l'ennui qui est affirmée. Si Mathias trompe l'ennui avec les autres par le biais de l'imagination pour que cette dernière lui apporte un peu d'aide, Edwige quant à

elle, fait face à cet ennui et s'oblige à entretenir son âme. La croyance n'est pas reliée aux rêves et à l'imaginaire, mais bien à l'âme qui, située entre l'esprit et le corps, renferme la conscience de soi. Edwige n'a jamais failli, Esther est restée vivante même avant son retour, parce que sa sœur a toujours respecté son âme et a tenté de la sauver. Cette approche de l'âme était par ailleurs l'un des sujets de discorde entre Edwige et son frère Alex, lorsque ce dernier est descendu la chercher pour la première fois :

EDWIGE. Dix ans, jour pour jour, nuit pour nuit

ALEX. Jour pour jour nuit pour nuit et on s'en fout ! on s'en fout d'Esther ; surtout de son âme on s'en fout !

EDWIGE. On s'en fout

ALEX. On s'en fout ! Penses-tu vraiment que les gens se seraient déplacés par pareil temps à pareille heure s'il ne s'agissait que de sauver l'âme d'Esther ? [...] Penses-tu vraiment qu'ils auraient affronté la nature, qu'ils auraient rempli leurs proches, prêts à nous les vider entre les mains, prêts à donner tout ce qu'ils ont s'il ne s'agissait pas, avant tout, de leur âme à eux ?

EDWIGE. Il n'y a plus d'âme par ici, Alex. Les âmes, toutes les âmes ont foutu le camp. Elles ont eu trop peur du cercueil vide, alors elles sont parties. Elles se sont sauvées, les âmes se sont sauvées, Alex, et, là-haut, il n'y a plus que des gens vides qui vident leurs proches (Mouawad, 2011d, p. 17-18)

L'âme est à la fois ce qui appartient à tout à chacun et à chacune, mais qui se doit d'être constamment recherché, car elle détient les réponses et les issues aux épreuves rencontrées. Dans l'univers mouawadien, l'âme est toujours présente par cette référence constante à ce que l'auteur nomme le « poisson soi », mais qui, dans cette pièce, est pour la première fois affirmée comme l'espace de dialogue entre les vivants, les vivantes et le céleste. Les apparitions de Václav et d'Esther interviennent toujours après les prières prononcées par Edwige, ce qui laisse sous-entendre la présence d'une oreille attentive qui, parce qu'elle reste fidèle à ses croyances intimes, se relie à son âme. Le père s'est peu à peu détourné de ses sentiments et préfère ne plus lutter pour se convaincre du poids de la majorité et des *forces du jour* qu'ils défendent, pour reprendre l'expression de Patočka (1990/1999), qui considèrent la mort comme une simple « passation de fonctions » (p. 160) : « Que les gens partent ou meurent, quelle différence pour ceux qui restent ? pas de différence, du pareil au même » (Mouawad, 2011d, p. 39).

En définitive, Mathias se convertit à la pensée d'Alex qui, alors qu'Esther engage la conversation avec lui pour lui prouver son existence, fait part de son agnosticisme et affirme pleinement son appartenance au camp des *forces du jour* :

ALEX. Moi je suis du côté de la lumière ; moi je reste en haut parce que je sais moi ce que sont les choses et je ne suis pas un 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 [...] Je ne tiens pas à avoir, ma sœur ; tout de même, ce brouillard, quelle chance, n'est-ce pas ! Comme si tu n'étais pas là ; d'ailleurs tu n'es pas là, le brouillard est ici pour nous cacher l'un à l'autre, pour te garder dans ton monde et non dans le nôtre ; peu importe ton retour, Esther, puisque demain ta tombe sera scellée, car tu es morte, Esther, morte pour de bon (Mouawad, 2011d, p. 57-58)

Alex ne croit pas au retour d'Esther et estime d'ailleurs que la voix qui lui parle est celle d'Edwige qui joue à incarner leur sœur. Dans son rejet, il annonce pourtant l'issue de la pièce puisqu'il persiste à affirmer la mort certaine d'Esther. En ce sens, il reprend les paroles du grand-prêtre Caïphe qui condamna Jésus et incarne l'ironie christique, présentée par Jean Grosjean (1991) dans son ouvrage du même nom. Alex, qui se refuse à toute croyance possible, devient finalement celui qui annonce la mort prochaine d'Esther et ce, qu'elle soit réellement de retour ou non. Aucune autre issue n'est possible, malgré tous les efforts d'Edwige et de sa mère pour la sauver.

3.4.3 La « secousse poétique » d'Esther

Esther s'est enfuie de la maison, en pleine nuit, il y a maintenant dix ans. Si elle n'est pas le seul personnage en fuite ou en fugue dans l'univers mouawadien⁶⁸, elle semble incarner le devenir du personnage de Julien, le frère de Maya dans *Visage retrouvé*, et disparu dans la forêt depuis plusieurs années. Dans un premier temps, Esther apparaît à Edwige uniquement par sa voix. Cette dernière chancelle, exactement de la même manière que Maya qui s'était évanouie à l'approche de Wahab, persuadée d'avoir reconnu son frère. Edwige, d'abord dans le refus d'une possibilité du retour de sa sœur, l'écoute la supplier : « Ouvre-moi, je ne suis pas morte, Edwige, je ne suis pas morte. Je suis partie simplement. Je ne suis pas revenue parce que je pouvais plus revenir. On m'aurait chassée avec des cailloux. Tu les connais. » (Mouawad, 2011d, p. 31). Tous les personnages en fuite appréhendent toujours le retour et préfèrent poursuivre leur route plutôt que de revenir sur leurs pas. Chaque personnage-marcheur des textes précédents se transforme au cours de sa trajectoire, mais la transformation d'Esther est inédite :

EDWIGE. Qu'est-ce que tu as, Esther ? Tes mains sont rouges de sang, sur tes jambes nues coule aussi ton sang... que portes-tu ainsi ?

⁶⁸ En effet, Nelly Protagoras s'enfuit de l'appartement, Alphonse et Wahab sont tous les deux en fugue, et d'une certaine manière, Nelly Cromagnon, bien que son départ soit prévu dès le début de la pièce, s'enfuit également pour échapper à la guerre.

ESTHER. Je porte mon ventre. (Mouawad, 2011d, p. 32)

Esther est enceinte et elle est sur le point d'accoucher. Elle fait le récit à sa sœur des derniers jours passés à trouver un endroit pour pouvoir faire naître l'enfant :

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 [...] Puis cette nuit le brouillard ; alors je suis venue, j'ai tourné autour de la maison plusieurs heures ; j'ai vu le cercueil, les gens qui arrivaient... [...] c'est donc aujourd'hui les funérailles ! Esther est donc morte (Mouawad, 2011d, p. 33-34)

Lazare est de retour à la vie, Esther a ressuscité, si tant est qu'elle ne fût pas morte, mais parce qu'elle apprend que cette nuit ont lieu ses propres funérailles, alors elle devient la marcheuse ressuscitée. Toutefois, c'est bien parce qu'elle n'a jamais été morte, que le miracle ne se situe pas dans son retour, mais dans son ventre qui « va exploser », « va se déchirer », « va brûler » (p. 35). Edwige veut prévenir quelqu'un pour qu'il vienne en aide à sa sœur, mais cette dernière refuse : « la mort est bien plus douce, avec ses souffrances et ses douleurs, que les regards victorieux qu'ils poseront sur moi. Car ma défaite est totale ! » (p. 35). Esther préfère se laisser mourir plutôt que d'affronter « les regards ». À l'évidence, elle fait référence aux gens, à cette masse qui a convaincu sa propre famille d'organiser ses funérailles. Tout porte à croire que c'est à cause de ces mêmes gens qu'elle a décidé de fuir la maison, exactement comme Nelly Protagoras qui confia à Francine Rancœur les raisons de son départ : « Je ne suis pas vous, et c'est pour cela que je pars ! » (Mouawad, 2004, p. 28). Toutefois, le retour dans sa maison est perçu comme un échec qu'elle a elle-même compris au cours de sa marche :

ESTHER. 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. Longtemps j'ai vécu parmi des spectateurs [...] J'espérais trouver en l'un d'eux tout ce qui pouvait satisfaire la soif de mon âme [...] Nous nous sommes crus guéris ; mais toujours, au matin de ces nuits vaporeuses, tout ce médiocre jeu « artifices m'apparaissait [...] Tout le monde était encore aussi seul et désespéré et n'avait au fond du cœur que le désir d'une incroyable consolation qui n'arrivait jamais. (Mouawad, 2011d, p. 35-36)

Partir ne suffit pas pour accéder à ce qu'elle nomme la vérité. Nous l'avons vu précédemment, tous les personnages qui se sont mis en marche, se sont engagés dans une métamorphose profonde qui a conduit les marcheurs à poser un acte « d'une si complète audace, que même ceux qui les réprimeront devront admettre qu'un pouce de délivrance a été conquis pour tous », pour reprendre la formule de Gauvreau

dans *La Charge de l'original épormyable* (1956/1977, p. 748), et réempruntée dans l'univers mouawadien à travers notamment les propos d'Emmanuel Besnault dans la pièce *Victoires* (Mouawad, 2017, p. 98). Willy Protogoras, après sa marche intérieure, s'est défenestré ; Nelly Cromagnon, après avoir reconnu son propre pays, a quitté définitivement le domicile, Alphonse et Wahab quant à eux, se découvrent eux-mêmes et mettent un terme à l'enfance. L'acte qui est posé traduit toujours une séparation ; or, dans le cas d'Esther, rien ne s'est encore produit.

Edwige, qui tente malgré tout de percevoir une sorte de lumière dans le récit de sa sœur, l'interroge sur la raison de cet enfant dans son ventre. Esther lui raconte avoir rencontré le grand amour avec qui elle a partagé une nuit de pleine jouissance dont son ventre témoigne aujourd'hui : « La mer au loin. Le vent toujours. La fenêtre. Lui. Moi. Puis plus rien. Le silence. Le calme. Le rêve. Mes rêves. » (Mouawad, 2011d, p. 37). Toutefois, il est probable qu'au cours de cette nuit, Esther fut le témoin d'un appel, celui du vent que l'on retrouve dans le verset 8 du chapitre 3 des Évangiles selon Jean, mis en exergue par Mouawad au début de la pièce : « Le vent souffle où il veut et tu entends sa voix, mais tu ne sais pas d'où il vient ni où il va. Ainsi en est-il de quiconque est né de l'Esprit » (p. 7). Pour entendre cet appel du vent, il est nécessaire de se rendre disponible et qui d'autre qu'Edwige pour accompagner Esther et lui traduire l'appel céleste ? Vaklav est revenu pour supplier Edwige de s'échapper et de s'enfuir avec lui de la maison avant que les invités ne brûlent les lieux de colères. La jeune femme refuse et le l'informe de la venue au monde d'un enfant :

EDWIGE. Toutes les horreurs du siècle mises les unes sur les autres ne pourront pas m'attrister ; cette nuit, ma joie prévaudra sur tout, car un enfant sortira du ventre de ma sœur. Il m'écoute et je l'appelle ; je l'appelle de ce lieu horrible qu'on appelle la vie, je l'appelle de ce lieu ensanglanté qu'on appelle la vie [...] je l'appelle de ce lieu sans pitié, sans tendresse, et je l'invite à s'y plonger

Les mains d'Edwige coulent.

Je l'invite à la nausée, au dégoût, à la haine, je l'invite à la grande obscurité [...] je l'invite à la grande inconsolation des êtres, je l'invite à ce désert lamentable qu'est la vie.

ESTHER. Il bouge, il remue et il pousse au son de ta voix

VAKLAV. Il t'écoute (Mouawad, 2011d, p. 45)

Fidèle dans ses croyances, Edwige s'est-elle transformée en Jésus ? A-t-elle reçu la bénédiction céleste pour mettre au monde l'enfant de sa sœur ? La question peut se poser puisque pour la première fois depuis le début de la pièce, une personne a cru en elle :

EDWIGE. Vaklav, si je te disais qu'Esther est à mon côté et qu'elle est sur le point d'accoucher, me croirais-tu ?

VAKLAV. Je crois tout de toi (Mouawad, 2011d, p. 44)

La réponse de Vaklav déclenche la prière d'Edwige, permet le legs divin et l'accouchement d'Esther. Plus les contractions se font ressentir et plus Esther a peur de la mort qui semble se rapprocher : « Il y a la vie en moi et j'ai tout à coup une peur terrible de la mort, j'ai peur qu'elle vienne me voir, j'ai peur qu'elle vienne m'embrasser » (p. 48). Comme un élan de consolation face aux peurs de l'enfant, Éloïse, sa mère, descend au sous-sol pour parler à Edwige et faire acte de rédemption :

ÉLOÏSE. C'est horrible cet enterrement là-haut. Horrible. Je ne m'étais rendu compte de rien, mais la morte c'est moi, Edwige, c'est moi pas Esther

ESTHER. Maman

EDWIGE. Ne dis rien

ÉLOÏSE. Cette nuit, c'est mon enterrement que j'ai préparé. Le cercueil vide, je n'avais plus qu'à m'imaginer dedans

ESTHER. Maman

EDWIGE. Ne dis rien (Mouawad, 2011d, p. 49)

Éloïse ne se rend pas compte qu'Esther l'appelle, et Edwige réclame le silence de sa sœur. Parce qu'elles ne se voient pas, Éloïse se confie et ouvre son cœur, elle confesse ses erreurs et ses manquements à propos d'Esther. Pour la première fois, Edwige n'est plus la seule à sauver l'âme de sa sœur, sa mère confie qu'elle ne l'a jamais oubliée, à l'inverse de son père ou de son frère : « Tu ne sais pas ce que c'est Edwige, que de se retenir pour ne pas s'effondrer quand déjà on s'est effondré ; de tenter de ne pas désespérer même de ce que l'on désespère » (p. 50). La mère cherche une réponse sur la raison qui a conduit sa fille à s'enfuir, mais c'est Esther qui la lui donne :

ESTHER. Esther est partie parce qu'elle voulait aimer, maman, Esther est partie pour trouver l'amour parce que l'amour, pour Esther, est l'unique chose qui pouvait encore lui apporter la paix [...]

ÉLOÏSE. Pourquoi est-elle allée chercher si loin ce qui existe partout, partout ?

ESTHER. Parce que ici il n'y avait pas l'amour, maman, parce que ici, il n'y a jamais eu d'amour ; ici, maman, il n'y a jamais eu que des convenances, les façons, les gens et leur argent, mais jamais l'amour, jamais l'amour (Mouawad, 2011d, p. 51-52)

Esther s'est enfuie par un besoin d'amour, et malgré la reconnaissance qui a lieu entre la mère et la fille, juste après la révélation des raisons de son départ, Éloïse est incapable d'offrir une marque de tendresse à sa fille :

ESTHER. Embrasse-moi, ma mère

ÉLOÏSE. Non

ESTHER. Embrasse-moi

ÉLOÏSE. Non

ESTHER. Ne t'en va pas, maman, ne t'en va pas

ÉLOÏSE. Les gens là-haut... il ne faut pas... il ne faut surtout pas [...] Il est trop tard ! L'argent !

Les gens, le scandale ! sont déjà dans la maison. Mais qu'est-ce que vous avez fait ? Et toi ?

Qu'est-ce que tu as fait ? D'où viens-tu ? Tout est perdu à présent. Tout est perdu (Mouawad, 2011d, p. 53)

Malgré l'urgence de la situation et le miracle qui est en train de se produire dans le sous-sol de la maison, aucune consolation ne peut être réalisée : seule Edwige est à l'écoute de l'enfant qui va naître, et du ventre de sa sœur qui est sur le point d'implorer. L'accouchement débute et les contractions sont de plus en plus fortes. Les dialogues sont entrecoupés par les actions répétées d'Esther : « *Esther pousse une fois, deux fois, trois fois* » (p. 59). L'enfant ne sort pas, la douleur est vive, Esther supplie sa sœur de l'aider qui tente avec ses mains de le récupérer. Positionné à l'envers, Edwige ne parvient pas à le faire sortir et demande à Vklav d'aller chercher sa mère afin qu'elle puisse leur venir en aide. Pendant cette attente, elle interroge sa sœur sur le père de l'enfant. Esther confie d'abord qu'il est « parti vers son amie la lumière » (p. 64). Face à l'étonnement de sa sœur, elle poursuit :

ESTHER. « 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... » (Mouawad, 2011d, p. 64-65)

Tous deux attendaient sur le quai de la gare, et l'homme est descendu sur les rails pour attendre qu'un train l'emporte. Esther n'a rien pu faire pour empêcher son suicide et alors qu'elle attend de donner la vie, le souvenir de cette mort l'empêche d'accoucher, tétanisée par l'image du train qui pourrait à tout moment l'emporter elle et son enfant. Sa mère redescendue, elle suggère d'ouvrir son ventre à l'aide d'une lame pour sauver le bébé. Esther accepte de se sacrifier et demande à Edwige d'apprendre à son enfant à regarder le ciel, « dis-lui qu'il faut qu'elle fasse attention, qu'on oublie trop souvent de regarder le ciel... d'aller au-delà des nuages... tout notre malheur vient de ce qu'on s'arrête toujours aux nuages, toujours les nuages. » (p. 70). Esther donne naissance à l'enfant en même temps qu'elle succombe à la mort. Alex surgit de l'étage pour informer Éloïse et Edwige que les invité-es sont devenu-es fous et folles, qu'ils et elles ont presque tué Mathias et qu'à présent ils et elles sont en train de mettre le feu à la maison.

La maison brûle, le plafond s'enflamme au-dessus de leurs têtes, Edwige laisse le corps de sœur, emporte son enfant avec elle et confie à Vaklav :

EDWIGE. 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, affronter ce monde de désespoir et lui parler de l'amour, lui parler de ce qui anime mes mains lorsqu'elles coulent sur le visage du monde et de tout ce qui l'entoure. Je veux vivre en marchant désormais ; aujourd'hui, il y a une peine en moi que je ne soupçonnais pas (Mouawad, 2011d, p. 71).

La disparition d'Esther provoque à la fois la naissance de son enfant, mais également la mise en marche de sa sœur. Edwige devient l'héritière de la quête d'amour amorcée par celle qui n'a pas hésité à donner... par amour, sa vie pour son enfant. La prophétie annoncée par Alex à propos du destin d'Esther s'est réalisée, et ce sont les autres qui, par leur colère, mettent un terme à l'histoire familiale. Le feu qui conduit la maison aux ruines clôt en quelque sorte cette première période d'écriture qui s'était ouverte avec l'explosion du mur de l'appartement de la famille Protagoras.

Dans le récit du suicide de son amour, Esther indique : « Je le regardais et je me disais que c'était lui ; qu'à peine sortie de l'enfance je l'avais trouvé lui ! » (p. 65). Si elle ne s'est pas suicidée, elle rejoint inévitablement tous les personnages mouawadiens qui ont rencontré la mort à la sortie de l'enfance : Willy Protagoras, Naïmé et Abgar Philisti-Ralestine ou encore Neel Cromagnon. Cependant, un renversement inédit se produit puisqu'elle donne naissance avant de mourir et qu'elle confie à sa sœur la poursuite de sa quête qui s'illustre dans la dernière phrase prononcée par Edwige : « L'enfance est terminée, mon amour » (p. 71). Le couple formé par Edwige et Vaklav devient le miroir de celui formé par sa sœur. Ainsi, la naissance de cet enfant laisse présager l'ouverture d'une seconde période d'écriture, celle qui vient après l'enfance et qui se construit depuis la recherche des éléments qui permettent à Mouawad de nommer la douleur. En d'autres termes, il s'agit désormais d'écrire après cette première étape, ce que Davreu (2009) nommait à propos de l'exil, à savoir le « retournement de la douleur de naître en joie de vivre, de l'enfermement dans le même en ouverture à l'autre, de l'aliénation en liberté créatrice » (dans Farcet, p. 83).

Dans son ouvrage consacré aux dramaturgies d'Afrique et des Caraïbes, Sylvie Chalaye (2018) démontre qu'au tournant des années 1990, une nouvelle dramaturgie naît par l'entremise des dramaturges qui affirment « le carrefour et choisissent de se laisser traverser par toutes les influences, d'embrasser une culture diasporique et finalement d'accepter la perte pour inventer du nouveau. » (p. 18). À l'évidence,

Mouawad n'appartient pas au corpus étudié par Chalaye, néanmoins il partage avec ces dramaturges le souci d'une « poétique de la traversée. La traversée, le passage, l'ici et l'ailleurs [...] autant de pièces qui mettent en scène une Odyssée, un voyage sans retour. » (p. 22). Comme elles, les œuvres de Mouawad mettent en scène la perte et le vide ; on ne revient pas sur les chemins de l'enfance. En revanche, il est possible d'affirmer que l'origine de l'écriture se situe, non pas dans l'expérience de l'exil, mais dans l'expérience de l'absence, du trou de mémoire. En ce sens, Mouawad met à distance les questions relatives aux identités d'assignation et construit « une forme de dramaturgie, qui revendique hybridation et marcottage, qui assume les aliénations et métabolise toutes les influences » (Chalaye, dans Dupois Lloze, 2021, p. 60). C'est dans l'espace du vide et du trou de mémoire, que Mouawad conçoit peu à peu, ce que Chalaye nomme « un "autre" théâtre, un théâtre qui avance masqué pour reprendre la formule de Kossi Efoui » (p. 61).

Dès lors, la « méthode de l'exode » expliquée par Davreu se trouve être en réalité une « méthode de marronnage » qui « permet de faire exister les poétiques dramatiques de la décolonialité, en mettant au centre, non pas la colonie, mais la force créatrice, autrement dit l'action et non la réaction » (p. 62). Mouawad se (re)construit une image en même temps qu'il (re)construit ses fables. Ainsi, la spirale narrative qui apparaît, se construit à la fois des récits passés et des récits en cours, tant et bien que nous pourrions parler de narrativité « ichoative », selon l'expression de Ricœur (1985). Par ce terme, Ricœur désigne le mouvement effectif de la spirale, à savoir le commencement qui devient également inachevé. En d'autres termes, le récit se confronte toujours à sa propre limite (qu'elle soit celle de l'expérience ou de la mémoire), et n'a pas d'autre choix que d'inventer une suite afin de poursuivre son avancée. Cette narrativité « ichoative » finit par se donner à lire comme le réel. Kossi Efoui (2022) rejoint cette idée lorsqu'il déclare : « ce qui a réellement eu lieu et ce que l'on imagine dans les vides de la mémoire de l'événement, tout cela constitue le réel. » (p. 104). Ce réel, Mouawad le nomme le « pour vrai » et le projette dans la voix de son « poisson soi ». Ainsi, le trio Alphonse-Wahab-Pierre-Paul-René s'incarne dans ce phénomène de spirale qui s'assume d'autant plus que les trois personnages sont trois marcheurs : tous les trois avancent un pas après l'autre, de façon continue, de sorte à empêcher la chute qui les menace constamment.

Le 13 avril 1975, marque à la fois le début de la guerre civile au Liban, mais constitue le point fixe de l'écriture chez Mouawad. Évènement traumatique, son regard d'enfant imagine cette femme aux membres de bois qui annonce la mort prochaine. Dès lors, c'est elle qui, par la suite, devient la projection

récurrente dans l'œuvre de l'auteur. Pour échapper à son retour, Efoui (2022) évoque le vagabondage comme « une forme d'exorcisme du traumatisme » (p. 100), tandis que Mouawad use de ce même vagabondage pour tenter l'ouverture d'un grand dialogue avec ses héros. Nous l'avons vu, les personnages de Mouawad se sont désormais tous mis en marche, et ceux qui seraient encore enfermés sont sur le point de sortir à leur tour. Notons par ailleurs que plus aucun personnage de son univers ne sera enfermé après Edwige (à l'exception de Willem dans *Rêves*, mais dont nous verrons que l'enferment n'est pas du même ordre que les personnages précédents).

Ainsi, alors que certaines études du premier roman de Mouawad perçoivent « en son centre le sujet exilé du Liban incendié par la guerre et sa reconstruction identitaire au Québec » (Prada, 2021, p. 205), et notent une écriture autobiographique, nous pensons au contraire que le roman permet à Mouawad de se détacher de son propre vécu. Comme nous l'avons vu, cela ne veut pas dire que les personnages ne sont pas créés par une subjectivité qui nécessairement trouve son origine chez l'auteur, en revanche, l'ambition n'est pas de retrouver une époque passée ou de témoigner d'une blessure quelconque. Le projet de Mouawad est bien au contraire de dépasser cette déchirure de l'exil pour tenter d'émettre un point de vue sur le monde et sur ses propres personnages.

Certes, la guerre est la constituante de Mouawad, mais tout comme Kossi Efoui (2022), qui a préservé en lui la mémoire « des choses de l'ordre de la sensation, de l'imaginaire, des territoires symboliques que l'on peut transporter comme certains partent avec un peu de terre ou de sable dans un petit sac. » (p. 100), il ne revient pas sur l'épisode de la guerre, il cherche en elle une matière propice à la création. Trois éléments surgissent de façon récurrente dans les marches de ses personnages : l'enfance, symbolisée par la femme aux membres de bois ; la religion, incarnée notamment par les différentes apparitions et affirmée explicitement par la fidélité d'Edwige, et enfin, le langage nouveau, ou en tous les cas, l'ambition d'un langage qui trouverait un héritage dans l'esthétique de Gauvreau. Ces trois éléments forment la nature même de la notion de poétique chez Mouawad, une manière d'être qu'il cherche non seulement à adopter dans ses propres réponses qu'il donne lors des différents entretiens, mais également qu'il tente de nommer à travers ses essais.

Les mains d'Edwige au moment de la naissance est sans nul doute la pièce qui inaugure ce que nous appellerons la « Trinité poétique » mouawadienne. Profondément influencée par des marqueurs bibliques, cette pièce trouve une issue dans un principe de contradiction qui sera réemployé dès *Littoral* :

la mort d'un personnage offre la naissance d'un autre. Esther donne naissance à un enfant et transmet son rôle de mère à Edwige, ce qui consolide l'intuition que ce personnage représente la fidélité à la Trinité chrétienne. Le Père est celui à qui Edwige s'adresse tout au long de la pièce pour supplier le retour de sa sœur, Le Fils est celui qui provient justement de sa sœur qu'elle fait naître, enfin, le Saint-Esprit est à la fois présent dans le souffle du vent que ressent Esther avec son compagnon, mais surtout il s'illustre dans l'eau qui coule des mains d'Edwige. Ainsi, Mouawad fait de la Trinité chrétienne une poétique qui lui permet de constituer le récit unique de son mythe personnel de l'Écrivain. Tous les personnages qui suivront seront, d'une manière ou d'une autre, fidèles à cette doctrine poétique. Edwige et Vaklav deviennent le premier couple, la première famille créée au sein de l'univers mouawadien. Toutefois, c'est bien le personnage de la mère, celle qui donne la vie tout en se donnant la mort, qui est mis en lumière. Mouawad introduit dans la transmission de vie d'Esther à Edwige, le statut de matriarce que Catherine Chalier (2021) étudie à travers les figures bibliques de Sarah, Rébecca, Rachel et Léa et dont elle défend le rôle « crucial dans l'économie de la geste de l'élection : elles veillent à son accomplissement et, surtout [...] donnent à penser son sens par leur vie, leurs choix et leurs engagements » (p. 13). Nous verrons dès le prochain chapitre, que toutes les mises en marche des personnages se font depuis les oracles de ces mères-prophétesses, gardiennes à la fois des secrets, mais également des voies de la consolation. Les fils et les filles deviennent des pèlerins et des pèlerines en quête de ce que Mouawad nommera lui-même « la phrase manquante », et dont l'origine se trouve dans l'Alliance maternelle.

CHAPITRE 4

LE PÈLERINAGE MOUAWADIEN ET LA DÉCOUVERTE PROGRESSIVE DU CHEMIN VERS LA PHRASE MANQUANTE

Il nous faudra beaucoup de soleil pour agglomérer les mots
mystérieux de nos vertiges. En attendant, garde courage
et continuer à marcher dans l'obscurité sans
succomber à la peur de ne plus trouver
le sol sous nos pieds.
(Mouawad dans Farcet, 2009, p. 85)

La première période d'écriture de Mouawad, qui s'étend de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* (1991) jusqu'à *Littoral* (1997), porte en elle les fondements du projet poétique de l'auteur. Notons que nous n'avons pas encore abordé *Littoral* précisément parce que cette pièce se situe au seuil de la première et de la seconde période. Comme toute périodisation ou tout phénomène de chronologisation en art, le mouvement est continu et se dissout dans le prochain. De fait *Littoral*, et nous aurons l'occasion d'y revenir, est une « œuvre-croisement » qui sert à la fois de clôture à la première période d'écriture et d'ouverture à la seconde, qui sera actée avec la création de *Rêves*. Néanmoins, deux éléments se découvrent dès lors que nous revenons aux premières créations de Mouawad, et qui forment déjà le futur de son projet poétique. Rappelons brièvement que pour Pinson (2008), le terme « poétique » permet d'exprimer la manière dont la poésie habite le monde, c'est-à-dire « que la poésie n'est pas que la poésie qui s'écrit (ou "se performe"), mais aussi ce qui d'elle existe et vaut hors d'elle-même » (p. 53). En ce sens, « ce qui est retenu alors de la poésie, ce sont pas tant les textes que l'Idée de la poésie » (Pinson, 2021b, p. 131). Ce terme traduit également pour Pinson, la présence d'un projet politique qu'il nomme « poétariat » et qui s'appuie sur l'affirmation de l'étymologie du mot « poète », soit du fabricant et de l'artisan. Cet artisan participe à l'édification d'un monde dans lequel l'*Homo poeticus* combat l'ordre établi et le réel, par la défense de l'imaginaire qui lui permet de réenchanter le monde.

Dans les premières œuvres étudiées, Mouawad présente à la fois son *éthos* de la poésie et son projet politique. Nous l'avons dit, le lieu du poétique apparaît à l'auteur dans sa lecture des textes religieux, par conséquent l'Idée qu'il se fait de la poésie, s'incarne à la fois par le geste et l'esthétique liturgique. *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, témoigne de cette Idée puisque c'est bien la supériorité des croyances et la fidélité dans l'exercice du rituel qui est mis en scène par le personnage d'Edwige.

L'engagement de la jeune femme, permet à l'auteur d'affirmer l'opposition entre deux visions du monde : le *croire* et le *savoir*. Si cette opposition est présente depuis sa première pièce, Edwige est le personnage qui, par sa fidélité inébranlable, reçoit l'appel qui lui permet de mettre au monde un monde nouveau par l'enfant de sa sœur. Le projet politique s'est quant à lui révélé tout au long de la période d'écriture de son premier roman. L'écriture de la marche comme traduction de sa propre traversée montréalaise permet à l'auteur d'ouvrir un « grand dialogue » avec ses rêves et ses fantasmes. Cette écriture romanesque devient l'outil interprétatif d'un monde qui s'écroule, celui de son monde qui doit surmonter la perte de la figure maternelle. Là encore, ce projet politique est présent depuis sa première pièce, mais il est, par le roman, intellectualisé et assumé comme tel. En effet, de toutes les variations de sa propre mise en intrigue, le projet politique, à savoir la défense de l'imaginaire comme vecteur de l'écriture et du réenchantement du monde demeure : à Jean-François Côté (2005), il explique que si le public le connaît comme auteur de théâtre, « j'ai l'impression que tout mon travail de théâtre n'aura été qu'un préambule pour me permettre de plonger dans le travail d'écriture romanesque » (p.128), qu'il souhaite arrêter de faire du théâtre, mais qu'il ne pourra pas arrêter d'écrire, car ce qu'il aime « c'est raconter des histoires » (p. 140) ; à l'occasion de son entretien avec Laure Adler au festival d'Avignon en 2009, il déclare : « Je ne parviens pas à travailler à partir d'une réalité. Je ne sais pas partir de et développer quelque chose qui est présent » (Adler, 2013, p. 45) ; enfin, c'est à Sylvain Diaz (2017) qu'il confie : « le roman a toujours été ma priorité : je voulais écrire des romans avant de vouloir écrire du théâtre [...] Tout en moi aspire au roman » (p. 61-62).

Le projet poétique mouawadien s'incarne depuis une dialectique entre poésie et éthique, entre l'*éthos* de la poésie et le *logos* du politique. Toutefois, nous l'avons dit, la singularité de ce projet repose sur la création d'une hypoténuse qui est rendue possible par la « mise au carré » de soi-même, c'est-à-dire par l'implication de l'auteur lui-même dans la réalisation d'un « miracle [...] qui bouleverserai[t] tellement les gens qu'en sortant, ils seraient un peu transformés et se mettaient au carré d'eux-mêmes » (Diaz, 2017, p. 73). De la même façon que Strindberg, Mouawad se sent dépositaire d'une mission. Si celle de Strindberg est pour Sarrzac (2018) « avant tout d'ordre spirituel : devenir la figure d'un contemporain exemplaire, serait-ce dans la négativité la plus absolue » (p. 20), elle est liée à l'enfance chez Mouawad. Au cours de ses entretiens avec Diaz (2017), l'auteur confie : « mon plus grand rêve était de mourir et de devenir un saint pour réaliser des miracles à mon tour — j'avais d'ailleurs vérifié dans le calendrier : il n'y avait pas de saint Wajdi, je me disais que j'allais pouvoir remplir la case manquante » (p. 16-17). Évidemment, il ne s'agit pas de prendre aux mots le rêve de Mouawad, mais il est possible de reconnaître dans ses propos l'ambition d'une réécriture de son mythe personnel, pour atteindre ce que Lewy-Bertaut

(2001) qualifie d'acte mytobiographique qui permet de sculpter « une *statue* de l'écrivain et [...] le véritable mythe de l'Écrivain en qui toutes les paroles et tous les langages sont rassemblés pour méduser et envoûter : un écrivain à son tour devenu Sphinx » (Conclusion, 16^e paragr.).

Il va de soi que nos propos sont tenus à rebours de l'écriture, par conséquent, il serait faux d'affirmer que l'entièreté de son projet poétique soit conscientisé depuis la première période qui a débuté avec *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*. C'est pourquoi nous reviendrons dans ce chapitre sur le cheminement de l'auteur et nous dirigerons notre enquête sur le repérage des éléments qui permettent, dès la deuxième période d'écriture qui s'ouvre avec *Littoral*, de comprendre la variation qui s'opère dans ses pièces et qui parvient à s'éloigner du centre de spirale de sorte à sculpter progressivement la statue de l'écrivain.

4.1 La formation à l'École nationale de théâtre : un chemin sinueux

Il existe un paradoxe dans le parcours de Mouawad : inscrit à l'École nationale dans le programme d'interprétation, c'est finalement en tant qu'auteur et metteur en scène qu'il sera reconnu. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce constat, toutefois nous choisirons de nous intéresser à celle qui a participé à son besoin d'écriture et qui trouve une résonance avec l'émergence de ce qui fut nommé « l'écriture migrante ». Dans son ouvrage *Nous autres les autres*, Régine Robin (2011) s'appuie sur le texte *L'Arpenteur et le Navigateur* de Monique LaRue (1996), pour mettre en lumière les réticences de certains représentants de l'institution littéraire québécoise face aux auteurs *d'ici venus d'ailleurs*. Dans ce texte, LaRue témoigne de son malaise lorsque l'un de ses collègues lui fait part de son opinion sur le succès de certains de ces auteurs :

As-tu remarqué, me disait-il, qu'une génération toute récente d'écrivains immigrants écrit des œuvres qui n'ont rien à voir avec ce qu'on a toujours appelé la littérature québécoise, des œuvres qui ne s'inscrivent d'aucune manière dans son histoire, dans la logique de son développement... (LaRue, 1996, p. 8)

Certes, comme le note Robin (2011), « l'écrivain de la migration ne s'inscrit pas d'emblée dans l'imaginaire québécois » (p. 299). En revanche, penser que cet écrivain ne fait que « dire sa différence, raconter des histoires de vieux pays [...] décrire son imaginaire, les difficultés éprouvées » (p. 299) serait une erreur. Robin reprend à son compte le compromis proposé par LaRue pour sortir du dilemme de la littérature québécoise, à savoir qu'elle se compose « à la fois d'arpenteurs, qui marquent et mesurent le sol, qui en

prennent possession, se l'approprient [...] et de navigateurs, des nomades. Les deux entités constituent la littérature québécoise » (p.302). Selon les deux autrices, le problème auquel fait face la littérature québécoise n'est pas une question identitaire, mais plutôt un manque d'imagination qui empêcherait le milieu littéraire de sortir de cette catégorisation.

4.1.1 Le désir de (ne pas) choisir

Ce détour par les écrits de Robin et de LaRue permet de faire le lien avec l'implicite vécu par Mouawad lors de sa formation à l'École nationale. S'il avait déjà pu aborder la question de la formation dans ses entretiens avec Côté, c'est auprès de Rioux et Lapierre (2010) qu'il se montre plus précis dans l'évocation de ses souvenirs. Chaque année, les élèves en interprétation jouent le texte écrit par ceux en écriture :

On était tous très excités de monter un texte écrit pour nous. On voit la liste des personnages. Il y avait Paul, André, Jacques, Françoise, Moustafa, Jacqueline, Micheline, etc. Je jouais évidemment Moustafa. Pourquoi l'auteur avait-il écrit un personnage qui s'appelait Moustafa ? L'année suivante, en troisième année, on montait à nouveau une pièce d'un élève en écriture. L'auteur m'avait écrit un personnage de librairie parisien. Et là, je me suis rendu compte qu'à cause de mon accent, je ne jouerais probablement pas beaucoup en sortant de l'école, en tout cas, pas de la création. Parce que les auteurs se trouvaient à devoir justifier mon accent et mon allure dans les pièces qu'ils écrivaient [...] Alors je me suis dit que j'allais tout simplement écrire moi-même mes pièces. (Rioux et Lapierre, 2010, p. 25)

L'inconfort vécu par Mouawad semble se confronter à des résistances impensées, similaires à celles d'une partie du milieu littéraire québécois. Pourtant, comme le note Nicole Nolette (2021), les scènes théâtrales rencontrent, dès les années 1980, une nouvelle « diversité d'expression poétique » (p. 94), provoquée notamment par l'arrivée d'auteurs et d'autrices comme Daniel Danis, Larry Tremblay ou encore Hélène Pedneault. Dans sa thèse consacrée aux dramaturgies québécoises, Marie-Aude Hemmerlé (2010) précise quant à elle que « l'expérience de l'ailleurs induit une expérience de l'indéfinition » (p. 75) qui laisse apparaître des changements profonds dans la narration, mais également dans la construction même de l'écriture et ce, qu'elle soit textuelle ou scénique. En effet, Nolette (2021) rappelle que c'est au cours des années 1980 précisément, que le rapport au réalisme s'estompe et que « d'autres esthétiques ouvrent sur d'autres signifiants, en particulier le théâtre de l'objet et de l'image, Ex Machina et Carbone 14 en tête » (p. 94). De fait, alors que les scènes s'ouvrent à la pluralité et à la diversité d'expression, comment expliquer ce qui s'apparente à l'autorité d'un réalisme d'identification et qui empêche un acteur comme Mouawad, d'incarner autre chose que la marque de son exil, ou la trace de son accent ? À ce titre, il n'est

d'ailleurs pas le seul artiste à témoigner de ce paradoxe. Mani Soleymanlou, cité comme exemple par Nolette, aborde cette question dans un manifeste publié dans la revue *Liberté* (2013), dans lequel il écrit :

Et pourquoi serais-je plus Arabe que Québécois ; lorsque je ne suis ni l'un ni l'autre, si ce n'est qu'à cause de mon nom ou de mon teint ? [...] Comment se fait-il que, finalement, pour la première fois entouré de ceux et celles qui en majorité parlent la même langue que moi, je me suis retrouvé à être l'étranger ? (Soleymanlou, 2013, p. 31)

L'une des réponses possibles, ou en tous les cas l'une des réflexions qui permettent d'éclairer cet impensé est relevée par Hemmerlé (2010) qui note que malgré la déconstruction et la décomposition du drame des années 1980, les dramaturgies québécoises continuent de maintenir « une prégnance de la fable et du personnage » (p. 22). La langue, et avec elle les enjeux de l'affirmation identitaire — héritée notamment du théâtre de Michel Tremblay, nous y reviendrons — s'estompent au profit d'une centralité du personnage. C'est par son intermédiaire que les rapports au réel se troublent, voire disparaissent. Le réalisme ne s'incarne plus par des situations que le spectateur reconnaît, ou par une langue qui témoigne de son quotidien, mais il se voit projeter dans le personnage auquel le spectateur souhaite s'identifier. Dès lors, le personnage porte en lui de multiples ambiguïtés, qu'elles soient identitaires, philosophiques, psychiques, ou encore émotionnelles. Hemmerlé résume cette évolution ainsi : « Le personnage devient le corps du récit et la fable donne corps au personnage » (p. 22), la dramaturgie qui se développe est « celle d'un territoire équivoque, propice à la métamorphose et à l'expérience » (p. 22). Par conséquent, le corps devient porteur d'une histoire individuelle en proie aux tourments, et c'est ce corps qui devient le moteur de la fable. Une question demeure : qui est l'auteur ou l'auteurice de cette histoire ? Est-ce l'acteur, l'actrice qui, par son corps, témoigne de son histoire, ou est-ce le regard de l'autre qui projette sur lui ou sur elle, l'histoire qu'il souhaite se raconter ? Si nous reprenons les propos de Mouawad tenus à Côté (2005) à propos de sa formation à l'École nationale, tout porte à croire que ce corps personnel et tourmenté est également une source de malaise :

Je ne pense pas me tromper en parlant du règne de l'émotion dans notre formation. La notion d'interprétation du personnage était réglée catégoriquement sur l'investissement émotif dans les personnages. Il fallait être touché pour toucher. La « vérité du personnage » ne pouvait être que documentaire [...] j'étais mal à l'aise de voir comment, systématiquement, à l'émotion, on opposait la pensée, la réflexion, l'intellect, l'articulation d'une langue. (Côté, 2005, p. 95-96)

Que l'on s'attarde sur sa langue ou sur son corps, la formation est vécue comme un espace d'enfermement par Mouawad. Contraint de se « pâlir la peau » (Adler, 2013, p. 38), il est assigné au rôle de « l'arabe-

français-non québécois-exilé », il n'a donc pas d'autre choix que de s'engager lui-même dans l'écriture pour inventer « une dramaturgie [...] qui ne peut plus être enfermée dans les limites du continent et assignée à l'identité que l'on a circonscrite pour elle » (p. 20), pour reprendre les mots de Chalaye (2018) à propos des dramaturgies d'Afrique et des Caraïbes. C'est d'ailleurs ce que le personnage Wajdi déclare dans une scène de la création *Cabaret neiges noires* (1992), que Mouawad interprète à la sortie de l'École :

WAJDI. Vous savez, moi, si on m'a choisi pour jouer dans *Cabaret neiges noires* eh bien, comme vous avez pu le constater, c'est pas du tout pour mon talent, hum... non pas du tout, mais pour une raison très simple : c'est que ça prenait absolument quelqu'un pour représenter les minorités visibles... [...] alors on a demandé à moi, le Libanais de service, et depuis ce temps-là, chaque soir, on me persécute... (Champagne, Messier, Rafie et Caron, 2017, p. 123)

Créée en 1992 par Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie et Jean-François Caron, *Cabaret neiges noires* s'affirme dans la continuité de *L'Osstidcho* (1968) ou des spectacles du Grand Cirque Ordinaire, et défend la pleine liberté de la création théâtrale. La pièce tourne le dos à l'idéologie de la décennie des années 1980 et propose une forme disparate et éclatée, dans laquelle les langues se (dé)mêlent pour dénoncer, entre autres, le repli identitaire par le détournement du Manifeste du Front de libération du Québec :

« Nous vivons dans une société
D'esclaves terrorisés... »
Terrorisés par quoi justement sinon
Par notre propre faiblesse devant tout
Ce qui est différent
Qui parle pas la même langue
Qui a pas la même couleur [...]
Terrorisés de dire qu'est-ce qu'on est
Pis qu'est-ce qu'on veut
Terrorisés de pas comprendre
En tout cas... (Champagne, Messier, Rafie et Caron, 2017, p. 117-118)

Considérée aujourd'hui comme l'une des pièces importantes du répertoire québécois, cette création offre à Mouawad la possibilité d'entrevoir un autre théâtre, celui du dépassement, de l'émotion et de la résistance poétique, qu'il n'hésitera pas à investir avec son adaptation de *Don Quichotte*, mise en scène en 1998 par Dominic Champagne. L'étude de son parcours à l'École nationale nous permet de constater l'existence du malaise dont Mouawad a tenté de se défaire dès la fin de sa formation. De son passage à l'École, l'auteur retient principalement « la peur » et qualifie ce lieu de « désir inassouvi » (Côté, 2005,

p. 96-97). Cependant, ces quatre années lui permettent non seulement de faire la rencontre de celles et ceux qui l'accompagneront par la suite, à commencer par Isabelle Leblanc, mais lui permettent également de découvrir la mission qui s'offre à lui : « Je me suis dit qu'en sortant de l'école j'allais travailler mes textes, monter mes pièces. J'allais écrire ma langue. Il y avait une nécessité très grande à mettre en mots ce qui s'était tu en moi » (Rioux et Lapierre, 2010, p. 26). Mouawad souhaite pouvoir écrire dans sa langue afin de ne plus avoir à choisir entre ses origines et son identité : il est tout autant l'un que l'autre. Pour le dire autrement, et en référence aux propos de Robin (2011), il veut « avoir le droit de ne pas choisir ! Vivre dans l'écriture ses diverses identités réelles ou imaginaires sans hiérarchie, sans ordre normatif » (p. 298).

4.1.2 Les langues du nomade

Il serait inexact de penser que la formation reçue par Mouawad n'ait été qu'une douloureuse expérience. En effet, bien qu'il cherche dès sa sortie de l'École, à écrire dans une langue qui lui ressemble, nombreuses sont les influences québécoises qu'il conservera dans son écriture, à commencer par le rôle que tiendra Gilles Renaud, directeur de l'École lors de son entrée en 1987, assisté de Yves Desgagnés et Louise Lemieux. Interrogé par Jean-François Côté (2005), Mouawad revient sur le rôle joué par Gilles Renaud :

Gilles Renaud avait fait l'École à une époque où celle-ci était dans la mouvance politique des années 60 ; il fait partie de la promotion diplômée en 1967, je crois, à l'époque des créations collectives, à l'époque de l'apparition capitale du tandem Tremblay-Brassard, des *Belles-sœurs* ; à l'époque de l'*Ostidshow* et du Grand cirque ordinaire. [...] Ils allaient enfin pouvoir enseigner et transmettre ce qu'ils avaient défendu. (Côté, 2005, p. 94)

Renaud est, selon les termes de Mouawad, « porteur de tout son passé, de toute son histoire, de tout ce en quoi il a cru et en quoi il croit toujours » (p. 95). Son influence est telle qu'il le perçoit comme un « père » et ajoute : « ce n'est pas un hasard s'il a incarné le rôle du père dans *Littoral*. Je ne voyais personne d'autre pour tenir ce rôle-là » (p. 95). Dès lors, il semble nécessaire de nous intéresser non plus à l'enseignement reçu par Mouawad en tant que tel, mais plutôt aux traces de cet apprentissage québécois qui persistent dans son écriture. Pour ce faire, reprenons les propos de Lucie Robert (1988) qui tente d'élaborer les grands enjeux de la dramaturgie québécoise. Robert en repère trois : le premier se rapporte à la langue qui « n'en finit plus de demander comment parler ? dans quelles circonstances ? pour dire quoi ? avec quels effets ? » (p. 168). Le second concerne l'héritage de l'auteur dramatique qui « s'inscrit dans une tradition, reconnaît ses filiations, s'approprie des pratiques qu'il transforme » (p. 168). Enfin, le dernier enjeu concerne la relation entre l'auteur et le public, qui s'appuie sur une reconnaissance de ce dernier à travers un personnage ou par l'intervention d'un chœur. De nombreuses études ont été menées depuis

celle de Lucie Robert, et c'est d'ailleurs ce que rappelle Nicole Nolette (2021) dans un article consacré à la poétique des langues du théâtre québécois, dans lequel elle se réfère aux propos de Jeanne Bovet qui estime que « plutôt que de la langue mieux vaut-il d'ailleurs parler des langues de la dramaturgie québécoise » (p. 90). Pourtant, bien que les analyses et remarques évoluent, les recherches reviennent toujours aux trois spécificités énoncées par Robert à la fin des années quatre-vingt.

Tout d'abord, il est intéressant de remarquer la québécity de la langue du personnage de Wilfrid dans *Littoral* qui, dès l'instant où nous opérons une comparaison entre les deux textes publiés à dix années d'intervalle (1999-2009), évolue, voire disparaît. Dans la version de 1999, lorsque Wilfrid se trouve devant le juge pour lui raconter l'annonce de la mort de son père, il utilise plusieurs expressions issues de langue française québécoise : « ça faisait pas mal notre affaire » (1999c, p. 13), « je vois bien que c'est pas la place » (p. 14), « votre cerveau s'éclaire et y a pas de niaisage » (p. 14), ou encore « j'étais en train de fourrer avec une fille » (p. 14). Ce ne sont que quelques exemples non exhaustifs, mais remarquons que toutes ces expressions disparaissent dans la version de 2009. De même que la construction « y + en/a » est remplacée, dans la dernière parution, par la locution verbale « il y a ». À l'évidence, l'usage de ces formulations ou de ces constructions syntaxiques relève de ce que Nolette (2021) nomme (avec Lise Gauvin en tête) « le transcodage de l'oralité » (p. 92), hérité de l'écriture de Michel Tremblay. Nolette rappelle que « la "langue" du théâtre québécois est souvent rattachée à l'affirmation identitaire collective des années 1960 et 1970, intrinsèquement liée à la création des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay en 1968 » (p. 90). Cette œuvre marque un véritable tournant dans la dramaturgie québécoise. La langue est non seulement utilisée pour incarner et représenter le réel, mais elle est utilisée comme une arme politique et une volonté de s'affirmer face au reste du Canada. Citée par Nolette, la pièce de Tremblay représente pour Michel Bélair, « une manifestation du projet nationaliste du "nouveau théâtre québécois" à titre de "tentative d'affirmation d'une manière-être québécoise" » (p. 91). De fait, lorsque Mouawad réemprunte la langue héritée du joul de Tremblay, il affirme son appartenance à la fois à l'identité québécoise par l'intermédiaire d'un Wilfrid qui tente précisément de trouver son identité, mais également à son histoire politique comme nous le verrons avec la pièce *Sœurs* (2015). Dominique Fisher (2010), qui relève également la présence de ce langage québécois dans les textes de Mouawad, estime que ce recours permet à l'auteur d'insister sur « la prégnance du territoire délocalisé et la force de sa vibrance dans l'usage de la langue et dans l'imaginaire "migrant" » (p. 83).

Cet imaginaire se compose pour Fisher de « toutes ses langues et de toutes ses mémoires, jouant de tous les genres » (p. 82). Mouawad n'écrit pas depuis l'exil, ni sur l'exil, mais plutôt sur sa traduction dans l'écriture : il interroge et réfléchit l'étape de sa propre métamorphose induite certes par l'exil, mais illustrée davantage par le sentiment de perte, à commencer par celle de sa langue maternelle. En ce sens, il parvient à s'imprégner d'une autre histoire littéraire et théâtrale, il « s'inscrit dans une tradition, reconnaît ses filiations, s'approprie des pratiques qu'il transforme » (p. 168), soit le deuxième enjeu de la dramaturgie québécoise selon Lucie Robert (1988). Chacune des références est identifiable, mais elles ouvrent un sens nouveau dès lors qu'elles sont considérées comme un ensemble et non comme des strates distinctes. Mouawad fait preuve d'un « nomadisme littéraire » pour reprendre l'expression de Vénus Khoury-Ghata (dans Lévesque, 2010, p. 65) qui s'illustre à la fois dans les références, mais également la langue et la construction du récit. Il n'est pas influencé par sa propre histoire, mais plutôt par les littératures, et par conséquent les langues, qu'il a rencontrées tout au long de son parcours, comme celle de Gaudreau ou de Kafka. À cela s'ajoutent les discussions et les amitiés qui se tissent d'un territoire à l'autre, comme celle qu'il entretient avec François Ismert.

Littoral se construit par de multiples références que l'auteur nomme lui-même dans la préface, à l'image des personnages de théâtre ou de roman comme Œdipe, Mychkine ou encore Hamlet. Ces références sont adaptées et imprégnées dans l'esthétique de Mouawad, mais il s'empare également des enjeux de la dramaturgie québécoise, non pas pour revendiquer une singularité qui lui serait propre, mais plutôt pour tenter d'universaliser son discours, ou tout du moins, tenter de déjouer l'identité qu'on souhaite lui donner, pour précisément ne plus avoir à choisir. En réalité, Mouawad tente de porter une voix dont la langue est davantage issue d'une communauté qui cherche à se constituer et qui peut être à l'image de celle défendue par Khoury-Ghata (2010) : « une langue mitoyenne, une langue autre, pratiquée par d'autres écrivains souvent francophones, des alchimistes de l'écriture (nous créons une matière qui n'existait pas avant nous) qui doit autant à l'écrit qu'à l'oral » (dans Lévesque, 2010, p. 67). Comme elle, Mouawad connaît l'autre nomadisme « dû à [s]es lectures dans les deux langues » et qui provoque le désir « de réunir dans une famille des écrivains venus des deux côtés de la Méditerranée alors que rien ne les prédisposait à cette parenté » (p. 67). À ce titre, il déclarait à Côté (2005) :

Kafka me parle davantage de moi que ne le ferait un auteur arabe sous prétexte que je suis Arabe. Cela n'a pas vraiment de sens pour moi. Je me sens plus citoyen de l'univers d'Hubert Aquin que de celui d'Elias Khoury. (Côté, 2005, p. 73)

Ce qui importe pour Mouawad n'est autre que l'art de la construction du récit et de la narration, ce qui nous amène au troisième enjeu de la dramaturgie québécoise relevé par Lucie Robert (1988) : la reconnaissance du public par l'intervention d'un chœur ou d'un personnage. Il est intéressant de noter qu'en dehors des réécritures des sept tragédies de Sophocle, la seule fois où un chœur intervient et est décrit comme tel dans l'œuvre de Mouawad, se produit dans la pièce *Victoires* (2017), qui établit une corrélation entre la promotion d'élèves en dernière année au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris et sa propre promotion à l'École nationale de théâtre avec laquelle il s'est formé de 1987 à 1991. Dans une table ronde organisée par la revue *Jeu* autour des enjeux du brassage des cultures en 1994, Abla Farhoud, autrice libanaise qui a immigré au Québec à l'âge de six ans en 1951, expliquait :

Mon écriture est migrante, dans la mesure où je suis toujours à la recherche de l'« ailleurs ». Enfant, j'ai expérimenté la déchirure, l'arrachement, comme tout être humain a dû quitter un jour le sein de sa mère. C'est dans ce sens que mon expérience d'immigrante est une métaphore du trajet de l'humain. (Farhoud, dans Vaïs et Wickham, 1994, p. 29)

Farhoud a toujours refusé de percevoir l'immigration comme une thématique de ses œuvres⁶⁹, de la même manière que Mouawad a toujours refusé de percevoir dans l'exil la naissance de l'écriture. Ainsi, l'auteur ne territorialise pas le récit de *Littoral* et il suffit d'observer les titres donnés aux six tableaux (« ICI », « HIER », « LÀ-BAS », « L'AUTRE », « CHEMIN » et « LITTORAL ») pour comprendre que la situation géographique et politique n'est pas l'enjeu de la pièce, mais qu'il s'agit plutôt de la question de la perte et du besoin de communauté, au sens de Patočka.

Néanmoins, il faut reconnaître la complexité et la fragilité d'une telle entreprise. En effet, le rapport qu'entretient Mouawad avec son nomadisme littéraire ne cesse d'évoluer et d'être mis en intrigue. Il conserve un sentiment d'attraction et de répulsion vis-à-vis de son territoire d'origine, mais également avec ses territoires d'accueil. D'une certaine manière, Mouawad refuse toute tentative de catégorisation, quitte parfois à entretenir certaines contradictions (pensons notamment à celles abordées dans le premier chapitre). En revanche, comme le note Dominique Fisher,

En engageant une plongée vers les zones sombres et reculées de la mémoire et de l'imaginaire, ces littératures [...] bousculent nos conceptions habituelles du « réel », du « normal », de

⁶⁹ « C'est drôle parce que moi, je ne trouve pas que l'immigration soit un grand thème. C'est un paysage de fond, mais jamais, en tout cas, le thème de mes pièces » (Farhoud, dans Vaïs et Wickham, 1994, p. 36).

l'« actuel » et du « fictif ». Ce faisant, elles interrogent les rapports existants entre le pouvoir des mots et la lecture de l'histoire et des pratiques culturelles. (Fisher, 2010, p. 92)

La pratique de Mouawad est intéressante quant à cette volonté d'interroger les rapports entre les mots et la lecture de l'histoire, car l'identité narrative qu'il déploie ne cesse de jouer avec les frontières du réel et de la fiction, de l'emprunt et d'autoréférencement. Toutefois, l'ambiguïté de Mouawad s'incarne également dans son rôle de metteur en scène qu'il érige, déconstruit et considère comme outil à la création de sa statue d'écrivain.

4.1.3 La stratégie de la re-présentation

En janvier 1994, Paul Lefebvre met en scène *Journée de noces chez les Cromagnons* au Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal⁷⁰. C'est la première fois qu'un texte de Mouawad est mis en scène et l'expérience se révèle douloureuse pour l'auteur. Ce dernier fait partie de la distribution, il interprète le rôle de Walter, ce frère engagé dans une milice et attendu pour les noces de sa sœur, Nelly. Nous ne reviendrons pas sur tout ce que nous avons pu dire à propos de cette pièce et de ce personnage dans le deuxième chapitre, mais il est intéressant que Mouawad incarne ce rôle, celui dont il confiait dans le prologue de la pièce, qu'il « est arrivé comme une prémonition de ce que seront tous les jumeaux qui allaient bientôt [l']envahir » (Mouawad, 2011a, p. 8). Walter est d'abord et avant tout l'image rêvée du jumeau de Mouawad : celui qui n'a pas quitté le pays, qui est devenu milicien, et qui n'a pas remplacé le fusil par le crayon. Expérience douloureuse donc,

Il est en désaccord avec la manière dont est monté son texte ; on ne présente pas la pièce comme il l'avait écrite, avec la même puissance. L'expérience ne peut avoir de suite pour Wajdi Mouawad qui constate qu'il ne peut laisser entre les mains des autres ses pièces, avant de les avoir montées lui-même auparavant. (Rioux et Lapierre, 2010, p. 26-27)

Dans le programme du spectacle, Paul Lefebvre (1994b) écrit : « la guerre a fait jaillir l'écriture chez lui et si nous nous approprions bien son texte, nous retrouverons le souffle de l'auteur, le souffle d'un enfant terrorisé par les bombes (p. 6). Pourtant, quelque chose ne passe pas et l'écriture initiale de Mouawad ne parle *plus* sa langue. Presque trente ans plus tard, l'auteur donne une raison à cette incompréhension ;

⁷⁰ La direction des trois dernières semaines de répétition est assurée par Michelle Rossignol, directrice du Théâtre d'Aujourd'hui de 1988 à 1998.

dans la préface de *Mère* (2022), il écrit : « Au cours de ces années montréalaises, je ne parvenais pas à nommer, dans les spectacles, le réel » (p.4), et ajoute :

Si ne pas nommer a eu l'avantage de libérer le récit d'une réalité donnée, je sais aujourd'hui que cette incapacité était liée au fait que je travaillais avec des comédiens qui n'avaient pas vécu ce dont j'essayais de parler. Il y avait là un étrange paradoxe. J'étais exilé géographiquement et linguistiquement, puisque je vivais loin du Liban mais, du point de vue de l'écriture et du théâtre, en salle de répétition, j'étais chez moi. J'étais dans ma langue et dans mon histoire quand les autres se retrouvaient en exil. (Mouawad, 2022, p. 5)

D'une certaine manière, l'expérience du jeu dans une mise en scène de l'un de ses textes, mais dont la direction artistique est assurée par une autre personne que lui, participe à l'inaccessibilité du vrai et du juste de la langue de l'écriture. En effet, Mouawad semble faire de lui-même le seul gardien de cette langue qu'il construit, et c'est d'ailleurs ce qu'il déclare à Côté (2005) lorsque tous deux abordent le travail de mise en scène : « La mise en scène ça me gonfle [...] Si je trouvais un metteur en scène qui pouvait entrer dans ma tête pour monter mes pièces, je ne ferais plus de mise en scène. Mais je n'ai pas trouvé encore. Alors à défaut, je les monte moi-même, mes pièces » (p. 140). Le rôle de metteur en scène lui permet de conserver le sens et la référence de son discours. De fait, il cherche à détourner la possibilité que le monde du texte se libère de lui-même ; de façon consciente ou non, Mouawad souhaite indiquer la manière d'habiter le monde du texte. Nous prendrons le temps de revenir sur nos propos dans la suite de cette enquête et sur ce qui s'apparente à une quatrième période de l'écriture, mais force est de constater que l'actualité nous amène à penser que nous ne sommes pas loin d'une vérité. À la fin du mois d'avril 2024, Mouawad devait présenter à Beyrouth, sa mise en scène de *Journée de noces chez les Cromagnons*, avant de la présenter en juin de la même année, au Printemps des Comédiens à Montpellier, et de la mettre en scène au Théâtre national de la Colline à Paris, au printemps 2025⁷¹. Dans le journal de création accessible sur le site internet du Théâtre national de la Colline, Charlotte Farcet indique :

Il ne l'a jamais mise en scène. Après *Mère* et *Racine carrée du verbe être*, alors qu'il s'interrogeait sur la suite, est née l'envie de revenir vers deux textes, dont les échos avec l'époque le troublent, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* et *Journée de noces chez les Cromagnons*, de revenir vers ces textes et de les mettre en scène, comme un diptyque : l'un dans la petite salle et l'autre dans la grande, l'un en libanais, l'autre en français. Et déjà

⁷¹ Le spectacle devait être créé au théâtre Le Monnot à Beyrouth en avril 2024, mais il sera retiré de la programmation à la suite des pressions et menaces exercées par le Comité des représentants des prisonniers et détenus libérés des geôles israéliennes. Ce comité accuse Mouawad de faire « la promotion de la normalisation » avec Israël et réclame son arrestation. La première de ce spectacle se déroulera dans le cadre du Printemps des Comédiens à Montpellier en juin 2024.

l'imaginaire d'un dialogue, entre deux lieux, entre deux langues, entre deux époques. (Farcet, 2024)

De toute évidence, le metteur en scène Mouawad est un « metteur en récit », il reconstitue, réagence et donne à ses propres textes une autre perspective. « L'intention cachée » qui pouvait être *derrière* le texte, pour reprendre les mots de Ricœur (1986, p. 130), sera inévitablement déplacée *devant* le texte, à moins que ce déplacement ne soit encore que la traduction d'un nouveau mouvement de l'identité narrative. En effet, si Mouawad remet en scène ses deux premières pièces, il est probable que les origines de l'écriture soient également mises en intrigue de sorte à « se (re)construire et à livrer à autrui une image de soi acceptable, voire admirable » (Lewy-Bertaut, Intro., 1^{er} paragr.).

Laissons pour le moment cette hypothèse de lecture quant aux prochaines créations, pour revenir à l'évènement douloureux de la première mise en scène de l'un de ses textes. À la suite de cette expérience, Mouawad se met en tête de non seulement écrire, mais également d'assurer la mise en scène de ses propres pièces. Au cours de cette même période de frustration, André Brassard, qui dirige le programme d'interprétation et d'écriture dramatique de l'École nationale de théâtre, l'invite à mettre en scène la production des élèves de troisième année en interprétation. Mouawad adapte et met en scène deux romans de Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*. Premier long spectacle de Mouawad (cinq heures), l'auteur confie à Rioux et Lapierre (2010) : « Je voulais faire de ce spectacle tout ce qu'on me disait que je ne pouvais pas faire. C'était un mélange de Brel, de Gotlib, de Renaud, de Julien Gracq, de Céline, de moi, de mon père, de ma mère, j'ai tout mis » (p. 27).

L'expérience est cette fois-ci révélatrice puisque « c'est avec *Voyage au bout de la nuit* que Wajdi Mouawad développe sa méthode de travail au théâtre » (p. 28). L'adaptation s'écrit à partir des propositions des acteurs et des actrices sur le plateau. Véritable aller-retour entre la table et la scène, l'écriture théâtrale se construit de manière opposée à celle du roman : l'une est collective et partagée, tandis que l'autre est solitaire et hermétique. Le processus de création avec les élèves de l'École offre à Mouawad une méthode : « cette méthode de travail a donné *Littoral*, le spectacle dont je me sens le plus proche. C'était moi. Complètement » (p. 28). Le manuscrit de cette adaptation, permet de relever les éléments nés du plateau et qui seront réutilisés dans la création de *Littoral*, à commencer par la présence fantomatique de Caroline, grand-mère de Ferdinand, qui vient de mourir et qui tout au long de la pièce l'accompagne à l'image du père de Wilfrid. Autre parallèle troublant, dans la version de *Voyage au bout*

de la nuit de Mouawad, la famille qui vient de vivre le décès de la grand-mère, passe d'un lieu à l'autre, uniquement par la parole :

Caroline — C'est assez ! Vous allez à la campagne ! Compris !

Edward — À la campagne ?

Caroline — Et tout de suite d'abord à la campagne !

Clémence — Tout de suite ?

Caroline — D'ailleurs vous y êtes !

Tous — Toung !

Edward — On y est ?

Caroline — Oui vous y êtes ! Voilà. Vous êtes à la campagne.

Auguste — Moi je suis toujours à la maison !

Tous — Ohh ! [...]

Auguste — Mais je n'ai pas du tout envie de dire que je suis à la campagne ! Je n'ai pas du tout envie d'un changement de décor, moi ! Je suis bien ici ! La table je la trouve bien et je suis très bien avec mon deuil ! Je ne changerai pas mon costume et encore moins le décor et encore moins pour un décor de campagne ! (Mouawad, 1995, p. 12-13)

Le mécanisme de cette scène est repris dans *Littoral*. Wilfrid convie sa famille dans son appartement afin de leur annoncer qu'il souhaite enterrer le corps de son père dans son pays d'origine aux côtés de sa mère. Si certains membres de la famille s'opposent à cette décision, à commencer par l'oncle Émile, la scène bascule de l'appartement au salon funéraire par une simple réplique :

ONCLE ÉMILE. Mais oui, vous êtes où là ?

TANTE LUCIE. Mais nous sommes au salon funéraire !

ONCLE ÉMILE. Depuis quand on est au salon funéraire ?

TANTE LUCIE. Mais depuis quelques instants, enfin... [...]

ONCLE ÉMILE. Moi je suis encore à l'appartement de Wilfrid.

ONCLE MICHEL. Mais qu'est-ce que tu fais là ?

ONCLE ÉMILE. J'étais en train de parler tranquillement dans la cuisine, et vous me dites tout à coup que nous sommes au salon funéraire ! Mais moi j'ai pas fini, moi, j'en ai encore des choses à exprimer, bordel de merde ! Je suis dans l'appartement de Wilfrid et vous allez y rester avec moi jusqu'à ce que j'aie terminé. (Mouawad, 1999c, p. 42-43)

Ce brouillage entre le réel de la fiction et celui de « l'ici et maintenant » du plateau qui provoque un effet d'humour et de mise à distance, est très certainement hérité de la création de *Cabaret neiges noires* qui proposait un démantèlement des conventions théâtrales et surenchérisait d'adresses au public et aux acteurs pas encore personnages. La scène devient le terrain de jeu de l'écriture, Mouawad est désormais libre et il peut s'exprimer en dehors de toutes les contraintes d'interprétation ou de narration qui lui étaient imposées lors de sa formation. Dans son entretien avec Laure Adler (2013), l'auteur nomme la complémentarité de la mise en scène avec son écriture : « j'ai besoin du récit de celui qui est assis de

l'autre côté pour que je puisse compléter ma vision de l'objet. Et inviter chaque membre de l'équipe, qu'il soit technicien, scénographe, concepteur ou acteur, à décrire, non pas ce qu'il faudrait voir, mais ce qu'il voit » (p. 42). Cette déclaration interroge, car si Mouawad se revendique être exclusivement un auteur, il témoigne pourtant à Adler du nécessaire besoin de l'autre, sur scène, pour constituer son récit. Dans son mémoire de maîtrise, Julie Beauvais (2012) explore la posture du pilleur qu'adopterait Mouawad dans ses œuvres, mais également dans ses réponses aux entretiens auxquels il participe. Proche de ce que nous défendons sur l'écriture d'une identité narrative, Beauvais cite un extrait de son échange avec Côté (2005) dans lequel Mouawad déclare : « Je ne parle que pour moi, mais je suis une éponge, une éponge de mer. J'absorbe tout, et ça se retrouve dans tout ce que j'écris. Je ne perds rien. Vous pouvez me raconter des histoires, vraies ou fausses, demain je les aurai transformées, organisées. Je suis un voleur » (p. 114). Une question se pose quant à cette affirmation de son rôle de voleur : la mise en scène est-elle la stratégie ultime mise en place par Mouawad pour obtenir d'autres récits qui deviendront, par la suite, de nouveaux textes ? Nous laisserons sans doute cette question sans réponse, mais l'exemple de la création de *Littoral* apporte une réflexion quant à la pratique de la recréation qui lui permet de reconstruire le récit en fonction de ses ambitions.

4.2 *Littoral* « d'ici », *Rêves* de « là-bas » : une écriture de l'enracinement

En 1991, Mouawad fonde avec Isabelle Leblanc la compagnie Théâtre Ô Parleur. Tous deux se rencontrent à l'École nationale en 1987, alors qu'il débute sa formation. Leblanc, qui suit le même programme depuis déjà un an, devient rapidement un repère pour l'auteur. Il confie à Rioux et Lapierre (2010) : « Elle a développé une parole qui me rejoint et qui fait en sorte que nous sommes très liés. C'est une relation de frère et sœur » (p. 22). C'est précisément de cette amitié que naît le texte *Littoral*. Après plusieurs difficultés financières et administratives, la compagnie est mise en veille pendant deux ans. Mouawad se consacre à l'écriture, et Leblanc participe à l'émission *La Course destination monde*.⁷² À son retour, elle contacte Mouawad afin d'échanger sur le devenir de leur compagnie. Après avoir produit la pièce *Partie de cache-cache entre 2 Tchécoslovaques au début du siècle* (1991) mise en scène par Jean-Frédéric Messier, et *Al Mahjar* (1992) mise en scène par Mouawad et écrite par son frère, tous deux souhaitent reprendre les créations, mais s'entendent pour faire appel à une personne extérieure qui pourrait les conseiller et les encadrer. Lucie Janvier, que Mouawad rencontre alors qu'elle est l'élève responsable de la production

⁷² Émission de télévision produite par la Société Radio-Canada et diffusée entre 1988 et 1999. Les participants devaient parcourir en solitaire plusieurs régions du monde et réaliser de courts documentaires dans lesquels ils devaient témoigner des pensées qu'ils traversaient à mesure de leur voyage.

du spectacle *Voyage au bout de la nuit*, devient la directrice administrative de la compagnie et leur obtient une première subvention de 8000 \$ pour la création du prochain spectacle : *Littoral*.

La pièce est présentée pour la première fois en juin 1997, dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques. Le texte est alors cosigné par Mouawad et Leblanc, et la mise en scène est assurée par Mouawad. *Littoral* est le premier grand succès de la compagnie, plus de cent trente représentations sont données au Canada et en Europe, et le texte devient une matière de récréation pour Mouawad, voire de réappropriation. Désormais signé uniquement par lui, le texte est réécrit pour le festival d'Avignon de 2009, il est adapté dans un roadmovie réalisé par Mouawad en 2004 et connaît, en 2020, une nouvelle réécriture au Théâtre national de la Colline à Paris. Nous y reviendrons dans la suite de ce chapitre, mais il est important de souligner qu'au moment de l'écriture en 1996, Mouawad n'a pas encore l'idée de créer *Incendies*, ni même de développer une suite narrative. En réalité, c'est le texte *Rêves* (1999) qui s'impose comme l'après-*Littoral*, comme une réponse à la question posée dans le prologue de cette pièce : « cette aventure [*Littoral*] fut saisissante, mais elle provoqua un traumatisme dans mon travail d'écriture. Qu'écrire après ? » (Mouawad, 2002a, p. 6).

Littoral transforme radicalement le devenir de l'écriture de Mouawad et poursuit l'entreprise dialogique menée par *Visage retrouvé*. À l'origine co-écrite, la pièce présente pour la première fois, l'idée d'un personnage-*liant*, un personnage qui relie la langue et l'imaginaire de Mouawad avec celle d'une autre personne. Dans la préface, Mouawad écrit : « si Wilfrid appartient davantage à mon univers et Simone à celui d'Isabelle, Joséphine est le parfait mariage entre les deux » (Mouawad, 1999c, p.8). Si Joséphine incarne la marque de cette coécriture, c'est en réalité toute la pièce qui entre à mesure du drame dans ce que Robin (2011) nomme, « les écritures de l'entre-deux, de la béance, de l'interstice, ou, selon la belle expression de Jean-Claude Charles, de l'*enracinerrance*. Écritures du déplacement, du passage » (p. 314).

Pour introduire la notion d'écriture de l'*enracinerrance*, Robin (2011) revient sur la question des écritures transnationales et transculturelles. Elle précise que ces écritures « opèrent le passage de la *transe* au paradigme du *trans*, de l'identité assignée à celle de la traversée. Elles mettent en scène des identités de parcours, d'itinéraires, non fixées sans être totalement dans l'éclatement » (p. 314). Dans le deuxième chapitre, nous avons déjà affirmé l'existence d'une écriture transculturelle dans la pièce *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, qui se traduisait avec le texte de Claude Gauvreau, *L'Asile de la pureté*. Toutefois,

dans *Littoral* la notion de traversée n'est plus seulement métaphorique, elle s'incarne par l'action du drame et par sa structure.

4.2.1 Le drame à stations : traduire la traversée

La pièce débute par le monologue de Wilfrid qui, face à un juge, tente de le convaincre de le laisser enterrer le corps de son père qui vient de mourir, dans son pays d'origine. Accompagné par une équipe de tournage et par le chevalier Guiromelan, le jeune homme s'engage sur les chemins d'une histoire qu'il n'a jamais apprise. Dans le pays natal de son père, il fait la rencontre de l'Autre, de celui et de celle qui a vécu la guerre et qui n'a jamais pu s'enfuir. Véritable parcours initiatique, la marche de Wilfrid n'est pas seulement introspective comme celle de Wahab ou d'Alphonse, elle témoigne de sa traversée mentale et physique de marcheur et vient modifier la construction du drame. En effet, nous assistons à l'écriture d'un drame à stations qui a pour ambition, pour reprendre les termes de Jean-Pierre Sarrazac (2012), de ne « plus rendre compte d'un conflit, mais du parcours, de l'itinéraire, à travers les épreuves de l'existence, d'un ou deux personnages » (p. 122). Sarrazac poursuit et indique :

« Station » — les Allemands parlent de *Stationendrama* — ne doit pas être pris dans le sens commun de halte, ou de pause, mais dans celui, d'origine religieuse, de lieu dans — ou devant (s'il s'agit d'un autel) — lequel on s'arrête pour prier au cours d'une procession. Le mouvement dramatique du théâtre religieux ou profane sérieux médiéval imitait celui de la procession ou du pèlerinage ; les drames à stations modernes s'en souviendront, tout en se sécularisant. (Sarrazac, 2012, p. 122)

Le drame à stations fait partie intégrante de la dramaturgie itinérante de Strindberg. Construit sur le modèle de la Passion, du chemin de croix, la narration traduit l'ensemble des épisodes qui retracent le parcours de Jésus, de son arrestation jusqu'à sa crucifixion. Le récit témoigne de ses doutes, de ses inquiétudes, mais également des différentes interventions angéliques venues le visiter. À cette composition, Strindberg intègre des « éléments épiques, des éléments non-aristotéliens qui proviennent du théâtre du Moyen Âge et, particulièrement, de ces "Moralités" qui prenaient souvent la forme d'un "pèlerinage de vie humaine" » (Sarrazac, 2004, p. 91). Trois choses apparaissent essentielles quant à la construction de *Littoral* : le modèle narratif de la Passion du Christ, l'influence épique du Moyen Âge, et la métamorphose du marcheur en pèlerin.

Dans la postface de *Littoral*, Charlotte Farcet indique que la pièce « porte le mystère des naissances » (Mouawad, 2009b, p. 151). Nous reviendrons sur les différentes interprétations possibles de cette

formulation, mais notons dès à présent son sens liturgique. Le mystère, inaccessible à la raison, ne peut être révélé que par une intervention divine. À la lecture de la pièce, tout porte à croire que Mouawad s'inspire librement de la Passion du Christ pour tenter d'accéder lui aussi à une certaine révélation, dont il ignore encore la nature. En effet, la relation entre Wilfrid et son père apparaît comme le miroir de celle entre le Christ et le Père. Dans les deux cas, le fils est abandonné par la figure paternelle, et c'est précisément cet abandon qui est de façon récurrente questionné. Dès la lecture des lettres de son père qui ne lui ont jamais été envoyées, Wilfrid s'interroge : « Te rends-tu compte que je ne savais jamais où tu étais ? Qui j'étais, moi, pour toi ? qui ? un fils ? un inconnu ? un fils inconnu que tu as mis entre les mains de mes tantes qui ont passé toute mon enfance à me raconter toutes sortes d'insanités sur toi ? » (Mouawad, 1999c, p. 55-56). Cette remise en cause de l'abandon fait écho à l'appel que délivre Jésus au moment de sa crucifixion, abandonné lui aussi par son Dieu : « Mon Dieu ! mon Dieu ! pourquoi m'as-tu abandonné, et t'éloignes-tu sans me secourir, sans écouter mes plaintes ? Mon Dieu ! je crie le jour, et tu ne réponds pas ; la nuit, et je n'ai point de repos » (Psaume 22 : 2). L'agonie du Christ, est proche de celle de Wilfrid qui, au début de la pièce, est inconsolable face à la mort et découvre, par la lecture des lettres, qu'il existerait un autre Wilfrid « qui, par le plus grand des hasards, vit dans [s]a peau » (Mouawad, 1999c, p. 56). Autre élément qui cette fois revient tout au long du trajet de Wilfrid : le poids du corps de son père qu'il porte sur son dos. Tout comme Jésus qui est contraint de porter sa croix, le personnage de *Littoral* doit transporter seul le cadavre, malgré les nombreuses demandes à l'aide. Le récit de la Passion agit dans l'écriture de Mouawad, comme une toile de fond, et sert de prétexte aux interventions de la figure angélique, le chevalier Guiromelan qui, comme pour Jésus, lui vient en aide.

Référence explicite au cycle arthurien, le chevalier Guiromelan s'affirme dès sa première apparition dans un peep show, comme un acteur essentiel dans la quête du Graal :

Je suis le chevalier de Guiromelan. Au service d'Arthur, mon roi malade. Parti à la recherche du très Saint-Graal, Morgane m'a capturé et m'a emporté sur ses ailes de corbeau en me hurlant aux oreilles : « Toi, je ne te tuerai pas. Mais je t'enverrai tout vivant en enfer ». Que l'on arrête ces gémissements. (Mouawad, 1999c, p. 23)

Cependant, il est possible de percevoir dans la figure du chevalier Guiromelan, une méta-narration qui traduirait la présence de Mouawad lui-même. Dans ses entretiens avec Jean-François Côté (2005), Mouawad fait référence au tableau d'Élie terrassant le dragon, sabre dans les mains et prêt à trancher la tête d'un homme qui a trahi sa foi. Cette reproduction installée au-dessus de son lit dans sa chambre d'enfant « enflamme » son imaginaire en même temps que « la guerre civile fai[t] rage » (p. 53). D'un point

de vue plus historique cette fois, le chevalier Guiromelan peut être compris comme un croisé, soit comme un chevalier chrétien d'Orient qui a participé aux Croisades à l'époque moyenâgeuse. En effet, dans la dernière partie de la pièce, Wilfrid raconte à ses compagnons de route, l'origine du chevalier Guiromelan :

WILFRID. Quand j'étais petit, mon père me racontait l'histoire d'un chevalier qui s'appelait Guiromelan. La nuit, après avoir combattu sauvagement ses ennemis, après avoir décapité les vulgaires et les grossiers, il allait dormir dans la mer. (Mouawad, 1999c, p. 118)

Les croisés ont répondu à l'appel du pape Urbain II qui, en 1095, leur confie la tâche de libérer Jérusalem des Turcs. Le territoire libanais fait partie intégrante à l'époque des États latins du Levant qui relèvent du Royaume de Jérusalem. Si la libération de Jérusalem par les chrétiens d'Orient est une réussite, les États latins d'Orient sont repris par les musulmans à la fin du XII^e siècle et feront subir de nombreuses persécutions aux chrétiens maronites. À l'évidence, le chevalier Guiromelan porte en lui de multiples possibilités d'interprétation. À l'image de Pierre-Paul-René dans *Alphonse*, il est un personnage imaginaire et mental qui ne cesse de changer de visage au sein même des pièces de Mouawad. Dans la version de *Littoral* publiée en 1999, Wilfrid et le chevalier marchent ensemble après s'être rendus à la morgue pour reconnaître le corps du père :

LE CHEVALIER. Quand t'étais petit, combien de fois je suis arrivé pour te sauver, hein ?
WILFRID. Souvent, toutes les nuits, tu venais sauver la situation. [...] Longtemps tu es resté cosmonaute. Aujourd'hui, te voilà chevalier, de temps en temps tu deviens le réalisateur du film. Je t'en fais faire des affaires. (Mouawad, 1999c, p. 31)

Le chevalier, tout comme Pierre-Paul-René, ou encore Marguerite Cotaux dans *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, participe au jeu du travestissement. À la fois guides et gardiens d'un monde de l'enfance, ils répondent aux besoins du personnage principal qui, face à ses peurs, se réfugie dans la croyance de ses rêves et de ses fantasmes. Ces personnages sont les premiers témoins de l'évolution de l'adolescent, mais ils traduisent également l'évolution personnelle de Mouawad, ils accompagnent sa propre trajectoire et deviennent, de façon métaphorique, la sacoche ou le sac à dos du pèlerin.

Sarrazac perçoit le pèlerin comme une métaphore de la vie humaine qui est réempruntée au service du drame à stations. Or, tout comme le rappelle Frédéric Gros (2011), « tout au long du Moyen Âge, il constitue [...] un personnage concret, distinct, différencié. Être pèlerin, c'est un statut juridique » (p. 153). Ce statut est octroyé par un évêque à l'occasion d'une messe solennelle. Dans *Littoral*, au-delà d'être

interprété comme une caractéristique propre aux personnages, le statut de pèlerin est octroyé à Wilfrid et Simone, non pas par un évêque, mais par le sage du village, Ulrich (Wazâh dans la version de 2009) :

ULRICH. Alors partez, partez tous les deux, partez avant le jour. Au matin je leur dirai à tous que la fille qui jouait de la musique est partie, je leur dirai que le jeune homme qui est revenu vers sa terre d'origine est parti. Je les maudirai, je leur dirai : Écoutez la colère de la jeunesse qui fera de vous les vaincus des vaincus. La jeunesse est en colère contre vous. Elle part et avec elle le soleil [...] Simone, Wilfrid, emportez le corps et partez avant le jour, au matin je leur dirai que vous êtes partis et que le malheur vient de s'abattre sur le village. (Mouawad, 1999c, p. 81)

Gros rappelle que c'est l'évêque qui bénissait les attributs traditionnels du marcheur, c'est-à-dire « le bourdon [...] ainsi qu'une besace pour y ranger le pain du jour et les papiers essentiels » (Gros, 2011, p. 153). Ulrich bénit leur départ et les protège des futures réactions des villageois. Il remplace la besace du pèlerin par le corps du père et affirme ainsi la mission de Wilfrid. Rebecca Solnit (2004), dans son ouvrage *L'art de marcher*, revient elle aussi sur la notion de pèlerinage. Elle le considère comme un « mode constitutif » et ajoute que « le pèlerinage est une des structures fondamentales du voyage : il tend vers un but, quand bien même celui-ci vise une transformation personnelle, ce pourquoi, pour les pèlerins, marcher est une tâche » (p. 68-69). Dans *Littoral*, si la mission de la marche est confiée par Ulrich, à savoir celle de rechercher dans tout le pays un lieu de sépulture pour le père, elle réside également dans la transformation intime de Wilfrid comme en témoigne la scène de séparation entre le personnage et le chevalier Guiromelan. Cette scène a lieu juste avant l'« emmerement » final du père⁷³ et reprend l'une des phrases que nous avons longuement commentées à propos d'*Alphonse* et de *Visage retrouvé* :

LE CHEVALIER. Mon amitié pour toi est si claire que tu n'as qu'à ouvrir la bouche pour que moi, pauvre rêve, je parte en voyage. Wilfrid, rien n'est plus fort que le rêve qui nous lie à jamais.

WILFRID. L'enfance est terminée, chevalier, et tu vas me manquer. (Mouawad, 1999c, p. 132)

De toute évidence, *Littoral* met en scène le personnage-pèlerin, apparu dans l'écriture de *Visage retrouvé*. Contrairement aux pièces précédentes, les personnages ne sont plus enfermés comme l'étaient Willy Protogoras ou Nelly Cromagnon. Désormais, tous les protagonistes sont en mouvement, traversent des espaces distincts, et rencontrent d'autres personnages. À propos de ce personnage-pèlerin, Sarrazac (2012) ajoute que « c'est à travers son propre regard que nous appréhendons les autres personnages, attachés,

⁷³ Le terme « emmerement » est utilisé par Wilfrid dans la dernière partie de la pièce : « On ne va pas l'enterrer, on va l'emmerer ! » (Mouawad, 1999c, p. 118). En d'autres termes, il s'agit d'enterrer le père au fond de la mer.

eux, à tel ou tel lieu et à tel ou tel moment de la vie du protagoniste » (p. 125). *Littoral* se construit par la rencontre. Celle-ci est d'ailleurs annoncée dès l'ouverture du second tableau « Là-bas » par le hurlement de Simone : « À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre » (Mouawad, 1999c, p. 65). Cette idée du croisement des chemins peut être rapprochée de la notion de carrefour qualifiée par David Le Breton (2012) comme le lieu depuis lequel plusieurs directions sont proposées, et qui implique parfois « un choix d'existence » (p. 43). Chaque rencontre éprouvée par Wilfrid avec un personnage du pays natal de son père lui offre une nouvelle direction pour trouver le lieu de sépulture. Simone est celle qui, par sa voix, permet aux autres personnages de les rejoindre dans leur marche. À chaque nouvelle rencontre, la quête de Wilfrid est racontée et c'est à travers cette quête que nous prenons connaissance du passé de chacun. La quête individuelle initiale devient, au rythme de la marche, une quête en partage :

SIMONE. On a notre histoire. Un homme cherche un lieu où enterrer le corps de son père. Et à travers cette histoire chacun racontera la sienne. Nous raconterons notre histoire aux gens en redisant et en refaisant ce que nous avons dit et ce que nous avons fait. Sur les places publiques nous irons et nous raconterons notre histoire. (Mouawad, 1999c, p. 117)

Il se trouve que cette idée de la rencontre par la marche et du carrefour découvert par l'Autre trouve son inspiration dans le processus même de *Littoral*. Dans la préface de la pièce, Mouawad écrit : « Avant tout, il y a eu rencontre » (p. 7). Rencontre d'abord avec Isabelle Leblanc, mais également avec tout un environnement qui lui était, à l'origine, étranger. Si plusieurs recherches se sont attardées à démontrer la part biographique de Mouawad dans la pièce⁷⁴, notamment en abordant le contexte de la guerre au Liban et l'exil subi par l'auteur, c'est en réalité un autre aspect qui nous intéresse ici. Jean-François Côté (2005) faisait remarquer à Mouawad que pour les spectateurs et les spectatrices « qui ne connaissaient pas du tout la situation libanaise », la pièce était perçue plutôt comme « une vague symbolique de la guerre » ; ce à quoi l'auteur répondait : « ce public a raison, puisque ce n'est pas une pièce sur la guerre, mais une pièce sur la nécessité de faire des choses ensemble » (p. 136). Dès lors, nous proposons d'émettre l'hypothèse que *Littoral*, parce qu'elle traduit la rencontre entre deux êtres, traduit également l'état de *trans* qui permet à Mouawad de devenir pèlerin. Mouawad est en marche, mais il est désormais dépositaire d'une mission qui se révélera à lui dans la création de *Rêves*. L'auteur n'est plus seulement un

⁷⁴ Nous pourrions avoir en tête, par exemple, le mémoire de maîtrise de Gabrielle Berron-Styan (2014). *Pour un exil désaxialant : une analyse du thème de l'exil dans Littoral et Incendies de Wajdi Mouawad au théâtre au cinéma*. [Mémoire de maîtrise en arts, Université de Victoria], ou encore l'article de Lucie Picard (2003). L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette. *L'Annuaire théâtral*, 34, 147-160.

marcheur, et son écriture témoigne de cette évolution : elle traduit sa traversée du territoire québécois et la construction d'une langue que Robin (2011) qualifie de « marrane » (p. 315).

4.2.2 L'appel du personnage qui se lève et se met en marche vers la mer

Dans son ouvrage consacré à la philosophie de la marche, Frédéric Gros (2011) rappelle que le sens premier du terme « pèlerinage » provient du latin *peregrinus*, qui signifie « l'étranger, l'exilé. Le pèlerin n'est pas, primitivement, celui qui se rend quelque part, mais d'abord celui qui *n'est pas chez lui là où il marche* » (p. 149). Dès lors, Mouawad peut être considéré comme un pèlerin dès son départ du Liban. Pour les Pères, le statut de pèlerin est propre à tout à chacun puisqu'ils considèrent que « [l]a vie entière est un exil, car [l]a vraie demeure n'est pas atteinte et peut jamais l'être ici-bas. Et la Terre tout entière est un abri de fortune » (p. 150). Le pèlerinage indiquerait alors une errance dont la quête ne peut jamais être atteinte puisqu'elle ne se situe pas dans l'environnement des Hommes. Ainsi, Gros précise que « le chrétien passe dans la vie comme le marcheur dans n'importe quel pays : sans s'arrêter » (p. 150). Dès lors, c'est la « condition d'éternel pèlerinage (*peregrinatio perpetua*) » qui apparaît, à savoir la métaphore « qu'il ne faut pas épuiser sur les routes mais approfondir dans le détachement de la prière et de la contemplation monastique » (p. 151). Le pèlerin est donc un passeur qui découvre, dans la perte continuelle de ce qu'il laisse derrière lui, l'existence de la continuité du chemin. Il découvre tout autant qu'il se découvre, il emprunte des sentiers déjà foulés par ses prédécesseurs tout autant qu'il développe un cheminement personnel et intime. De fait, c'est le déplacement qui permet de traduire la trajectoire du pèlerin. En ce sens, Maude Labelle (2007), citée dans l'ouvrage de Robin, propose une nouvelle approche de la littérature dite migrante qui exclut la notion d'origine au profit du déplacement :

Le récit ne serait pas migrant à cause de l'origine de son auteur, mais bien par son fonctionnement discursif qui rendrait compte du déplacement et de la différence, qui insisterait sur le jeu entre étrangeté et familiarité plutôt que sur l'un ou sur l'autre. Le brouillage des frontières, plutôt que les frontières elles-mêmes, deviendrait le point de rencontre des diverses pratiques des écrivains migrants, qu'ils soient d'ici ou d'ailleurs. (Labelle, 2007, p. 51)

Cette littérature du déplacement permet de nous intéresser non pas à ce qui tient de l'origine ou de l'exil, mais de considérer l'ensemble comme une nouvelle esthétique qui met en lumière les influences et les appropriations de l'auteur-pèlerin. De toute évidence, *Littoral* se présente comme la première pièce qui porte en elle une dramaturgie qui se déplace, une « dramaturgie marchante », en ce sens qu'elle illustre l'idée de transmission et de relais induit par la marche. David Le Breton (2012) écrit : « un marcheur

emprunte toujours les pas de ses innombrables prédécesseurs [...] il faut participer soi-même au travail d'impression du sol pour indiquer la voie au suivant » (p. 37-38). Mouawad emprunte des références passées, qu'elles appartiennent à la dramaturgie québécoise ou à l'histoire théâtrale commune, il se les approprie et en redéfinit progressivement le cheminement dans son écriture. Si l'histoire de la dramaturgie québécoise ne cesse de revenir à la création des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay, Mouawad qui, rappelons-le, a travaillé et publié un livre d'entretiens avec André Brassard⁷⁵, semble lui aussi s'y référer dans sa conception du récit. Micheline Cambron (1993/2003), dans un ouvrage consacré au Cycle des *Belles-Sœurs*, aborde la notion d'autotexte :

L'inscription autotextuelle des *Belles-Sœurs* pose cette pièce comme un centre auquel on se trouve ramené tôt ou tard, alors que les autres pièces deviennent une sorte d'élargissement concentrique de la cuisine de Germaine Lauzon. Un « recyclage » en quelque sorte, comme on dit un recentrage. Mais, dans l'œuvre de Tremblay, le « recyclage » prend aussi une autre forme, celle de la reprise d'images ou de procédés dramaturgiques élaborés hors cycle, puis repris dans des pièces du Cycle. (Cambron, dans David, 1993/2003, p. 246)

Comment ne pas percevoir ici un exemple de l'emprunt de Mouawad à Tremblay ? Tout porte à croire que l'œuvre « zéro », ou tout du moins l'œuvre qui se présenterait comme le point d'origine à la cosmologie des personnages, mais également aux futurs liens qui seront établis entre les pièces, se trouve dans le roman *Visage retrouvé* et dans la motivation première de la fugue de Wahab, à savoir, la perte progressive de sa mère. Toutefois, Mouawad ne fait pas que réemprunter cette conception autotextuelle, il l'intègre dans sa dramaturgie marchante qui, et nous le verrons par la suite, se construit par une simultanéité des trajectoires des personnages qui ne sont que l'illustration de son projet poétique et de son geste hypoténuse. *Rêves*, pièce écrite après *Littoral*, traduit son processus d'écriture et nous révèle l'architecture qui s'imposera comme fondement de la pensée créatrice mouawadienne, et qui s'inscrit dans ce que Le Breton (2012) indique à propos de la marche : « Tout chemin aboutit à un autre chemin, dans un mouvement sans fin qui relie toutes les routes du monde, interrompues seulement par les mers ou les montagnes » (p. 41).

⁷⁵ André Brassard est le plus grand collaborateur de Michel Tremblay, c'est lui qui a mis en scène la majorité des pièces écrites par Tremblay, dont les *Belles-sœurs*.

« Chemin », tel est le titre de la préface écrite par Wajdi Mouawad en 2001 dans laquelle il revient sur les origines de *Rêves* et sur les questionnements qui ont accompagné l'écriture de cette pièce. Le Breton (2012) clarifie les différences entre le terme de chemin et de route :

Contrairement à la route, le chemin est un appel à la lenteur et non à la vitesse, à la rêverie et non à la vigilance, à la flânerie et non à l'utilité d'un parcours à accomplir, il procure la confiance et non la menace. Il ouvre la voie à la découverte, à la surprise, à l'exploration. Il invite à la liberté. Le marcheur construit parfois son cheminement selon les incidents ou les attractions du parcours, selon les événements qui marquent son avancée [...] et la géographie intérieure qu'il cherche à rejoindre sans savoir s'il va la trouver ce jour-là. (Le Breton, 2012, p. 41)

Cette distinction entre le chemin et la route, auxquels il faut ajouter ses propos précédents concernant la transmission induite par le chemin, font écho aux écrits de Julien Gracq (1980) qui, dans son essai *En lisant en écrivant*, indique : « pas d'écrivains sans insertion dans une chaîne d'écrivains ininterrompue » (p. 131). Gracq ajoute : « l'écriture comme la lecture est le mouvement et le mot s'y comporte en conséquence comme un mobile dont la masse, a si peu qu'elle se réduise, ne peut jamais être tenue pour nulle, et peut sensiblement infléchir la direction » (p. 134). Par conséquent, si le chemin accueille le marcheur dans la lenteur et dans la découverte progressive de son propre cheminement, et que ce même chemin s'inscrit dans une continuité ininterrompue, l'auteur est un marcheur puisque l'écriture s'inscrit elle aussi dans une chaîne qui ne fait que recommencer. Alors que le marcheur évolue à mesure de ses pas et des directions, ce sont les mots, et donc le langage, qui indiquent la voie à la figure de l'auteur.

Rêves trouve son origine dans deux interrogations que Mouawad nomme dans sa préface : « En quoi la création a-t-elle un lien avec le monde ? Comment vivre dans l'écriture lorsqu'on en a été arraché ? » (Mouawad, 2002a, p. 6). Rappelons que cette pièce est écrite après *Littoral*, mais également après toutes les autres pièces abordées jusqu'à maintenant. Pour la première fois, l'auteur ressent le besoin de « comprendre ce que pouvait signifier ce flot de mots sorti en si peu de temps » (p. 5). De fait, Mouawad s'engage sur le chemin, non pas de l'origine de l'écriture, mais plutôt sur celui de la relation qu'il entretient avec elle et avec les personnages qu'il crée. C'est dire ici que l'auteur commence à percevoir les liens entre ses protagonistes : « après avoir créé une dizaine de pièces, et après en avoir écrit six qui avaient toutes pour battement de cœur un personnage central qui essaie de trouver ce qu'il y a, dans sa voie et son existence, d'original, il m'a fallu arrêter pour respirer » (p. 5). Cela pourrait sembler paradoxal : parler de la nécessité du chemin alors même que l'auteur ressent le besoin d'être immobile. Ce paradoxe est précisément l'action principale de la pièce. Bien loin de l'épopée de *Littoral*, l'écriture semble ici s'impulser

d'un seul mouvement, sans acte ni scène, sans multiplication de lieux ou de secrets à découvrir pour le personnage, sans aucune catastrophe inaugurale comme point de départ à la construction du drame. Willem est un voyageur qui loue une chambre d'hôtel afin d'écrire ce roman commandé par son intuition : *Architecture d'un marcheur*. Au cours de cette nuit d'isolement, son incapacité à écrire provoque le dialogue avec des apparitions imaginaires, qui se nourrissent et s'illustrent par ses propres peurs et contradictions. Au même titre que Wajdi Mouawad donne naissance à Willem par l'écriture de sa pièce, ce dernier donne vie au personnage de son roman, Soulaymâân, dont l'action initiale est de se lever et de se mettre en marche vers la mer.

Créée au Festival de théâtre des Amériques en juin 1999, la pièce s'inscrit dans une année où tout semble réussir au Théâtre Ô Parleur, qui présente deux autres spectacles en plus de celui-ci : *Littoral* au Festival d'Avignon et la reprise de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal. Pour autant, Mouawad se confie sur la méfiance qu'il éprouve vis-à-vis des médias qui portent leur attention sur lui :

Je ne suis pas sûr qu'elle soit toujours honnête et sincère [...] Les journalistes écrivent que j'ai du talent. Je suis invité au Festival d'Avignon. Alors ma famille me respecte. Et je me sens moins libre... Plus à l'étroit dans l'image que les gens ont de moi. Je n'aime pas qu'on m'affirme : Voilà qui tu es : l'homme de théâtre le plus prometteur de sa génération, la nouvelle coqueluche du théâtre québécois, un artiste-phare, etc. (Mouawad, dans Boulanger, 1999, 9-11^e paragr.)

Il est intéressant de relever dans ses propos l'inconfort dans lequel il se trouve quant au fait que les médias et le public commencent à projeter sur lui une image qu'il ne semble pas accepter. Tout au long de son parcours, il témoignera de ce malaise à respecter les attentes des autres, et dont l'exemple le plus éclairant sera sans doute l'après-*Incendies*. Au cours des entretiens menés par Sylvain Diaz (2017), Mouawad déclare : « *Incendies* a vite commencé à m'emmerder. [...] J'avais 35 ans quand j'ai écrit cette pièce, et j'avais l'impression qu'il me fallait arrêter de vivre, que c'était terminé. Est-ce qu'il aurait fallu que j'écrive *Incendies II, III, IV, V ?* » (p. 57). Face à cette situation qu'il interprète toujours comme une tentative de cloisonnement de son écriture ou de son être, Mouawad agit tel un pèlerin toujours en mouvement par l'intermédiaire d'une stratégie qui s'incarne dans ses pièces : traduire l'opposé. *Rêves* reprend la situation de l'enfermement de Willy Protagoras, Nelly Cromagnon et Edwige, alors que ses derniers personnages, Alphonse, Wahab et Esther s'étaient mis en marche. La quête du marcheur ne repose plus sur l'élucidation d'un secret comme celle de Wilfrid, mais s'établit au rythme de l'écriture et tente d'en révéler son

architecture. Pourtant si *Rêves* se construit sur le modèle de la fable *Six personnages en quête d'auteur* (1921) de Luigi Pirandello, qu'il adapte et met en scène l'année suivante au Théâtre de Quat'Sous, elle conserve des liens avec le chemin de croix de *Littoral* et l'univers de *Visage retrouvé*.

Le premier élément qui fait écho aux deux textes précédents, au-delà du fait que Willem se soit enfermé dans une chambre d'hôtel pour écrire précisément un roman, s'incarne par le personnage en devenir, Soulaymâân. Dans *Visage retrouvé* (2002b), Soulaymâân est l'un des trisaïeux de Wahab, soit son arrière-arrière-grand-père, qui « avait fait un pèlerinage allant des hautes montagnes jusqu'au sud du pays, à l'endroit où la mer se déchire contre les récifs » (p. 43), c'est-à-dire jusqu'au littoral. Puis, nous apprenons :

Ôtant ses vêtements, il s'était couché, avait l'eau de la mer, puis avait hurlé sa prière : « Dieu. Voilà huit enfants que tu m'envoies par ta grâce. Mon bonheur est immense, mais un malheur gronde : huit enfants, huit filles ! Donne-moi un fils et toute ma descendance ne portera plus le nom de Soulaymâân, mais celui, très saint, très sacré de Moutabbi, qui signifie : « l'exaucé. » [...] « Et le vœu de Soulaymâân se réalisa, car Dieu en eut pitié et pitié de mon grand-père, de mon père et de moi, et pitié de toi, Wahab, puisque la vie te fut donnée. Voilà pourquoi aujourd'hui tu portes le nom de Moutabbi, tout comme moi... » (Mouawad, 2002b, p. 43)

Soulaymâân se présente alors comme le premier pèlerin de la famille de Wahab, et l'inscrit de fait, dans une lignée familiale. De plus, nous devons faire le lien entre Soulaymâân et le personnage du père dans *Littoral*, qui, rappelons-le, sera « emmerré ». Après le pèlerinage de Wilfrid et de ses compagnons de route, le père est déshabillé par son fils avant d'être mis sur le dos. Ce dernier lui demande d'avoir le visage tourné face à la mer.⁷⁶ Trois scènes intitulées « Récitatif I, II, et III », donnent à lire trois monologues du père qui se clôturent par sa plongée finale dans la mer. Le premier débute par : « il n'y a pas si longtemps encore, il m'arrivait de me lever de ma chaise, de mettre mon chapeau sur ma tête et de sortir dans la rue d'un pas léger avec l'idée de marcher jusqu'à la mer » (Mouawad, 1999c, p. 121). Dans *Rêves*, le premier Soulaymâân qui apparaît à Willem est l'Homme écroulé qui surgit pour lui indiquer les prémisses de sa mise en route vers la mer : « Je ne suis pas sorti tout de suite. Je me suis assis sur une chaise, face à la fenêtre, et j'ai regardé dehors » (Mouawad, 2002a, p. 28). Épris d'un sentiment de mélancolie, il se lève et sort dans la rue pour marcher. Sur sa route, un homme lui indique l'heure sur sa montre et il poursuit sa marche jusqu'à entrer dans une boulangerie. Le père de Wilfrid, dans *Littoral*, poursuit son récit et rapporte les mêmes situations : une marche qui le conduit jusqu'à un café, son contact avec un inconnu,

⁷⁶ « LE PÈRE. Wilfrid, tourne-moi face à la mer » (Mouawad, 1999c, p. 120).

sa joie de rencontrer des femmes qu'il trouve belles. Le principe d'autotextualité à l'œuvre par l'intermédiaire de Soulaymâân permet de révéler une première obsession de l'auteur : celle d'inscrire ses personnages dans une lignée familiale et de concevoir cette famille à partir de personnages antérieurs. Dès lors, il est possible d'identifier la naissance du personnage de Soulaymâân dans l'écriture du roman de Mouawad.

L'identité de Soulaymâân dans *Rêves* est multiple et sa construction est orchestrée par l'intermédiaire du personnage d'Isidore, voix créatrice et intérieure de Willem. Son nom est emprunté à Isidore Ducasse, le Comte de Lautréamont, poète et auteur des *Chants de Maldoror*, auxquels Mouawad se plaît à se référer régulièrement dans ses pièces par l'expression « la soif insatiable de l'infini ». ⁷⁷ Isidore incarne ici la présence poétique dont la langue contamine la parole des autres protagonistes. Mouawad réemprunte ce qui avait été amorcé dans *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* avec le personnage de Marguerite Cotaux, dans *Alphonse* avec la présence de Pierre-Paul-René, mais également dans *Littoral* avec le personnage du chevalier Guiromelan. Toutefois, alors que dans les pièces précédentes, le lieu poétique se construisait à mesure que la quête vers soi-même avançait, il est ici central et maîtrisé par la voix d'Isidore. C'est lui qui dirige l'écriture de Willem, qui donne la parole aux autres protagonistes, et qui permet de tracer le chemin de Soulaymâân.

On dénombre six personnages qui apparaissent à Willem par le biais d'Isidore : l'Homme écroulé, la Femme décharnée, la Femme immobile, l'Homme ensanglanté, la Femme décapitée et la Femme ensevelie. Tous surgissent de l'imagination de Willem et poursuivent la trajectoire amorcée par l'Homme écroulé, première voix à entreprendre la mise en marche. À tour de rôle, ces protagonistes-projections décrivent l'événement ou la situation qui est à l'origine de leur mise en marche. Ils retracent ainsi leur parcours afin que Willem puisse être en mesure de trouver son propre chemin dans l'écriture. La structure est la même pour tous : chacun d'eux reprend la situation établie par le protagoniste précédent. Ils se font à la fois le relais de la parole de l'autre, mais également celui de la marche permettant ainsi à Soulaymâân de rejoindre la mer. Tous les six sont à la fois Soulaymâân et représentent individuellement une étape, une station de sa marche. En effet, l'Homme silencieux inaugure l'écriture par la musique, l'Homme écroulé revient sur la motivation initiale qui conduit Soulaymâân à sortir de chez lui et à débiter sa marche,

⁷⁷ Notons par ailleurs que la préface de *Rêves* est précédée d'une citation du *Chant de Maldoror* : « Il y en a qui écrivent pour rechercher les applaudissements humains au moyen de nobles qualités du cœur que l'imagination invente ou qu'ils peuvent avoir. Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté ! ».

avant que la Femme décharnée naisse de la solitude exprimée par l'Homme écroulé et poursuive la route jusqu'à ressentir le besoin de s'arrêter. De cette pause dans la marche, apparaît la Femme immobile qui s'assied près d'un arbre avant de se relever et de décrire chaque mouvement qui l'amène à reprendre sa marche. Dès lors, l'Homme ensanglanté intervient pour partager avec Willem ses pensées et ses souvenirs d'enfance qui le traversent lors de sa marche. Ce personnage permet à la marche de Soulaymâân de s'inscrire dans celles de Wahab et d'Alphonse qui, eux aussi, se reliaient à l'enfance par leur déambulation. C'est à ce moment précis qu'Isidore est en mesure de nommer la colère comme la source de l'écriture et que la Femme décapitée conduit le récit vers les origines et les profondeurs de l'âme. La mort du fils de l'hôtelière, nous y reviendrons, provoque l'entrée de la Femme emmurée sous le regard des Soulaymâân, ainsi que celui de la Femme ensevelie qui offrira à Willem, la compréhension de son personnage, les mots de sa perte, et la consolation de la mère.

Toutefois, bien que les personnages se mettent en route, Willem quant à lui reste au même endroit. Ce sont ses projections mentales qui avancent et qui, de fait, entraînent l'écriture dans un mouvement continu. La chambre d'hôtel devient le lieu où se croisent les personnages et l'écriture, un carrefour où l'immobilité physique de Willem rencontre celle du vagabondage de Soulaymâân. L'espace clos de la création porte en lui l'idée développée par Jean-Pierre Sarrazac (2004) d'un théâtre immobile : « Le théâtre de l'immobilité vagabonde est au contraire un lieu où s'exaspère l'Attente, la tension de l'Attente : espace où le sujet se rassemble sur lui-même à la limite de l'implosion » (p. 96). L'attente est ici perçue dans l'inaction de Willem qui ne peut écrire qu'à partir du moment où ses projections prennent la parole pour poursuivre le chemin de Soulaymâân. Ce n'est pas Willem qui les « met en scène », mais Isidore qui les fait entrer dans l'espace de l'écriture. L'auteur, en revanche, interroge et demande plus d'explications quant aux ressentis et aux situations que lui indiquent les personnages. En ce sens, la pièce s'apparente à une forme de jeu de rêve, dans le sens où, comme le rappelle Sarrazac : « le voyage s'effectue pour l'essentiel dans la tête du protagoniste et constitue une expérience psychique plus que physique » (p. 88), mais également comme une démonstration fictive de la mécanique du pillage dont parlait Beauvais (2012). Willem écrit l'histoire des personnages mis en scène par Isidore, et dont leurs récits sont réappropriés par l'écriture de l'auteur.

La pièce, par l'intervention d'une pluralité de voix intérieures de Willem qui construisent l'identité et l'action du personnage de Soulaymâân, devient un monodrame polyphonique ; l'histoire se transforme en « drame d'un seul mais à plusieurs voix » (Danan, dans Sarrazac, 2010, p. 122). Joseph Danan précise que

ce monodrame « peut être considéré comme une sorte d'équivalent dramatique du monologue intérieur » (p. 122), équivalent qui fait écho au projet de Willem lorsqu'il avait l'intuition d'un roman en devenir. Au début de la pièce, lorsqu'il fait appel à Isidore pour lui indiquer son intuition d'écrire un roman, il précise : « C'est-à-dire pas d'histoire, pas d'action, rien, un homme qui marche et son monologue intérieur qui le structure. Et c'est tout » (Mouawad, 2002a, p. 18). Nous reconnâtrons ici, sur le plan architectural pressenti par Willem, le lien entre Alphonse et Wahab. Cependant, après avoir assisté au récit de l'Homme écroulé et à l'arrivée du second Soulaymâân, incarné par la Femme décharnée, Willem perçoit dans ce relais une nouvelle voie de l'écriture : « Alors, après une heure de marche, à huit heures, lorsque l'idée lui vient de marcher le jour durant jusqu'à la mer, à ce moment précis, un espace nouveau s'ouvre en lui. L'architecture de Soulaymâân éclate » (p. 33). Désormais, chaque Soulaymâân qui poursuit la trajectoire de sa marche participe à l'éclatement du personnage et à la découverte de ses profondeurs. Tout comme Wahab et Wilfrid, la marche de Soulaymâân lui permet d'atteindre « ce qu'il y a de plus ébranlé en lui. Car pour pouvoir se sortir de son malheur, Soulaymâân doit nommer la source de son malheur. Et pour cela, il marche ! Il marche pour nommer, pour trouver ! » (p. 43-44).

Willem comprend que c'est par la marche que Soulaymâân peut nommer sa peine, et par conséquent c'est par l'écriture de son histoire que Willem peut nommer la sienne. Il fait alors un pacte avec ses personnages :

WILLEM. Qu'un être qui n'existe pas porte la même douleur qu'un être qui existe, et alors le papier, c'est le lieu de leur rencontre, le lit où ils vont finir par baiser ensemble pour que, de leur perte, ils accouchent de la beauté qui est la leur ! Et c'est là la rencontre entre Soulaymâân et moi. C'est là le sens de cette écriture, il ne peut pas y en avoir un autre...

ISIDORE. Te sens-tu en mesure de parler de la perte ?

WILLEM. J'en sais rien ! [...] Mais je vais essayer, je dirai les mots. Je les mettrai dans votre bouche. Mais après ça, il faudra qu'il y ait de votre part une grande colère ! Donnant, donnant : je vous fais part de ma perte, je vous la donne, qu'elle dise la vôtre, mais j'aurai besoin, après cela, d'un cri de colère, un cri de colère contre le monde. (Mouawad, 2002a, p. 44)

Rêves traduit à la fois le pacte tacite passé entre Mouawad et ses personnages, mais révèle également la nécessité de la fiction pour parvenir à atteindre le futur geste hypoténuse de la réconciliation. Dans l'implicite de *Rêves*, nous découvrons non pas la part autobiographique de Mouawad, mais plutôt le mécanisme de projection qui s'opère entre l'auteur et ses personnages. Tout ce procédé viendrait en réalité mettre en lumière la posture de rêveur que Mouawad adopte dès l'instant où il se met en marche. Dans son journal de confinement, il écrit à propos de ses marches nocturnes montréalaises : « je pouvais me donner tout entier aux histoires et aux rêves qui me hantaient [...] Les fantômes ont fondé ma manière

de penser » (Mouawad, 2021a, p. 79). La marche est pour l'auteur une situation d'être, un état qu'il qualifie auprès de Jean-François Côté (2005) de « méditation » avant d'ajouter : « Quand je marche, je suis. [...] Quand je marche, je ne pense pas. Je fantasme » (p. 61). Dès lors, nous pouvons percevoir *Rêves* comme la représentation du mécanisme de ce fantasme de marcheur qui ne fait qu'accroître la posture de rêveur de l'auteur. Gaston Bachelard (1960/2006), dans son essai *La poétique de la rêverie*, écrit :

Quand un rêveur de rêveries a écarté toutes les « préoccupations » qui encombraient la vie quotidienne, quand il s'est détaché du souci qui lui vient du souci des autres, quand il est vraiment ainsi l'auteur de sa solitude, quand enfin il peut contempler, sans compter les heures, un bel aspect de l'univers, il sent, ce rêveur, un être qui s'ouvre en lui. Soudain un tel rêveur est rêveur de monde. Il s'ouvre au monde et le monde s'ouvre à lui. (Bachelard, 1960/2006, p. 148)

Les prérogatives décrites par Bachelard pour atteindre ce statut de rêveur semblent s'acquiescer par la marche chez Mouawad. L'expression « rêveur de monde » nous apparaît pertinente pour comprendre l'influence de la marche et la finalité qu'elle dévoile dans le cadre du projet poétique de l'auteur. Mouawad confie sa perte à ses personnages qui prennent naissance dans le cœur de sa solitude et participent ainsi à la construction d'un monde fictif dans lequel ils évoluent et l'aident à développer son Idée qui s'apprête à être incarnée dans les autres pièces de sa tétralogie. Toutefois, nous ajouterons à l'expression de Bachelard que Mouawad est un « rêveur-marcheur », puisque c'est bien par l'action de la marche que le rêve peut apparaître. Par conséquent, lorsque l'hôtesse (autre personnage de *Rêves* dont nous parlerons dans le prochain point) demande à Willem le titre de son roman, ce dernier répond : « Je crois que je vais appeler ça *Architecture d'un marcheur* » (Mouawad, 2002a, p. 61). Non seulement ce titre renvoie aux entretiens de Jean-François Côté, mais nous croyons que Mouawad vient précisément de nommer le nom de son projet poétique, auquel nous percevons un rapport dialectique entre l'architecture du récit et de sa condition d'auteur, donc de marcheur-rêveur.

À la demande de l'hôtesse, Willem lui lit un extrait de ce qu'il a écrit au cours de sa nuit et commence par la phrase : « Je suis Soulaymâân aux yeux liquides ! Et je suis debout, face à la mer » (Mouawad, 2002a, p. 63). Willem devient Soulaymâân et s'inscrit à son tour dans la lignée familiale du premier pèlerin, l'arrière-arrière-grand-père de Wahab. De la même manière que le père de Wilfrid clôture *Littoral* par un monologue dans lequel il invoque les forces supérieures de la mer, Willem effectue une sorte de dernière prière à l'univers. Alors que le père de Wilfrid, devient un « gardeur de troupeaux » à la suite de ces trois « Récitatifs », Willem témoigne de toutes les sensations qui le traversent, lui, l'auteur devenu Soulaymâân.

Dans les deux cas, ces deux fins seraient à observer avec les textes qui composent l'anthologie *Je ne suis personne* de Fernando Pessoa (1994). Dans cet ouvrage, le poème *Je suis un gardeur de troupeaux* résonne comme une possible marque de transtextualité :

Je suis un gardeur de troupeaux.
Le troupeau, ce sont mes pensées
Et mes pensées sont toutes sensations.
Je pense avec les yeux et les oreilles
Et avec les mains et les pieds
Et avec le nez et la bouche [...]
Je sens mon corps entier étendu dans la réalité,
Je connais la vérité et suis heureux. (Pessoa, 1994, p. 139)

Toutefois, nous l'avons pour le moment simplement survolé, *Rêves* ne se compose pas seulement de la trajectoire de Soulaymân et de Willem, la pièce met également en scène un autre personnage, celui de l'hôtesse qu'il nous faut à présent interroger car elle porte en elle le secret de la destination.

4.2.3 Marcher vers l'horizon de la mer(e) consolatrice

Dans sa thèse de doctorat, Marie-Aude Hemmerlé (2010) indique à propos de la dramaturgie de Michel Tremblay qu'elle s'inscrit dans un théâtre de la rétrospection « qui s'affine et se corrige au fil de l'anamnèse et dont la figure centrale de cette famille est la mère, la grosse femme d'à côté, puis la mère de l'auteur, Nana, aux dépens d'une figure paternelle le plus souvent absente » (p. 36). Précédemment, nous avons constaté que l'œuvre de Mouawad révèle des emprunts à la dramaturgie québécoise, et notamment qu'elle s'inspire du principe d'autotextualité entrepris par Tremblay dans ses pièces. À l'évidence, les propos de Hemmerlé sur l'omniprésence de la mère-personnage puis de la mère-réelle chez Tremblay peuvent, dans le cas de Mouawad, être également observés. En effet, comment ne pas établir un lien entre l'évolution de l'écriture de *Visage retrouvé* et celle de *Mère* ? Alors que dans le roman, le personnage de la mère n'a pas de nom, elle est d'abord nommée Jeanne dans *Littoral*, puis Nawal dans *Incendies*, Aimée dans *Forêts*, Dolorosa dans *Ciels*, avant d'être identifiée sous le nom de Jacqueline dans *Mère*, véritable prénom de la mère de Mouawad. C'est du prologue de cette dernière pièce qu'il nous faut débiter pour comprendre le cheminement de l'écriture.

Je n'avais pas conscience que depuis la mort de ma mère, spectacle après spectacle, j'approchais ce qui, depuis notre exil du Liban, avait toujours été écorché. Mon prénom [...] Créer ce spectacle en libanais allait de soi puisque c'était la langue de ma mère. [...] Trente

années de théâtre pour arriver à écrire son prénom dans sa propre langue Ce n'est pas un point final, mais une sortie du tombeau. (Mouawad, 2022, p. 6-7)

De fait, si l'entreprise de l'écriture de Mouawad a pour ambition — découverte, là encore, à rebours — de se renommer par son prénom, cela doit s'effectuer par la présence de la figure maternelle. Si Mouawad perd peu à peu la connaissance de sa langue maternelle et la remplace par la langue française à la suite de son premier exil, la disparition de sa mère en décembre 1987 provoque une sorte de deuxième exil puisqu'avec elle, c'est la prononciation juste de son prénom qui disparaît. Un second exil qui correspond à ce sentiment de perte d'identité et qui ouvre la voie de l'écriture vers ce qui s'affirmera comme l'identité narrative de l'auteur. Par conséquent, et nous revenons ici aux propos que nous avons pu tenir précédemment, ce n'est pas la guerre en tant que telle qui s'affirme comme origine du projet poétique mouawadien, mais bien la perte de sa mère, de sa langue, de son identité qu'il relie au traumatisme de l'incendie de l'autobus du 13 avril 1975. Toutefois, tentons d'aller plus loin et intéressons-nous au rôle que peut occuper la figure maternelle au sein de ce projet.

Nous l'avons signalé à la fin du précédent point, Willem n'est pas l'unique acteur du drame dans *Rêves*, en réalité le personnage de l'hôtelière orchestre, malgré elle, le rythme de la marche des projections mentales de l'auteur. La pièce s'ouvre par l'intervention d'une voix, celle de la Femme emmurée qui demande à plusieurs reprises : « Est-ce que quelqu'un m'entend ?... Est-ce que quelqu'un m'entend ?... » (Mouawad, 2002a, p. 11). L'hôtelière entre dans la chambre, accompagnée de Willem, lui présente les lieux et lui indique que la lumière du couloir est soumise à une minuterie. Ce détail, a priori anodin, se révèle essentiel dans la construction de la fable : au-delà d'annoncer l'arrivée de l'hôtelière dans le couloir, elle provoque l'apparition des projections mentales de Willem. Le dialogue avec Isidore est dépendant de l'activation ou non de la minuterie et par conséquent, la trajectoire de la marche de Soulaymân se trouve encadrée par l'intervention de l'hôtelière. La minuterie agit comme un processus d'effraction dans l'espace du rêve et de la marche, tant et si bien que Mouawad semble concevoir une dramaturgie de l'« ici et maintenant », selon l'expression de Jean-Pierre Ryngaert (2011) :

L'« ici et maintenant » du théâtre devient le creuset où le dramaturge conjugue à tous les temps les fragments d'une réalité complexe, où les personnages saisis par l'ubiquité voyagent dans l'espace, par l'intermédiaire du rêve ou bien, davantage encore, par le travail de la mémoire. (Ryngaert, 2011, p. 122)

De fait, plusieurs présents s'entremêlent : Isidore orchestre le relais de la parole entre les différents Soulaymân, mais l'hôtelière quant à elle encadre l'espace du rêve. Willem est au centre du dispositif, il

est le seul à pouvoir interagir avec l'ensemble des personnages en présence. En effet, si Isidore voit et entend l'hôtelière, il ne peut pas s'adresser à elle directement ; en revanche l'hôtelière, au départ, ne voit et n'entend personne en dehors de son visiteur. Lors de l'état des lieux qu'elle effectue avec Willem, l'hôtelière lui signale un autre détail qui concerne là encore, la lumière : « la lampe du plafond est un peu faiblotte, mais vous verrez, la petite lampe est bonne pour la lecture... [...] mon fils lit beaucoup, il s'est occupé personnellement des lampes de chevet... » (Mouawad, 2002a, p. 12). Plus loin, alors qu'elle lui rapporte des serviettes, elle observe Willem et lui demande :

L'HÔTELIÈRE. Vous êtes en train d'écrire ?

ISIDORE. Ne dis rien, ne trahis rien, ne dévoile rien, ou je te tranche la gorge !

L'HÔTELIÈRE. Mon fils aussi, il écrit souvent. Il me fait la lecture de ses histoires... Je ne le vois pas beaucoup, vous savez... il habite si loin... tout proche du fleuve Bio Bio, en Amérique du Sud, dans une région qu'on appelle l'Auricanie... oui... il écrit lui aussi... toujours la même histoire... l'histoire de l'Aurican qu'un jour arrêta l'inca Tupac Yupanki à la limite du Bio Bio qui s'écoule depuis le haut de la cordillère des Andes... [...] il n'avait que ce personnage en tête... (Mouawad, 2002a, p. 22)

Plusieurs choses sont à noter dans cet échange. Premièrement, l'absence de réponse de Willem ; c'est Isidore qui prend la parole et qui lui interdit de répondre à la question de l'hôtelière : l'écriture est alors considérée comme un acte secret qui ne peut être dévoilé. Deuxièmement, alors que Willem s'apprête à écrire et qu'Isidore est le moteur de son inspiration, l'hôtelière se fait la passeuse d'un autre récit : celui de son fils et de l'écriture de l'histoire du personnage de l'Aurican. Dès lors, une symétrie s'installe entre l'histoire de Soulaymâân écrite par Willem et celle de l'Aurican dont l'hôtelière en est la gardienne puisque son fils n'est plus avec elle. Ainsi, les personnages d'Isidore et de l'hôtelière ont en réalité bien plus en commun que nous pourrions le penser : ils sont tous deux reliés aux histoires des fils. Dans la nuit, l'hôtelière, curieuse de constater la lumière dans la chambre de son client, entre tandis que Willem attend l'inspiration pour poursuivre l'histoire de son marcheur :

On frappe à la porte.

HOMME SILENCIEUX. La solution !

WILLEM. Je n'ai pensé à rien !

La porte s'ouvre. Apparaît l'hôtelière. [...]

L'HÔTELIÈRE. Je suis Soulaymâân immobile et c'est en vain que j'ai quitté ma terre natale et cherché la vérité.

WILLEM. Pardon ???!!!

L'HÔTELIÈRE. Ah, mais je n'ai absolument rien dit !

ISIDORE. Je crois que la solution vient, Willem... (Mouawad, 2002a, p. 38-39)

L'apparition de l'hôtelière est perçue comme la solution à l'attente de Willem à tel point qu'il projette en elle les mots de Soulaymâân et qu'Isidore lui confirme que le Soulyamâân immobile est le prochain personnage à entrer dans le relais de sa marche. Le présent de Willem rejoint désormais le présent de l'hôtelière. Par ailleurs, ce rapprochement des deux présents marque la dernière venue de l'hôtelière dans la chambre de Willem sans raison apparente. En revanche, c'est l'Aurican qui entre dans le lieu au moment où l'auteur décide de sortir pour la seule et unique fois, dans le but d'aller aux toilettes : le relais s'effectue ici, non pas pour faire avancer la marche, mais pour rendre présent le fils de l'hôtelière. Interrogé par les Soulyamâân, l'Aurican témoigne de son état d'angoisse : « depuis déjà trois jours, je ressens en mon cœur un grand trouble, une blessure profonde qui m'habite. Je n'entends plus mon auteur. Je ne le vois plus, je ne me sens plus appelé par son inspiration » (p. 43). À l'inverse de Soulaymâân qui existe par la présence de Willem, l'Aurican est condamné, non pas à disparaître puisque l'hôtelière occupe toujours les lieux, mais au silence et à l'inachèvement de son histoire. Alors que nous pourrions nous attendre à ce que ce personnage soit présent aux côtés du fils-auteur, il reste aux côtés de la mère qui conserve en elle le souvenir de son fils et de lui-même en tant que personnage et obsession de l'écriture de son fils.

Parallèlement à l'histoire de Willem et de Soulaymâân, l'hôtelière et l'Aurican interviennent dans un premier temps à tour de rôle. Cependant, leurs actions deviennent communes dès l'instant où « *le téléphone sonne. Un coup, deux coups, trois coups* » (p. 45). La minuterie est remplacée par la sonnerie qui intervient à cinq reprises. Si la lumière permettait aux Soulaymâân et à Isidore de poursuivre leur marche, le téléphone provoque la prise de parole en espagnol du personnage de l'Aurican. Le premier son retentit à la suite de l'arrivée de l'Homme ensanglanté et de la Femme décapitée. Le discours de l'Homme ensanglanté débute par : « Le bruit des canons m'a arraché à ma terre envahie » (p. 45) et c'est à la fin de sa première prise de parole qui se termine par « Malheur à celui qui tourne en dérision la peine d'enfant de ceux qui sont devenus grands » (p. 45), que le téléphone sonne.

L'AURICAN, *en espagnol*. Toi, Tupac Yupanki, je saurai te noyer dans les profondeurs du Bio Bio... »
On décroche. On entend la voix de l'hôtelière : « Allô... Allô ?... Allô !... Allô !... On raccroche.
HOMME ENSANGLANTÉ. Mon pays n'est pas grand, c'est un jardin où mon père cultivait des fruits et des légumes qu'il montrait fièrement à nos voisins. (Mouawad, 2002a, p. 45)

Le téléphone était celui par qui, aussi bien dans *Visage retrouvé* que dans *Littoral*, s'effectuait l'annonce de la mort du père et de la mère. Dans le cas de *Rêves*, nous remarquons que l'hôtelière n'obtient pas de réponse lorsqu'elle décroche le téléphone, mais nous constatons dans cette première intervention qu'elle

a lieu de façon simultanée au relais de la marche assumé par l'Homme ensanglanté. Ce dernier se présente comme « celui qui, toujours, eut le désir de venger sa terre d'origine [...] qui vit dans un pays autre que celui de sa naissance ! Un pays plus libre que le pays de sa naissance ! » (p. 47). Le récit qu'il offre au passé de Soulaymâân est construit à partir du jardin de son enfance dans lequel « une bombe est venue tout déraciner » (p. 46), et qui est devenu « le chagrin inconsolable de [sa] vie » (p. 46). Cet épisode n'est pas sans nous rappeler le premier livre du roman de Mouawad, dans lequel Wahab rapportait ce même événement, ce même jardin qui fut le déclencheur de la fuite de sa famille. Le deuxième coup de téléphone intervient quant à lui lorsque la Femme décapitée débute son récit : « Je marche, et je sais ce que marcher veut dire ; je vis, mais je ne sais pas ce que vivre veut dire » (p. 50). De nouveau, l'hôtesse décroche mais n'obtient aucune réponse et l'Aurican s'exprime en espagnol : « L'Auricanie est le territoire sacré et libre. Mort à l'Inca ! » (p. 50).

Le récit de la Femme décapitée trouve son origine « au sortir de rêves agités », où elle découvre qu'elle est une Soulaymâân qui n'est plus un, mais plusieurs.⁷⁸ Dans une volonté de toujours se reconnaître, elle tente à l'aide d'un couteau de marquer son visage :

FEMME DÉCAPITÉE. J'ai saisi le couteau à la lame tranchante et je l'ai passé le long de mon visage pour tenter d'y inscrire mon nom en lettres de sang ! Mais je ne me souvenais plus de mon nom, je ne me souvenais plus de mon prénom, je ne me souvenais plus du visage de ma mère, du visage de mon père ! (Mouawad, 2002a, p. 51-52)

La Femme décapitée illustre la perte par son geste irréversible. Elle se tranche la tête, car la pluralité monstrueuse qu'elle découvre en elle provoque à la fois un sentiment de terreur et de perte d'humanité. Nous retrouvons ici, la peur d'enfance ressentie par Wahab face à la femme aux membres de bois. De fait, Willem, puisqu'il a passé un pacte avec ses personnages, lègue sa peur à la Femme décapitée alors même que l'Aurican nomme également la sienne en tant que personnage : « Mort à l'Inca » (p. 50). Un autre élément est à questionner : l'Aurican parle de l'Auricanie comme « le territoire sacré et libre » et la Femme décapitée termine son récit par : « Lorsque je regarde le monde, je ne sais plus qui je suis, et j'entends cette phrase qui est dans le livre de l'Ecclésiaste : "Ne va pas trop vite vers la connaissance." » (p. 54) L'Aurican nomme le lieu d'arrivée recherché, semble-t-il, par son auteur, mais la Femme décapitée, met en garde Willem et témoigne de la dangerosité à accéder à la connaissance. La référence indiquée n'est

⁷⁸ « Une nuit, au sortir de rêves agités, j'ai vu que moi, Soulyamâân, je n'étais plus un. J'étais plusieurs : j'étais homme, j'étais femme, j'étais chienne, et j'étais rat ; j'étais serpent et guénon, j'étais pieuvre et j'étais hyène » (Mouawad, 2002a, p. 51).

pas exacte et ne se trouve pas inscrite de cette manière dans le livre de l'Écclésiaste, en revanche, un autre passage existe et nous semble éclairant : « Ce qui est courbé ne peut pas se redresser et ce qui manque ne peut pas être compté. [...] avec beaucoup de sagesse on a beaucoup de chagrin, et celui qui augmente sa connaissance augmente sa souffrance » (Écclésiaste 1 : 15 et 1 : 18). Mouawad, par le détour du texte biblique, énonce une mise en garde qui pourrait être portée envers les personnages de sa prochaine tétralogie, mais confirme également l'avertissement lancé par la voix d'Isidore au début de son écriture : « Toi qui me lis, toi qui m'écoutes, si tu me considères comme objet de divertissement, lève-toi et fuis avant que je te tue ! » (Mouawad, 2002a, p. 19). L'écriture n'est pas un jeu, mais elle est sacrée.

À la suite de cette mise en garde, « *l'ampoule de la lampe de chevet éclate* » (p. 54) et de nouveau, le téléphone sonne. Cette fois, l'hôtesse obtient des réponses : « *Allô !... Allô !... Allô !... Jean ? oui... je t'entends très mal... comment va-t-il ?... Allô ? Jean... Allô !... Allô !... Allô !...* » (p. 54). Le téléphone resonance, mais à la différence des deux autres fois, l'Aurican ne parle pas. C'est l'hôtesse qui se précipite dans la chambre de Willem et qui, alors que ce dernier s'est couché dans le lit pour lui faire croire qu'il s'est endormi, s'approche et lui dit : « Monsieur... ! Monsieur... ! Mon fils, monsieur, a tenté de se tuer, monsieur... (*L'Aurican s'écroule.*) Mais qu'est-ce que je fais... Dieu... C'est un cauchemar ! » (p. 55). L'annonce de la tentative de suicide fait réagir l'Aurican, mais également le personnage de la Femme emmurée qui demande qu'on la laisse sortir. Aidée par les Soulaymâân qui « *démontent le mur et ouvrent la porte* » (p. 56), la Femme emmurée se présente comme « un souvenir oublié de l'hôtesse » (p. 56) et se met à danser. Au même moment, la Femme ensevelie apparaît à Willem. Ainsi, un nouveau parallèle s'opère : alors que l'un des personnages était logé dans un mur, l'autre sort de sa tombe pour s'adresser directement à Willem :

WILLEM. De quoi vas-tu parler ?

FEMME ENSEVELIE. Je parlerai de la mort. Je parlerai du tombeau. Du tombeau dans les yeux. Dans tes yeux. Je parlerai de cette façon que l'on a de s'enterrer vivant, tout vivant ! (Mouawad, 2002a, p. 57)

C'est la première fois qu'un personnage mêle Willem à son récit puisque depuis le début c'est Soulaymâân qui en est le destinataire. Ce changement d'adresse est d'ailleurs remarqué par l'auteur qui lui répond : « Tu déliras ! Tu n'es pas un auteur ! » (p. 57). La Femme ensevelie, par son récit, fait de Willem un Soulaymâân, fait de l'auteur un personnage et du personnage, un auteur : « Et par la grâce de l'écriture, fais-moi auteur, et fais-toi personnage ! » (p. 58). Cet ultime personnage clôt l'écriture de Willem, mais parce qu'il intervient à la suite de la tentative de suicide du fils de l'hôtesse, nous ne pouvons que nous

interroger sur la motivation de son intervention. En effet, nous apprenons par la femme ensevelie, juste après l'achèvement de l'écriture et du retentissement d'un énième coup de téléphone :

FEMME ENSEVELIE. La mère pleure son fils, le fils pleure sa mère, les morts et les vivants à jamais se pleurent, bras dans les bras, cœur dans les cœurs, et les vivants enterrent les morts ! Là, là est la source de toutes les colères, Willem, écoute ce que te dit la voix de l'autre. Écoute ces pas qui approchent ! Quelqu'un va entrer dans ta chambre, dans quelques secondes la lumière du couloir va s'allumer... (*La minuterie s'allume.*) Quelqu'un arrive, Willem, et crois-moi, il est, des Soulaymâân, le plus terrible... (Mouawad, 2002a, p. 59)

L'hôtesse refait son apparition dans la chambre de Willem. Le téléphone lui a finalement annoncé la mort de son fils. Elle lui raconte d'abord le décès de son mari et la Femme emmurée commente chacune de ses paroles pour donner des précisions. L'hôtesse et la Femme emmurée rejouent ensemble la danse de *La Mort du Cygne* à laquelle l'hôtesse et son mari avaient assisté il y a plusieurs années. La Femme emmurée est en réalité la danseuse de ce ballet, photographiée et encadrée dans chacune des chambres de l'hôtel. Elle est le témoin d'une époque passée, d'un souvenir lointain et mélancolique. Dans un dernier dialogue avec Willem, et juste avant que celui-ci ne lui lise un extrait de son texte, elle lui parle de son fils :

L'HÔTESSE. Comment comprendre les choses, comment comprendre ce trajet, de ma naissance à l'éveil, à mon mariage, à l'enterrement de mon mari, à la naissance de mon garçon jusqu'à aujourd'hui, à votre présence ici, dans mon hôtel. [...] Et vous lui ressemblez beaucoup... Ne m'en veuillez pas ! Mais mon garçon est mort, monsieur... Il s'est donné la mort. [...] Vous lui ressemblez !... Il écrivait ! [...] Avez-vous déjà perdu quelqu'un, monsieur ? WILLEM. Oui, ma mère. (Mouawad, 2002a, p. 63)

Pour la première fois dans toutes les œuvres de Mouawad étudiées jusqu'à présent, nous assistons par cet échange au geste de consolation et de constitution de communauté. Michaël Fœssel (2015) écrit à propos de la consolation :

La consolation vient toujours trop tard. C'est après la perte, une fois que le mal est fait, que le réconfort est dispensé. Dans ce retard temporel s'ancre la séparation spatiale entre le consolateur et le consolé : le premier n'a pas été présent à la douleur du second, c'est pourquoi il en est réduit à tenter de rejoindre par des mots ou par des gestes une conscience malheureuse qui lui demeure étrangère. (Fœssel, 2015, p. 39)

L'hôtesse n'était pas présente lorsque Willem a perdu sa mère, de la même manière que Willem n'était pas présent lorsque le fils de l'hôtesse s'est pendu, puisque ce dernier s'est suicidé la veille de son arrivée : « On m'a appelée hier pour me dire qu'il était vivant. Mais on m'a menti pour m'épargner » (Mouawad,

2002a, p. 63). L'hôtelière et Willem s'offrent respectivement, dans un geste de consolation, les mots de l'autre : l'hôtelière lui lit un passage de l'histoire de son fils où l'Aurican fait face à l'Inca Tupac Yupanki et lui dit : « La mort n'est rien, Inca, et les Auricans ont comme arme le souvenir de leur enfance et la mémoire de leur blessure » (p. 63). De son côté, Willem lui fait la lecture d'un passage qu'il vient d'écrire avec les Soulaymâân, passage qui reconnaît et nomme la trajectoire de la marche du personnage, de ses multiples états⁷⁹, et dont les dernières paroles prononcées face à la mer résonnent comme une indication pour l'hôtelière :

WILLEM. Le cœur de l'être est fait de chair et de sang ! Et comme la chaleur voyage au cœur du métal, la douleur voyage au cœur de l'homme ! N'oubliez pas cela [...] Tout comme l'amour voyage dans le cœur de l'homme. (Mouawad, 2002a, p. 65)

Cette consolation par les mots et l'écriture marque le point de départ du projet poétique de Mouawad qui, rappelons-le, se constitue depuis une volonté de réconciliation. La figure maternelle est omniprésente : Jeannine Protagoras assiste, impuissante, au départ de sa fille et à la défenestration de son fils, Nazah Cromagnon est soumise à la violence de son mari, peine à reconnaître son fils devenu milicien et pleure son autre fils tué sous ses yeux. La mère d'Alphonse, tout comme celle de Wahab, attend son fils qui ne rentre pas à la maison. Dans *Grand Alphonse* et dans *Visage retrouvé*, nous avons vu que la mère souffrait d'une maladie qui la conduirait à la mort, ce qui a profondément modifié la conception de la figure maternelle puisque désormais elle ne sera présente que depuis le monde des morts. Dès lors, bien que *Littoral* se concentre principalement sur la quête d'un lieu de sépulture pour le père, Jeanne intervient auprès de Wilfrid pour lui indiquer le lieu où l'enterrer et lui transmet, sous forme d'énigme, le geste qu'il devra poser avant de laisser son corps : « Ton père est un gardeur de troupeaux » (Mouawad, 1999c, p. 60). À chaque fois, la figure maternelle est liée au fils par un rapport de distance, d'éloignement et de mort. Dans *Littoral*, nous apprenons que la mère s'est volontairement sacrifiée pour que son fils puisse vivre. Alors que le père voulait la sauver, elle n'a eu de cesse d'appeler à l'aide pour que l'enfant puisse prendre sa relève. Tout au long de la scène de l'accouchement, la mère rappelle au père la promesse qu'il lui avait faite : « Tu me l'as répété mille fois, dix mille fois que ce sera lui, jamais moi... » (p. 61). Willem quant à lui, dans son dernier monologue où il s'affirme comme un Soulaymâân, offre à la mer, mère de toutes les civilisations, « la douleur de [son] enfance, pour qu'elle puisse l'attraper à marée haute, et pour

⁷⁹ « Moi, Soulaymâân, qui fus tour à tour homme et femme ! et qui fus comme tout homme et comme toute femme, tour à tour : au matin écroulé, décharnée, au jour immobile, ensanglanté, décapitée, et au soir ensevelie » (Mouawad, 2002a, p. 65).

qu'elle puisse ainsi l'entraîner avec elle au fond de son sexe liquide » (Mouawad, 2002a, p. 64). Tout comme le père dans *Littoral* qui s'enfonce dans les profondeurs de la mer, il retourne en réalité vers le lieu de l'origine, vers « le calme des profondeurs » (Mouawad, 1999c, p. 134).

Nous l'avons dit précédemment, la réconciliation s'incarne chez Mouawad par le geste hypoténuse. *Rêves* semble en faire la première démonstration puisqu'elle permet, dans son geste, de réunir deux mères : celle de *Littoral* qui est morte à la naissance de Wilfrid, et qui, grâce au père, revient dans le pays natal de ses parents, et celle de Wahab qui a acté la fuite de la famille du pays natal vers un autre pays et dont la mort se produit dans cet ailleurs. *Rêves*, par l'intermédiaire de l'architecture de Soulaymâân, pose le geste de la réconciliation en nommant la nature de la perte, et permet la consolation d'un fils envers une mère. Mouawad construit dans cette pièce l'architecture générale de son projet poétique dont la figure maternelle serait le centre. Si nous évoquions précédemment le sacrifice d'Isaac comme l'une des origines de ce projet, nous le réaffirmons ici et nous introduisons en vue du prochain axe, que la figure maternelle n'est autre que l'illustration de Sarah, mère d'Isaac dont la mort survient juste après l'épisode du sacrifice mené par Abraham.

4.3 L'écriture du Livre : le langage de Sarah

Vénus Khoury-Ghata (2010) écrit à propos de sa langue : « J'ai quitté une langue qui m'habitait pour une langue qui m'habite. Je suis atteinte de strabisme littéraire : regardant une langue, je continue de loucher vers l'autre » (dans Lévesque, 2010, p. 66). L'*ethos* du pèlerin, adopté par Mouawad depuis la création de *Littoral*, suggère sa mise en route vers une destination dont il ignore tout, mais dont le souvenir de ce qu'il a quitté est encore présent en lui. Par conséquent, la langue maternelle, bien qu'il ne la parle plus, est encore inscrite dans son corps et dans sa bouche, comme il en témoigne à Côté dans ses entretiens (2005) :

J'ai souvent dit aux acteurs avec qui je travaillais que le texte est écrit en français, mais qu'il faut le dire en arabe. On en revient au rythme. L'oralité est arabe. Je crois qu'on écrit toujours avec sa langue maternelle, même si on écrit dans une langue qui nous est étrangère. (Côté, 2005, p. 134)

Dans la suite de sa réponse, il ajoute : « l'écriture se rattache à des fils tellement invisibles qui nous renvoient souvent à l'enfance, des fils qui se rattachent à la mémoire, dans ce qu'elle a de plus fragile. Donc, à la langue » (p. 135). Deux choses sont à relever dans les propos de l'auteur : la première concerne la relation que l'écriture entretient avec la mémoire de l'enfance et qui, nous avons déjà pu le constater

dans l'approche de *Littoral* et de *Rêves*, replace la mythologie biblique comme toile de fond aux images oniriques. Deuxièmement, si Mouawad écrit en français, le texte porte en lui la trace de la langue maternelle. Nous l'avons observé, la marche qui est explicitement initiée depuis *Grand Alphonse*, est devenue la condition essentielle de l'écriture, à la fois pour le personnage, mais également pour l'auteur qui perçoit dans ce motif, le moyen de parvenir à la réalisation de son geste hypoténuse. Toutefois, nous avons pu établir le constat que Mouawad s'était peu à peu transformé : de marcheur, il est devenu pèlerin. Or, si tel est le cas, quelle est la nature de sa mission ?

Dans son journal de confinement, Mouawad (2021a) décrit le labyrinthe de la nef de la cathédrale de Chartres qu'il considère comme lieu final de la marche. Il écrit qu'il est « un visage, un point de vue, un paysage. Un jardin », et ajoute : « tout ne peut pas toujours s'acquérir à la faveur d'une ligne droite » (p. 143). Incrusté dans les pierres, ce labyrinthe est tracé au XIII^e siècle et témoigne de la résurrection du Christ. Comme le rappelle Gilles Fresson, cette conception trouve son origine dans la mythologie grecque, avec le combat de Thésée contre le Minotaure. Le Christ, devenu Thésée, traverse « le lacis des enfers, il met à mort les forces du Mal où Satan prend la forme du Minotaure ». Ainsi, le Christ déjoue la perdition dans laquelle s'était engagée, malgré elle, l'humanité, et il « devient, tel un héros, la figure de proue d'un nouvel ordre des choses — structure sociale et équilibre de l'univers ». Pour Mouawad, ce labyrinthe est

un lieu de naissance, un chemin où il faut en quelque sorte porter son propre égarement, porter son propre désarroi, et se perdre sur le chemin de l'épreuve avant de toucher au centre où surgira peut-être le mot, la phrase, les mots, la voix, les gestes que l'on n'a eu de cesse de chercher. (Mouawad, 2021a, p. 144)

Le détour par la description de ce labyrinthe nous offre un indice pour comprendre la nature du pèlerinage entrepris par l'auteur. Dans l'imaginaire de Mouawad, le centre du labyrinthe est occupé par une chose qu'il ne cesse de chercher, par conséquent, elle est la source d'un manque, l'origine de la mise en marche. Dans le programme de la saison 2009-2010 du Théâtre français du Centre national des Arts du Canada à Ottawa, dont il a assuré la direction artistique de 2009 à 2012, il publie le texte *La phrase manquante* dans lequel il écrit : « Nous la cherchons avec avidité et puissance cette phrase manquante, qui pourrait redessiner les contours de la ville perdue [...] qui portait et porte encore le nom oublié avec lequel nous appelait, il a longtemps, la voix tant aimée » (Mouawad, dans Farcet, 2009, p. 86). À l'évidence, c'est la question de la langue qui est au centre du labyrinthe pour Mouawad, et plus justement, c'est la figure maternelle qui est à rejoindre par un parcours qui est tout sauf linéaire. En réalité, le chemin pour y

accéder est proche de celui qui mène Jésus à sa cruxifixion et qu'il décrit grâce au labyrinthe de la cathédrale de Chartres :

Celui qui s'y engage suit un sentier qui, partant de l'extérieur, le conduira vers le centre en une succession de tournants et d'arcs de cercles concentriques. Pas à pas, le marcheur, allant le long de ce sentier dessiné, suit un voyage intérieur où il avance vers un centre qui n'a de cesse de lui échapper puisque, toujours, une courbe en tête d'épingle l'en détourne, l'en éloigne, avant de l'en rapprocher à nouveau à la faveur d'une courbe opposée. (Mouawad, 2021a, p. 143-144)

Toute la quête de l'écriture reposerait alors sur la volonté d'atteindre ce centre, et serait menée par un auteur qui lui-même s'engage dans cette recherche dans l'espoir de « ramener la grâce au silence ». ⁸⁰ Le deuxième élément qui nous semble s'illustrer dans le projet de Mouawad est celui de la domination d'une pensée géométrique. Fresson, indique à propos du labyrinthe de la nef que son centre est l'origine de « l'angle d'un carré "formatif", reliant par ailleurs le centre de la courbure absidale, le centre de la façade nord et celui de la façade sud ». Ainsi, si nous projetons « la façade sur le pavement, le centre de la rosace — où apparaît le Christ en majesté — correspond au centre du labyrinthe ». ⁸¹ Au-delà de la conception même du projet poétique de Mouawad, avec cette recherche du geste hypoténuse, est-il nécessaire de rappeler l'omniprésence d'une pensée géométrique au sein de son œuvre que nous avons commencé à percevoir depuis le début de cette enquête ? Notons seulement et pour le moment, le nom de ses deux compagnies, toutes deux créées en 2005 : Au Carré de l'Hypoténuse pour la France et Abé Carré Cé Carré pour le Québec. Non seulement ces deux compagnies empruntent à Pythagore leurs noms, mais elles témoignent d'une conception totalisante qui nous conduit à distinguer le troisième élément commun entre le labyrinthe de la cathédrale de Chartres et l'interprétation qu'en réalise Mouawad.

Si le Christ occupe le rôle de Thésée, alors il devient — nous l'avons noté — « la figure de proue d'un nouvel ordre des choses — structure sociale et équilibre de l'univers » (Fresson). Cet équilibre est représenté par la figure de la sphère ou du globe, et s'illustre dans le labyrinthe par le circuit concentrique. La sphère, et nous aurons l'occasion d'y revenir, peut se construire selon Pythagore et Platon par un assemblage de formes triangulaires, de sorte à se rapprocher le plus possible de la création du démiurge. Or, n'est-il pas envisageable de percevoir dans l'entreprise de Mouawad, une volonté d'atteindre

⁸⁰ « En attendant, nous allons notre vie, en manque de cette phrase qui saurait ramener la grâce du silence » (Mouawad, dans Farcet, 2009, p. 86).

⁸¹ Pour toutes les citations qui se réfèrent à Fresson, c'est lui-même qui souligne certains passages en italiques.

également cette conception du Dieu créateur ? C'est en tous les cas une hypothèse que nous élaborons depuis les propos de l'auteur lui-même développés à l'occasion des entretiens menés par Jean-François Côté (2005) :

La seule démarche qui m'inspire aujourd'hui vient d'une image, celle de la sphère [...] Prenez une sphère et choisissez un point à la surface de cette sphère ? Quel que soit le point choisi, celui qui creuse en une ligne parfaitement perpendiculaire à la surface est certain d'atteindre le centre de la sphère. Il importe donc de ne pas dévier, de ne pas changer systématiquement de point parce que les difficultés et les embûches nous découragent. Tenir dans la position choisie. Le reste, ce sont des vagues qui aident ou non au mouvement d'approfondissement. (Côté, 2005, p. 27)

Cette image lui a été transmise par Georges Leroux, ancien professeur de philosophie à l'Université du Québec à Montréal, à laquelle Mouawad ajoute « la ligne droite, c'est l'amour. Dans le sens très large. Dans le sens métaphysique » (Côté, 2005, p. 27). Bien que la sphère soit présente de façon plus discrète que la forme triangulaire dans son œuvre, elle est pourtant nommée dans la dernière scène de *Victoires* (2017), intitulée « la création », où Emmanuel Besnault déclare : « Puisque je ne peux pas être saint, je serai alors mendiant. » Il se nomme lui-même comme « un point de départ pouvant conduire au centre » et, après avoir repris la démarche décrite par Mouawad dans les entretiens avec Côté, conclut par : « La durée de ma vie est la durée exacte pour atteindre enfin le centre. Cavité, chambre des miroirs, où se trouve peut-être cela que vous appelez, vous, l'identité. Elle atteinte, tout s'éteint. Le reste est chemin » (p. 99).

Rêves n'est donc pas simplement la mise en scène du processus d'écriture de Mouawad. En réalité, la pièce, dès lors que nous la considérons comme une autre étape de l'écriture qui vient à la suite des précédentes œuvres, nous révèle l'esquisse d'une architecture du projet poétique de Mouawad avec le motif de la marche comme élément fondateur. Solnit (2004), écrit à propos de l'entreprise du pèlerinage qu'elle cherche à réconcilier

le spirituel et le matériel, car partir en pèlerinage revient à exprimer les désirs et les croyances de l'âme au moyen du corps et de ses mouvements. Le pèlerinage, en effet, unit la foi et l'action, la pensée au faire, et l'on comprend que cette harmonie se réalise quand le sacré est investi d'une présence physique et associée à un lieu déterminé. (Solnit, 2004, p. 75)

En d'autres termes, « tout pèlerinage trace une invisible démarcation entre spiritualité et matérialité » (Solnit, 2004, p. 74). L'écriture est le chemin sur lequel Mouawad s'engage pour atteindre le centre occupé

par cette figure maternelle. Loin d'être une ligne droite, il emprunte virages et détours qui construisent, de façon invisible, une architecture dont l'ensemble viserait à atteindre une sphère. Précisons une chose : nous ne sommes pas en train d'expliquer que Mouawad tracerait un labyrinthe à l'image de celui de la cathédrale de Chartres, mais il nous faut reconnaître que cette conception totalisante nous permettrait de comprendre l'organisation générale de l'œuvre. Nous l'indiquons dans l'introduction de ce chapitre, *Littoral* se présente comme la pièce-croisement entre la première période d'écriture et la seconde. Si nous venons de l'observer comme la clôture de la première période avec déjà l'annonce de la seconde par la création de *Rêves*, nous nous apprêtons maintenant à considérer *Littoral* comme la première pièce du deuxième mouvement de la spirale, du labyrinthe de Chartres. Présentée par l'auteur comme la première pièce de la tétralogie *Le Sang des promesses*, la première représentation continue de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* se déroule dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, à l'occasion du festival d'Avignon de 2009. Dans le programme de la trilogie, Mouawad indique :

Comme la notion de narration est importante dans ces quatre pièces, il faut en parler en racontant une histoire, celle d'un rêve de théâtre né d'une passion. Un rêve hors de toute raison qui m'est venu un jour dans la rue, quand j'ai imaginé la dernière pièce de ce qui est en train de devenir un quatuor. J'ai eu en même temps l'idée de *Ciels* et le désir de réunir toutes les équipes avec lesquelles j'avais créé les trois premières pièces : *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. Ces quatre aventures ont été primordiales dans ma vie et pas seulement du point de vue théâtral. Je voulais qu'elles se rencontrent et s'entrecroisent. Tout le travail que j'ai fait pendant ces douze dernières années n'avait comme but ultime que de présenter ce quatuor. (Perrier, 2009, p. 4)

La dernière phrase du propos de Mouawad est intéressante dans la contradiction des faits, puisqu'elle révèle en réalité sa volonté de « rendre total » quatre pièces qui n'ont pas connu un chemin linéaire. En effet, *Rêves* (1999) est écrite après *Littoral* (1997), *Seuls* (2007) suit l'écriture de *Forêts* (2005), et *Temps* (2010) s'écrit parallèlement à *Ciels* (2009). Par conséquent, Mouawad provoque lui-même une continuité et inévitablement, « trahi » l'origine de l'écriture de *Littoral* puisqu'il déclare dans la suite du programme : « J'ai écrit *Littoral* pour répondre à la demande d'une amie qui était un peu perdue. Elle voulait retravailler avec moi au moment où moi-même j'étais en questionnement » (Perrier, 2009, p. 4). Nous venons de le voir dans les précédents axes, la réalité de *Littoral* est quelque peu plus complexe. De fait, cette deuxième période d'écriture poursuit l'entreprise de la constitution du mythe de l'Écrivain, et continue d'affiner le projet poétique mouawadien.

4.3.1 La condition musicale du *Sang des promesses*

« *Littoral, Incendies, Forêts, Ciels*. Quatre spectacles formant un quatuor », écrit Mouawad (2009a, p. 8) dans son ouvrage consacré au *Sang des promesses*. Avant de reprendre notre enquête, il est nécessaire de nous intéresser à l'usage de ce terme « quatuor ». Emprunté aux pratiques musicales, le quatuor est une composition pour quatre instruments ou quatre voix. L'ensemble forme alors une partition polyphonique, elle désigne la combinaison de plusieurs mélodies distinctes qui, jouées ensemble, forment un tout. L'emprunt de ce terme au vocabulaire musical n'est pas anodin ; en effet, après l'écriture de son premier roman, l'usage du terme « cycle » aurait marqué une sorte de continuité, en référence au cycle romanesque. Pourtant, c'est bien la musicalité qui est d'abord mise en lumière par ce terme et qui, pour la première fois, s'illustre dans ses textes.

Dans la première version publiée de *Littoral* (1999c), Simone est qualifiée par Amé de « musicienne de la nuit » (p. 83). Dès l'arrivée de Wilfrid dans le pays d'origine de son père, la didascalie « *C'est la nuit. Violon au loin* » (p. 65) fait référence à l'instrument de la jeune femme. C'est Ulrich, le vieux sage aveugle du village qui informe Wilfrid et son père du rôle qu'elle tient dans cet espace détruit par la guerre :

SIMONE (*au loin*). À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre !

WILFRID. C'est quoi ça ?!

ULRICH. Simone qui hurle et qui joue de son violon au loin et qui met en colère tous les villageois [...] les vieux sont vieux par ici et ils veulent le calme, mais Simone hurle à pleins poumons, en pleine nuit, et jour sans cesse pour casser le calme, car Simone s'en fout, Simone est maigre, Simone est laide, Simone est seule, Simone est en colère et elle joue de son violon ! (Mouawad, 1999c, p. 68-69)

Les villageois sont excédés d'entendre les cris de Simone et les sons de son violon. Face à eux, elle ne plie pas et affirme : « Écoutez mon violon, écoutez ! C'est la musique pour rappeler aux vivants les morts ! Écoutez ! » (p. 71). Tout au long de la pièce, Simone joue de son instrument pour appeler ceux qui deviendront les compagnons de marche de Wilfrid. Certains d'entre eux lui répondent, à l'image de Sabbé qui, à l'écoute des sons du violon de Simone, fait résonner ceux de son tambour. Toutefois, dans la seconde version publiée (2009b), le violon de Simone est remplacé par son chant qui, selon Wazâân (appelé Ulrich dans la première version), « chante à fracasser les crânes » (p. 69). Simone est désormais identifiée par ceux qui les rejoignent comme « la fille qui chante » (p. 90). Cette nouvelle identification nous permet d'établir un lien avec la promesse passée entre Nawal et Sawda dans *Incendies* (2009c).

Sawda est devenue l'amie de Nawal qui s'était mise en route pour retrouver son fils. Au cours de leur marche, Sawda a tiré deux fois sur un milicien qui tentait de les agresser. Toutes deux étaient recherchées par la milice qui souhaitait arrêter celle qui « écrit » et celle qui « chante » (p. 80). Sawda est animée par un profond désir de vengeance, elle veut assassiner chaque milicien qui terrorise, tue et viole les civils. Nawal, tente de raisonner son amie : « Tu es la victime et tu vas aller tuer tous ceux qui seront sur ton chemin, alors tu seras le bourreau, puis après, à ton tour tu seras la victime ! Toi tu sais chanter, Sawda, tu sais chanter ! » (p. 84). Elle a en tête un autre plan, celui d'assassiner seulement une personne, Chad, le chef de toutes les milices et dont la fille a été l'élève. C'est elle qui aidera Nawal à entrer dans sa maison afin qu'elle puisse l'exécuter avec deux balles. Nawal souhaite s'y rendre seule, car si quelqu'un doit mourir, « alors ceux qui ont déjà aimé avec passion doivent mourir avant ceux qui n'ont pas encore aimé » (p. 91). Paniquée à l'idée de perdre son amie, Sawda s'oppose au projet de Nawal, mais cette dernière scelle la promesse et annonce le lien qui les unira pour toujours :

NAWAL. Rappelle-toi le poème appris il y a longtemps, nous étions encore jeunes. Je pensais encore retrouver mon fils. (*Elles récitent le poème Al Atlal en arabe.*) Récite-le chaque fois que je te manquerai, et quand tu auras besoin de courage, tu réciteras l'alphabet. Et moi, quand j'aurai besoin de courage, je chanterai, je chanterai, Sawda, ta voix et ta voix sera ma voix. Comme ça on restera ensemble. Il n'y a rien de plus beau que d'être ensemble. (Mouawad, 2009c, p. 91-92)

Après l'assassinat du chef des milices, Nawal est arrêtée et mise en prison à Kfar Rayat, tandis que Sawda est attrapée et exécutée. Dans sa cellule, Nawal deviendra « la femme qui chante. Le numéro 72. Cellule n° 7 » (p. 93), et c'est depuis ce lieu d'isolement qu'elle donnera naissance aux jumeaux, tous deux nés du père qui se révélera être aussi leur frère. Enfin, un chant traverse également la pièce *Forêts*, comme il traverse les générations que Loup et Douglas Dupontel s'appêtent à remonter. Entendu au loin, le chant provient d'« un être difforme et monstrueux, né sans paroles et sans conscience » (Mouawad, 2009d, p. 47), qui vit avec sa mère, Hélène, au fond d'une fosse située dans un zoo au milieu de la forêt des Ardennes. « Sa voix seule est mélodieuse » (p. 47), mais son histoire est un labyrinthe qui mène aux ténèbres.

En 1874, Albert et Odette Keller s'installent dans la forêt avec leurs jumeaux Hélène et Edgar, ainsi qu'avec leur troisième enfant, Edmond, à qui on ajoutera le surnom de girafon, à cause de ses nombreuses nuits passées dans l'enclos des girafes. Albert a construit un zoo dans le but, à l'image de Noé, de protéger les animaux et d'assurer une coexistence avec les humains. Cette décision est également le résultat d'une

vive opposition avec son père, Alexandre Keller. Directeur de mines de fer à Strasbourg, il ne souhaite pas déménager et accepte de devenir, en 1872, une entreprise allemande.⁸² Habitué à exploiter « cinq mille enfants sous-payés dont la moyenne d'âge est estimée à dix ans » (p. 85) ainsi que de nombreuses espèces animales qui périssent au fond des mines, Albert Keller, refuse de rester dans cette entreprise et annonce à ses parents qu'il quitte le domicile avec sa conjointe, Odette. Cette dernière est enceinte, elle « porte un enfant, fruit d'un viol perpétré au fond de la mine du gouffre au Loup par un homme qui l'a laissée pour morte » (p. 88). Nous ne tarderons pas à apprendre qu'Odette n'a jamais vécu de viol, mais que les jumeaux à qui elle donnera naissance sont les enfants d'Alexandre Keller, le père d'Albert. Le fils n'apprendra jamais la vérité quant à l'identité du père de ses jumeaux adoptifs ; tout ce qu'il sait, c'est qu'il n'est pas le père biologique d'Hélène et d'Edgar. Ce sera d'ailleurs son argument principal lorsqu'Edmond découvrira la relation qu'entretient Alexandre Keller avec Hélène. Traumatisé, Edmond le rapporte à son frère Edgar et à sa mère Odette, mais face au silence et à l'insensibilité de la mère, Edgar décide de se venger. Un soir, pendant qu'Albert et Hélène échangent une relation sexuelle, il poignarde son père dans le dos et « laissant le couteau dans le dos de son père, a plongé son sexe dans celui de sa sœur » (p. 127), avant de « se jeter du haut de la maison au milieu de la cage où vivaient les ours noirs d'Amérique » (p. 127). Ce double inceste donne naissance aux jumeaux d'Hélène. Elle ignore qui est le père et se sent alors incapable de donner un prénom à son fils, l'être monstrueux a la voix mélodieuse, contrairement à sa fille qu'elle prénomme Léonie.

Toute cette histoire est racontée par Edmond, le frère d'Hélène, à Ludivine, fille de Léonie et petite nièce d'Edmond. Ludivine a souhaité connaître les origines de la phrase tatouée sur son dos « Je ne t'abandonnerai jamais » (p. 107), ainsi que le paradoxe de cette phrase puisqu'elle a été abandonnée, par conséquent, elle cherche à savoir qui n'a pas tenu sa promesse. Déposée à l'orphelinat de Nancy quelques jours après sa naissance, une lettre l'accompagnait : « Je m'appelle Ludivine, remettez-moi à Edmond le girafon, fils d'Albert Keller, lui-même fils d'Alexandre Keller » (p. 97). Alors que la France est sous l'occupation allemande, Ludivine retrouve Edmond enfermé « dans un asile de fous » (p. 96) en quête d'une seule réponse : « Nous sommes liés l'un à l'autre sans en connaître la raison. Quelle clé sommes-nous l'un pour l'autre ? » (p.97). Edmond livre le récit de toute l'histoire familiale et revient sur les origines du tatouage de Joséphine. Juste avant l'accouchement de sœur Hélène, Edmond quitte la forêt pour

⁸² Le 10 mai 1871, est signé le traité de Francfort qui modifie le statut de Strasbourg. La ville devient la capitale du Reichsland de l'Alsace-Lorraine, qui appartient désormais au Deuxième Empire allemand.

trouver un meilleur endroit pour sa sœur et pour sa mère. Il promet à Hélène de revenir et lui répète « Je ne t'abandonnerai jamais » (p. 132). Face à Ludivine, il révèle qu'il n'a pu tenir cette promesse :

EDMOND. On ne peut savoir ce que c'est que de découvrir les villes et les guerres et les animaux sacrifiés et les humains massacrés par le travail et l'oubli et la fatigue et la laideur ! Découvrir cela d'un coup. L'enfer rend fou et l'on m'a enfermé et voilà que, des années plus tard, vous arrivez dans ma vie, Ludivine, comme un rappel, un message, comme si c'était la peau de ma sœur Hélène, qui me criait, à travers votre peau, ma promesse ancienne : « Reviens, je t'attends. » (Mouawad, 2009d, p. 132)

Ciels, dernière pièce de ce quatuor, est la seule qui n'est pas traversée ni par des chants, ni par des sons d'instruments. En revanche, dès la première scène, les didascalies indiquent :

Lieu sans présence humaine.
Technologie informatique.
Ciel de millions de voix.
Chaos de langue, de paroles, d'intimités,
Interceptées, scannées, classées.
Un signal. Une voix est repérée.
Décodée, syntonisée, clarifiée.
Elle surgit. (Mouawad, 2009e, p. 15)

La musicalité est désormais électronique, elle se mêle aux nombres et met en lumière l'idée de l'harmonie pythagoricienne, découverte par l'observation et l'écoute des sons du marteau contre l'enclume du forgeron. Pythagore comprend qu'il existe un lien entre ces sons et ceux de lyre. Il reproduit alors l'expérience et cherche à l'aide d'une corde à comprendre les variations des sons en fonction de l'endroit où il la pince et de la manière dont elle vibre. Dès lors, la musique devient une interprétation des mathématiques et l'univers est alors perçu comme un ensemble harmonieux qui peut être observé depuis l'étude des nombres. À bien des égards, *Ciels* qui se veut être « un "objet" posé à côté de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* » (Farcet, dans Mouawad, 2009e, p. 117) propose une nouvelle lecture du monde suggéré par Mouawad. C'est pourquoi, pour une meilleure lisibilité, mais également pour respecter l'origine de cette découverte qui intervient d'abord dans *Seuls* (2007), nous choisirons de revenir sur *Ciels* dans le prochain chapitre et d'ainsi le « placer à côté » de la trilogie.

Quoi qu'il en soit, dans les quatre pièces, la musique est incarnée, et le secret de chacune d'elle est détenu par celui ou celle qui détient le pouvoir musical. En effet, dans *Littoral*, c'est Simone la violoncelliste-chanteuse, qui hurle la phrase « À la croisée des chemins il peut y avoir l'autre », dans *Incendies*, c'est

Nawal, « la femme qui chante » qui déclare « maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux », et enfin, dans *Forêts*, c'est Edgar qui, parce qu'il promet à sa sœur « Je ne t'abandonnerai jamais » devient celui qui est la clé de l'énigme et qui permet de nommer l'identité de l'enfant à la voix mélodieuse. Tous ces personnages, en plus de détenir le secret de la révélation, appartiennent à la famille du personnage en quête. Certes, Simone n'est pas une membre de la famille de Wilfrid, mais elle est considérée comme la sœur choisie par le personnage et bénie par les paroles d'Ulrich qui lui offre le statut de pèlerin.

Au regard de la récurrence musicale dans les pièces de la seconde période d'écriture de Mouawad, nous ne pouvons que reprendre le constat établi par Pierre Longuenesse (2021), à propos des écritures dramatiques contemporaines : « Si beaucoup, en effet, se réfèrent à elle pour désigner *a minima* une composante majeure ou une source d'inspiration de leur travail, certains vont même jusqu'à en faire un modèle de composition » (p.9). Une question survient : que fait Mouawad lorsqu'il utilise lui-même le terme musical de quatuor ? Fait-il de la musique une « composante majeure ou une source d'inspiration », ou bien utilise-t-il la musique comme « modèle de composition » ?

Longuenesse s'appuie sur la distinction opérée par Frédéric Sounac dans son ouvrage *Modèle musical et composition romanesque, genèse et visage d'une utopie esthétique* (2014) qui nomme « deux types généraux de mise en relation entre musique et théâtre » (Longuenesse, 2021, p. 10). Le premier est « mélogène », c'est-à-dire que la musique s'incarne à la fois dans le texte, mais également dans la représentation. Dans le cas de Mouawad, il semble que la relation soit de ce type puisque la musique n'accompagne pas le drame, elle est incarnée par un ou plusieurs personnages dans le cas de *Littoral*. Cependant, tout porte à croire que les pièces de Mouawad proposent également un lien « méloforme » avec la musique, puisqu'il utilise le terme de quatuor, et par conséquent, fait de la musique un « modèle de composition [...] de l'opus littéraire » (p. 10). Ainsi, la musique participe à la fois « musicalisation du verbe » et à une « réorganisation de son cadre de développement selon une logique non discursive » (p. 11), puisque les pièces ne suivent pas une continuité du drame. De fait, une simple tentative de clarification des liens entre la musique et la trilogie de Mouawad ne semble pas efficace puisqu'elle joue avec les deux modèles de relation. En revanche, sans doute faut-il nous tourner vers le groupe d'Iéna, qui représente l'émergence de la période romantique allemande du XIXe siècle, et leur conception de l'art, pour trouver une raison à la présence musicale dans l'écriture mouawadienne. Nous l'avons dit précédemment, puisque la langue de l'écriture entretient un rapport intime avec la langue maternelle et avec l'oralité de l'arabe, la musique peut trouver son origine dans la mémoire de l'enfance de l'auteur.

Toutefois, Longuenesse rappelle que pour les représentants du romantisme allemand, l'art détient « une vocation métaphysique, révélateur de réalités ou de vérités qui touchent à une essence de l'être, voire au sacré » (p. 16). L'art est considéré comme « absolu » et « l'artiste est créateur à l'égal de Dieu, au-delà de toute discipline particulière » (p. 16). De fait, n'est-il pas envisageable de penser que l'usage de la musique dans *Le Sang des promesses* témoigne d'une stratégie supplémentaire pour l'élaboration de la statue de l'écrivain et la démonstration de la « voyance » de l'artiste qui lui permet d'entrer en dialogue avec l'idée du Créateur ?

Dans son ouvrage, Longuenesse démontre la révolution intellectuelle dans laquelle s'engage Wagner qui défend l'idée que « par essence, le drame musical sera méloforme autant que mélogène. Dire la totalité du monde procèdera de la monumentalité du genre [...] et en même temps de l'utopie d'une expression directe de l'« être du monde » autant que des passions humaines » (p. 64). Si Mouawad ne questionne pas son rapport à la musique, il met en lumière une vision de l'être-au-monde qui peut, dans une certaine mesure, rejoindre l'utopie de Wagner :

Dès l'enfance, j'ai été marqué par les évangiles qui furent mes premières lectures. Je les ai lus en arabe quand je servais la messe. Les récits de miracles me faisaient particulièrement rêver, car j'espérais en accomplir à mon tour [...] De là est sûrement né mon goût pour les fables. Le Christ est la figure qui me touche le plus parce que, pour moi, c'est un homme qui fait du théâtre : il va dans un endroit, les gens s'installent autour de lui et il parle, il raconte des histoires qui interpellent et transforment ceux qui l'écoutent. J'aime aussi beaucoup le marcheur qu'il était. (Sarhou-Lajus, 2019, p. 99)

Littoral se construit par l'influence du chemin de croix, et nous verrons par la suite qu'il est probable que les trois premières pièces de la tétralogie, se construisent depuis le modèle de la Genèse. Toutefois, si en effet l'œuvre de Mouawad trouve une origine dans la pensée chrétienne, il est envisageable de concevoir le recours à la musique comme un écho supplémentaire à cet héritage religieux. Longuenesse toujours, relève les propos de Wagner concernant la musique chrétienne : « le chrétien abandonna les rivages de la vie — il chercha une mer plus large et plus illimitée, pour se retrouver seul et sans limite sur un océan situé entre ciel et terre » (Wagner, dans Longuenesse, 2021, p. 67). Le pèlerinage dans lequel Mouawad s'est engagé, mais également dans celui entrepris par ses personnages, traduisent leur dévotion, leur croyance dans l'existence, peut-être pas d'un Dieu, mais d'une force en présence. Leur marche les conduit à la solitude, d'abord avec eux-mêmes, puisqu'avec la Vérité. De plus, ajoutons que les personnages qui incarnent la musique, sont tous des pèlerins, certes secondaires dans la hiérarchie des personnages, mais tous marchent depuis longtemps : Simone chante à travers le pays « depuis cinq jours » (Mouawad, 2009b,

p. 69), Sawda, qui est à l'origine du chant de Nawal la suit depuis une journée avant d'enfin la rencontrer, Edmond quant à lui, n'est jamais revenu dans la forêt des Ardennes. Enfin, ajoutons que le marcheur Soulaymâân dans *Rêves* est incarné d'abord par un personnage musicien, l'homme silencieux, qui intervient juste avant le début de l'écriture :

ISIDORE. Et le rythme ? Et la musique ?

WILLEM. Le rythme est clair, une musique bien précise m'habite. (*On frappe à la porte.*) La voilà.

La porte s'ouvre. La musique entre sa valise à la main.

HOMME SILENCIEUX. Salut, Willem...

WILLEM. Tu as emporté tes instruments ?

HOMME SILENCIEUX. Tout est là. Je suis prêt.

La musique s'installe et se prépare à jouer.

ISIDORE. Prends ton crayon, à présent, et plonge, tu corrigeras après. (Mouawad, 2002a, p. 18-19)

L'écriture mouawadienne est pensée comme un pèlerinage, et son rapport à la scène évoque à bien des égards l'idée du sacrifice (pensons notamment à l'adaptation de *Don Quichotte* dont nous parlions dans le premier chapitre, ou encore à l'argumentation déployée pour sa défense de Bertrant Cantat). En ce sens, Mouawad semble partager avec Mallarmé une vision de l'art commune qui s'incarne également dans son rapport à la musique. Longuenesse (2021) explique : « Parce que l'art est révélation, il procède du rite religieux. Mallarmé emprunte au vocabulaire de la liturgie catholique les termes qui lui permettront de définir ce culte sans Dieu, dans lequel l'acteur officie à l'égal du prêtre » (p. 71). Dans les entretiens menés par Sylvain Diaz (2017), ce dernier interroge Mouawad sur les propos de Jean-Loup Rivière concernant ceux de Louis Jouvet pour qui l'entrée des acteurs et des actrices sur scène correspondait à l'évènement de l'Annonciation :

W. M. : Si on peut évoquer le rapport entre le comédien, le plateau et la parole à travers une figure biblique, j'aurais plutôt tendance à choisir celle, conflictuelle, paradoxale, de Judas. Un acteur toujours trahit l'auteur. L'acteur [...] porte la parole de l'auteur vers un endroit de dérive, insoupçonné par l'auteur au moment de l'écriture. [...] Or, c'est précisément au prix de cette tentative toujours avortée que l'écriture théâtrale surgit [...] C'est la Passion instant après instant de l'écriture. Passion comme on parlerait de la Passion du Christ. (Diaz, 2017, p. 77-78)

Si l'acteur ou l'actrice est celui ou celle qui a inévitablement trahi la parole, l'auteur ou l'autrice est donc celui ou celle qui pardonne, qui ordonne, qui révèle l'invisible et qui toujours, poursuit sa marche vers le lieu de sa propre mort pour mieux y renaître. Par conséquent, la musique n'est ni au-dessus ni en dessous

du drame, elle fait partie intégrante de l'écriture de Mouawad. Elle s'inscrit dans la pensée mallarméenne dans le sens où Mouawad fait de cette musique un langage qui est perpétuellement autour de lui, c'est-à-dire, et pour reprendre les propos de Longuenesse (2021), « il ne s'agit pas de superposer simplement la musique et le langage, mais de chercher la musique dans la langue, voire de considérer la langue en tant que musique » (p. 73). La tétralogie du *Sang des promesses*, parce qu'elle parle la langue maternelle, s'associe à la musique, à la fois comme processus de révélation, mais également comme langage pour s'adresser à la figure maternelle.

Cité par Longuenesse, Frédéric Sounac (2014) explique que « Mallarmé fait de la poésie [...] le seul moyen de présentation de l'Idée, mais se voit contraint [...] d'appeler précisément Musique, avec toute la valeur "capitale" de l'initiale, la représentation idéale de l'activité poétique » (p. 274). De fait, si pour Mouawad « la poésie est le lieu de la langue maternelle » (Côté, 2005, p. 129), elle représente également le centre du labyrinthe de la cathédrale de Chartres, et celle « du rêve, de l'imagination » (p. 72). Si la marche reste l'élément central de l'action mouawadienne, la musique en révèle la direction, c'est elle qui indique au marcheur le chemin à suivre pour atteindre la vérité et, dans le cas de la tétralogie, atteindre la voix de la langue maternelle, le mot de la phrase manquante. C'est dire si cette deuxième période de l'écriture de Mouawad place au centre de son entreprise la quête vers la mère, toutefois, par la défense d'une vision totalisante de son art, Mouawad semble rejoindre également l'obsession du Livre mallarméen et tremblayenne. En effet, dans l'ouvrage *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*, Marc Arino (2007) tend à démontrer les mécanismes mis en place par Tremblay pour transformer « le mythe biblique de l'Apocalypse en un mythe littéraire personnel » (présentation). Par une étude minutieuse de la trajectoire des personnages dans ses pièces, Arino parvient à identifier la manière avec laquelle « son œuvre acquiert le statut de Bible, de Livre total et de bibliothèque, par sa dimension religieuse, historique et par l'intégration de nombreuses réécritures de réminiscences bibliques » (conclusion, 5^e paragr.). Dès lors, Arino s'appuie sur l'ouvrage d'Éric Benoît (1998) qui aborde l'obsession du Livre pour Mallarmé et de son double archétype à dépasser pour y accéder : « l'archétype de la Bible hébraïque, ou judéo-chrétienne, qui pour l'écrivain constitue peut-être un modèle inégalable [...] le Livre est complément du Monde [...] le Monde existe pour aboutir à un Livre qui lui est tangent et qui en constitue la transcendance à propre parler » (p. 352).

Il ne s'agit pas pour les auteurs ou les autrices d'atteindre le Livre, puisque cette entreprise ne peut, selon Mallarmé, être atteignable. En revanche, il s'agit d'établir un dialogue avec lui à travers une écriture qui,

si elle s'inspire de ce modèle, ne cherche pas à l'imiter. La manière dont Mouawad traduit le pèlerinage dans son écriture, le constat du rôle de plus en plus présent qu'il offre à la figure maternelle et qui ne peut s'atteindre que par la présence d'un langage musical, nous conduit à nous interroger sur le modèle biblique qu'emprunterait à son tour l'auteur pour établir son Livre.

4.3.2 Dépliage de l'histoire du couple de la promesse

Dans la postface de *Littoral*, intitulée « Le mystère des naissances », Charlotte Farcet écrit :

« Comment tout cela a-t-il commencé ? » aime à demander Wajdi Mouawad. Cette question parcourt son écriture, au-delà de son dessein narratif ; c'est vers elle que revient sans cesse *Le Poisson-soi* et c'est elle que l'on retrouve déjà dans les premières pages du cahier de répétition de *Littoral*. Comme une manière de chercher, de creuser, adresser à l'invisible, d'atteindre une origine ou une nécessité. (Farcet, dans Mouawad, 2009b, p. 151)

Farcet poursuit et indique que *Littoral* « porte le mystère des naissances [...] parce qu'avec elle s'invente un geste qui est un peu plus que lui-même : un acte poétique, une manière d'être » (p. 151). Elle précise que son rôle n'est pas induit par le fait que *Littoral* soit la première pièce de la tétralogie, puisqu'« au moment où elle se crée, rien d'autre n'existe qu'elle et seules quatre représentations sont prévues » (p. 151), mais plutôt parce qu'elle initie un geste qui, et nous l'avons vu avec *Rêves*, sera réinvesti par les autres pièces. *Littoral* s'impose donc comme l'œuvre qui présenterait pour la première fois la nature du projet poétique mouawadien.

Dans le second chapitre, nous avons longuement évoqué les influences originelles qui, selon nous, fondent ce projet poétique. Nous nous sommes référé en premier lieu à l'épisode du sacrifice d'Isaac par Abraham, comme lieu de la naissance de l'Alliance et de ce paradoxe fondateur du sacrifice du fils. Dès lors, nous nous sommes intéressé aux trois personnages présents à la fois dans la Genèse, mais également dans la représentation picturale de Rembrandt à laquelle Mouawad en appelle régulièrement, à savoir : Abraham, Isaac et l'Ange. De plus, suite à l'étude de la notion de pèlerinage explorée par Mouawad depuis l'époque de la formation à l'École nationale, tout nous porte à croire que la référence à la Genèse par l'intermédiaire d'Abraham, premier pèlerin des trois religions, n'est pas un hasard. Afin de mieux comprendre les raisons pour lesquelles cet épisode nous semble agir comme toile de fond au projet de Mouawad, nous devons questionner l'absence de la quatrième figure de cet épisode : Sarah, mère d'Isaac et épouse d'Abraham, première matriarche.

Nombreux sont les sages et théologiens qui se sont penchés sur le manque et sur l'absence de réaction de la part de la mère au sacrifice de son fils provoqué par son époux. Comment expliquer cette absence de Sarah, elle qui était stérile et qui s'est vu offrir par Dieu l'enfant et la maternité ? Pourquoi est-elle décédée juste après le sacrifice ? Beaucoup de questions apparaissent dès l'instant où nous considérons l'absence de Sarah comme une énigme à résoudre, ou en tous les cas, à interpréter. Certes, Mouawad est obnubilé par la question des origines, par la quête d'un savoir qui permettrait aux personnages de s'expliquer et de s'apparaître à soi-même. Toutefois, et c'est ce que nous cherchons à démontrer depuis le début de notre enquête, nous ne croyons pas que les œuvres de Mouawad témoignent de sa propre histoire. D'abord parce que cette dernière est sans cesse renouvelée par l'identité narrative, mais également parce que Mouawad a toujours refusé cette possibilité : « l'introspection, au théâtre, est une chose ennuyeuse, il faut la garder pour soi, pour son journal intime » (Mouawad, 2009a, p. 17). En revanche, une question nous semble s'imposer dans l'univers mouawadien : « comment se réconcilier ? »

Cette question est sans cesse explorée dans ses pièces et devient, le fameux geste hypoténuse de son projet poétique. Par conséquent, si la recherche concerne la réconciliation, il est évident qu'une séparation a eu lieu en amont, qu'un événement se soit produit. Ainsi, nous pensons qu'il est possible de considérer le sacrifice d'Isaac comme l'événement qui a provoqué la séparation et que Mouawad, dans son entreprise, cherche à élucider ce conflit par l'intermédiaire du personnage de la mère pour en comprendre l'héritage. Dès lors, la mère devient cette phrase manquante et « puisque la phrase est à jamais perdue dans les interstices des mémoires, il est permis de voir l'art comme une tentative de renversement ponctuel, comme un coup d'état [*sic*] contre la mécanique du manque » (Mouawad, dans Farcet, 2009, p. 86).

Littoral donc, « porte le mystère des naissances », par conséquent, elle est la pièce qui donne suite à autre chose. Le couple formé par Abraham et Sarah porte lui aussi tout le mystère et l'énigme des naissances. Nous l'avons brièvement indiqué, mais comme le remarque Catherine Chalier (2021) : « le texte biblique, le plus souvent laconique dans sa description des êtres qu'il met en scène, affirme Sarah d'abord comme stérile, puis comme excessivement belle » (p.37). Nous pouvons nous interroger sur ce premier paradoxe puisque la stérilité de Sarah semble empêcher la réalisation de la promesse de Dieu : elle ne peut offrir un fils à Abraham, par conséquent, il ne peut y avoir de descendance et de poursuite du projet amorcé par la marche du père. Pourtant, « pour ne pas en périr totalement, elle se sert donc d'Agar » (p. 40), sa servante, afin qu'elle puisse offrir un fils à son époux. C'est ainsi que naît Ismaël, premier fils d'Abraham,

qui sera renvoyé par Sarah en réponse aux moqueries d'Agar sur sa condition de femme et sur son impossibilité d'enfanter.

À la suite de ce renvoi, Dieu apparaît à Abraham pour lui promettre un fils qui, cette fois, sera donné par Sarah : « Je la bénirai, en ce qu'elle produira des nations et que des chefs de peuples naîtront d'elle » (Gen 17 : 16). À l'écoute de ces mots, Abraham « tomba sur sa face ; il rit, et dit en son cœur : naîtra-t-il un fils à un homme de cent ans ? et Sarah, âgée de quatre-vingt-dix ans, enfanterait-elle ? » (Gen 17 : 17). Sarah également rit en apprenant qu'elle deviendrait mère à un âge si avancé. Chalier (2021) rapporte dans son ouvrage les différentes interprétations de ces deux rires qui viendront s'inscrire dans le nom du fils : « Isaac, il rira » (p. 44), mais ce qui semble être commun à toutes les réflexions autour de ces réactions, repose sur l'idée d'une paix à venir : « grâce à l'enfant, malgré leur vieillesse, la mort inévitable, Sarah et Abraham apprendront comment le moi se transcende dans le fils, se libère, surtout, de la finitude d'un destin » (p. 48).

L'histoire du père et de la mère de Wilfrid sera racontée et projetée par l'intervention du père qui accompagne son fils dans la lecture de lettres non expédiées : « elles te raconteront un peu qui était ton père, qui était ta mère » (Mouawad, 1999c, p. 50). Wilfrid ouvre la première enveloppe et découvre un premier souvenir : celui du père et de sa mère sur une plage par un temps pluvieux.

WILFRID. C'est vous ça ?

LE PÈRE. C'est nous.

WILFRID. Vous étiez beaux.

LE PÈRE. Nous étions heureux, c'est facile après ça d'être beaux. (Mouawad, 1999c, p. 51)

Dans le texte publié en 1999, un dialogue s'instaure entre le père et la mère :

JEANNE. Fais-moi l'amour !

WILFRID. Quoi ?

JEANNE. Fais-moi l'amour ! Nous aurons un enfant !

LE PÈRE. Tu ne peux pas avoir d'enfant, tu le sais bien.

JEANNE. Je peux avoir un enfant, et nous aurons un enfant.

LE PÈRE JEUNE. Les médecins ont dit que tu étais trop fragile pour avoir un enfant. (Mouawad, 1999c, p. 52)

Alors que dans le récit biblique, Sarah est d'abord présentée comme une femme stérile puis excessivement belle, le couple dans *Littoral* est d'abord qualifié de « beau » par leur fils avant que l'impossibilité de la

mère à avoir un enfant ne soit révélée. Bien entendu, il n'est pas indiqué que Jeanne soit stérile, mais tout comme Sarah elle fait face à l'impossibilité, au départ, d'enfanter. « Tu connais quelqu'un, ici, une femme qui est morte en accouchant ? Moi je ne connais personne. On ne meurt plus en accouchant. Nous aurons un enfant » (p. 52), affirme Jeanne. Si Sarah rit lorsqu'elle apprend qu'elle deviendrait mère, Jeanne quant à elle affirme la force de son amour et de ses croyances. Toutefois, dans le texte publié en 2009, cet échange disparaît et est remplacé par celui-ci :

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

LE PÈRE JEUNE. Pour toi comme pour moi. Parce que moi et toi, toi et moi, c'est comme la pluie sur ton visage, la pluie sur mon visage. (Mouawad, 2009c, p. 52)

Cette modification ne nous éloigne pas pour autant du modèle Abraham-Sarah, bien au contraire. En effet, Catherine Chalier (2021) rappelle que le couple détient cette particularité d'exister l'un pour l'autre, qu'il veille au besoin et à la sécurité de l'autre, contrairement à Adam et Ève :

Dans le récit biblique, le dialogue entre l'homme et la femme s'inaugure donc avec Abraham et Sarah. Car si Adam et Eve, ayant le langage, s'adressaient à Dieu, au serpent [...] Nulle interrogation de l'un par l'autre, ni appel ni écoute n'approvoisaient la distance qui les séparait. Il leur était donné de s'aimer peut-être, de se dénoncer aussi, non d'ouvrir le discours originel entre le même et l'autre. (Chalier, 2021, p. 23)

Dès lors, cette confiance mutuelle permet à Chalier de mettre en lumière deux passages d'obéissance : « chacun se soumettant à l'appel de l'autre, sans même en discuter, sans en sous-estimer pourtant la gravité et l'enjeu » (p. 24). Alors que Sarah et Abraham arrivent en Égypte, ce dernier, inquiet qu'on tente « de l'écartier, de le tuer, pour s'emparer de sa femme » (p. 18), la prie de se faire passer pour sa sœur. De la même manière, Sarah demande à Abraham d'aller « vers la servante Agar et d'engendrer, pour elle, un enfant » (p. 23). Abraham et Sarah forment le premier couple dont l'attention est tournée vers l'autre, Jeanne et Ismail (re)naissent mutuellement dans l'amour et le regard de l'autre. Wilfrid, qui observe la dévotion mutuelle de ses parents, demande : « Comment ça se fait que je suis né ici ? » La réponse du père dans la version de 1999 nous permet là encore de constater la similitude du modèle Abraham-Sarah : « Va savoir. Tout a été si vite. La guerre, la famille, je ne sais plus, je ne sais plus... Ouvre et lis, tu sauras ; j'ai tout raconté. Tout » (Mouawad, 1999c, p. 53).

Wilfrid est né pendant la guerre, et découvre la manière dont ses parents échappaient aux bombardements en se réfugiant dans un abri situé en dessous de leur immeuble. La lettre de son père

projette devant lui, sa mère enceinte qui, alors que tout s'écroule, déclare aux voisins : « Nous voulons garder l'enfant, il n'est pas question d'avortement » (Mouawad, 1999c, p. 54).

Je pense à ces jours heureux de la guerre. Ta mère vivante. Les bombes tombaient et nous jouions aux cartes avec les voisins réunis au fond d'un abri. Tu étais encore dans son ventre. [...] Il n'y avait plus de bombes, que son rire et toi dans son ventre et la vie malgré tout, toujours malgré tout ! (Mouawad, 2009c, p. 54)

Jeanne et Ismail, tout comme Sarah et Abraham, « sans aucune complicité avec leur malheur — la stérilité, la certitude de la finitude du temps », et dans le cas de *Littoral*, l'état de santé et la destruction de la guerre, « accueillent cette future naissance avec joie » et « réalisent qu'un tel bien, il faut se rendre capable de le recevoir » (Chalier, 2021, p. 48). Aucune résignation n'est possible et c'est bien parce que depuis le début, l'un existe pour l'autre, qu'ils sont capables de surmonter toutes les épreuves. L'amour qui semble lier les deux couples est un modèle qui ne s'appuie pas sur la passion ou la fusion, mais qui repose sur la reconnaissance de l'autre en soi, du soi en l'autre, de sorte à créer un équilibre. Ainsi, comment interpréter le geste d'Abraham sur le mont Moriah qui eut, comme conséquence, le bouleversement et le déséquilibre de son couple ?

4.3.2.1 Les cendres de Sarah et la sciure de bois

L'histoire d'Abraham et de Sarah prend fin après l'épisode du sacrifice d'Isaac. En effet, le chapitre qui suit ce récit concerne la mort de Sarah qui n'a donc jamais réagi ni au sacrifice de son fils ni au geste de son époux. Si Chalier (2021) souligne cet étonnant silence, elle remarque cependant que « les sages n'ont jamais cessé de poser un rapport entre la fin de Sarah et la douleur de la Aquédah : ils n'hésitent pas à parler d'une mort par chagrin, désolation et trahison aussi » (p. 67). Elle révèle notamment un point commun entre les commentaires de Rachi et le *Sefer Hayachar* où il est écrit que Sarah aurait compris ce qui attendait Isaac. Elle resta alors éveillée toute la nuit, son fils serré contre son corps, et fit part de sa volonté d'assumer « le sort promis au fils, de prendre sur elle son poids tragique, de se substituer à lui en ce moment sans rémission : “Mon fils ! Qui me donnera de mourir à ta place en ce jour” » (p. 68). Sarah, parce qu'elle comprit la nature du voyage d'Abraham avec Isaac, prononça les mots qui viendraient, par la suite, lui donner la mort :

Le double motif donné par les sages pour penser la brutalité de cette mort — une souffrance inconsolable et le désir de se substituer au fils — répond à cet impérieux besoin de comprendre. À la nécessité aussi de relier la disparition de Sarah à l'idée, familière pour la

tradition, d'un échange toujours possible entre la vie de l'un et celle de l'autre. (Chalier, 2021, p. 69)

C'est précisément dans cette tradition que semble s'inscrire la mort de Jeanne dans *Littoral*. En effet, si Wilfrid n'est pas encore né et que nous n'assistons pas véritablement à un sacrifice, il n'en demeure pas moins que les échos entre les deux figures de la mère sont identifiables. Dans la scène « Douleur et accouchement », présente dans les deux versions publiées (avec toutefois quelques coupes dans la version de 2009), le père s'interroge : « Comment la mort peut-elle donc donner la vie ? » (Mouawad, 1999c, p. 61). Cette question provoque le hurlement de Jeanne qui s'apprête à accoucher et l'urgence dans la voix du médecin :

UN MÉDECIN. Monsieur, nous la perdons. Si vous voulez la sauver, nous devons sacrifier l'enfant.

LE JEUNE PÈRE. Sacrifiez l'enfant.

JEANNE. Non ! Gardez l'enfant, gardez l'enfant ! (Mouawad, 1999c, p. 61)

Jeanne refuse catégoriquement de perdre son enfant et fait part au médecin et à son époux de sa volonté de se substituer au fils. Tout comme Sarah, elle se sacrifie pour laisser la place à sa descendance, pour que l'histoire perdure et que l'héritage se fasse.

Une fois la mort survenue, que reste-t-il des mères ? Quel souvenir perdure de cet acte de dévotion ? Catherine Chalier (2021) rapporte les commentaires de Rachi pour qui le sacrifice d'Isaac est toujours présent devant Dieu « “comme si ses cendres étaient accumulées sur l'autel”, en signe d'“expiation de nos fautes” » (p. 77). Cependant, elle propose de percevoir dans ces cendres, celles de Sarah qui auraient été déposées par les pleurs des anges dans les yeux d'Isaac dont nous avons déjà parlé dans le chapitre II. Cette interprétation est intéressante, car elle nous amène à penser « l'après-Jeanne » qui, alors que le père, tout comme Abraham, pleure sa femme, réapparaît entre deux scènes d'ouverture de lettres pour confier à son mari : « Dans ses yeux à lui, je suis là » (Mouawad, 1999c, p. 57). Wilfrid n'a pas connu sa mère mais, si nous prenons pour appui l'interprétation proposée par Chalier, alors ses cendres se seraient déposées dans le regard de Wilfrid, puisque tout comme Sarah, elle a préféré la vie de son fils à la sienne.

Ce terme de cendres utilisé pour décrire la trace de la disparition de Sarah, nous invite à relire le texte de Mouawad à propos de la phrase manquante :

Sans se résigner, s'entêter, au contraire, à ramasser la sciure qui tombe sur le plancher des âmes, la garder précieusement au creux de la main puisque ce n'est de cette sciure que peuvent naître les mots phosphorescents, vers luisants au milieu de la nuit, pour recomposer une cohérence, une cohésion, un sens, un axe, une force, sa force, son être. De la sciure des amputations, éclosent toujours les mots, les mots des maux, l'émail des mailles qui tissent et retissent, lacent enlacent entrelacent en embrassent les mots aimés, anciens, lesquels, coagulés ensemble, ramènent chacun d'entre nous vers la phrase manquante. (Mouawad, dans Farcet, 2009, p. 85)

Le terme de sciure est ici privilégié à celui de cendres, mais ne peut-on peut percevoir un écho avec le modèle du sacrifice de la première matriarche et du mystère que porte sa disparition ? Gardons en mémoire que si Wilfrid dépose une requête auprès du juge pour ramener le corps de son père dans son pays natal, ce n'est pas grâce à l'intervention de son père, mais bien grâce à l'apparition de sa mère qui cherche la tombe de son mari :

JEANNE. Tu entends le bruit des vagues, qu'il est bon de les entendre les vagues, haleter, haleter, haleter, jusqu'à la jouissance qui ne viendra jamais. Ton père est heureux que tu l'aies enterré ici, sur cette plage.

WILFRID. On est où ici ?

JEANNE. C'est le pays natal de ton père, de ta mère. Nous sommes nés ici. Ton père est heureux d'être enterré dans son pays natal. Depuis ma mort, il n'y est jamais retourné. (Mouawad, 1999c, p. 59)

La mort de Jeanne est liée au lieu de sépulture du père, et donc à celui du sacrifice de la mère, et à celui du couple et de la promesse. Par conséquent, c'est bien de la sciure, ou des cendres, que Wilfrid se doit de revenir pour non seulement obtenir le repos de son père, mais également pour obtenir des réponses qu'il a lui-même formulé devant le juge :

WILFRID. D'où je viens moi ? qu'est-ce que je suis ? je suis qui moi ? je suis qui ? J'ai eu tout à coup le profond sentiment que je n'étais plus moi, qu'il y avait un autre Wilfrid et que ce Wilfrid-là, je pouvais presque le voir et le toucher. [...] Toutes ces lettres que mon père m'avait écrites, qu'est-ce qu'elles étaient sinon la preuve que je n'ai jamais existé vraiment, puisque ces lettres ne m'étaient pas adressées à moi, mais à un autre que moi. (Mouawad, 1999c, p. 56)

Le voyage effectué par Wilfrid, contrairement aux personnages précédents créés par Mouawad, ne se fera pas en solitaire. Accompagné d'abord par son père et par le chevalier Guiromelan, il rencontrera rapidement d'autres personnages qui se joindront à sa marche. C'est par la présence des autres que Wilfrid obtiendra peu à peu des réponses à ses interrogations, et qu'il cheminera intérieurement. Toutefois, c'est par la rencontre de Joséphine qu'il atteint l'issue de sa quête et avec elle, le repos définitif de son père.

4.3.2.2 Le départ d'Abraham et l'arrivée de Joséphine

Étonnamment, tout porte à croire là encore que notre intuition d'une présence souterraine du modèle Abraham-Sarah-Isaac peut se confirmer. Chalier (2021) indique dans son ouvrage « qu'avant d'apprendre le décès de Sarah, juste après ce sobre et sombre récit de la Aquéda, la Bible mentionne la naissance de Rébecca » (p. 76), ce qui viendrait confirmer l'hypothèse que la mort de l'un offre la naissance de l'autre, et que Rébecca ne naît pas par hasard, puisque rappelons-le, c'est elle qui deviendra la femme d'Isaac. La mort de Sarah entraîne la vieillesse d'Abraham à tel point que pour la première fois, l'homme reçoit « le privilège de porter, visibles et respectables, exposés et fragiles, les traits de l'âge » (p. 81). De son côté, plus le voyage de Wilfrid s'étend, plus le corps de son père vieillit et se fatigue :

LE PÈRE. Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? Qu'est-ce que tu veux qu'un mort fasse d'autre que pourrir lorsqu'il est au grand soleil depuis cinq jours ? Je pourris, dans un souci de véracité, dans un souci de vraisemblance, je pourris, je verdis un peu. (Mouawad, 1999c, p. 87)

Certes, le père de Wilfrid est déjà mort, mais l'état de son corps est pour la première fois caractérisé par la métamorphose, ce qui peut sembler étonnant puisque c'est le père lui-même qui refusait sa condition de mort face à son fils lors de sa première apparition.⁸³ Pourtant, malgré son corps qui débute une sorte de délabrement progressif, le père trouve l'élan nécessaire de proposer au chevalier Guiromelan de danser, comme une manière de corrompre la finitude : « Cette nuit me rappelle Mexico. Ne pensons plus à tout ça, veux-tu, et dansons ! » (p. 114). Cet élan est également identifiable chez Abraham, puisque la mort de Sarah offre, malgré tout, au patriarche,

une conscience plus accrue et plus vive de la nécessité de surmonter la mort — la tentation de s'y attarder, de l'aimer peut-être — en s'assurant contre sa fatalité, sa nostalgie aussi, par le passage au temps d'une descendance qui porte loin le sens de la Promesse. (Chalier, 2021, p. 83)

Conscient de la nécessité de poursuivre la Promesse et inquiet de sa propre mort qui arrive, Abraham demande à son plus ancien serviteur Éliézner de partir dans son pays natal dans le but de trouver une femme pour Isaac. Chalier précise que « cette femme devra répéter, sans le savoir, le geste par lequel Abraham rompit avec son milieu parce que Dieu l'appelait » (Chalier, 2021, p. 83). En d'autres termes, cette femme doit être une marcheuse, tout comme l'était Abraham. C'est ainsi qu'Éliézner rencontra

⁸³ « WILFRID. Mais voyons ! T'es mort ! / LE PÈRE. Tu mets toujours ça pire que ce que c'est » (Mouawad, 1999c, p. 47).

Rébecca qui non seulement accepta sa requête de quitter ses terres pour devenir la femme d'Isaac, mais qui lui offrit l'hospitalité. De fait, Rébecca incarnait « non pas un “pour-soi” sûr de son droit et de sa légitimité, affirmé et hautain, arrivé à ses propriétés, mais un “pour-l'autre”, responsable et vulnérable, ouvert sur le jour de l'autre » (p. 84).

Dans la scène « Songes et murmures » de la pièce, l'illustration du « pour-l'autre » intervient d'abord par l'écoute d'une voix qui répète une liste de noms. La nuit est tombée, le groupe de marcheurs s'est endormi, à l'exception du chevalier Guiromelan et du père :

LE CHEVALIER. Où trouverons-nous l'unique chose qui nous donne la paix ?

LE PÈRE. Je te le dis, chevalier, je te le dis. Nous ne sommes rien. C'est ce que nous cherchons qui est tout. Parole de mort. (Mouawad, 1999c, p. 103)

La paix, ou autrement dit le repos devient accessible lorsque la recherche est atteinte. Dans le cas de *Littoral*, la paix est trouvée dès que le lieu de sépulture sera identifié. Pourtant, la réponse du père nous amène à penser que cette quête sera, à moins d'une résolution, incomplète puisqu'elle ne répondra pas aux propos énigmatiques de Jeanne : « Ton père est un gardeur de troupeaux » (p. 60). De plus, cette réponse nous laisse penser que dans le contexte de la guerre qui est rappelé par l'ensemble des témoignages des personnages qui se joignent à la quête de Wilfrid, il sera nécessaire d'y apporter une issue collective. La paix devra se trouver à la fois dans la relation père-fils, mais également dans la relation du père avec les autres protagonistes.

Joséphine est le dernier personnage à rejoindre le groupe de marcheurs. Elle annonce son arrivée en plein de cœur de la nuit, et se révèle le lendemain, au grand jour. Elle porte avec elle « une quantité impressionnante de gros livres » (p. 104) et s'est mis en tête de parcourir tous les villages pour recueillir les noms des disparus et les inscrire dans ses bottins :

JOSÉPHINE. Ça ce sont les bottins des grandes villes. Une chance qu'il y avait des bottins dans les grandes villes, sinon j'y serais encore ! Mais dans les petits villages, il n'y a pas de bottins, alors il a fallu que je fasse ça à la main, avec les vieux, que je les assoie et que je leur fasse faire une longue récitation des noms et prénoms des habitants de leurs villages. Pas faciles, les vieux. Un peu cons parfois. Durs d'oreille et souvent peu de mémoire. (Mouawad, 1999c, p. 106)

Contrairement aux autres personnages qui témoignent d'une tristesse, d'une colère ou d'une rancœur envers ce pays qui a détruit leur enfance, Joséphine s'est mise en marche par sens du devoir : celui de

conserver la mémoire de tout un pays. À travers la quête de Joséphine, nous pouvons percevoir à la fois son investissement « pour-l'autre », mais également sa dévotion envers une mission qui la dépasse, à l'image de celle d'Abraham. Si le patriarche quitte sa terre et sa tribu pour suivre le chemin qui le mènera jusqu'à une terre promise par Dieu, Joséphine traverse le pays et le porte à bout de bras malgré sa fatigue et son épuisement.⁸⁴ De fait, parce que Joséphine semble effectuer le même geste de départ que celui d'Abraham, il est alors possible de percevoir en elle, la figure de Rébecca.

Chalier (2021), à propos du geste de seconde matriarche, explique que si celui-ci « répète sans doute celui d'Abraham [...] elle l'invente pour elle-même [...] elle inaugure, pour ce qui concerne les femmes, cet utopique mouvement vers autrui » (p. 99). Chalier précise l'unicité du départ de Rébecca dans le fait que contrairement aux autres matriarches, « elle part vers qui l'appelle et qu'elle ne connaît pas. Elle quitte, seule, sa terre »⁸⁵. Joséphine n'a pas entendu la voix de Simone ni le bruit de son tambour qui résonnait dans la nuit, elle n'a pas non plus perçu les signaux lumineux envoyés par Sabbé ni même entendu les rires de Massi. Tous ces sons et ces bruits qui sont à l'origine de la rencontre du groupe, Joséphine ne les a pas reçus, son unique but était celui d'inscrire les noms, de répondre à un appel supérieur à elle. C'est d'abord par l'intermédiaire d'Ulrich (prénomné Wazâân dans la version de 2009) qu'elle prend connaissance de leur regroupement : « Ulrich m'a dit que vous étiez partis à la rencontre d'autres personnes pour enterrer le cadavre de cet homme. Moi je trouve ça formidable, alors je vous ai suivis » (Mouawad, 1999c, p. 107). Par conséquent, Joséphine a suivi les pas des marcheurs qui lui étaient indiqués par le témoignage des habitants des villages qu'elle traversait. Tout comme Abraham, elle marche sans connaître la destination, mais elle le fait avec la conviction profonde de répondre à un appel. Son intuition est par ailleurs confirmée par Ulrich qui, au moment de son départ, lui souhaite bonne route, « Antigone ! » (p. 115).

4.3.2.3 L'amitié comme promesse de consolation

Le dernier argument en faveur de notre hypothèse d'une résurgence des relations familiales bibliques dans *Littoral*, concerne celui de la double reconnaissance provoquée par Rébecca. Lorsque Éliézer arrive au pays natal d'Abraham, il s'installe avec ses chameaux près d'une source d'eau dans le but de se faire offrir

⁸⁴ « JOSÉPHINE. Je veux bien sauver la mémoire, mais ça devient lourd, j'ai des ampoules plein les mains ! [...] Et je ne pourrai jamais m'en débarrasser. Vous vous rendez compte, tout le pays est là. On ne peut pas jeter ça ! » (Mouawad, 1999c, p. 115).

⁸⁵ « Sarah a suivi Abraham, Rachel et Léa suivront Jacob » (Chalier, 2021, p. 99).

l'hospitalité par une jeune femme qui le laisserait boire dans sa cruche⁸⁶. Dès lors, Éliézer reconnaît Rébecca comme l'élue puisque non seulement elle récupère de l'eau pour lui et ses chameaux, mais elle lui propose également le repos dans sa maison. Chalier (2021) note par ailleurs que la présence de l'eau est récurrente dans la Bible, elle « symbolise la pureté et la fécondité » (p. 90), et c'est à ce titre qu'elle fera partie intégrante des prochaines rencontres entre Jacob et Rachel et entre Moïse et Tsippora. La seconde reconnaissance a lieu cette fois entre Rébecca et Isaac. Une fois conduite au fils d'Abraham, ce dernier l'emmena « dans la tente de sa mère et, l'ayant prise pour femme, il l'aima » (p. 101). Chalier, toujours, met en évidence les propos de Rachi sur cette invitation à entrer dans la tente :

Il la conduit dans la tente et elle prend la ressemblance de Sarah, sa mère. C'est-à-dire : et voilà tout à coup qu'elle est Sarah, sa mère ! [...] Quand Sarah est morte, tout a cessé. Et quand Rébecca est venue, tout a repris. (Chalier, 2021, p. 101)

Dans *Littoral*, la double reconnaissance est réinvestie bien que l'ordre ne soit pas tout à fait identique. En effet, Joséphine permet en premier lieu à Wilfrid de se reconnaître comme un enfant du pays et ainsi réaffirmer sa filiation. Chaque personnage cherche dans les bottins de Joséphine, les noms de leurs parents, ce qui conduit Massi à demander à Wilfrid si les siens sont également inscrits dans ces livres :

WILFRID. Moi, ben, j'en sais rien. Faudrait regarder dans un bottin de la grande ville qui date du début de la guerre.
JOSÉPHINE. Tiens, regarde.
Wilfrid cherche.
WILFRID. Jeanne et Thomas.
SIMONE. Tu vois, Wilfrid ? Toi aussi tu es du pays, regarde, c'est écrit ici.
WILFRID. C'est vraiment le pays de mon père ici.
MASSI. Regarde. Ces montagnes. Ces arbres, ce soleil et ce ciel, tu viens de là, tout comme nous, et tout comme toi, Wilfrid, nous n'avons plus nos parents, alors ce père que tu nous offres, nous irons l'enterrer ensemble dans un lieu de paix. (Mouawad, 1999c, p. 108)

Il est intéressant de noter que dans la version publiée en 2009, ce passage n'existe plus. En revanche, Wilfrid cherche bien le nom dans les bottins et finit par le trouver en déclarant : « Regardez ! Inscrit là ! Le nom de mon père ! » (Mouawad, 2009b, p. 115). Ce ne sont donc plus les noms de ses parents qu'il retrouve, mais uniquement celui de son père. Toutefois, la reconnaissance se produit bien par

⁸⁶ « Que la jeune fille à laquelle je dirai : Penche ta cruche, je te prie, pour que je boive, et qui répondra : Bis, et je donnerai aussi à boire à tes chameaux, soit celle que tu as destinée à ton serviteur Isaac ! Et par là je connaîtrai que tu uses de bonté envers mon seigneur » (Gen 24 :14).

l'intermédiaire de Joséphine et de ses livres. La première reconnaissance dans la pièce est donc individuelle et se produit directement entre Joséphine et Wilfrid, sans l'intervention d'un intermédiaire.

En revanche, il y a bien une tierce personne qui organise la reconnaissance mutuelle entre les deux personnages : le chevalier Guiromelan. Dans le dernier tableau intitulé « LITTORAL », Wilfrid déclare : « Quand j'étais petit, mon père me racontait l'histoire du chevalier qui s'appelait Guiromelan » (Mouawad, 1999c, p. 118). Non seulement nous comprenons le lien qui unit Wilfrid au chevalier, mais nous pouvons établir une relation entre le chevalier et le père de Wilfrid. Guiromelan appartient, ou en tous les cas est issu, de l'imaginaire du père, transmis ensuite au fils. Abraham avait confié à son plus ancien serviteur la tâche de trouver une épouse à Isaac, le père de Wilfrid a quant à lui, confié au chevalier, la mission de le protéger et de veiller sur lui. Le réalisateur (soit, Guiromelan) met en scène la préparation du corps du père, il indique à Wilfrid ses placements, mais également l'intention générale de la prise qu'il s'apprête à tourner :

LE RÉALISATEUR. Attention, tout le monde est en place... Toi, Wilfrid, pendant ce temps, tu te mets ici, et durant le déroulement de cette scène, lentement, tu poses ta main sur l'épaule de ton père, tu détournes légèrement la tête vers la mer et avec l'autre main, tu viens soutenir ton front dans une pose dramatique. Dramatique, hein... ? Bon alors attention... Moteur ! (Mouawad, 1999c, p. 119)

Joséphine intervient pour accompagner Wilfrid dans cette étape et se porte volontaire pour répondre à sa demande :

WILFRID. J'aurais juste besoin que vous m'apportiez de l'eau pour que je puisse le laver.
JOSÉPHINE. Je vais t'en apporter, moi. (Mouawad, 1999c, p. 119)

Non seulement la scène se déroule au bord de l'eau, mais Joséphine, tout comme Rébecca, est celle qui apporte l'eau à celui qui en a besoin. La générosité de Rébecca avait permis à Éliézer de voir en elle l'épouse d'Isaac, la bienveillance de Joséphine permet à Wilfrid de se reconnaître en elle : « Reste avec moi. Toi et moi on est un peu pareils. Moi mon père, toi tes noms. Reste avec moi si tu veux » (p. 120). C'est ainsi que se produit la seconde reconnaissance qui a lieu, dans le cas de *Littoral*, entre Joséphine et le père de Wilfrid. Pendant que le fils lave le corps de son père, Joséphine fait une demande qui, *de facto*, inscrit son histoire dans celle de Wilfrid :

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

LE PÈRE. Mais très volontiers, mademoiselle.

JOSÉPHINE. Je vous ai longtemps attendus, maman et toi. Assise devant la maison éventrée, je vous ai longtemps attendus. Mais vous ne veniez pas.

LE PÈRE. Nous étions morts. Nos cadavres déchirés contre le mur. (Mouawad, 1999c, p. 123)

Tout comme Wilfrid, Joséphine est orpheline, et tout comme pour lui, c'est le père qui tente de combler par le récit les manques de l'histoire et de l'événement de la disparition de ses parents. Dès lors, un parallèle se construit entre les deux histoires, entre celui qui a quitté le pays et celle qui est restée, entre celui qui n'avait pas connaissance de la mémoire de son pays d'origine et celle qui au contraire, s'est donné la mission de la porter. La scène se clôture par une reconnaissance et une consolation qui n'est pas sans faire écho à celle de Rebecca face à Isaac. Joséphine interroge Wilfrid sur ce qu'il fera une fois le père entré dans le repos, mais ce dernier refuse de vouloir rester avec le groupe :

WILFRID. Je n'ai rien à voir avec vous. Vous, vous avez une raison de souffrir, tandis que moi, je peux bien aller me recoucher.

JOSÉPHINE. Mais toi et moi on est pareils, tu l'as dit.

WILFRID. Qu'est-ce que ça change... [...] Moi je ne suis qu'un personnage. Quelqu'un qui vit le monde du rêve [...]

JOSÉPHINE. Mais moi aussi je suis un personnage qui nage en pleine réalité, Wilfrid ! (*Doucement, elle se lève. Très doucement elle le prend sans ses bras. Elle l'embrasse.*) Moi aussi je ne suis qu'un personnage... Embrasse-moi... personnage dessiné par la vie... (*Elle l'embrasse.*) [...] Je suis la lumière, embrasse-moi, embrasse-moi !
Ils s'embrassent. (Mouawad, 1999c, p. 124-125)

Non sans nous rappeler le baiser demandé par la femme ensevelie à Willem dans *Rêves*, Joséphine s'affirme ici comme la détentrice de la consolation finale. C'est par ailleurs grâce au don de ses bottins que le père pourra trouver le repos dans les profondeurs de la mer et ainsi offrir à Wilfrid, la réponse à l'énigme posée par Jeanne. Joséphine est le personnage qui permet à Wilfrid de rassurer l'âme du père, mais également d'apaiser la conscience de Wilfrid qui, rappelons-le, était « très pressé à cause des lois de la nature qui vont attaquer de tout bord tous côtés » (p. 13). Le téléphone avait sonné au moment même où Wilfrid accédait à la jouissance avec une femme dont il ne se souvenait plus du nom. La consolation de Joséphine intervient de nouveau par le corps, mais puisque l'acte de reconnaissance s'est produit, et que le don s'est mutuellement offert, alors l'apaisement peut arriver et la catastrophe initiale peut se résoudre.

À l'inverse du modèle aristotélicien, la catastrophe qui signifie le bouleversement ou le renversement est illustrée dans la pièce par ce coup de téléphone qui annonce la mort du père. En effet, Hélène Kuntz (2002) note que « la notion dramaturgique de catastrophe se construit pourtant à partir de la conception

aristotélienne du dénouement tragique comme renversement du bonheur au malheur » (p. 14). De fait, il faut entendre : « Nouement ce qui va du début jusqu'à la partie qui précède immédiatement le renversement qui conduit au bonheur ou au malheur, dénouement ce qui va du début de ce renversement jusqu'à la fin » (p. 14). Dans *Littoral*, le « dénouement » funeste ouvre la première : le père vient de mourir, le monde s'effondre autour de Wilfrid, il n'y aura pas de résurrection du père, aucune issue possible ne peut être envisagée. Cette catastrophe, qui intervient à l'inverse de son modèle grec, se manifeste également par le cri de jouissance de Wilfrid. C'est au moment de son éjaculation que le téléphone retentit et fait basculer la scène dans le malheur. Dès lors, le cri est associé au bouleversement, et la fable ne va pas cesser d'y revenir. Chaque rencontre avec les différents marcheurs se fait par l'intermédiaire d'un cri, d'un appel, d'un chant, dans l'espoir de se faire entendre et de créer ce « réseau fait de cris, de chants et de messages lancés dans la rivière » (Mouawad, 2009b, p. 120), qui permettra enfin à Joséphine de les retrouver. Le cri devient une récurrence, comme pour finalement revenir sans cesse à cette image du premier cri de la catastrophe, et ce jusqu'au monologue final du père, qui apaise définitivement la teneur du cri : « Tout juste après les amours et les peines / Les joies et les pleurs / Les pertes et les cris / Il y a le littoral et la grande mer / La grande mer / Qui emporte tout / Et qui m'emporte d'ailleurs » (p. 121).

De nouveau, il est possible de lier Mouawad à Strindberg. Pour évoquer cette « construction à rebours » (p. 40), Hélène Kuntz (2002) évoque la pièce de chambre *La Maison brûlée* (1907), dans laquelle la catastrophe de l'incendie qui détruit l'intérieur de la maison est rapportée dès son ouverture. En conséquence : « La catastrophe inaugurale ouvre ainsi la possibilité d'une construction à rebours. Elle marque en ce sens un renversement fondateur de notre modernité dramatique, l'acte de naissance d'une dramaturgie inédite parce que rétrospective » (p. 40). Joséphine est celle qui, par son arrivée et ses bottins qui contiennent la mémoire de son pays, clôt la marche du retour imposée par la catastrophe initiale. Certes, la catastrophe conduit Wilfrid à quitter la femme avec laquelle il partage un instant de jouissance, pour prendre connaissance de la mort de son père, mais elle le conduit vers une autre femme, celle qui lui permet d'« emmerrer » son père et de se révéler à lui-même.

Le rôle de Joséphine est aussi important que celui de Rébecca. Chalier (2021) décrit la consolation qui intervient dans le face-à-face entre Rébecca et d'Isaac comme suit :

Consoler l'époux n'étant pas tant lui faire oublier sa mère qu'accepter de le rencontrer comme personne singulière. Se savoir autre face à lui mais d'une altérité qui constitue

l'avènement d'une identité, celle d'un moi qui est pour l'autre, qui n'est moi qu'à ce titre, dans cette unique mesure. (Chalier, 2021, p. 103-104)

La rencontre de Rébecca et d'Isaac scelle, par le mariage, la poursuite de la promesse souhaitée ardemment par Abraham, tandis que la rencontre entre Joséphine et Wilfrid scelle en réalité, la continuité de la promesse du père faite à Jeanne dans la scène intitulée « Amour ». Entre les lectures effectuées par Wilfrid, des retrouvailles ont lieu uniquement, et pour la seule fois, entre Jeanne et le père. Cette dernière lui apparaît et le console de sa disparition : « La mort n'est rien, puisqu'elle t'aura donné un fils » (Mouawad, 1999c, p. 56). Jeanne est désormais seule sur la plage et se remémore le souvenir du jour où le père l'a appelée « mon amour », avant qu'il ne lui demande de l'épouser :

LE JEUNE PÈRE. Je suis venu te voir, Jeanne, ici, au milieu du vent de la mer, pour te demander de m'épouser. Voilà, je t'aime et ce sont des choses qui ne se disent pas, mais tant pis, je les dis, voilà, je t'aime, ne dis rien, la mer parle, elle parle pour toi, je suis fou parce que je suis là, debout avec toi, face à la mer, pour te dire mon amour, mon amitié, pour te dire mon amourité. Ne réponds pas, ne dis rien. (Mouawad, 1999c, p. 57)

Nous ignorons l'avenir de Wilfrid et de Joséphine, mais il semble évident que leur rencontre témoigne d'une continuité entre Jeanne et le père dont la relation peut être inspirée par celle d'Abraham et de Sarah. Le modèle de ce couple et de sa force symbolique nous semble participer à l'affirmation du pèlerinage dans lequel Mouawad s'engage pour tenter de retrouver la phrase manquante de son existence. Enfin, ajoutons que si Wilfrid et Joséphine ne se marient pas, leur relation noue la promesse de l'amitié, ou de « l'amourité », pour reprendre les mots du père. Cette promesse, assumée dans la pièce comme le chemin vers la consolation, nous conduit à identifier la présence de l'amitié et du lien qui unit Mouawad à Isabelle Leblanc. Dans la préface de la pièce, Mouawad écrit :

Car si Wilfrid appartient davantage à mon univers et Simone à celui d'Isabelle, Joséphine est le parfait mariage entre les deux ; Isabelle apportant l'idée fabuleuse des annuaires à transporter, et moi lui trouvant sa dramaturgie propre, à travers la guerre et à travers l'idée de faire des annuaires, l'ancre qui retiendra le père au fond des flots. (Mouawad, 2009b, p. 9)

À la suite de cette analyse, il semble que Mouawad s'engage également dans l'écriture de son Livre. *Littoral* reprend le modèle du chemin de croix, mais s'engage sur une construction à rebours qui conduit la fable à opérer une appropriation de la genèse, par le couple Abraham-Sarah. Alors que la marche d'Abraham est conduite sous le regard de son Dieu, Mouawad construit un parallèle entre l'image de Dieu et la figure maternelle, puisque c'est elle qui indique le chemin à Wilfrid. Toutefois, elle n'est convoquée qu'à titre

d'apparition et elle n'accompagne pas Wilfrid dans sa marche, à l'inverse de son père et du chevalier Guiromelan. La « Trinité poétique » inaugurée par la pièce *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, est réempruntée dans *Littoral*, mais comme dans l'épisode du sacrifice d'Abraham, la mère est absente. Mouawad, en quête de la phrase manquante détenue par la mère absente, ouvre un dialogue entre transcendance et immanence, entre la disparition de la mère et la Promesse à accomplir.

4.4 Le cheminement progressif vers l'onto-théologie

Dans l'ouvrage consacré à sa tétralogie, Mouawad (2009a) écrit : « Une promesse ne meurt pas, elle a son propre sang. J'ai eu la chance de ne pas l'égorger [...] *Le Sang des promesses*, ce titre n'a de sens que pour moi. Ce titre, ce fut mon affaire, un espace de seize ans » (p. 6) Au regard de ce que nous venons de traverser avec le rapprochement entre *Littoral* et l'histoire du couple Abraham-Sarah, il nous apparaît que le sang auquel se réfère Mouawad est celui du sacrifice originel, celui qui scelle la Promesse et l'Alliance. Tout l'enjeu est de maintenir cette promesse, quels que soient les événements ou les paradoxes, chaque descendance devra à la fois lui obéir, mais également en conserver la valeur symbolique et éthique. L'Alliance se fonde sur la relation entre Abraham et Dieu, mais elle s'illustre par le contournement de la stérilité de Sarah. Si Abraham transmet à son fils la mission divine, Sarah quant à elle, transmet par sa mort, son rôle de gardienne de la promesse à Rébecca. Ainsi, l'homme transmet le *gestus*, mais la femme transmet l'*éthos*. Dès lors, le projet poétique de Mouawad semble provoquer, par l'écriture, l'alliance de ce double héritage, ce qui expliquerait l'obsession de la figure maternelle, car c'est elle qui détient l'explicitation du geste. Toutefois, est-ce que cette hypothèse peut tenir dans le temps d'une écriture qui dure pendant plus de dix ans ? Mouawad, parce qu'il se nourrit de diverses lectures, rencontres et qu'il poursuit l'écriture d'autres pièces qui n'appartiennent pas à la tétralogie, n'évoluerait-il pas lui aussi dans son rapport au récit ?

Dans cette dernière partie, nous verrons comment le pèlerinage l'amène à une sorte de conversion vers ce qu'il nommera lui-même comme un contrepoint avec *Ciels*. Nous verrons comment, à travers la création d'*Incendies* et de *Forêts*, un autre discours commence à apparaître, de sorte à remettre en cause l'idéal de l'écriture du Livre. Dans un souci de clarté, nous aborderons cet enjeu dans deux parties distinctes : nous reviendrons dans un premier temps sur certains détails qui nous permettent d'appuyer l'idée que Mouawad opère un changement radical dans son esthétique, avant d'étudier plus précisément dans le prochain chapitre la remise en cause de ses croyances. En effet, nous verrons comment Mouawad se détourne progressivement de la figure maternelle pour s'intéresser à la figure paternelle. Ce déplacement

de l'obsession provoquera un discours aux allures ontologiques qui tentera de rationaliser les événements et d'inscrire Mouawad dans l'héritage platonicien que pointe par ailleurs le personnage de la mère dans le texte qui lui est consacré : « Tu compliques toujours tout [...] Toujours aussi Platon à ce que je vois » (Mouawad, 2022, p. 50).

4.4.1 Le maintien de la Promesse et le renversement de l'énigme

Mouawad ouvre le prologue d'*Incendies* avec cette première indication : « Sans être une suite narrative, *Incendies* reprend la réflexion autour de la question de l'origine » (2009c, p. 9). Une origine qui est indissociablement liée à la question de la consolation. Par conséquent, est-il possible que Mouawad poursuive l'écriture sous l'influence, ou en tous les cas, depuis le modèle de Rebecca, première matriarche à apporter la consolation à celui qui a perdu sa mère ? En effet, si nous relevons cette possibilité, c'est que la pièce est sans doute celle qui interroge le plus précisément la figure maternelle, c'est elle, par l'intermédiaire du personnage de Nawal, qui se trouve au centre du drame, au centre de l'énigme. Alors que *Littoral* s'ouvrait sur la catastrophe de la mort du père, *Incendies* débute par le rendez-vous de Jeanne et Simon, les jumeaux de Nawal, avec leur notaire Hermile Lebel, qui occupe le rôle d'exécutant testamentaire. Rédigé par Nawal, le testament indique l'héritage matériel, mais surtout immatériel qu'elle laisse à ses enfants. « L'enfance est un couteau planté dans la gorge. On ne le retire pas facilement » (p. 18), premier lègue immatériel de Nawal que nous choisirons d'appréhender comme une trace de sa disparition, nous y reviendrons. Le notaire poursuit :

HERMILE LEBEL. Jeanne,

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

Simon,

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

Lorsque ces enveloppes auront été remises à leur destinataire

Une lettre vous sera donnée

Le silence sera brisé

Et une pierre pourra être alors posée sur ma tombe

Et mon nom sur la pierre gravé au soleil. (Mouawad, 2009c, p. 18-19)

L'héritage que Nawal offre à ses enfants est conditionnel, c'est-à-dire que tous deux doivent d'abord remettre à leur père et à leur frère une enveloppe, avant de pouvoir accéder à une troisième qui leur révélera la vérité. En d'autres termes, Nawal les oblige à s'engager dans une recherche de leur filiation pour atteindre les mots qui briseront le silence. Premier point commun entre Nawal et Jeanne : c'est par

leur intervention que se détermine la direction de la révélation. Jeanne conduit Wilfrid au pays natal de son père pour qu'il revienne sur la plage de leur amour, Nawal dirige ses enfants vers leur père et leur frère avec comme seuls indices une « veste noire en toile verte avec l'inscription 72 à l'endos » (p. 19) pour Jeanne, et un « cahier rouge » (p. 19) pour Simon. Toute l'histoire d'*Incendies* repose sur un double motif : celui d'une enquête menée principalement par Jeanne pour tenter de retrouver le sens de l'histoire de sa mère et ainsi atteindre la figure du père, et une quête prise à bout de bras par Nawal par l'intermédiaire des mots de l'Autre qui permettent, sur le plan dramaturgique, de déclencher le retour du passé. Dans *Littoral*, les lettres du père ont permis d'expliquer le passé de son couple et l'origine de la naissance de Wilfrid, en revanche, la quête de Wilfrid s'effectuait au présent, rencontre après rencontre, pas après pas. Dans *Incendies*, la quête fonctionne en réponse aux informations obtenues par Jeanne lors de ses interrogatoires, ou en écho aux propos échangés par les jumeaux. Toutefois, dans un cas comme dans l'autre, la quête de Nawal appartient au passé et intègre ainsi l'héritage décrit dans le testament. La mère transmet, sous couvert de l'enquête, l'explicitation de sa propre quête qui l'a conduit, à la fin de sa vie, au silence absolu.⁸⁷

La particularité d'*Incendies* pourrait trouver une origine dans la singularité de l'histoire de Rébecca. Nous l'avons dit précédemment, *Littoral* se rattacherait au couple Abraham-Sarah. Wilfrid quant à lui, se verra, depuis les indications de sa mère, entreprendre un voyage pour amener son père au repos à la fois grâce à la découverte d'un lieu de sépulture, mais également grâce la promesse de poursuivre l'Alliance originelle aux côtés de Joséphine. *Incendies*, bien qu'elle ne soit pas une suite narrative de *Littoral*, réemprunte le modèle précédent, ce qui nous permet dès lors d'établir un parallèle avec le couple Isaac-Rébecca. Catherine Chalié (2021) aborde ce deuxième couple comme « une redite, une répétition » du premier : « non seulement Rébecca est-elle censée prendre la place de Sarah en occupant sa tente, mais elle traverse les mêmes épreuves » (p. 107). Pour comprendre ce parallèle, intéressons au couple formé par Nawal et Wahab. Dans la scène intitulée « Ce qui est là », Nawal, âgée de quatorze ans, retrouve son compagnon Wahab pour lui annoncer qu'elle est enceinte. Sarah et Rébecca sont toutes deux stériles, pourtant elles recevront l'appel de Dieu qui leur permettra d'enfanter. Jeanne, si elle n'est pas stérile, risque sa vie, selon les médecins, si elle devient enceinte. L'état de Nawal n'est pas découvert par elle, mais par Elham, la sage du village. C'est elle qui lui apprend qu'elle était enceinte : « Elle m'a dit qu'elle a

⁸⁷ Dès le début de la pièce, nous apprenons par Simon que sa mère s'est rendue pendant dix années au palais de justice avant de se taire pendant cinq années. Elle est toutefois sortie de son silence, le jour de l'anniversaire de ses enfants pour leur dire : « Maintenant que nous ensemble ça va mieux » (Mouawad, 2009c, p. 24).

fait naître tous les enfants du village depuis quarante ans. Elle m’a sortie du ventre de ma mère et elle a sorti ma mère du ventre de sa mère. Elhame ne se trompe pas » (Mouawad, 2009c, p. 33-34). De fait, l’enfant qui arrive n’est pas un souhait commun des parents, c’est une situation, un appel, qui les choisit, et non l’inverse, ce qui explique le sentiment contradictoire qu’éprouve Nawal : « C’est un vertige, n’est-ce pas ? C’est magnifique et horrible, n’est-ce pas ? C’est un gouffre et c’est comme la liberté aux oiseaux sauvages, n’est-ce pas ? » (p. 33). Pourtant, c’est bien la joie d’avoir un enfant qui finit par l’emporter sur la crainte de la mère. De la même manière que les couples Abraham-Sarah et Isaac-Rébecca parviennent à se convaincre l’un et l’autre parce qu’ils sont composés d’individus qui existent l’un pour l’autre, Wahab convainc Nawal par ses mots et son assurance :

WAHAB. Cette nuit est un cadeau. Je n’ai peut-être pas de tête pour dire ça, mais j’ai un cœur, et il est solide. Il est patient. [...] À la fin, après leurs cris et leurs injures, il restera toi, moi et un enfant de toi et de moi. Ton visage, mon visage dans le même visage. J’ai envie de rire. [...] NAWAL. Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux. (Mouawad, 2009c, p. 34-35)

Certes, la scène ne se déroule pas près d’une source d’eau, néanmoins nous retrouvons l’état du « pour-l’autre » commun aux couples bibliques et qui s’affirme ici comme une promesse. Nous aurons repéré également le retour du prénom de Wahab qui, rappelons-le s’est vu offrir la grâce du silence par Maya dans le roman *Visage retrouvé*, ainsi que celui de Jeanne qui tisse un lien avec la mère de Wilfrid. Autre élément troublant en faveur de notre hypothèse d’inscrire Nawal dans une filiation à Sarah et Rébecca. Après avoir annoncé à Wahab qu’elle était enceinte, Nawal fait face à sa mère qui refuse de croire en l’existence de cet enfant. Elle lui pose alors un ultimatum :

NAZIRA. Garde cet enfant et à l’instant, à l’instant, quitte les vêtements que tu portes et qui ne t’appartiennent pas, quitte la maison, quitte ta famille, ton village, tes montagnes, ton ciel et tes étoiles et quitte-moi. [...] Quitte-moi nue, avec ton ventre et la vie qu’il renferme. Ou bien reste et agenouille-toi, Nawal, agenouille-toi. (Mouawad, 2009c, p. 37)

Rébecca, elle qui n’a pas hésité à quitter sa famille pour se donner à Isaac, se serait-elle agenouillée ? Nawal l’a fait et très vite, c’est le regret et la culpabilité qui hante son esprit et dont elle fait part à sa grand-mère Nazira : « J’aurais dû partir, grand-mère, ne pas m’agenouiller, donner mes habits, donner tout, quitter la maison, le village, tout » (p. 38). La réponse de la grand-mère se veut compréhensive au regard de la misère et de la souffrance qui entoure Nawal. Cependant, elle nomme son erreur : « Tu as raison, Nawal, l’amour que tu avais à vivre, tu l’as vécu et l’enfant que tu vas avoir te sera enlevé. Il ne te reste rien. Lutter contre la misère, peut-être ou bien tomber dedans » (p. 38). À l’image d’une prophétie,

la scène se poursuit avec la séparation de Nawal et de Wahab qui est venu lui annoncer qu'il serait emmené dès l'aube loin d'elle, avant de la supplier de transmettre à leur enfant la preuve de son amour :

WAHAB. Lorsque tu mettras cet enfant au monde, dis-lui mon amour pour lui, mon amour pour toi. Dis-lui.

NAWAL. Je lui dirai, je te jure que je lui dirai. Pour toi et pour moi. Je lui soufflerai à l'oreille : « Quoi qu'il arrive, je t'aimerai toujours. » (Mouawad, 2009c, p. 39)

Nawal mettra un garçon au monde, avec l'aide d'Elhame qui, une fois l'aide donnée, sera emportée par la mort : elle laisse à son tour sa place au nouveau-né qui, lui-même, sera séparé de sa mère. De fait, pourquoi vouloir inscrire Nawal comme un personnage sous l'influence de Sarah et de Rébecca puisqu'elle n'a pas agi comme l'aurait sans doute fait Rébecca ? En réalité, sans doute faudrait-il poser la question autrement : pourquoi Rébecca, qui a toujours précisément agi dans le respect de l'Alliance a-t-elle subi l'infertilité et la douleur de la maternité ? En effet, Chalier (2021) rappelle que « contrairement à Sarah [Rébecca] ne jouit pas de sa maternité, elle se mesure avec une lutte qui, loin de l'attendrir sur l'enfant à naître, la laisse désolée et inquiète [...] "Si cela est ainsi, à quoi suis-je destinée !" » (p. 116). Dès lors, Chalier s'interroge sur le sens de cet effet de répétition-variation :

Réfutant cette lecture réductrice de l'histoire à un lancinant retour, à une simple durée assiégée et fascinée par le passé, convient-il de faire émerger ce qui travaille ces répétitions, ce sens qui se cherche en elles, tente d'émerger par elles ? Comme si, de relai en relai, et ici d'un couple à l'autre, d'une femme à l'autre, se dessinait un au-delà de la stagnation dans le répétitif, s'apprenait l'espérance d'un sens. (Chalier, 2021, p. 108)

En effet, tout porte à croire que le projet de Dieu envers Rébecca est plus grand qu'elle, puisqu'elle deviendra la première femme à mettre au monde des jumeaux. La douleur de sa maternité lui sera alors expliquée par le Seigneur de la façon suivante : « Deux nations sont dans ton sein, et deux peuples sortiront de tes entrailles ; un peuple sera plus puissant que l'autre, et l'aîné obéira au plus jeune » (Gen. 25 : 22-23). De fait naîtront les deux enfants d'Isaac et de Rébecca, à savoir Jacob et Ésaü, deux frères que tout oppose, et dont le rabbin Elie Munk résumera sous la formule « Les deux enfants sont le symbole de l'éternel conflit entre la loi divine et la force brutale [...] Jacob formera des prophètes, Ésaü des seigneurs » (dans Chalier, 2021, p. 117). Toutefois, dans l'annonce de la naissance des deux frères, on distingue une évolution de la Promesse qui obligera Rébecca à tout mettre en œuvre pour que Jacob, sorti après Ésaü, prenne l'ascendant sur son frère afin qu'il mène son peuple vers la lumière.

Revenons maintenant à l'histoire de Nawal. Un an après l'accouchement et l'enlèvement de son enfant, sa grand-mère Nazira est sur le point de mourir. Dans l'élan du dernier souffle, elle fait promettre à sa petite fille d'apprendre à lire, à écrire, à compter et à parler, et lui indique : « C'est ta seule chance de ne pas nous ressembler » (Mouawad, 2009c, p. 41). Nazira confie à Nawal la mission de « casser le fil » (p. 42) qui relie les femmes de leur famille au sentiment de colère, transmis de mère en fille. De fait, Nawal, tout comme Rébecca, se voit porter le poids éthique de la Promesse. Cependant, Mouawad opère, par l'écriture de la pièce, un changement radical puisqu'à la notion de personnage-miroir, il ajoute celle du dédoublement et de la division. Certes, Nawal, tout comme Rébecca, mettra au monde des jumeaux, mais si « Rébecca serait mère de ces deux possibilités humaines » (Chalier, 2021, p. 122), à savoir le Bien et le Mal, Nawal accouche d'un seul enfant qui deviendra, nous l'apprendrons dans la suite du drame, à la fois le père et le frère de ses jumeaux. Par conséquent, il n'est pas question ici de proposer une continuité aveugle du grand récit, mais plutôt d'affirmer la possibilité que le Bien et le Mal puissent exister au sein d'un même individu. En d'autres termes, Mouawad parvient dans *Incendies* à interroger le sens de la répétition admise par le récit des couples bibliques ainsi que celui de l'héritage. Mouawad a toujours questionné le geste posé par Abraham, et s'est toujours étonné de l'acceptation du Père à sacrifier le Fils. Rappelons que c'est son questionnement dans son journal de confinement (2021), qui nous a amené à interpréter cette figure comme l'une des clés pour comprendre ses premières œuvres.

Je regarde le tableau de Rembrandt, je regarde la main de l'ange agrippant celle d'Abraham. Dans les Écritures, il est dit qu'après cette nuit une nouvelle alliance fut établie entre Abraham et son Dieu. Quelle alliance saurons-nous inventer entre nous ? (Mouawad, 2021a, 23-24)

Il semble qu'*Incendies* témoigne d'une évolution majeure dans l'esthétique portée jusqu'à présent par Mouawad. Une évolution qui pourrait s'illustrer dans les propos de l'auteur, tenus lors de sa conférence d'ouverture à la Rencontre québécoise internationale des écrivains en 2007, où il déclarait :

Dans le monde chrétien, l'énigme est unique et se transforme en mystère, celui de la Trinité, pour que puisse naître une sorte d'énigme inversée : le péché. Comme si, chez les Grecs, on partait de l'énigme pour arriver à la révélation et si, chez les chrétiens, on partait de la révélation pour ramener le péché à son état d'énigme, le faire oublier dans la pensée de Dieu et ainsi obtenir le pardon. Mais l'un et l'autre, irrémédiablement, passent par l'instant de l'aveu. (Mouawad, 2007c, p. 28)

À la différence de *Littoral* qui se clôt par le repos du père et l'apaisement de Wilfrid, *Incendies* se termine par la résolution de l'énigme, par la révélation de la vérité accessible par la troisième lettre adressée aux jumeaux, mais non sur un état d'apaisement. Les jumeaux viennent d'apprendre que leur père est

également leur frère et la dernière réplique est celle de Simon qui demande à sa sœur de lui faire encore entendre le silence de leur mère. Plus de mots pour faire face à l'horreur, plus de parole possible pour consoler l'inconsolable. L'énigme, si elle est d'une certaine façon transmise aux jumeaux dans le testament de la mère, elle est surtout nommée par Jeanne, doctorante et chargée de cours à l'université, qui l'illustre à travers un polygone et son graphe de visibilité tracé qui a toujours été faux. Nous reviendrons sur le discours de Jeanne dans le prochain chapitre, mais notons que Mouawad utilise pour la première fois l'argumentaire mathématique tant et si bien, qu'il s'apprête en réalité à en construire une mythologie qui rejoindra les penseurs grecs, à commencer par Pythagore. Jeanne est par ailleurs le premier personnage qui incarne la récurrence de l'archétype scientifique dans l'univers mouawadien. En effet, cet archétype est inauguré par *Seuls*, où Harwan est candidat à un doctorat en sociologie de l'imaginaire et sera ensuite constamment réinvesti, à commencer par *Incendies* puis par *Forêts* avec le personnage de Douglas Dupontel qui est paléontologue.

Enfin, ajoutons que la demande que lui fait promettre sa grand-mère avant de mourir, à savoir celle d'accéder à la connaissance pour casser le fil, est également inédite. Dans toutes les autres pièces que nous avons traversées, c'est un personnage mental qui accompagne le protagoniste principal tel un guide qui peut s'apparenter à un Ange protecteur. Or, dans la quête de Nawal, aucune trace de cet imaginaire, seulement les faits de l'Histoire avec lesquelles elle tente de raisonner. Nous assistons à une sorte de conversion des personnages mouawadiens : de la croyance dans le rêve et l'interprétation pour expliquer les situations, c'est désormais la croyance dans les sciences et dans les faits qui semble être la voie de résolution. À moins qu'il ne s'agisse en réalité d'opérer une fusion de ces deux croyances, ce qui permettrait à Mouawad d'affirmer l'existence de son projet poétique comme un moyen de se positionner comme un funambule sur la corde du réel.

4.4.2 De la révélation à la logique de la découverte

Dès qu'il s'agit d'aborder la troisième pièce de la tétralogie, une certaine complexité apparaît. *Forêts* est une plongée dans les abysses des origines. Aimée Lambert, compagne de Baptiste, est décédée lors de l'accouchement de sa fille, Loup. Atteinte d'une tumeur, Aimée possède en réalité dans son cerveau, un os depuis lequel s'est imbriqué son système nerveux. Dès lors, accoucher relève d'un dilemme mortel selon l'avis du médecin : « 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 » (Mouawad, 2009d, p. 32). À la mort de sa mère, Loup est contactée par un paléontologue, Douglas

Dupontel, qui souhaite poursuivre l'enquête de son père, Étienne, débutée en 1946. Directeur à l'époque du musée de paléontologie de Paris, il est responsable d'étudier un crâne humain retrouvé « dans un grand terrain vague où les nazis brûlaient les corps des juifs » (p. 56). Pendant des années, Étienne a tenté de le reconstituer. Il découvre que ce crâne appartenait à une jeune femme d'une vingtaine d'années et décide d'enquêter pour retrouver le visage qu'aurait pu avoir cette femme. Or, « il manquait un morceau : la mâchoire supérieure » (p. 58), et ce morceau n'était autre que l'os présent dans le cerveau d'Aimée.⁸⁸ Ainsi, Douglas Dupontel souhaite mener l'enquête aux côtés de Loup, pour comprendre l'origine de cet os et accéder, de fait, à la découverte de l'identité du crâne examiné par son père, et puisqu'il est scientifique, il nomme précisément ses questions de recherche :

DOUGLAS DUPONTEL. Qui est là ? Qui est cette femme qui a sauvé, au-delà du temps et de l'espace, dans un moment inimaginable d'horreur, un fragment d'elle-même, jusqu'à réussir à le faire apparaître au cœur du cerveau de votre propre mère pour ne pas disparaître complètement ? Et pourquoi dans celui de votre mère précisément ? [...] Qui est-elle, cette femme tirée du néant ? Où et quand est-elle née ? Qui a-t-elle aimée ? Quel lien secret et mystérieux la rattache à votre famille et à votre passé ? (Mouawad, 2009d, p. 58-59)

Pour répondre aux questions de Douglas Dupontel, les deux protagonistes se lancent dans une enquête où se mêlent rapports médicaux, archives historiques et échanges avec la grand-mère de Loup, Luce Brouillard, de sorte à remonter l'histoire familiale jusqu'à la fin du XIXe siècle et de comptabiliser sept générations dans l'arbre généalogique.

Le premier changement majeur dans la pièce repose sur l'initiateur de l'enquête. Pour la première fois, ce n'est pas l'enfant qui se met en quête, et ce n'est pas non plus l'apparition d'un parent qui invite l'enfant à fouiller dans le passé pour atteindre un lieu de repos. Douglas Dupontel est un personnage extérieur à la famille de Loup, il n'a aucun lien de parenté avec elle, mais c'est pourtant lui qui est le porteur de l'énigme. Le point de départ de cette énigme apparaît d'abord dans le dossier médical d'Aimée, qui indique que le 16 novembre 1989, elle fut victime d'une crise d'épilepsie alors qu'elle avait réuni chez elle des amis pour célébrer son annonce d'être enceinte. Emmenée à l'hôpital, elle doit subir un examen neurologique qui révèle l'existence de cet os et de ses visions à propos d'un « soldat de la Première Guerre mondiale »

⁸⁸ « DOUGLAS DUPONTEL. L'os qu'il y avait dans la tête de votre mère est, précisément, cet os manquant que mon père a si désespérément cherché toute sa vie. Toutes les analyses le confirment et les résultats de la datation ont scellé son origine » (Mouawad, 2009d, p. 58).

(p. 22), Lucien Blondel. Pourtant, Loup, à la différence des autres personnages des précédentes pièces, est réticente à l'idée d'effectuer cette recherche :

LOUP. J'étais pas là pour tchéquer dans le calendrier, j'étais dans son ventre, je viens de vous le dire ! Et que ça fasse une semaine, un jour ou trois mois qu'est-ce que ça change, seize ans plus tard ?

DOUGLAS DUPONTEL. Je veux simplement vous prouver que vous ne connaissez pas tout à fait tout.

LOUP. Tant mieux tabarnac ! (Mouawad, 2009d, p. 20-21)

Il est intéressant de noter ici l'usage du terme « prouver » ainsi que la difficulté pour Loup de nommer avec exactitude le métier de Douglas Dupontel :

LOUP. Qu'est-ce que vous en avez à crisser, vous ? En quoi, au-delà de l'intérêt scientifique du pantalogue que vous êtes...

DOUGLAS DUPONTEL. Paléontologue.

LOUP. ... Whatever ! Fuck ! En quoi ça vous concerne ? (Mouawad, 2009d, p. 21)

Ce court échange sera repris régulièrement dans la pièce et Loup prononcera correctement le mot paléontologue seulement à la fin de l'enquête, ce mot deviendra alors le signe de leur amitié et de leur complicité.⁸⁹ Le discours scientifique est non seulement inédit dans l'œuvre de Mouawad, bien qu'*Incendies* ait inauguré la pensée mathématique, et par conséquent l'appréhension de ce discours s'avère compliquée pour le personnage de Loup. En ce sens, elle se place au même niveau que le lecteur-spectateur ou la lectrice-spectatrice qui devra, à son tour, élucider les propos de Douglas Dupontel. Dès lors, une question se pose : pour quelle raison Mouawad s'empare-t-il du discours scientifique ? Pourquoi, si *Incendies* relevait de l'image d'un polygone démontré et illustré par Jeanne, *Forêts* semble bien plus complexe avec une énigme qui repose principalement sur la recherche de faits et d'explorations approfondies de la phrase d'Héraclite, « Nature aime se cacher » ? En effet, dans la postface de la pièce, Charlotte Farcet écrit :

Forêts porte son contraire : elle ouvre et appelle un silence, silence de l'existence, silence du monde. Au cœur de la phrase d'Héraclite est inscrit ce mouvement. « Physis », traduit par « nature », dit aussi l'éclosion, la percée vers la lumière, que le mot de « nature » malgré lui occulte, figeant les choses dans une essence. « Nature aime se cacher », c'est-à-dire aussi

⁸⁹ « DOUGLAS DUPONTEL. Un musée de pantalogie au complet compte sur moi. / LOUP. Paléontologie. Musée de paléontologie » (Mouawad, 2009d, p. 158).

« l'éclosion aime se voiler » : tout mouvement vers le visible est aussi un mouvement vers l'invisible, toute éclosion s'accompagne d'un retrait. (Farcet, dans Mouawad, 2009d, p. 192)

Il peut paraître surprenant que nous affirmions précédemment une possible filiation de Mouawad avec la pensée pythagoricienne, alors que *Forêts* s'ouvre avec une citation d'Héraclite, fidèle opposé à Pythagore et à Parménide. Pour Héraclite, « ce monde, le même pour tous, n'a été créé par aucun dieu ni par aucun homme. Mais il était toujours, il est, il sera, feu toujours vivant, s'allumant avec mesure et s'éteignant avec mesure » (Conche, 2011, p. 302). Cependant, c'est précisément parce que l'auteur cite Héraclite, que *Forêts* peut être perçu comme une voie contraire aux pièces précédentes qui permet le fondement « poétique » de son projet. Cette voie s'incarne par le discours scientifique porté par le personnage de Douglas Dupontel. Dès lors, les propos de Liliane Campos (2012) nous apparaissent éclairants pour saisir l'importance de cette nouvelle voie empruntée par l'auteur :

L'emploi du discours scientifique se fait toujours sur le mode du détournement [...] il remplit avant tout une fonction poétique. Si la science est conviée au théâtre, c'est souvent moins par son contenu informatif que pour son potentiel métaphorique, qui permet une re-description de la situation humaine comme de la structure dramatique. (Campos, 2012, Introduction, 5^e paragr.)

Le discours scientifique serait utilisé par Mouawad dans sa potentialité métaphorique qui lui permettrait de redécrire la situation humaine et d'ainsi ouvrir le monde du texte de façon renouvelée. Campos toujours, ajoute que « le langage scientifique est porteur d'une tension entre la réalité et la fiction, et contribue ainsi au dialogisme introduit par la voix savante. Son référent est désormais double, car il renvoie aussi bien au monde réel qu'à celui de la fable » (Chap. II, 25^e paragr.). *Forêts* n'est pas seulement une enquête au sein de l'héritage familial, elle est également une investigation au sein même de l'Histoire qui permet à son auteur, de faire apparaître pour la première fois, la figure de ce que Charlotte Farcet (2009) nomme « l'enfant-puzzle » (dans Mouawad, 2009a, p. 187). Avec cette figure apparaît la nécessité d'une alliance entre mythos, mimésis et modèle. Paul Ricœur (1975/1997), dans son ouvrage *La métaphore vive*, indique que « le modèle appartient non à la logique de la preuve, mais à la logique de la découverte » (p. 302). Selon lui, « l'imagination scientifique ne marque pas un fléchissement de la raison, une distraction par les images » mais détient « le pouvoir essentiellement verbal d'essayer de nouvelles relations sur un "modèle décrit" » (p. 304). *Forêts*, et ce, pour la première fois, s'enracine dans un cadre

spatio-temporel réel et identifiable. En effet, la pièce s'ouvre par le monologue d'Aimée qui, à l'occasion de la fête « d'avant la naissance »⁹⁰ de Loup, déclare à ses amis :

AIMÉE. Je ne me souviens de rien et ce que je sais, je le sais parce qu'on me l'a appris. Je ne me souviens ni de la fin de la guerre du Vietnam ni du début de la guerre du Liban et je confonds la crise d'Octobre avec l'Immaculée Conception avec Mai 68 parce qu'on m'a interdit d'injurier l'un ou l'autre. Je suis née à Rimouski mais je vis à Montréal, mais j'aurais très bien pu naître en Floride et vivre à Honolulu. (Mouawad, 2009d, p. 15)

La présence d'événements historiques et de lieux réels s'accumule tout au long de la pièce, mais c'est la re-description du réel par le père de Loup qui nous permet de concevoir l'importance de la métaphore. Aimée doit avorter le 6 décembre 1989, elle a donc choisi avec Baptiste de préserver sa vie plutôt que celle de sa fille. Pourtant, Aimée changera de décision à la suite de l'annonce, à la télévision, de la tuerie de l'École polytechnique à Montréal menée par Marc Lépine.⁹¹

BAPTISTE. Tu n'y es pour rien !

AIMÉE. Je n'en tuerai pas une quinzisième.

BAPTISTE. La quinzisième, ce sera toi !

AIMÉE. Moi, je peux choisir, pas elle. (Mouawad, 2009d, p. 37)

Aristote, et c'est ce que nous rappelle Ricœur (1975/1997), liait « *mimèsis* et *mythos* dans son concept de la *poesis* tragique » (p. 308). La poésie était, selon lui, « une imitation des actions humaines », mais qui devait nécessairement passer par « la création d'une fable, d'une intrigue, qui présente des traits de composition et d'ordre qui manquent aux drames de la vie quotidienne » (p. 308). Ainsi, Ricœur s'interroge : ce rapport entre *mimèsis* et *mythos* ne doit-il pas se comprendre « comme celui de la fiction heuristique et de la redescription dans la théorie des modèles ? » (p. 308). Il précise :

La métaphoricité n'est pas seulement un trait de la *lexis*, mais du *mythos* lui-même, et cette métaphoricité consiste, comme celle des modèles, à décrire un domaine moins connu — la réalité humaine — en fonction des relations d'un domaine fictif, mais mieux connu — la fable tragique —, en usant de toutes les vertus de « déployabilité systématique » contenues dans cette fable. [...] La tragédie enseigne à « voir » la vie humaine « comme » ce que le *mythos*

⁹⁰ « AIMÉE. Je suis enceinte. Une petite fille. J'avais envie de fêter son anniversaire d'avant la naissance, le jour où j'allais l'annoncer à mes amis » (Mouawad, 2009d, p. 18).

⁹¹ Le 6 décembre 1989, Marc Lépine, âgé de vingt-cinq ans est entré avec une arme dans l'École polytechnique de Montréal. Il a tué quatorze femmes et blessé 13 personnes avant de suicider. C'est le premier attentat antiféministe qu'ait connu le Québec et le Canada.

exhibe. Autrement dit, la *mimèsis* constitue la dimension « dénotative » du *mythos*. (Ricœur, 1975/1997, p. 308)

Mouawad, par l'accumulation de références historiques à travers l'enquête et le discours scientifique, offre l'opportunité à ses personnages de trouver une logique dans le déploiement du récit. Chaque génération est incluse dans un passé historique réel, « *Forêts* est tentaculaire ; elle embrasse sept générations, traverse cent cinquante ans, et les horreurs d'une Histoire qui ont fondé le monde contemporain » (Farcet, dans Mouawad, 2009d, p. 179). Toutefois, ce qui intéresse Mouawad, ce n'est pas tant la fresque historique que toutes les histoires qui se sont croisées et entremêlées. Dès lors, il rejoint l'ambition décrite par Campos (2012), à savoir que le discours scientifique « apparaît ainsi dans un théâtre postmoderniste qui souligne la disjonction entre récit et vérité, et qui privilégie la pluralité des micro-récits et la mise en valeur d'une "fabulation du monde" » (Chap. III, 3^e paragr.). Douglas Dupontel est le personnage qui a besoin de réponses parce qu'il a fait une promesse à son père, celle de retrouver le visage du crâne qu'il a étudié pendant des années, tandis que Loup a quant à elle fait une promesse à sa mère, « celle de lui donner le repos en brûlant le plus vite possible ce qui l'a tuée » (Mouawad, 2009d, p. 55). Pourtant, Douglas Dupontel parviendra à convaincre Loup de s'engager dans l'enquête. À la différence des pièces précédentes, Douglas Dupontel ne peut emprunter un argumentaire sensible : ils ne se connaissent pas, et n'ont aucun lien de confiance. Le discours scientifique qui, d'une certaine manière, fait office d'argument d'autorité sur Loup qui n'est âgée que de seize ans, crée un sentiment de dépendance à l'explicitation. Loup a besoin de Douglas Dupontel, non seulement pour comprendre le dossier médical de sa mère, mais également pour apaiser sa propre douleur. C'est d'ailleurs ce qu'elle exprime à son père au téléphone dans la dernière scène du premier tableau, alors qu'elle s'apprête à écouter Douglas Dupontel et rendre visite à sa grand-mère Luce : « Ça fait du bien parfois de faire semblant que l'on va vous répondre et que tout va enfin rentrer dans l'ordre même si rien n'est vrai, même si rien n'est vrai » (p 20).

Ce besoin que « tout rentre dans l'ordre » fait écho à la justification proposée par Campos (2012) à propos de la présence du discours scientifique au théâtre. Elle explique que ce recours aux sciences permet de « problématiser la mise en récit, ce besoin d'explication et d'enchaînement logique, cette construction d'une forme qui permet à la situation humaine de *faire sens*. C'est donc à une réflexion spécifiquement métadramatique, sur le *muthos*, que contribue le discours scientifique » (5^e paragr.). Nous croyons que l'origine de ce métadrame se trouve dans l'oracle prononcé par Aimée à l'occasion de sa première crise d'épilepsie :

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 de loin. (Mouawad, 2009d, p. 20).

La lecture ne nous informe pas sur la connaissance ou non de l'oracle par Loup et Douglas Dupontel, mais la mise en scène en revanche, place les deux personnages à l'écoute des propos d'Aimée. Pour comprendre l'oracle, il est nécessaire d'adopter une posture herméneutique puisqu'il s'agit de l'interpréter aux côtés de personnes qui peuvent aider à la résolution. En ce sens, seule la remise en ordre des éléments permet de revenir à la question d'origine, ce qui diffère des enquêtes menées par les personnages antérieurs : Wilfrid se voit expliquer son passé par la présence de son père à ses côtés, Jeanne et Simon sont accompagnés par le notaire qui était un ami de leur mère, tandis que Wahab ou Alphonse étaient plongés dans une quête intérieure. *Forêts* témoigne d'un profond changement dans le mécanisme de la résolution qui s'expliquerait par la découverte de Mouawad de la mécanique quantique, comme l'explique Charlotte Farcet :

La découverte quantique lui révèle un monde et des comportements qu'il ne peut appréhender. Il passe donc d'un monde que l'on pourrait dire « symétrique » — un principe de rencontre une application concrète dans le monde qui l'entoure — à un monde asymétrique, où sa propre observation est défailante [...] Le monde qui surgit est un monde de probabilité fait de vide et d'échappées, dont le visible n'est qu'une surface. (Farcet, dans Mouawad, 2009d, p. 187)

Cette découverte amène Mouawad à redéfinir sa conception de la connaissance et à prendre de nouvelles distances avec la pensée aristotélicienne. Après avoir inversé le nouement et le dénouement du drame dans les trois premières pièces de la tétralogie, l'auteur marque cette fois sa différence par l'appropriation du discours scientifique. Comme le note Liliane Campos (2012), tandis qu'Aristote conçoit « la connaissance théâtrale comme une reconnaissance, le théâtre dont il s'agit ici tend plutôt à en faire une enquête ouverte sans conclusions finales » (Chap. III, 32^e paragr.). Au début de ce chapitre, nous abordions la question de l'indécision de la manière d'être de Mouawad, revendiquée comme un choix afin de ne pas être « enfermé » par le discours de l'Autre. Qu'il s'agisse de son parcours ou de ses œuvres, Mouawad ne cesse de se déplacer à travers les références comme pour déjouer toutes les tentatives qui viseraient à fixer ses écrits dans une catégorie prédéfinie. Sa condition de marcheur s'affirme et devient celle du pèlerin en quête non pas d'une guérison, mais d'une consolation face au manque et à l'ignorance de la phrase manquante. Pour ce faire, Mouawad fouille dans l'héritage biblique de son enfance et reforme, à

sa manière, l'histoire du couple Abraham-Sarah de sorte à questionner la Promesse originelle et le paradoxe fondateur du sacrifice. Dès lors, la phrase manquante semble se découvrir à mesure que Mouawad retrace et interroge la nature de l'héritage d'Abraham. La figure de la mère devient centrale et s'affirme comme la gardienne de l'Alliance, c'est elle qui détient la clé de compréhension au cycle du sang versé. La mère n'est pas la cause des malheurs, au contraire, elle est celle qui sauve l'enfant de la mort par son propre sacrifice. De fait, cette compréhension conduit Mouawad à explorer les possibles de la promesse et suggère, dès *Forêts*, un héritage qui n'est plus familial (et donc, qui n'est plus issu du sang), mais qui se constitue par la puissance du don de soi et de l'amitié.

Le mouvement qui part de l'ignorance pour atteindre la connaissance est atteint, il s'agit désormais de revenir à l'état de l'ignorance par la voie de la dé-connaissance pour mieux reconnaître les manques originels. Dans ce qui s'apprête à ouvrir la troisième période de l'écriture, Mouawad retrouve les voies de l'indécision et propose une sorte de nouvelle lecture à sa quête de la phrase manquante. En effet, tout comme *Littoral*, *Seuls* se situe au seuil des deux périodes, et ouvre ce qu'il nomme le cycle *Domestique*. Cette fois, ce n'est plus la mère qui détient la question originelle, mais le père qui représente le lieu du fracas, à savoir le jardin de l'enfance. Assumé comme le lieu du Paradis, ce jardin n'est pas sans nous rappeler celui d'Éden où vivent Adam et Eve, avant d'en être chassé-es pour avoir mangé l'un des fruits de l'arbre de la connaissance. À son tour, Mouawad s'engage dès l'écriture de *Seuls*, sur les voies du savoir. Désormais, il ne s'agit plus de consoler la perte induite par la Promesse, mais de revenir dans ce jardin pour comprendre l'héritage de la faute. Ainsi, les pièces qui composent cette nouvelle période d'écriture, se construisent en écho aux précédentes, mais semblent offrir à chacune d'elles une voie parallèle : celle de l'hypoténuse.

CHAPITRE 5

LA « SECONDE ANCIENNE » : DANS LE JARDIN DU PÈRE, ATTEND L'ENFANT

Il pensait. « Peut-être que depuis des générations et des générations, nous attendons la fin du déluge pour pouvoir enfin rentrer chez nous. »
(Mouawad, 2011a, p. 103)

Deux quêtes composent le projet poétique de Mouawad : la première, celle de la phrase manquante qui, comme nous l'avons observé, semble appartenir à la figure maternelle. Cette recherche est apparue au cours de la création de *Visage retrouvé* et s'est illustrée comme le moteur de l'écriture de la pièce *Rêves* à la fois pour le personnage, mais également pour l'auteur lui-même. Mouawad a nommé la nature de la perte : celle de la figure maternelle qu'il a associée à l'apparition de la femme aux membres de bois, figure cauchemardesque de l'enfance. Par conséquent, c'est depuis son regard d'enfant qu'il a appréhendé la perte de la mère et avec elle, celle en apparence définitive de la langue maternelle. Dans le texte qui présente la pensée de l'auteur sur cette phrase manquante, Mouawad suggère de percevoir l'art comme « une tentative de renversement ponctuel, comme un coup d'état contre la mécanique du manque », il ajoute :

Le théâtre comme asile pour les mots rescapés de la fragmentation. Le théâtre comme théâtre. Non pas comme un espace mais comme un temps, celui de la métamorphose. Non comme un divertissement mais comme un engagement, celui de la rencontre. (Mouawad, dans Farcet, 2009, p. 86)

Littoral, *Incendies* et *Forêts* se sont construites depuis cette tentative de « renversement ponctuel ». Les trois pièces se sont composées avec des personnages qui, à la différence de ceux de la première période d'écriture, se sont mis explicitement en quête : Wilfrid s'est mis en tête de trouver un lieu de sépulture pour son père, Jeanne a cherché l'identité de son père puis, avec Simon, l'identité de leur frère, enfin, Loup accompagnée de Douglas Dupontel, a tenté de retracer sa lignée familiale pour comprendre l'origine de cet os dans la tête de sa mère. Dans ces trois textes, un secret est à découvrir qui permet, une fois trouvé, de combler le manque d'une partie de l'être du personnage. La seconde période d'écriture de Mouawad participe à l'édification de son mythe personnel puisque l'écriture s'incarne par le conflit originel qui réside dans l'Alliance passée entre Abraham et son Dieu et qui détient le paradoxe fondateur : le sacrifice du Fils. Ce dernier, sauvé de justesse par l'intervention de l'Ange, conduit au sacrifice de Sarah. Ce conflit trouve chez Mouawad, une résonance avec la disparition de sa mère : c'est cette disparition qui

permet de mettre en marche les personnages, et ce, depuis *Alphonse*. À propos de ce mythe personnel, Évelyne Lewy-Bertaut écrit :

Il convoque l'excès et le manque, la bosse et le « raccourci où il faut », en un mouvement oscillatoire, met en branle pulsion scopique et schème de l'incorporation, avidité incombable et désir de retour à l'indifférencié : ainsi la *mort-vie* permet-elle, en de longues phases de latence et par des ellipses de toute nature, d'éviter une problématique mortelle. (Lewy-Bertaut, 2021, 1^{er} paragr.)

Au sein des trois pièces, Mouawad a recours systématiquement à la figure du fantôme. Sans reprendre ici de façon complète et approfondie ma recherche menée dans le cadre de ma deuxième année de maîtrise, je me dois néanmoins de rappeler ce que j'ai pu constater à la lecture des pièces de la tétralogie. Le fantôme comme personnage dramatique mouawadien est à la fois un marqueur de l'invisible, mais également un révélateur pour les vivants qui se mettent en route vers le monde quitté par le fantôme. Contrairement à la marche de Wahab par exemple, celles de Wilfrid, Jeanne, Simone ou Loup se caractérisent par « le retour vers » et non par « l'avancée vers ». Le fantôme est central : c'est depuis sa disparition que l'énigme apparaît et que les questions se posent. Celui de *Littoral* est double : il s'agit d'abord de ressusciter le fantôme du père afin de lui trouver un lieu de sépulture, ce qui permet, par son intermédiaire, de faire ressurgir le fantôme de l'enfance, à savoir le chevalier Guiromelan. Dans *Incendies*, c'est le fantôme de la mère qui intervient pour guider les jumeaux sur les voies de la vérité. *Forêts* entrevoit cette figure de manière différente puisque, ce n'est pas un mais plusieurs fantômes qui dialoguent et cohabitent entre eux. Loup ne se concentre que sur celui de sa mère, mais devient la témoin de tous les « spectres » de sa famille. Françoise Lavocat et François Lecercle (2005), à propos du procédé qui consiste à faire intervenir un fantôme, écrivent :

Derrière les fantômes ne se cache pas seulement une réflexion sur le théâtre, la représentation ou l'écriture : s'ils hantent les scènes, c'est parce que les morts inquiètent les vivants. Le théâtre se couvrit d'un savoir sur les revenants. (Lavocat et Lecercle, 2005, p. 12)

Chez Mouawad, si les fantômes inquiètent tant les vivants, c'est qu'ils détiennent le secret de leur existence et l'origine de la promesse. À propos de cette promesse justement, Mouawad, dans une entrevue avec Agnès Santi (2009), déclarait que les trois pièces :

Littoral, *Incendies* et *Forêts* abordent la question de la promesse non tenue, ou plutôt de celle que l'on profère et que l'on tente de tenir, et des raisons pour lesquelles on ne la tient pas, explorant aussi les conséquences et les raisons de ces conséquences. (Santi, 2009, 2^e paragr.)

La promesse, à l'image de l'Alliance nouvelle entre Abraham et son Dieu, est transmise de génération en génération. Pour comprendre la nature de cette promesse, il est nécessaire de retrouver la phrase manquante. Par conséquent, les personnages n'ont d'autres choix que de remonter le fil des générations, et de « ramasser la sciure qui tombe sur le plancher des âmes » (Mouawad, dans Farcet, 2009, p. 85). De fait, la posture qu'adopte Mouawad dans la deuxième période d'écriture et qui a été découverte par l'intermédiaire de son premier roman est celle du « faiseur de roman » (p. 26), pour reprendre l'expression de Marthe Robert (1975). Selon elle,

Qui « fait » un roman, exprime par là-même un désir de changement qui tente de s'accomplir dans deux directions, car ou bien il raconte des histoires, et il change *ce qui est* ; ou bien il cherche à se marier au-dessus de sa condition, et il change *ce qu'il est*, de toute façon il refuse la réalité empirique au nom d'un rêve personnel qu'il croit possible de réaliser à force de mensonge et de séduction. (Robert, 1975, p. 26)

En d'autres termes, les deux directions possibles recouvrent à la fois le collectif et l'individuel. La quête de la phrase manquante est de l'ordre de la fable de l'enfance que construit Mouawad à partir de *ce qui est*, à savoir, la perte. *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, sont à ce titre éloquentes puisqu'elles mettent en scène à la fois des références spatiales et temporelles communes, et une réinterrogation de l'enfance par la recherche d'un secret qui permettrait d'expliquer la perte. Si *Littoral* « porte le mystère des naissances » (Farcet, dans Mouawad, 2009b, p. 151), Mouawad se réfère à l'Alliance d'Abraham avec son Dieu pour interroger sa nature et ses conséquences. Dès lors, c'est bien la question de la filiation qui est mise en intrigue, et par conséquent le phénomène de « l'enfant trouvé » du roman familial de Marthe Robert dont nous parlions dans le troisième chapitre à propos de *Visage retrouvé*.

Toutefois, Mouawad semble emprunter la seconde direction évoquée par Robert et ce, dès l'écriture de *Seuls* (2007), ce qui lui permet d'inaugurer une troisième période d'écriture. En effet, dans l'ouvrage consacré à la pièce, il indique en introduction :

Il faut dire qu'après l'écriture et la mise en scène de *Forêts*, le spectacle précédent, je cherchais, par tous les moyens, une manière d'écrire différente [...] Pour cela, il faut une aventure. Il faut partir sur la lune. Il faut tomber de haut. Il faut mourir, casser l'outil qui nous a permis de survivre jusqu'ici, il faut le haïr, le tuer même, le manger, le mâcher, le digérer, le chier et le regarder pourrir. (Mouawad, 2008b, p. 11)

Ce que Mouawad « assassine » n'est autre que l'image de « l'enfant trouvé » du roman familial, ce qui l'amène à changer *ce qu'il est* et *de facto*, à explorer toutes les possibilités de sa propre existence, de sorte

à « remanier sa biographie », pour reprendre l'expression de Lewy-Bertaut (2021, 4^e paragr.). Mouawad ne se détache pas de sa méthode de l'exode, au contraire, il confirme son existence ainsi que les propos de Davreu (2009) à son égard : « la méthode de l'exode, sans autre terre promise que celle, indéfiniment à réinventer, de l'œuvre, du "work in progress" » (Davreu, dans Farcet, p. 80). Cependant, cette nouvelle direction conduit l'auteur à répondre d'une nouvelle quête : celle non plus de la phrase manquante, mais celle de la « seconde ancienne qui, après avoir prononcé son tic et son tac, a décidé de ne pas mourir. Elle est restée là, insupportablement immortelle, altérant [s]on existence » (Mouawad, 2007b, p. 179).

Complémentaire à la première quête, la recherche de cette « seconde ancienne » met en place un dialogue entre le fils et la figure du père, puisque c'est dans son passé que se situe cette seconde. Mouawad nomme alors les questionnements auxquels il fait face dès la prise de conscience de cette nouvelle quête :

Comment faire lorsque l'on comprend que cette seconde qui détruit tout est cachée quelque part, non pas dans notre passé mais dans nos ténèbres ? Comment fait-on pour aller dans les ténèbres ? Comment en sommes-nous arrivés là ? Comment cela a-t-il commencé ? Quand cela a-t-il pu commencer ? Comment répondre lorsque se déconstruit la conversation du père au fils et du fils au père attablés l'un en face de l'autre avec le cadavre de la mère comme unique repas ? (Mouawad, 2007b, p. 180)

Il est intéressant de constater que dans cette liste de questions, Mouawad inclut la disparition de la mère, par conséquent, la découverte de cette nouvelle quête ne peut se faire qu'après la perte, mais elle suggère déjà une renaissance dont il s'agit d'en trouver la raison. Bien que nous ne pourrions affirmer notre réflexion avec certitude, une hypothèse apparaît : Mouawad devient père en 2008 et quitte alors son statut de fils pour endosser, à son tour, celui de père. Cette hypothèse fait écho aux propos de Pierre Legendre, cités par Ségal (2003), à propos de la figure d'Abraham, que nous avons déjà évoquée :

Qu'est-ce qu'un père ? [...] Mieux vaudrait commencer par dire : qu'est-ce qu'un fils ? [...] On comprend mieux ce qu'est le père, comme fonction et principe, lorsqu'on pose le père comme étant lui-même un fils — un fils qui subjectivement est au travail de conquérir la condition du père au bénéfice de son propre fils. (Ségal, 2003, p. 443)

Après avoir questionné son statut de fils, c'est celui du *devenir-père* qui doit être interrogé. Le fils doit maintenant parler au père pour tenter de comprendre ce qui ne s'est pas dit depuis la perte de la langue, depuis l'intervention de l'Ange, car si les colères sont transmises de génération en génération, l'auteur souhaite couper le fil de cette transmission afin de sortir du cycle des promesses non tenues. Mais peut-il seulement briser la chaîne, sans défaire ce qu'il a lui-même construit dans son œuvre ? L'ensemble des

enfants de l'univers mouawadien ressentent soit de la frustration, soit de la colère envers leurs parents. À ce titre, tous les parents sont morts ou sont sur le point de faire mourir une part d'eux-mêmes dans le départ de leur enfant. En d'autres termes, cela signifierait que Mouawad doit lui aussi se préparer à disparaître, métaphoriquement bien sûr (quoique nous verrons avec *Mère* que la question mérite d'être posée), mais une part de lui disparaît nécessairement, celle de l'enfant resté au pays avec lequel il n'a cessé d'être en dialogue.

De fait, Mouawad s'apprête dans cette nouvelle période de l'écriture, à revenir au lieu du fracas, celui du jardin paternel. Au cœur de cet endroit, il retrouve l'enfant qui lui était apparu lors de son premier retour au Liban dans les années 1990. Nous avons déjà relevé ce récit dans le troisième chapitre, mais rappelons les propos envoyés au Conseil des Arts du Canada en 1995 :

Si par le plus grand des hasards, par exemple au sortir d'un brouillard épais, un homme croisait sur son chemin l'enfant qu'il avait été et si tous deux se reconnaissaient comme tels alors, inévitablement, les deux s'écroulèrent la face la première contre le sol l'homme de désespoir et l'enfant de frayeur. (Mouawad, 2009a, p. 16)

Si ce contexte fut à l'origine d'*Alphonse*, il devient désormais la toile de fond de cette troisième période liée par la quête de cette « seconde ancienne ». Engagé dans le mouvement de la spirale, Mouawad réemprunte les pièces précédentes et les questionne dans le but de retrouver les indices qui le mènera jusqu'au lieu du jardin. Dans ce cinquième et dernier chapitre, nous nous concentrerons sur les changements révélateurs induits par cette nouvelle mise en marche. Afin de maintenir une certaine lisibilité dans les étapes successives qui amène Mouawad à cette rencontre, nous enquêterons d'abord sur la pièce *Seuls*, premier texte à ouvrir l'opus *Domestique*, grâce auquel il renverse le regard autour du lieu de l'enfance. Il ne s'agit plus de l'observer depuis la perte, mais bien depuis ce qui est resté caché en lui. Ensuite, nous convoquerons la dernière pièce du regroupement *Le Sang des promesses, Ciels*, qui se présente comme le manifeste collectif des personnages ébranlés. Nous verrons comment cette pièce illustre l'évolution radicale de la pensée de Mouawad sur son existence : la distance qui sépare l'adulte de l'enfant est désormais si grande, que les sensations sont remplacées par l'imagination. Enfin, dans une seconde partie, nous nous intéresserons aux pièces *Sœurs* et *Mère* qui, toutes deux, instaurent les conditions nécessaires au face-à-face entre l'adulte et l'enfant. Dernière étape du chemin, ce chapitre cherchera à rassembler l'ensemble des indices trouvés tout au long du parcours de l'auteur afin d'atteindre la destinée finale.

5.1 Le changement de *ce qu'il est*

Nous l'avons vu précédemment, la création de *Forêts* marque un tournant dans l'univers mouawadien. Dans la postface de la pièce, Charlotte Farcet (2009d) parle de ce texte comme d'une « bifurcation » :

Forêts quitte le chemin de *Littoral* et d'*Incendies*, et abandonne les terres anciennes, celles de *Journée de noces chez les Cromagnons*, de *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, des *Mains d'Edwige*, qui toutes prenaient la famille comme cadre et comme horizon. (Farcet, dans Mouawad, 2009d, p. 195)

Forêts libère les personnages de la quête du phénomène de « l'enfant trouvé » dans laquelle ils étaient engagés depuis l'écriture conjointe de *Grand Alphonse* et de *Visage retrouvé*. Cette libération, rendue possible par l'évolution de la condition d'auteur de Mouawad, tend à renouveler l'expérience de la spirale décrite par Roland Barthes (1982) : « la spirale, comme cercle déporté à l'infini, est dialectique : sur la spirale, les choses reviennent, mais à un autre niveau : il y a un retour dans la différence, non-ressassement dans l'identité » (p. 191). Si Mouawad prépare la sortie du cadre familial, cela ne signifie pas que la famille disparaît de ses œuvres, bien au contraire. Ce qui change, c'est la position du personnage vis-à-vis de cette famille : il ne s'agit plus de chercher dans un passé qui ne lui appartient pas, la vérité qui lui permettrait de comprendre *ce qui est*, mais bien de saisir la place que ce personnage occupe au sein de cette suite de possibilités induites par la division de l'univers qui fait exister, selon Mouawad, le phénomène d'univers parallèles et de double réalité. Pour ce faire, le personnage doit s'engager, non pas dans une voie qui le mènerait à identifier dans son environnement les traces laissées par d'autres avant lui, à l'image d'un archéologue, mais plutôt de s'engager soi-même dans ses propres ténèbres.

Toujours dans la postface de *Forêts*, Charlotte Farcet rapproche l'entreprise de la pièce au texte de Mouawad (2009) écrit pour le programme de la saison 2008-2009 du Théâtre français du Centre national des Arts à Ottawa, intitulé *Nous sommes des immeubles*, et dans lequel il s'interroge : « car où est la clé qui saurait ouvrir cette porte du domestique pour permettre au locataire d'aller vers sa vie sauvage ? Comment trouver la clé ? Nous sommes des immeubles habités par un locataire dont nous ne connaissons rien » (dans Farcet, 2009, p. 54). Alors que dans la quête de la phrase manquante, le théâtre se présentait comme « un temps, celui de la métamorphose » (p. 86), Mouawad évoque dans ce texte, « l'œuvre d'art comme un geste de guerrier qui engage en [lui] un combat dont [il est] à la fois le terrain, l'ennemi, l'arme et le combattant. Entrer en guerre pour une guerre intérieure » (p. 55). Toutefois, c'est bien parce que l'immeuble que « nous sommes » se compose d'« une infinité de pièces, de couloirs, de corridors sombres » (p. 53) que Mouawad semble avec l'écriture de *Forêts*, assumer l'existence d'un monde du texte,

dans lequel il souhaite agir directement. Évoqué au cours du deuxième chapitre, Ricœur (1986) écrit que cette proposition de monde est un moyen de constituer « un monde tel que je puisse l'habiter pour y projeter un de mes possibles les plus propres ». Il ajoute :

il constitue une nouvelle sorte de distanciation qu'on pourrait dire du réel avec lui-même [...] par la fiction, par la poésie, de nouvelles possibilités d'être-au-monde sont ouvertes dans la réalité quotidienne ; fiction et poésie visent l'être, non plus sous la modalité de l'être-donné, mais sous la modalité de pouvoir-être. (Ricœur, 1986, p. 128)

Ce recours à la fictionnalisation de l'être participe activement à l'édification du mythe, comme le souligne Lewy-Bertaut (2021) qui évoque « un désir de brouillage des catégories du réel et de transformation imaginaire du moi [...] à une écriture qui brouille les genres romanesque et autobiographique — qui possède le pouvoir de mythifier le moi tout en l'exemplifiant pour autrui » (Seconde partie, I, 5^e parag.). Les deux pièces qui seront à l'étude dans cette première partie, à savoir *Seuls* et *Ciels*, témoignent chacune à leur manière de la présence d'un monde du texte, rendue possible par la fictionnalisation de l'être et par la reprise, dans la différence, de la spirale. Mouawad, s'il sort du cadre et de l'horizon de la famille, se positionne au centre d'une écriture qui s'apprête à reconsidérer sa propre existence, et qui le conduit à monter lui-même sur scène dans *Seuls* et à s'emparer de l'énigme de *Ciels* pour l'appliquer au-delà de l'écriture de la pièce.

5.1.1 *Seuls* : le (re)tourneement de tête de Méduse

Créée en 2007 à l'Espace Malraux, scène nationale de Chambéry et de la Savoie, *Seuls* relève de la même complexité dans son étude, que l'assemblage des textes qui composent la tétralogie. En effet, la publication du texte en 2008 comporte deux parties : l'une est intitulée « Chemin », l'autre « Texte ». La première porte le même titre que celui donné à la préface de *Rêves* qui explicitait la manière dont l'écriture de cette pièce était apparue. Mouawad témoignait notamment de son incapacité à écrire autre chose après l'aventure de *Littoral* ; deux questions se sont alors imposées : « En quoi la création a-t-elle un lien avec le monde ? Comment vivre dans l'écriture lorsqu'on en a été arraché ? » (Mouawad, 2002a, p. 6). La première partie de *Seuls* tend à répondre également à ces deux questions. Mouawad retrace le processus de création de la pièce et traduit les pensées qui le traversent au moment des répétitions : « ce livre doit être vu comme une tentative de mener le lecteur à travers le chemin, parfois imaginaire, de ma manière d'établir un lien avec un spectacle sur lequel je m'apprête à travailler » (Mouawad, 2008b, p. 15). Une fois n'est pas coutume, nous devons prendre garde à ce qui est présenté dans cette première partie, car si

nous avons abordé dès le début de notre enquête, l'importance de la mise en intrigue de sa propre existence, Mouawad livre ici une mise en intrigue de son processus de création. Dans la suite de son introduction, l'auteur confie :

L'idée de cet ouvrage vient de ce que régulièrement, suite à la présentation des pièces telles que *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, j'ai été amené à répondre à la question de la fabrication. Ce qui intrigue étant le fait (en soi peu intrigant) de commencer à répéter alors que le texte n'est pas encore écrit. Or, bien avant la méthode de fabrication [...] c'est la manière de rêver un spectacle, la manière de parler de « lui », la manière de discuter avec lui, d'apprendre à la connaître et de tenter par la suite de témoigner de lui dont je voudrais parler ici. (Mouawad, 2008b, p. 15)

Tout au long de cette première partie, Mouawad tisse une sorte de « toile d'araignée » qui lui permet à la fois de prendre une distance avec le réel et de se protéger en tant qu'Écrivain, précisément parce qu'il propose une narration de son processus de création. Mouawad adopte de nouveau une stature d'enquêteur établie au moment de la création de *Forêts*, mais cette fois, il offre à la lecture le cheminement de son enquête : il présente les liens, les juxtapositions qu'il met en place entre un événement et un souvenir. Toutefois, puisque le souvenir est mis en récit, rien ne nous assure de sa véracité, par conséquent, ce qui doit nous intéresser ici n'est autre que la *permanence dans l'écriture* de Mouawad, en référence à la *permanence dans le temps* de Ricœur, que nous avons évoqué dans le premier chapitre.

La pièce débute par la soutenance de thèse d'Harwan, étudiant montréalais en sociologie de l'imaginaire. Dirigée par Paul Rusenski, sa recherche porte sur la question de l'identité à travers les solos de Robert Lepage. Il est « *nu au milieu d'une foule* » (Mouawad, 2008b, p. 125), et alors qu'il s'apprête à présenter le sujet de son étude, il s'arrête brusquement :

Et c'est à partir de là, déjà, que ça commence à chier car, malgré la richesse de mon sujet, je me sens dans l'obligation de m'arrêter ici, n'ayant pas trouvé ma conclusion, ce qui, en d'autres termes, mesdames et messieurs, signifie que je suis plutôt *pogné* dans une grosse *marde* puisque je commence à comprendre qu'il n'existe sans doute pas de conclusion à ma thèse, cette hostie de thèse reposant finalement sur une théorie qui est en train de totalement crisser le camp, *tabarnac* !
Il se défenestre. (Mouawad, 2008b, p. 126)

Les scènes qui succèdent cette défenestration retracent le parcours d'Harwan et la chronologie de sa recherche qui l'amènent à s'envoler vers Saint-Pétersbourg afin de rencontrer Robert Lepage qui travaille

sur son nouveau projet, *La Révolution prodigue*. Dans un photomaton, Harwan réalise les photographies pour son passeport et apprend que son père vient de subir un accident cérébro-vasculaire et qu'il est plongé dans le coma. Après être allé lui rendre visite à l'hôpital, Harwan arrive dans la chambre de son hôtel en Russie, dans laquelle il est prêt à s'installer :

Il ouvre sa valise. À la place des habits, il ne trouve que des pots de peinture et des pinceaux [...] Il se précipite sur sa thèse : les pages sont entièrement blanches. Il tente d'ouvrir la fenêtre : elle est bouchée. Il tente d'ouvrir la porte de sa chambre : elle donne sur une chambre d'hôpital. Il tente d'ouvrir la porte de la salle de bains : elle donne sur la chambre d'hôpital. (Mouawad, 2008b, p. 160-161)

L'enfermement est double : il est physique par la présence d'Harwan dans sa chambre d'hôtel-d'hôpital, mais il est également mental puisque c'est lui qui est plongé dans le coma et non son père. De fait, Harwan reste silencieux jusqu'à la fin du texte. Ce double enfermement provoque une secousse dans la narration qui nous invite à relire le texte dans le sens inverse : Harwan est victime d'un accident cérébro-vasculaire, et l'entièreté de la pièce s'écrit depuis un espace de l'entre-deux, celui du coma. Au seuil de la mort ou de la vie, Harwan est le témoin impuissant des voix extérieures qui tentent de le maintenir dans cet espace, mais devient l'acteur de sa rencontre avec le « poisson soi », c'est-à-dire avec l'enfant qu'il a été.

Nous reviendrons plus en détail sur les différentes étapes qui composent la pièce, néanmoins il n'est pas difficile de reconnaître dans ce court résumé des éléments communs aux pièces évoquées précédemment. Si David Le Breton (2000) note que « la Terre est ronde et en faisant tranquillement le tour on se retrouve un jour à son point de départ, déjà prêt pour un autre voyage » (p. 168), l'écriture de *Seuls* ne fait pas exception et propose une nouvelle dynamique de la spirale mouawadienne, qui témoigne d'une *permanence* et d'une *différence* dans l'écriture. La première scène de *Seuls* intitulée « Conclusion » n'est pas sans rappeler, dans sa forme, la première scène de *Littoral*, « Nuit ». Dans les deux cas, Harwan et Wilfrid s'adressent à un ou plusieurs individus dans une sorte de nécessaire précipitation : Harwan confie son incapacité à trouver la conclusion de sa thèse, tandis que Wilfrid est « très pressé à cause des lois de la nature qui vont attaquer de tous bords tous côtés » (Mouawad, 1999c, p. 13). La première scène de *Seuls* indique la défenestration du personnage principal, alors que celle de *Littoral* nous informe de la mort du père de Wilfrid. En réalité, la défenestration inaugurale d'Harwan répond à celle finale de Willy Protogoras, seul personnage principal qui se suicide de cette manière jusqu'à présent. Enfin, cette première scène établit une correspondance avec les deux autres pièces grâce à la problématique soulevée par la recherche d'Harwan : « Qui sommes-nous et qui croyons-nous être ? » (Mouawad, 2008b, p. 125).

Dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, le personnage sait qui il est et répond à la question d'Harwan par la négative exprimée face à Maxime Louisaire :

WILLY. Je ne suis pas vous, monsieur Louisaire ! Je ne suis pas vous ! [...] 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 ? (Mouawad, 2004, p. 89)

Wilfrid, quant à lui, se trouve dans l'incapacité de répondre à cette première question, en revanche, il croit savoir qui il est, et c'est ce qu'il confie au juge :

On m'a dit aussi que tout ce que j'aurais à faire, ce serait de vous raconter mon histoire. Vous dire un peu qui je suis. Alors je suis venu le plus vite que j'ai pu pour vous dire que je suis, mais ça va être un peu difficile, parce que je suis jeune et qu'à mon âge, des choses pareilles ne se disent pas. Mais ce que je peux vous affirmer par exemple, monsieur, c'est que je m'appelle Wilfrid et que je suis très pressé à cause des lois de la nature qui vont attaquer de tous bords tous côtés. (Mouawad, 1999c, p. 13)

Par cette première scène, Mouawad revient aux deux premières pièces qui composent le point de départ des deux premières périodes d'écriture. « Conclusion » réemprunte la finalité de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, et réutilise l'ouverture de *Littoral*. En d'autres termes, il est possible de percevoir dès cette première scène, le mouvement de la spirale qui cherche à affirmer sa nouvelle trajectoire, avant de se reconnaître dans son (dés)héritage avec les deux pièces précédentes.

5.1.1.1 Rendre (il)lisible le processus de création

Pour comprendre le mouvement de la spirale, nous devons revenir aux deux tableaux de Rembrandt auxquels se réfèrent Mouawad dans le paratexte de *Seuls*. Le premier est celui du *Retour du fils prodigue* (1669) qu'il découvre lors de sa visite au musée de l'Ermitage, en décembre 2005. Bouleversé par cette œuvre sans en comprendre véritablement les raisons, il construit un récit à mesure de ses observations et de ses recherches sur le tableau et sur la parabole religieuse⁹² qu'il représente :

Rembrandt a peint ce tableau deux ans après la mort de son propre fils. Qu'a éprouvé Rembrandt en peignant les mains du père posées sur le dos de son fils ? Étrangement, si cela me touche, cela ne m'intéresse pas. Cela n'a rien à voir avec ce que je recherche. Non. Ce que

⁹² Le tableau de Rembrandt reprend les Évangiles selon Luc (15 : 11-32).

je recherche est lié au tableau lui-même. Aux, couleurs. Mais aussi à l'histoire. Observer encore le tableau. Disséquer. (Mouawad, 2008b, p. 66-68)

Michael Baxandall (1991) note à propos du processus d'observation d'un tableau : « on n'explique pas un tableau : on explique telle ou telle observation qu'on a pu faire à son propos. Pour le dire autrement, l'explication d'un tableau dépend du point de vue qu'on adopte pour le décrire » (p. 21). Dans la première partie de son ouvrage, Mouawad revient à trois reprises sur le tableau de Rembrandt. Dans un premier temps, il décrit le bouleversement qu'il ressent et s'attarde sur « le rouge déchirant, sur les épaules du père, et le jaune d'or, qui donnent au tableau ce caractère précieux, rare, sacré » (Mouawad, 2008b, p. 43). Peu après, c'est un repas chez sa sœur avec son père qui provoque le souvenir de ce tableau :

Je tente de dire le mot *fenêtre* en arabe. Le disant, je le dis de manière brisée, comme tous les mots arabes que je tente de dire dès lors que j'essaie de reparler ma langue maternelle [...] Sans en comprendre la raison, l'image du tableau de Rembrandt me revient [...] Je note alors dans le cahier : « La voûte sombre entourant le père et le fils peut être vue comme l'abîme d'incompréhension des autres protagonistes devant la réaction du père ». (Mouawad, 2008b, p. 48)

Sa frustration de ne plus savoir parler arabe devient l'espace depuis lequel il observe le tableau de Rembrandt, par conséquent il ne décrit plus le tableau, mais les effets que celui-ci lui procure. Parce que son point de vue est celui d'un auteur qui ne parle plus sa langue maternelle, ce qu'il dissèque dans la trame narrative du tableau, n'est autre que l'absence de la mère :

Ça saute aux yeux, mais on n'y voit rien ! Or, si la mère est absente au moment où son fils revient, ce n'est pas parce qu'elle est occupée ailleurs, mais certainement parce qu'elle est morte ! Voilà ! Le fils parti, la mère est morte entre-temps ! Un pont. La mort de la mère = la perte de la langue maternelle. (Mouawad, 2008b, p. 69)

Dès lors, Mouawad fait du tableau un « objet de connaissance » dans le sens introduit par Roland Recht (1998) : « En mobilisant conjointement les facultés visuelles et la capacité de trouver un équivalent linguistique à des formes plastiques, nous transformons l'œuvre d'art en objet de connaissance » (p. 11). Cette découverte de la connaissance conduit Mouawad à formuler une « version narrative du *Retour du fils prodigue* » qu'il conclut par :

Étrangement, cette histoire ne me bouleverse pas dans ce qu'elle me renvoie sur le plan familial. Ce n'est donc pas le lien du fils au père qui me préoccupe. Peut-être essayer de regarder le récit du fils prodigue comme une métaphore. Métaphore de quoi ? Un peu de mathématiques ne feraient pas de mal. (Mouawad, 2008b, p. 100)

Cependant, dans sa « version algébrique du *Retour du fils prodigue* » (p. 101), si Mouawad arrive bien à une formule qui met en évidence les retrouvailles entre le père et le fils, il met en évidence également la distance que le fils et le père doivent parcourir pour se retrouver. De cette formulation mathématique, Mouawad la traduit sous forme de question : « Qu'est-ce qui, s'il me voyait au bout de la route, en serait à ce point bouleversé qu'il se précipiterait vers moi ? Qu'est-ce que j'ai oublié et qui pourtant m'est essentiel ? Qu'est-ce qui depuis longtemps espère mon retour ? » (p. 102-103). Ce n'est pas la première fois que les mathématiques ou les théorèmes viennent illustrer une réflexion de la part de l'auteur. Dans *Incendies*, Jeanne délivre à ses élèves un cours sur la théorie des graphes⁹³, et c'est précisément sur cette théorie qu'elle s'appuie pour tenter de comprendre l'énigme de sa mère :

JEANNE. Le graphe de visibilité que j'ai toujours tracé est faux. Quelle est ma place dans le polygone ? Pour trouver, il me faut résoudre une conjoncture. Mon père est mort. Ça c'est la conjecture. Tout porte à croire qu'elle est vraie. Mais rien ne la prouve. Je n'ai pas vu son cadavre, pas vu sa tombe. Il se peut, donc, entre 1 et l'infini, que mon père soit vivant. (Mouawad, 2009c, p. 31)

En revanche, ce que Mouawad semble appliquer dans le processus de *Seuls* est d'une autre nature et rejoint ainsi les propos de Liliane Campos concernant les pièces du dramaturge Tom Stoppard, *Hapgood* (1988) et *Arcadia* (1993) :

les mathématiques deviennent un cadre théorique, et la perspective mathématique n'est plus seulement celle d'un personnage rationnel opposé à d'autres, mais bien celle de l'auteur. La perspective éclatée subit alors une unification rationnelle : le désir inassouvi d'explication fait place à la démonstration contrôlée. (Campos, 2012, chap. IV, 32^e paragr.)

Mouawad, et nous le verrons notamment avec l'étude de *Ciels*, s'empare des mathématiques pour effectuer une sorte d'équation de lui-même. Par la mise en hypothèse de la figure paternelle, Mouawad interroge la distance qui existe entre l'image de cet enfant resté dans le jardin et lui-même. Cette distance n'est pas une droite, mais une variable qui s'ouvre à de multiples possibilités et détours qu'il cherche à explorer.

⁹³ Dans la scène « Théorie des graphes et vision périphérique », Jeanne propose aux élèves de suivre un cours d'introduction à la théorie des graphes. Toute la problématique de son cours repose sur l'interrogation suivante : « pour tout polygone simple, je peux facilement [...] tracer son graphe de visibilité et son application théorique. Maintenant, comment puis-je, en partant d'une application théorique [...] tracer le graphe de visibilité et ainsi trouver la formule du polygone concordant ? [...] Vous n'y arriverez pas. Toute la théorie des graphes repose essentiellement sur ce problème pour l'instant impossible à résoudre » (Mouawad, 2009c, p. 29).

En plus du premier tableau de Rembrandt, Mouawad convoque également celui du *Sacrifice d'Abraham* (1635) qui se trouve « en face du *Retour du fils prodigue* » (Mouawad, 2008b, p. 107). De façon étonnante, ce second tableau ne fait pas l'objet d'une description, mais simplement d'un constat d'opposition : « Dans le premier le père est sur le point d'égorger son fils. Dans le second le père accueille son fils. Ancien Testament. Nouveau Testament. La loi. L'amour. Le spectacle oscillera entre ces deux tableaux » (p. 108). En revanche, s'il ne s'attarde pas sur *Le Sacrifice d'Abraham*, il projette une narration qui lui permet de relier ce tableau avec sa pièce en création :

Harwan est sur le point de rater sa vie. Un ange intervient. Et tout comme l'ange arrête le bras du père à temps, un ange arrête le bras de la fatalité à temps et sauve Harwan d'une vie ratée tout comme il a sauvé Isaac de la mort. (Mouawad, 2008b, p. 108).

De ce tableau, il semble retenir uniquement la figure de l'ange, bien que cette figure soit absente dans le tableau du *Retour du fils prodigue*, à la différence du père et du fils. Toutefois, cette piste semble rejetée par l'auteur lui-même puisqu'il écrit à la fin de la première partie de l'ouvrage : « Pendant tout ce temps, comme tous ceux qui ne savent pas regarder, j'ai été trompé par le récit du tableau de Rembrandt et je n'ai pas vu que Harwan ne revenait pas vers le père, mais vers lui-même, vers la peinture » (Mouawad, 2008b, p. 119). En cela, Mouawad, par l'accumulation de ses recherches et des détours qu'il emprunte dans la mise en intrigue de son processus de création, semble vouloir nous perdre et mener une entreprise d'autosabotage de son projet initial, à savoir celui de rendre compte de la manière dont un lien s'établit avec le spectacle et lui. En réalité, il apparaît que Mouawad présente un processus inexplicable et qui ne peut pas être nommé ; il est inatteignable pour celui ou celle qui n'est pas l'Écrivain. En revanche, dès l'instant où nous observons *Seuls* comme une pièce au sein de tout un univers fictionnel, il est possible de comprendre le déplacement qu'il opère. Après s'être intéressé au sacrifice du fils par le père dans la première période, puis à l'ange qui vient au secours du fils, il se doit désormais d'observer le regard que le fils porte sur son père après le sacrifice. Que retient Isaac de cet événement et que reste-t-il en lui de cette mort empêchée ?

Dans les entretiens menés par Diaz (2017), ce dernier interroge Mouawad sur sa méthode d'écriture et se réfère explicitement au personnage de Harwan⁹⁴ : « Dans cette écriture, qui puise [...] dans des sources extrêmement diverses, qu'est-ce qui est à vous ? La "méthode" d'écriture pour le théâtre que vous

⁹⁴ Diaz reprend dans sa question les propos de Harwan prononcés à son père : « il est difficile de poser un geste qui soit précisément à moi » (Mouawad, 2008b, p. 136).

revendiquez constitue-t-elle “un geste qui soit précisément à [vous]” ? » (p. 40). Dans sa réponse, Mouawad esquive la question : s’il tient à rappeler que le texte s’est écrit au fur et à mesure des répétitions pour *Littoral*, il reprend les propos de Charlotte Farcet dans la postface de *Forêts* et publiés quelques années plus tôt pour expliquer sa méthode de recherche et d’écriture. En revanche, il termine sa réponse et confie :

Je n’ai jamais fait de mise en scène, je n’ai fait qu’écrire : le corps du comédien, la lumière, le son, les accessoires sont des mots. C’est parce que tout est écriture — une « écriture en trois dimensions », pourrait-on dire — que j’arrive à aller au bout du spectacle, car je ne suis pas metteur en scène, je ne suis qu’un auteur. (Diaz, 2017, p. 45).

Une question se pose alors : si *Seuls* est un solo et que le personnage de Harwan est interprété par Mouawad lui-même, et que Mouawad n’a jamais fait de mise en scène, que doit-on observer ou lire? De toute évidence, pour comprendre l’importance de *Seuls* dans cette nouvelle période d’écriture, nous devons nous concentrer sur l’être-au-monde « déployé devant le texte », comme le préconisait Ricœur (1986, p. 128). Dès lors, il est possible de porter un regard sur le « pouvoir-être » que propose Mouawad dans cette nouvelle période d’écriture et qui correspond à l’ambition de faire apparaître « l’hypoténuse, et la réconciliation avec l’autre » (Diaz, 2017, p. 73), précisément parce que Mouawad « se met lui-même au carré » (p. 73).

5.1.1.2 L’énigme de *Seuls* : une mémoire à retrouver

À la fin de la première partie de l’ouvrage publié, Mouawad énonce ce qui s’apparente à un court résumé symbolique de son texte :

Harwan est Persée.
Harwan professeur d’université est Abraham.
Harwan artiste peintre est Isaac sous le couteau.
Le coma est l’Ange.
Harwan est l’enfant prodigue.
L’acte de peindre est le père qui accueille le fils. (Mouawad, 2008b, p. 118)

Ces six phrases apparaissent comme l’énigme de la trajectoire de la spirale. En effet, chacune d’entre elles permettent d’établir la *permanence* et la *différence* dans l’écriture entre les deux précédentes périodes et celle que Mouawad s’apprête à introduire avec *Seuls*. L’addition de ces six phrases ouvre un monde du texte dans lequel réside l’hypoténuse mouawadienne. La première phrase fait référence, si nous prenons

en considération les propos de Mouawad dans la première partie de l'ouvrage, au détournement d'Harwan lors de sa soutenance : « Harwan aura à trancher la tête d'une méduse : la vie banale et ennuyeuse à laquelle il se destinait ! » (p. 116). Après avoir confié qu'il n'a pas pu trouver de conclusion à sa thèse et sa défenestration, la pièce se poursuit avec la scène intitulée « Téléphone ». De toutes les pièces déjà évoquées précédemment, nous avons pu observer la récurrence de l'objet qui, à chaque fois, annonce la mort d'un des parents du personnage principal. Dans le cas de *Seuls*, le téléphone est installé par Harwan, mais celui-ci ne sonne pas :

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

VOIX DE LAYLA (*en arabe*). Alors... tu es où ?...

Il décroche.

HARWAN. Ça n'a pas sonné ! (Mouawad, 2008b, p. 129)

Ainsi, lorsque Paul Rusenski, son directeur de thèse, le contacte, le répondeur s'enclenche automatiquement et au lieu d'annoncer une mort, Rusenski lui annonce qu'il souhaite avancer la date de sa soutenance de thèse. Harwan parvient à décrocher le téléphone et fait part de ses inquiétudes concernant l'avancée du dépôt de thèse et utilise l'argument d'une rencontre avec Robert Lepage dans le cadre de ses recherches, pour mettre en doute la proposition de son directeur :

HARWAN. Je ne crois pas que je vais pouvoir le rencontrer demain/Parce que c'est Robert Lepage c'est comme si vous me demandiez de rencontrer le pape demain/Mettons qu'il y a quelque chose d'indécent dans l'idée de boucler une thèse de doctorat pour profiter de la mort de monsieur Escofié [...] De toutes les façons il n'est plus là pour nous dire qui il aurait souhaité voir le remplacer (Mouawad, 2008b, p. 132)

Dans ce dialogue à une seule voix, nous comprenons l'intention de Rusenski : si Harwan dépose sa thèse plus rapidement, il pourra prétendre à occuper le poste de professeur laissé vacant par la disparition du professeur Escofié. Par conséquent, le téléphone apporte une nouvelle fois l'annonce d'une mort, mais cette dernière ne porte pas la même charge symbolique, car si « Harwan est Persée » (p. 118), alors la tête de la Méduse est précisément cette offre faite par son directeur de thèse. Dès lors, en effet, Harwan doit trancher la tête de cette vie de professeur qui lui est présentée, ce qui nous conduit à la deuxième phrase de l'énigme : « Harwan professeur d'université est Abraham » (p.118).

Pour la première fois, la figure d'Abraham n'est pas celle du père, mais celle du fils qui, parce qu'il devient professeur d'université, endosse le rôle du père. Bien que Harwan soit en désaccord avec la proposition d'avancer la date de sa soutenance de thèse, il négocie avec Madame Beaulieu, représentante de la

compagnie de Robert Lepage, pour s'envoler vers Saint-Petersbourg afin de le rencontrer plus rapidement et ainsi déposer sa thèse bien avant la date prévue. Harwan prépare son voyage et se rend dans un photomaton afin de réaliser ses photos d'identité nécessaires pour l'obtention d'un passeport. Alors qu'il s'apprête à être photographié, les didascalies indiquent :

VOIX DU PHOTOMATON. Vous êtes prêt ? Attention !
Déflagration électrique.
Harwan s'écroule.
Harwan de nouveau assis face à l'écran. [...]
Son téléphone sonne.
Il répond au moment où la photo est prise. (Mouawad, 2008b, p. 144)

La révélation de la pièce est en réalité déjà annoncée dans l'écriture de ces didascalies. La déflagration électrique qui provoque sa chute n'est pas sans rappeler les crises d'épilepsie répétées d'Aimée, la mère de Loup, dans *Forêts*⁹⁵. Le retentissement de la sonnerie de son téléphone qui le prévient de l'accident cérébro-vasculaire de son père lui annonce en réalité son propre accident : c'est Harwan qui est plongé dans le coma, et non son père. La référence à Abraham s'éclaire précisément dans ces indications. Nous l'avons déjà signalé, dans la pièce *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Assad Protagoras est insensible face aux peintures de son fils⁹⁶ et décrète un « blocus sur toute nourriture, médicament ou tout autre produit ayant rapport avec la santé » (Mouawad, 2004, p. 38). Le père illustre la figure d'Abraham puisque non seulement il réfute les rêves de son fils, mais n'hésite pas à l'affaiblir pour qu'il soit amené à sortir de son isolement. Le père de Wilfrid, quant à lui, est responsable du sentiment de l'« être-divisé » ressenti par son fils :

WILFRID. Toutes ces lettres que mon père m'avait écrites, qu'est-ce qu'elles étaient sinon la preuve que je n'ai jamais existé vraiment, puisque ces lettres ne m'étaient pas adressées à moi, mais à un autre que moi, un autre gars, qui me ressemble beaucoup, qui a mon âge, qui s'appelle Wilfrid aussi et qui, par le plus grand des hasards, vit dans ma peau ? (Mouawad, 1999c, p. 56)

Dans les deux pièces, le père est celui qui, d'une façon ou d'une autre, amène son fils au sacrifice, de la même manière qu'Abraham conduit Isaac en haut de la montagne. Toutefois, le sacrifice est ici symbolique

⁹⁵ Rappelons que la première crise d'épilepsie d'Aimée est à l'origine de l'oracle de l'oblique, clé de l'énigme qui sera résolue par Loup et Douglas Dupontel (Mouawad, 2009d, p. 20).

⁹⁶ « ASSAD PROTAGORAS. Je peux concevoir que tu puisses ressentir une certaine amertume face à une tromperie ou un sentiment de nullité par rapport à ta peinture, mais, moi, je m'en fous, je m'en balance, moi, moi je veux chier » (Mouawad, 2004, p. 37).

puisqu'il s'incarne par le rejet des rêves de l'enfant et par le sentiment de division de l'être. Harwan, par son parcours qui le conduit à devenir professeur à l'université, semble lui aussi « tuer » ses rêves et diviser lui-même son être. En ce sens, la tête de la Méduse incarne ce que Mouawad nomme dans les entretiens menés par Côté (2005), à savoir la nature de la peur et de la perte. Sans ne jamais préciser son nom, Mouawad aborde l'influence exercée par François Ismert :

Cette rencontre m'a, dans un sens, responsabilisé en me tranchant la tête. Voilà. Il m'a appris que j'étais Persée. En le rencontrant, la part médusée par la peur, la peine et l'indéchiffrable désordre de mes sentiments, a rencontré Persée [...] Ma rencontre avec lui m'a permis de faire émerger une voix tue au fond de moi. Cette voix nouvelle et ancienne, a fait de moi ce Persée armé d'un crayon, pour trancher la tête de toutes mes peurs. (Côté, 2005, p. 101)

Devenu Persée par l'écriture, Mouawad parvient à nommer ses peurs pour leur trancher la tête. Parmi elles, nous l'avons vu par l'étude des pièces (*Grand*) *Alphonse* et du roman *Visage retrouvé*, la mort tient une place centrale puisqu'elle est toujours reliée au cauchemar de la femme aux membres de bois. Par conséquent, Harwan doit trancher la tête de cette vie promise, éloignée des rêves, afin d'échapper à la mort et aux cauchemars de l'enfance. Les retrouvailles nécessaires sont doubles : à la fois Harwan doit retrouver ses rêves d'enfant, incarnés par la peinture, mais il doit également retrouver la voix tue au fond de lui, c'est-à-dire le « poisson soi » mouawadien.

Ainsi, la troisième phrase de l'énigme « Harwan artiste peintre est Isaac sous le couteau » (Mouawad, 2008b, p. 118) doit être comprise comme la place à atteindre, comme le statut qu'il doit rechercher, afin d'être en mesure de poser un geste à l'image de Willy Protagoras, l'un des premiers ébranlés de l'univers mouawadien. Rappelons que c'est après l'intervention de Marguerite Cotaux, personnage peint par l'adolescent, que Willy Protagoras trouve le courage de sortir des toilettes et de se défenestrer. Wilfrid, de son côté, retrouve l'unité de son être grâce à la marche qu'il entreprend à travers le pays de son père, et par l'arrivée de Joséphine qui lui permet de trouver les noms de ses parents dans les bottins qu'elle transporte. Le geste qui est posé par Wilfrid est celui de la consolation qui intervient au moment de l'« emmerement » de son père à qui il attribue le statut de « gardeur de troupeaux » (Mouawad, 1999c, p. 134), statut révélé par l'intervention énigmatique de sa mère.

Pourtant, Harwan est incapable de poser un geste. Dans la scène « Téléphone », soit dans la scène qui précède celle du photomaton, Harwan téléphone à son père pour lui annoncer qu'il ne pourra pas

déjeuner chez lui comme cela était prévu, puisqu'il doit s'envoler pour Saint-Pétersbourg dans le cadre de sa thèse :

HARWAN. À chaque conversation, tu me rappelles que je n'ai pas vécu la guerre. Je pose un geste, tu me dis que ce n'est pas le geste que tu aurais posé. Je lève un bras tu me dis que j'aurais dû le baisser, je pars tu me dis que je dois rester je reste tu me dis que je dois partir ! /Je ne dis pas ça, je dis juste qu'il est difficile de poser un geste qui soit précisément à moi, tu vois ce que je veux dire ? (Mouawad, 2008b, p. 136)

La culpabilité éprouvée par Harwan de ne pas avoir vécu la guerre est un sentiment partagé par de nombreux personnages dans l'œuvre mouawadienne. Toutefois, ce qui est sous-entendu dans les propos de Harwan concerne l'impossibilité en tant que fils de pouvoir poser un geste, contrairement au père qui est le seul à pouvoir le faire, ou en tous les cas, le seul à savoir *comment* le faire. Par conséquent, pour poser un geste, Harwan devrait devenir le père, Isaac devrait devenir Abraham. Nous l'avons déjà observé, les gestes des personnages peuvent être posés dès l'instant où ces derniers acceptent l'idée de la mort et rejoignent ainsi la communauté des ébranlés de Patočka. Le philosophe tchèque est par ailleurs cité discrètement dans la première partie de l'ouvrage *Seuls*. Mouawad reprend son texte *Nous sommes des immeubles* et intègre ce qui deviendra la condition de Harwan :

Harwan doit entrer en guerre contre lui-même pour libérer les vautours et les hyènes qui sauront dévorer la charogne vivante en lui, c'est-à-dire « la commodité de sa situation bien commode vivant à l'arrière, grâce au sang des autres* »

*Jan Patočka, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, Verdier, 1990 (Mouawad, 2008b, p. 115)

Seule l'intervention de l'Ange permet la sortie de ce cycle infanticidaire. Dans l'univers mouawadien, c'est l'intervention fantasmagorique qui permet aux personnages de prendre connaissance du chemin qui peut les amener à s'extraire définitivement de l'héritage d'Abraham. Marguerite Cotaux permet à Willy Protagoras de prendre connaissance de ce « quelque chose de plus grand que [lui], de plus grand qu'eux » (Mouawad, 2004, p. 80) qui survivra après sa mort et de « l'éclair » qui lui permettra de tout comprendre ; tandis que le chevalier Guiromelan scelle le pacte qui l'unit à Wilfrid et qui lui permet d'accepter que « l'enfance est terminée » (Mouawad, 1999c, p. 132). Après avoir appelé son père, Harwan nomme, sans doute sans le savoir, la sortie de son futur état comateux. Il dresse une liste de souvenirs qu'il figure sous forme de questions : « Te souviens-tu ? » (Mouawad, 2008b, p. 136). Répétée à onze reprises, cette formulation permet de nommer la nature de sa quête : pour sortir de son coma, Harwan doit retrouver la mémoire. Cette faculté de l'esprit, habituellement investie par les parents, est apparue au cours de la

deuxième période d'écriture avec les pièces de la tétralogie. Dans *Littoral*, Wilfrid lit les lettres écrites par son père pendant plusieurs années. Si ces lettres n'ont jamais été envoyées, elles lui étaient pourtant adressées. À ses côtés, le père commente, projette et revit les différents souvenirs, jusqu'à celui de la naissance de son fils qui a causé la mort de sa femme :

LE PÈRE. Wilfrid, quel âge as-tu ? Quel âge ? Je ne me souviens plus... Aujourd'hui, ce doit être ton anniversaire... mais je ne suis plus sûr, plus sûr de rien. Ma mémoire est une forêt. Ta mère seule s'y promène [...] Comment la mort peut-elle donc donner la vie ? Ma mémoire est une forêt dont on abat les arbres. J'oublie. (Mouawad, 1999c, p. 61)

Dans ce souvenir qui tend à s'effacer, le père parvient à se rappeler le bonheur qu'il a vécu dans son pays d'origine, et qui confirme à Wilfrid la destination à emprunter pour trouver le lieu de sépulture de son père. C'est parce que sa mère vit encore dans le souvenir de son père, qu'elle peut lui apparaître pour lui indiquer que son mari est un « gardeur de troupeaux » (p. 60), de la même façon que c'est parce que Wilfrid se souvient des histoires que lui racontait son père, que le chevalier Guiromelan peut lui apparaître pour occuper le rôle de guide tout au long de sa marche. La mémoire de Nawal dans *Incendies* est sans cesse réactivée par le souvenir de son enfant qu'elle cherche à retrouver : « quand on a arraché mon fils de mon ventre puis de mes bras, puis de ma vie, j'ai compris qu'il fallait choisir : ou je défigure le monde ou je fais tout pour le retrouver. Et chaque jour je pense à lui » (Mouawad, 2009c, p. 88). La mémoire de son fils est liée à l'arrachement, mais sa quête se fonde sur les espoirs de retrouvailles et donc de renversement de cet arrachement. De plus, c'est également cette mémoire qu'elle lègue à Jeanne et Simon qui doivent partir tous les deux à la recherche de leur frère et de leur père pour permettre à Nawal de quitter son état d'intranquillité. Enfin, *Forêts* s'ouvre par le monologue d'Aimée qui commence par l'affirmation : « Je ne me souviens de rien et ce que je sais, je le sais parce qu'on me l'a appris » (Mouawad, 2009d, p. 15). C'est Douglas Dupontel qui offre un statut d'indice à la mémoire d'Aimée lorsque, face à l'ignorance de Loup, il déclare : « ça ne concerne pas que vous, ça concerne aussi votre père et la mémoire de votre mère » (p. 21). Toute la quête de Loup et de Douglas Dupontel repose sur la présence de l'os dans le cerveau d'Aimée, à savoir dans le souvenir de ce jumeau absorbé qui se trouve être l'énigme à résoudre.

Ainsi, lorsque Harwan interroge à onze reprises ses souvenirs, il nomme ce qui deviendra pour lui, la seule manière de sortir de son coma. L'accident cérébro-vasculaire dont il est victime s'avère être l'intervention de l'Ange qui surgit pour le sauver, ce qui explique la quatrième phrase de l'énigme, « le coma est l'Ange » (Mouawad, 2008b, p. 118). Toutefois, Mouawad s'éloigne des pièces précédentes puisque pour la première fois, la quête de la mémoire n'est pas celle d'un parent. Elle n'est pas transmise à l'enfant pour

que ce dernier comprenne son présent. La mémoire appartient à Harwan et c'est à lui de fouiller dans cette mémoire pour retrouver les éléments qui lui permettront de *revenir* vers son père. En d'autres termes, il ne s'agit plus pour le fils d'être consolé par la découverte d'une vérité, mais de revenir pour entamer une réconciliation.

5.1.1.3 La voie silencieuse de la réconciliation

Les deux dernières phrases de l'énigme de *Seuls*, font évidemment référence au *Retour du fils prodigue* de Rembrandt : « Harwan est l'enfant prodigue. L'acte de peindre est le père qui accueille le fils » (Mouawad, 2008b, p. 118). Dans la scène qui suit celle du photomaton, et donc de l'accident cérébro-vasculaire, Harwan rend visite à son père dans sa chambre d'hôpital. Sur les recommandations des médecins, il doit parler à son père, ce qui provoque chez lui la première frustration du manque : « On dit qu'il vaut mieux parler dans ta langue maternelle. Je veux bien, mais mon arabe risque plutôt d'aggraver ton coma... » (p. 147). Cependant, si Harwan ne sait plus parler l'arabe, il ne situe pas cette perte dans l'évènement de l'exil, mais plutôt dans l'espace de l'enfance :

HARWAN. Je ne vois jamais la guerre. Je ne vois jamais la guerre. Bon. Je dis que je ne me souviens de rien, c'est un peu excessif... mais disons que pour moi, le Liban, ça se résume au petit jardin que nous avons derrière notre maison à la montagne. (Mouawad, 2008b, p. 148)

Ce jardin est déjà évoqué par Wahab dans le prologue de *Visage retrouvé* lorsqu'il raconte qu'à l'âge de ses sept ans, il observe une bombe tomber dans le jardin. L'enfant veut courir vers ce jardin pour constater les dégâts, mais il est rattrapé par son père :

Je veux courir pour aller voir, et mon père se jette sur moi pour m'empêcher de me jeter à mon tour dans les flammes [...] Reste ici, reste ici ! hurle mon père, il n'y a plus de jardin ! [...] Dans ses bras, je pleure. Je pleure longtemps... (Mouawad, 2002b, p. 28)

Pour comprendre l'importance de ce lieu, il est nécessaire de revenir au texte *Je t'embrasse pour finir* que Mouawad (2007b) publié dans l'ouvrage collectif *Pour une littérature-monde*, et dans lequel il mêle son écriture aux messages envoyés par son père. Le texte débute par la phrase : « Le bruit des canons m'a arraché à ma terre envahie, arraché au jardin de notre maison à la campagne » (dans Le Bris et Rouaud, p. 175). Si Mouawad reprend la description de l'enfance et du jardin établie par Wahab dans son premier roman, il écrit :

Je remercie mon père pour m'avoir permis, quelques fois, de bûcher la terre de ce petit jardin [...] Grâce à lui, j'ai pu pleurer lorsqu'une bombe est venue tout déraciner [...] Je remercie mon père, car mon premier chagrin fut un jardin. Tout le monde ne peut pas en dire autant. (Mouawad, 2007b, p. 175-176)

La figure maternelle a toujours été reliée à la femme aux membres de bois, apparue à l'enfant lors de l'incendie de l'autobus de civil-es palestiniens et palestiniennes. Désormais, Mouawad entame une reconnaissance du lieu qui l'unit à son père, et qui, dans le même temps, est le lieu de la division intime de son être. Toujours dans ce texte, Mouawad poursuit :

Ce n'est pas parce que nous été chassés du paradis que le paradis est perdu pour autant. Pour ce qui me concerne, le paradis est lié de près à ma langue paternelle et, s'il y a eu faute originelle pour que j'en sois chassé, je n'en garde aucun souvenir [...] La bombe décimant le jardin est-elle la malédiction qui m'aveugle, ôtant tout souvenir au passé ? (Mouawad, 2007b, p. 178)

Le jardin est le lieu où se tient la Méduse à qui Persée doit trancher la tête. Chez Mouawad, la Méduse est cette bombe tombée dans le lieu de son enfance et qui porte en elle la seconde « enfouie quelque part dans les plis et les replis de [s]on être » (p. 180). Si l'écriture lui permet de devenir Persée, c'est que la métaphore lui permet de déjouer la trajectoire de la bombe et par conséquent de rendre vivante la légende de son enfance à propos des statues. Dans les entretiens avec Côté (2005), Mouawad confiait :

Lorsqu'une bombe tombe et ne vous tombe pas dessus, vous dites : « *C'est parce qu'elle a été déviée par la main du Seigneur.* » C'est une phrase que j'ai beaucoup entendue, enfant. À cinq ans, six ans, entendre des voisins, extasiés, raconter que dans tel village, la statue de la Vierge se serait retournée pendant un bombardement pour arrêter les bombes de ses mains [...] je ne sais pas pour vous, mais moi je n'avais pas l'esprit assez pragmatique pour ne pas y croire [...] Une statue qui bouge, dans la tête d'un enfant, dans la mienne du moins, c'est très fort comme impression. (Côté, 2005, p. 54)

Cependant, pour être en mesure de revenir dans ce jardin, il est nécessaire dans un premier temps de ne plus se concentrer sur sa propre souffrance et sur sa propre perte, mais de se rappeler du bonheur qu'a été l'existence de ce jardin. C'est précisément le chemin que suit Harwan lorsqu'il s'adresse à son père :

Papa, c'est Harwan, c'est moi, c'est ton fils, et je te parle de ce que m'as offert de plus beau même si tu as passé ta vie à nous dire que tu as tout sacrifié pour le bonheur de tes enfants tu vois, il n'y avait pas de sacrifice à faire puisque le bonheur était là. Le bonheur était déjà là. (Mouawad, 2008b, p. 150)

Jamais dans les pièces précédentes, la reconnaissance ne s'était produite entre le fils et le père. Nous l'avons vu, les scènes de reconnaissance ne concernaient que l'enfant et la mère de sorte à offrir un rôle protecteur dans les agissements de la figure maternelle, et ce, quelles que soient ses colères, ses peurs ou son indifférence face à ses autres enfants. Certes, *Littoral* met bien en scène un père et son fils, mais Wilfrid ne remet jamais en cause sa filiation avec son père, en revanche, la reconnaissance se produit avec lui-même puisqu'il prend conscience à mesure de sa marche qu'il appartient à l'histoire du pays d'origine de son père. *Seuls* est donc le premier texte à offrir un autre point de vue qui nécessite la narration de l'histoire du parent, non pas par son apparition fantomatique, mais par la voix de l'enfant. Harwan tente alors de raconter l'histoire de son père dans sa langue d'origine :

HARWAN. Je vais essayer, papa... Je vais essayer...
(*En arabe*) Tu es né au Liban en 1928. Tu es né dans une région qui s'appelle Deir-el-Kamar.
Là commence ton histoire. (Mouawad, 2008b, p. 150)

L'échec de pouvoir poursuivre la narration en arabe, conduit Harwan à nommer l'issue pour parvenir à l'apaisement : « En français ou en arabe, ce ne sont que des mots ! Mieux vaut se taire ! Comme quand j'étais petit ! » (p. 151). De fait, il ne s'agit plus de réapprendre à parler arabe, mais de revenir à cet état d'*in-fans*, dont Sandrine Le Pors (2022) rappelle le sens étymologique, à savoir « ce(lui) qui n'a pas (encore) accès à la parole » (p. 9). Elle ajoute, « avec l'enfant, c'est toute une définition de l'art comme lieu oscillant entre vision aporétique et besoin de ré-enchantement qui se trouve mise en jeu » (p. 9). En d'autres termes, c'est par le retour vers son statut d'*in-fans*, que Harwan peut retrouver l'image de son père, le lieu du jardin et l'autre partie de lui-même :

Je veux dire papa, est-ce que tu crois que je suis capable de me taire ne serait-ce qu'une heure, juste une heure... et si je retrouve le silence, est-ce que tu crois que je retrouverais la peinture, et si je retrouvais la peinture papa, est-ce que tu crois que je recommencerais à parler en arabe ? (Mouawad, 2008b, p. 151)

De nouveau, nous constatons l'image de la « Trinité poétique » mouawadienne que nous avons identifiée à la suite de la pièce *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance* dans le troisième chapitre. L'enfance est incarnée par l'*in-fans*, qui permet d'accéder au récit du fils prodigue de Luc, et qui offre ainsi à l'enfant la capacité de s'exprimer par le retour d'un langage, celui d'une peinture qui parle arabe. Dans sa chambre d'hôtel à Saint-Pétersbourg, Harwan lance la lecture du disque compact sur lequel est enregistrée la voix de Robert Lepage en train de lire l'extrait du fils prodigue des Évangiles selon Luc. Au même moment, il

découvre que sa valise est remplie de pots de peinture, avant d'entendre les voix de son père et de sa sœur :

VOIX DU PÈRE. Harwan, c'est papa. Harwan, c'est papa qui veut que tu te réveilles et que tu entendes ce que je veux te dire. Réveille-toi.

VOIX DE LAYLA. Harwan, les médecins nous ont dit qu'il va falloir qu'on continue à te parler comme on le faisait avant, parce que entendre des voix, ça va t'aider. (Mouawad, 2008b, p. 161)

La révélation de la pièce est découverte et Harwan opère une sorte de rebaptisation qui permet d'accéder à une forme de renaissance : « *des cloches sonnent au loin. Toujours le vent [...] Harwan monte dans le bain. Il verse un seau d'eau chaude sur lui [...] Harwan se lave. Son corps est rouge* » (p. 164). La peinture remplace l'eau des mains d'Edwige, mais toute la situation de la scène rappelle cette pièce de la première période d'écriture de Mouawad. Esther met au monde un enfant avant de mourir, Harwan, entre la vie et la mort, retrouve l'enfant qu'il a été. Si les naissances ont toujours été associées à la disparition de la figure maternelle, la renaissance de l'enfant est désormais associée à une forme de « suicide intérieur ». En effet, Harwan s'engage dans un rite pictural qui l'amène au sacrifice d'une partie de lui-même, celle qui se destinait à devenir professeur à l'université :

Il se colle contre la membrane et y imprime la trace de son sang rouge. Contre la paroi solide qui sépare en deux la grande membrane : Harwan écrit son prénom « Harwan » de droite à gauche. [...] Il trouve un cutter. Il s'ouvre les commissures des lèvres. (Mouawad, 2008b, p. 169)

Le rituel se poursuit, mais c'est la voix du médecin qui lui transmet la manière d'opérer le sacrifice. Ce dernier informe son père et sa sœur que si Harwan est sorti d'affaire puisqu'il « n'y a plus de sang dans son cerveau [...] Harwan aura probablement perdu la vue, il sera probablement aveugle » (p. 169). Dès lors, les didascalies indiquent : « *sa main attrape un couteau. Il erre. Il s'arrête. Il se crève les yeux : ses yeux saignent. Il s'éventre. Il erre le couteau enfoncé dans le bas ventre* » (p. 171). La référence à Œdipe est ici évidente, mais au-delà du phénomène de reconnaissance qui le conduit à se crever les yeux, Harwan ne retient pas le bras d'Abraham de sorte que le couteau puisse l'atteindre et ainsi empêcher l'aveuglement involontaire d'Isaac à la suite de son sauvetage. Cet acte d'automutilation lui permet désormais de « mieux voir », ce que les didascalies décrivent également : « *Il saisit un pinceau. Il comprend* » (p. 174). N'est-il pas, à cet instant précis, en train de comprendre le geste empêché d'Abraham? Après la réalisation d'une performance picturale intuitive et d'une certaine manière d'un rejeu avec la matière de l'enfance, une voix, celle de Paul Rusenski interrompt l'action de Harwan. Il a relu sa thèse et alors que dans la première scène

Harwan annonçait ne pas avoir trouvé de conclusion, Rusenski en dévoile la nature. L'étudiant en sociologie de l'imaginaire a bien rédigé une conclusion à propos de l'usage du cadre dans les solos de Robert Lepage :

Ce cadre est le lieu de tous les possibles, mais aussi de tous les rêves, lieu d'apparition, d'imaginaire, inépuisable. Il est donc d'une nature paradoxale : le lieu fini est celui de l'infini, la limite offre l'illimité, la frontière l'ouverture, la borne l'insoupçonné. L'opacité disparaît et la surface, sur laquelle le regard s'arrêtait, révèle une profondeur où l'esprit n'étouffe pas sur lui-même, mais s'ouvre sur un espace où le corps, enfin libéré, aborde le rivage des sensations retrouvées... (Mouawad, 2008b, p. 182)

Harwan écoute la lecture de sa conclusion faite par son directeur de thèse et devient à son tour le fils prodigue, « *il saisit le couteau. Il fissure la paroi. Il grimpe dans la peinture. Harwan traverse les couleurs. Harwan est à présent dans le ventre du tableau. Il est à jamais dans son cadre* » (p. 184). À l'évidence, la résolution de *Seuls* offre non seulement une nouvelle issue aux quêtes des personnages de Mouawad, à savoir la compréhension de la mémoire et des retrouvailles avec le père, mais elle offre également une sorte de définition qui sera à l'œuvre tout au long de cette nouvelle période d'écriture. L'expression « lieu de tous les possibles », utilisée dans la conclusion de la thèse de Harwan, apporte une nouvelle caractéristique du monde du texte créé par Mouawad, à savoir celui d'un « théâtre des possibles » hérité de Bernard Dort à la fin des années soixante. Utilisé pour qualifier le travail d'Armand Gatti sur sa pièce *Chant public devant deux chaises électriques* (1966)⁹⁷, Dort perçoit dans la mise en scène proposée un théâtre qui ne cherche pas à ordonner les éléments incohérents et sans logique de la vie, mais au contraire, un théâtre qui tend à les montrer tels qu'ils sont. Il note dans l'ouvrage *Théâtre réel* (1971), que pour Gatti « le théâtre n'est et ne peut être qu'un moyen : le moyen d'une action pour la libération de l'homme — ou plutôt, des hommes ensemble qui y auraient au préalable retrouvé la conscience de leur solidarité » (p. 223). Mouawad, tout comme Gatti, ne cherche pas à offrir des réponses aux spectateurs et aux spectatrices, mais à susciter des remises en question sur ce qu'ils et elles croient savoir. Dès lors, la scène devient le lieu de toutes les explorations depuis l'expérience de l'artiste. Le « temps-durée » est remplacé par « le temps-possibilité » (p. 224), de sorte à illustrer le temps du cheminement qui est à la fois celui de

⁹⁷ Cette pièce met en scène l'affaire Sacco et Vanzetti, deux anarchistes italiens arrêtés et condamnés à la chaise électrique dans la prison de Charlestown au Massachusetts en 1927. Si les deux hommes ont toujours plaidé leur innocence, ils seront condamnés par le juge conservateur Webster Thayer. Symboles d'une certaine xénophobie américaine, la mise à mort des deux hommes provoquera des réactions internationales. Gatti s'empare de cette affaire et tente, par sa pièce, de rendre actif le spectateur et de l'amener à s'interroger à son tour sur le sort des deux hommes.

l'artiste, mais également celui du spectateur et de la spectatrice. De fait, il ne s'agit plus pour Mouawad, comme dans les pièces précédentes, de présenter une trajectoire du drame, mais bien de rendre visibles les multiples possibilités du drame par l'illusion de l'accident du père, qui est en réalité celui du fils.

Dans cette nouvelle période d'écriture, si Mouawad réemprunte les voies déjà parcourues dans ses deux précédentes périodes, il ouvre une nouvelle voie : celle d'une quête intérieure, intime et silencieuse pour « retrouver la seconde égarée à l'instant du jardin fracturé » (Mouawad, 2007b, p. 187). Cette évolution influence nécessairement la construction du personnage puisque ce dernier se trouve désormais au cœur de l'entreprise de mythification de l'écrivain. Dans un jeu de dupes ingénieux, Mouawad brouille encore davantage les frontières entre le réel et la fiction. La première partie de l'ouvrage publié participe évidemment à cette opération puisque l'auteur s'implique et insère différents éléments du réel au sein de son écriture, à commencer par les nombreuses photographies de lui et archives personnelles. La mise en intrigue ne concerne plus seulement son passé, elle concerne également son processus de création. Dès lors, lorsqu'il écrit dans cette première partie : « Et si Harwan c'était Wajdi si Wajdi n'avait pas fait de théâtre ? » (Mouawad, 2008b, p. 112-113), il encourage le lecteur ou la lectrice et le spectateur ou la spectatrice à comprendre la pièce comme une autofiction. Cet encouragement est renforcé par l'interprétation de Harwan par Mouawad lui-même, mais également par la voix de la sœur qui est assurée par Nayla Mouawad. Pourtant, nous remarquerons que dans la pièce, la sœur ne s'appelle pas Nayla, mais Layla, et que Mouawad se défend de se jouer lui-même (2015) :

Sur scène, le spectateur voit et entend Harwan, un adulte, qui écrit une thèse, mais derrière Harwan c'est l'enfant. Je ne suis pas ce personnage, et je dois faire beaucoup d'efforts pour m'empêcher de rire. Parce que je joue un rôle complet [...] En mécanique quantique, on dit que toutes les possibilités existent : on est ici et on est ailleurs. Quand je joue le spectacle, j'ai l'impression d'aller le consoler un peu Harwan, le personnage, les autres. (Picciau, 2015, 19^e paragr.)

Depuis la découverte de la mécanique quantique dans le processus de création de *Forêts*, Mouawad s'appuie sur cette ouverture des possibles pour construire son mythe de l'écrivain par l'intermédiaire de ce que Jean-Pierre Sarrazac (2018) nomme un *hyperpersonnage*. Selon lui, c'est parce que Strindberg « ne saurait se contenter d'écrire les aventures de personnages imaginaires » (p. 20) qu'il aurait recours à ce type de construction. Il précise :

[l'*hyperpersonnage*] n'est autre que lui-même dans ses habits de légende. Car il prétend posséder la faculté de voir sa vie se dérouler devant ses propres yeux « comme sur la scène

d'un théâtre. » Et, sur ce théâtre-là, il acquiert la stature d'un personnage mythologique. [...] Et cet individu lui-même accède ainsi au statut d'*Imago*. (Sarrazac, 2018, p. 20)

L'entreprise de *Seuls* est double : à la fois, il s'agit pour Mouawad de poursuivre l'élaboration de son projet poétique par la reprise des situations et des personnages de ses pièces précédentes, mais il s'agit également pour l'auteur d'édifier sa propre statue d'Écrivain puisqu'il dote ses personnages d'une charge mystique qui trouve son origine dans les légendes de son enfance. Le point de vue adopté est désormais multiple, Mouawad ne se contente plus de construire la quête d'un personnage, il crée les conditions d'un face à face avec l'enfant qu'il a été et interroge la distance qui les sépare. Ce chemin, qui lui permet de rejoindre cet enfant, est l'occasion pour l'auteur d'interroger toutes les possibilités qui auraient pu se produire « *si...* ».

5.1.2 *Ciels* : Le manifeste des ébranlés

Présentée pour la première fois le 18 juillet 2009 à l'occasion du festival d'Avignon, *Ciels* clôt la tétralogie du *Sang des promesses*. Des membres de l'équipe internationale de l'opération Socrate tentent de décrypter des messages interceptés dans le ciel par une organisation terroriste qui prépare une série d'attentats simultanés. Valéry Masson, cryptanalyste pour la cellule francophone, se suicide et soumet le nom de son successeur, Clément Szymanowski. Ce dernier aura pour mission de décoder les messages des vidéos enregistrées par Valéry Masson et de poursuivre l'enquête autour de la piste Tintoret. Si Wajdi Mouawad intègre cette dernière pièce dans sa trilogie, nous avons fait le choix de l'inclure dans ce chapitre afin de faciliter notre démonstration, et surtout dans le but de clarifier les liens qui certes, l'unissent avec *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, mais également avec *Seuls*. Dans le programme des représentations des trois premières parties du quatuor, Mouawad déclare à propos de *Ciels* :

Je voulais contredire tout ce que j'avais écrit avant. Si un personnage utilisant les mêmes arguments positifs que ceux qui sont utilisés dans la trilogie en arrivait à perdre ce qui lui est le plus cher ? Je me suis mis dans la position de l'athée qui se met à croire pour voir ce que cela produit en lui... Je voulais sortir de la dictature que je m'étais imposée. (Perrier, 2009, p. 6)

Le changement de point de vue qu'opère Mouawad dans cette pièce, est notable, et traduit l'influence de la création de *Seuls*. Dans la préface du texte publié, il identifie la nature des contraires avec les trois premières pièces :

Ciels ne supporte aucune référence au passé, ni à l'enfance, ni aux origines des protagonistes. *Ciels* n'est pas une troupe d'acteurs qui interprètent chacun plusieurs personnages, *Ciels* ne fait pas se côtoyer ni dialoguer les vivants avec les morts, *Ciels* n'a pas été pensé dans un rapport frontal, mais dans un contexte scénographique qui intègre les spectateurs dans le corps même de la représentation. *Ciels* ne se préoccupe pas des histoires secrètes des familles, *Ciels* enfin ne met pas au centre de son récit un personnage sorti de l'adolescence. (Mouawad, 2009e, p. 10)

En revanche, le titre partage un pluriel identique à celui de *Seuls* : alors que dans la pièce précédente, Harwan est le seul personnage en scène, le pluriel nomme à la fois la coexistence de l'adulte professeur d'université avec l'enfant peintre, et met ainsi en lumière les deux solitudes qui se rejoignent ; *Ciels* est à la fois l'explicitation de ce qui le compose, c'est-à-dire, des « millions de voix » (Mouawad, 2009e, p. 15), et illustre dans le même temps les ciels assombris des villes qui seront attaquées par l'attentat que la cellule antiterroriste tente de déjouer. Retirée du monde, une équipe internationale est occupée à intercepter les messages que des terroristes s'envoient. Un attentat de grande ampleur est en préparation et il reste peu de temps aux membres pour comprendre le sens de l'énigme. Valéry Masson, cryptanalyste renommé, a intégré la mission depuis ses débuts. Pourtant, alors qu'il semble être sur le point de déchiffrer la teneur des messages, il se suicide après avoir enregistré une vidéo testamentaire dans laquelle il s'adresse à ses collègues : « Si jamais vous voulez l'aide d'un cryptanalyste pour les jours qui vous restent à passer dans cet endroit, faites appel à Clément Szymanowski. Il est le seul qui soit en mesure de vous aider. Bonne chance » (Mouawad, 2009e, p. 32). Clément Szymanowski intègre donc la cellule internationale et reprend les recherches de Valéry Masson.

Ciels se présente comme une véritable enquête qui n'est pas sans nous rappeler celle de *Forêts*. Toutefois, l'enquête se dédouble progressivement : alors que les membres de la cellule antiterroriste cherchent à comprendre le sens des messages interceptés, Clément Szymanowski enquête quant à lui, sur les raisons du suicide de Valéry Masson. Deux pistes sont alors élaborées : celle du terrorisme islamique et celle qui était nommée « piste Tintoret », par Valéry Masson. À travers ces deux possibilités, ce sont deux langages qui s'opposent : celui du savoir et celui des croyances. Clément Szymanowski n'aura pas d'autre choix que de démontrer, par l'usage scientifique du langage, la validité de la thèse défendue par Valéry Masson.

Derrière l'enquête, Mouawad interroge les raisons de la colère des Fils envers leurs Pères, de ces personnages ébranlés envers les figures parentales. Plus largement encore, il questionne les notions de terrorisme et de résistance et reprend, sans l'écrire explicitement, son texte publié à la suite des attentats du 11 septembre 2001, dans lequel il s'adressait « aux gens de son âge » :

Ce que les nazis appelaient terrorisme durant l'occupation en 1940, les Français appelaient cela résistance. Ce que les fous de Dieu appellent aujourd'hui résistance, nous appelons cela terrorisme. Terrorismes et résistance sont l'envers et l'endroit d'un seul et même miroir. L'un est le cauchemar de l'autre. L'un est l'image atrophiée de l'autre. La définition appartiendra au vainqueur. Les kamikazes des uns seront des assassins, et ceux des autres, des héros. (Mouawad, 2001, 12^e paragr.)

Le discours de Mouawad, qui consiste à percevoir des liens implicites entre les figures du terrorisme et de la résistance, est récurrent. Nous l'avons dit précédemment, il ne cesse de reconsidérer le hasard de l'exil comme le lieu depuis lequel d'autres possibles peuvent exister. Dans *Le Poisson soi* (2011e), il écrit : « Enfant, il rêvait du jour où il aurait sa propre kalachnikov [...] Il se demandait. Que serais-je devenu une arme à la main ? » (p. 72-74). Cette image de lui embrigadé au sein d'une milice chrétienne, non seulement le hante, mais est réutilisée dans sa propre vision du théâtre puisqu'il conserve ce désir d'être le chef de sa propre milice. Par conséquent, il est possible qu'à travers le réseau terroriste de *Ciels*, Mouawad projette sa propre existence parallèle par l'intermédiaire d'une résurgence du personnage de Walter, frère de Nelly Cromagnon. En effet, nous verrons que ce texte se construit sur une dualité entre les pères et les fils, une opposition entre le savoir et l'ignorance, entre les ruines et la beauté. Dans cette opposition, se joue en réalité l'affrontement entre l'image de l'adulte et de l'enfant. Mouawad explore le devenir de Walter dans *Journée de noces chez les Cromagnons* et le place face à celui du duo Valéry Masson et Clément Szymanowski. La question souterraine qui est posée est la suivante : qui aurait été le résistant et le terroriste ? L'enfant, parce qu'il n'a pas quitté sa terre d'origine, devient un résistant, mais parce qu'il tire à la kalachnikov est-il pour autant un terroriste dans les yeux de l'adulte exilé qu'il est devenu ? L'auteur d'aujourd'hui, est-il un terroriste pour l'enfant qu'il a été ou le perçoit-il comme un résistant qui, par les mots, a su créer un autre langage ?

5.1.2.1 La résistance poétique du réseau vocal

La première scène de *Ciels*, intitulée « Le temps hoquetant » est construite, dans sa forme, de la même manière que l'ouverture monologuée des pièces *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Seuls*. Toutefois, la première didascalie indique sa différence majeure avec les autres textes : « *Lieu sans présence humaine* » (Mouawad, 2009^e, p. 15). À sa suite, on peut lire :

*Technologie informatique.
Ciel de millions de voix.
Chaos de langues, de paroles, d'intimités,
Interceptées, scandées, classées.
Un magma qui dure.*

*Un signal. Une voix est repérée.
Décodée, synchronisée, clarifiée.
Elle surgit.* (Mouawad, 2009e, p. 15)

Dans le chapitre précédent, nous notions à propos de la condition musicale du quatuor du *Sang des promesses*, que *Ciels* illustre une nouvelle vision du monde de la part de l'auteur. En effet, nous avons constaté que le recours au modèle musical dans les trois premières pièces permettait à Mouawad d'accompagner ses personnages vers ce que Longuenesse (2020) nomme, « une quête de contact avec une réalité subjective qui transcende le réel ». (p. 79). Or, la composition musicale provenait toujours d'un personnage, qu'elle soit provoquée par un instrument ou par une voix. Dans le cas de *Ciels*, c'est d'abord la technologie informatique qui est à l'origine du son, puis de ce ciel composé de « millions de voix » et qui crée un « chaos de langues, de paroles, d'intimités » (Mouawad, 2009e, p. 15). Le chaos est acousmatique puisque le spectateur ou la spectatrice ignore la provenance de ce qu'il entend. Par ailleurs, l'écriture témoigne de cette situation acousmatique, puisque Mouawad recompose l'écoute dans ses didascalies, sans pour autant préciser davantage la provenance des sons. Les « millions de voix » annoncent un principe de simultanéité poétique initié au début du XXe siècle par Henri-Martin Barzun. Krzywkowski (2000), rappelle que cette notion est « plus qu'une pratique, beaucoup plus qu'un "instrument" ou qu'une théorie [...] c'est véritablement un principe esthétique autour duquel s'articulent toutes les tentatives de renouvellement dans le premier tiers du XXe siècle » (p. 24). Le simultanésisme littéraire se rattache évidemment au mouvement pictural du même nom, initié par le couple Delaunay, qui travaillait sur la juxtaposition de couleurs afin de faire apparaître des contrastes plus prononcés comparativement à une observation individuelle de ces couleurs. Dans un sens, il est possible d'appréhender *Ciels* comme le prolongement du simultanésisme pictural initié dans *Seuls*. En effet, lorsque Harwan commence à peindre, la projection du tableau *Le Retour du fils prodigue* de Rembrandt sur ses propres dessins conduit le spectateur ou la spectatrice à distinguer l'empreinte du corps du personnage sur celui du fils peint par Rembrandt. Dans la dernière scène⁹⁸, intitulée « L'esprit du peintre », le personnage s'agenouille, de sorte que son corps se juxtapose à celui du fils. Dès lors, « il retourne vers la peinture [...] Il est le fils prodigue revenu vers les couleurs » (Mouawad, 2008b, p. 183-184).

⁹⁸ Dans l'ouvrage publié, on trouve deux photographies de ce simultanésisme.

L'ambition du simultanésisme littéraire est de rendre compte de ce que Barzun (1919) nomme un « drame universel ». Pour clarifier les propos de Barzun, Krzywkowski se réfère à ceux publiés dans son ouvrage *La Renaissance esthétique* (1930) :

Tous les efforts du Poème, du Drame, de la Littérature, des Arts, depuis le début de ce siècle, ne tendent qu'à un but, n'ont qu'un objectif : l'amplification du chant vital pour y comprendre toutes les aspirations, passions, volitions, toutes les présences, que celles-ci soient visibles ou invisibles, réelles ou subconscientes, individuelles ou collectives. En d'autres termes, un immense désir vers la totalité, la multiplicité expressive des forces paniques que ce siècle a jetée sur le monde et dans sa sensibilité. (Barzun, 1930, p. 41)

Cette simultanésité, provoque nécessairement une présence polyphonique qui, de nouveau, prolonge la création de *Seuls*. Dans l'introduction du livre consacré à la pièce, la polyphonie s'affirme comme une matérialité diverse de l'écriture⁹⁹, et s'illustre dans la publication de l'ouvrage, puisque ce dernier se compose à la fois de textes, de photographies, de peintures, et que la spatialisation de la page participe à la mise en évidence de cette simultanésité. *Ciels* joue également avec la spatialisation de la page puisque les répliques sont disposées ou écrites selon des règles propres à chaque personnage/voix. La troisième scène, intitulée « Rhizome de vies invisibles », est accompagnée d'une note de l'éditeur : « Représentation écrite de neuf conversations téléphoniques simultanées dont on n'entend qu'un seul interlocuteur. Ici, le lecteur dispose de l'axe vertical pour lire de manière indépendante chacune des neuf voix » (Mouawad, 2009e, p. 22). La lecture de cette scène rend compte à la fois de la simultanésité des voix, mais également de leur indépendance les unes aux autres. Chaque conversation est ponctuée de silences plus ou moins longs, et le lecteur ou la lectrice, inévitablement, joue à être un-e membre de la cellule antiterroriste qui cherche des indices à l'intérieur de ces conversations.

Autre trace de la spatialisation de la page : les voix interceptées qui délivrent les messages codés sont mises en retrait et écrites en majuscules, tout comme la voix de Valéry Masson qui provient toujours d'une vidéo préenregistrée par lui-même avant de son suicide. Dans la postface de la pièce, Farcet écrit : « la musique, dont toute trace a naturellement disparue avec l'édition, est la complémentaire de ce travail sonore » (p.130). Cette affirmation est étonnante, et permettons-nous d'affirmer le contraire.

⁹⁹ Mouawad rapporte les propos de Farcet tenus lors d'une répétition de *Seuls* : « L'écriture ici relève de la polyphonie et nous nous entêtons à travailler encore sur un rapport mot/acteur en nous imaginant que le reste relève de la scénographie, du son, de la musique qui viendront appuyer ce rapport [...] Ce n'est pas un appui. C'est de l'"écriture" et nous devons les voir comme de l'écriture textuelle » (Mouawad, 2008b, p. 13).

Krzywkowski (2000) écrit à propos de la spatialisation typographique simultanée qu'« elle est du côté de l'audition, et il est révélateur que les modèles théâtral et surtout musical soient beaucoup plus souvent requis » (p. 40). Ce que Krzywkowski tend à montrer est le rôle que joue la spatialisation du simultané dans l'apparition de ce que Fernand Divoire (1913) nomme la « polyrythmie » dans le poème. Par ce principe, le lecteur ou la lectrice est invité-e à « reconstituer mentalement un effet que seule une lecture orale peut pleinement rendre » (Krzywkowski, 2000, p. 41). Dès lors, le texte suggère au lecteur ou à la lectrice de (re)composer ce que Barzun (1913) considère être « un ensemble de voix simultanées, *entendues intérieurement à la fois* par le poète et réalisées poétiquement par lui en un tout organique d'une seule conception » (p. 35). Les membres de la cellule antiterroriste mènent l'enquête pour tenter déjouer l'attentat imminent, mais l'écriture de la pièce invite le lecteur et la lectrice à devenir lui et elle aussi un-e membre de cette organisation internationale. Son enquête repose sur l'identification de ces présences-absences qui témoignent de la construction de ce que Sandrine Le Pors (2011) nomme le « personnage vocal ». Celui-ci, réinvente autant qu'il ausculte le personnage de facture plus traditionnelle, est de nature protéiforme selon qu'il se trouve traversé par les voix, à l'écoute des voix, travaillé dans la voix, composé pour une voix ou encore [...] mis en hypothèses par les voix, quand il n'est pas évincé de celles-ci. (Le Pors, 2011, p. 149)

Dans le cas de *Ciels*, deux personnages sont mis en hypothèses par les voix : d'abord la voix masculine qui semble diriger le réseau terroriste, puis celle de Valéry Masson. Dans les deux cas, ces personnages sont absents, mais apparaissent vocalement ou visuellement par l'action des membres de la cellule antiterroriste. Les messages interceptés constituent ce que Le Pors nomme « un dispositif sans corps et purement vocal où le personnage central n'existe que grâce à des voix » (p. 153). La voix masculine laisse parfois sa place à une voix de femme ou à des voix d'enfants. Dès le début de la pièce, alors que les membres de la cellule francophone tentent d'analyser et de comprendre la provenance des voix, Vincent Chef-Chef déclare :

VINCENT CHEF-CHEF. 144 voix provenant de 67 pays ont été recensées en moins de 24 heures, répétant le même message, dans 34 langues différentes. L'analyse de ces voix, différentes les unes des autres, révèle qu'il s'agit de 144 individus, 92 hommes et 52 femmes, dont on peut situer l'âge moyen entre 25 et 35 ans » (Mouawad, 2009e, p. 25).

La parole de la voix masculine est par conséquent démultipliée et accentue ainsi la difficulté à l'identifier. Nous y reviendrons, mais l'obsession de certains membres de l'équipe à vouloir résoudre ce problème de l'identification est précisément le point d'incompréhension qui fait en sorte qu'une deuxième enquête

s'ouvre avec l'arrivée de Clément Szymanowski. Le Pors (2011) écrit à propos du dispositif purement vocal, que « l'auteur se refuse ainsi à "l'incarnation" du personnage qui ne se réalise que dans l'esprit et l'imagination du lecteur-spectateur » (p. 154). Allons plus loin et affirmons que le refus de Mouawad face à l'incarnation du personnage traduit également le projet d'une résistance poétique menée par ses personnages ébranlés.

Dès la première scène, parmi toutes les voix qui produisent le chaos, une seule est « repérée, décodée, syntonisée, clarifiée », en somme, traduite. Cette voix est celle de la voix masculine qui « surgit » :

VOIX MASCULINE. Vous nous avez habitués au sang.
Mais le chien qui n'a plus que la chair sur les os
N'en a pas moins la rage en plus. (Mouawad, 2009e, p. 15)

La voix masculine poursuit et s'adresse à plusieurs reprises à un « vous » encore inconnu :

VOIX MASCULINE. Vous nous croyez en guerre alors que nous sommes en manque / Vous nous surveillez, mais vous ne voyez rien [...] Vous nous écoutez, mais vous n'entendez rien [...] Vous nous écoutez, mais vous n'entendez rien ! / Vous vous assoyez à vos fenêtres [...] Vous êtes l'haleine de l'Histoire [...] Voyez le sang : qui ordonne qu'il soit versé ? [...] Vous mâcherez vos dents [...] Vous voudrez vous relever / Vous relever vous n'osez pas / Nous vous en empêcherons ! / Nous vous en empêcherons ! / Nous vous empêcherons ! / Nous vous empêcherons ! / Nous vous empêcherons ! (Mouawad, 2009e, p. 15-18)

Du point de vue de la narration de *Ciels*, il semble évident que cette voix masculine fait partie du réseau de terroristes qui s'adresse à l'ensemble de leurs futures victimes. De fait, la voix prend des allures prophétiques, dans le sens où elle annonce à cinq reprises l'irremédiable de leur action. Cependant, au regard de toutes les pièces que nous avons traversées jusqu'à présent, il est possible de percevoir dans cette voix masculine, l'ombre de Walter, le frère de Nelly Cromagnon, qui serait devenu le chef de file de la communauté des ébranlés constituée au sein de l'univers mouawadien. Dans la version de 1994 de *Journée de noces chez les Cromagnons*, Walter, désormais milicien, revient dans l'appartement familial pour célébrer les noces de sa sœur. Une violente dispute éclate entre lui et son père Nélyif. Avant d'offrir un poème à Nelly Cromagnon, Walter tient à raconter son histoire « peu banale » (Mouawad, 1994, p. 107), ce qui provoque le rejet immédiat de son père :

NÉYIF. Nous ne voulons pas de ton langage de morts-vivants.
WALTER. C'est ma langue paternelle. Je ne saurai te dire autre chose ! (Mouawad, 1994, p. 108)

La voix masculine de *Ciels* semble également s'exprimer dans cette langue de « morts vivants », qui n'est autre que la langue paternelle, qu'il nous faut entendre comme celle d'Abraham :

VOIX MASCULINE. Voyez le sang : qui ordonne qu'il soit versé ? / Les pères, les pères ! / Qui l'a versé ? / Les fils les fils / Tout homme qui tue un homme est un fils qui tue un fils / Nécessairement horrible nécessairement ; / Tout sang d'homme qui tache des mains d'homme / Nécessairement horrible nécessairement / Est le sang d'un fils qui tache les mains d'un fils ! (Mouawad, 2009e, p. 17)

Cet extrait porte en lui la clé du projet de l'attentat : elle repose sur la vengeance d'Isaac et répond de façon troublante à l'invective de Nélyif prononcée envers son fils : « Si je pouvais le tuer, Walter, je le tuerais ! Si tous les pères avaient le courage de tuer leurs enfants avec des couteaux rouges, il n'y aurait pas la guerre ! Tu es infect, mal habillé ! Tu pues ! » (Mouawad, 1994, p. 110). Rappelons que Walter est devenu milicien à cause de la guerre, mais que si la guerre n'avait pas eu lieu, il serait devenu poète.¹⁰⁰ Ainsi, le cycle du sang versé dénoncé par la voix masculine repose sur la mise en accusation de la promesse originelle. L'attentat qui se prépare a pour vocation de tuer ce qui est à l'origine de ce sang, à savoir la figure paternelle. C'est elle qui est à la cause des malheurs des fils : « Nous irons aux chemins de traverse/Par ici les parricides, par ici les parricides » (Mouawad, 2009e, p. 17).

Cette mise en parallèle entre les deux pièces, nous permet de croire que parmi ce « ciel de millions de voix » (Mouawad, 2009e, p. 15), s'entendent également celles des personnages mouawadiens de la première période d'écriture. Que nous pensions à Willy et Nelly Protagoras, Assad et Naïmé Philistin-Ralestine, Nelly et Neel Cromagnon, ou encore à Edwige et Esther, toutes et tous sont victimes d'une situation créée par leurs parents, et particulièrement par leurs pères. Nous l'avons vu, le personnage du père se construit toujours en opposition à celui de la mère qui agit dans un élan protecteur ou consolateur, et ce, qu'importe, si la situation est irrémédiable ou non. Au début de ce chapitre, nous annonçons que la quête de Mouawad se dirigeait désormais vers la « seconde ancienne ». Dans le texte *Je t'embrasse pour finir*, l'auteur nomme le lieu de cette recherche : « La quête est d'autant plus douloureuse que cette seconde se situe quelque part, non pas dans le temps de ma propre existence, mais plutôt dans ton passé, mon père » (Mouawad, 2007b, p. 180). Par conséquent, l'enjeu de l'attentat de *Ciels*, se présente comme une tentative de retour vers cette « seconde ancienne » afin de la renverser et d'ainsi mettre un terme au

¹⁰⁰ C'est d'ailleurs ce que rappelle Nélyif à toute la famille : « Une chance que la guerre lui est tombée dessus, sinon il nous aurait assommé avec des poèmes sirupeux ! Toi, qui était notre enfant préféré, tu n'es qu'un intellectuel pourri ! Tu penses trop ! » (Mouawad, 1994, p. 110).

cycle des sacrifices. Les voix du réseau qui se constitue assomment les membres de la cellule antiterroriste. Véritable armée, cette jeunesse entre dans une résistance poétique, au sens de Pinson. Si elle porte en elle un projet de renversement de la figure paternelle, et donc d'un renversement politique, elle s'incarne dans ce que Pierre Ouellet (2010) nomme « l'expoésie » :

Le mot « expoésie » est, bien sûr, la contraction des mots « expérience » et « poésie », mais il suggère aussi que l'épreuve propre à la poésie consiste à sortir de soi, à se jeter dehors, à se défaire de tout abri, même du poème, même de la poésie, parce qu'il n'y a plus de demeure, plus d'habitats nulle part, que des escales, des étapes, des haltes sur une route jonchée de débris. (dans Lévesque, 2010, p. 37).

L'arme utilisée par ce réseau de résistants et de résistantes est, pour poursuivre avec les propos de Ouellet :

L'arme à feu imaginaire braquée sur le peu de souffle qui passe encore entre elles [les lèvres] : les cris et les murmures, les rumeurs comme les secrets. La poésie est la façon de tenir cette arme. De tenir sa vie en joue. De tenir ses rêves et sa mémoire sous la menace constante d'une fatale déflagration. Qui les pulvérise. De tenir sa parole et ses silences sous l'inéluctable intimidation d'une toute dernière détonation. Qui les anéantisse. (dans Lévesque, 2010, p. 38)

La poésie est au centre du dispositif de *Ciels*, elle est à la fois la nature de la parole de ce personnage vocal désincarné, mais elle est également la matière de la parole de Valéry Masson. Bien qu'il se soit suicidé, l'activation récurrente des vidéos qu'il a préenregistrées avant de mourir permet l'apparition de ce que Le Pors (2011) nomme « un corps sonore » (p. 154). La vidéo permet de faire entendre « l'incarnation de la voix » (p. 154) du personnage défunt, et en même temps de préserver sa « spectralité » : ce support technologique ouvre sur un autre espace, celui d'une « autre » réalité, qui rend compte de l'invisible. Cette voix ne vient pas d'un corps d'outre-tombe physiquement présent, comme celles entendues dans les précédentes pièces ; il n'est pas non plus question ici d'une apparition, mais plutôt d'une convocation, puisque ce sont les membres de la cellule antiterroriste qui lancent la lecture des vidéos. L'enquête, menée par Clément Szymanowski, repose sur l'étude et la décomposition de la voix de Valéry Masson. Alors que ses collègues cherchent à identifier le premier personnage vocal, Clément Szymanowski tente de décrypter ce que Valéry Masson a lui-même encodé, de sorte à créer un point commun entre le langage de la voix masculine, et celle du cryptanalyste. Dès lors, ces deux personnages absents se rejoignent dans l'utilisation d'un langage de résistance, celui du « poétariat », pour reprendre l'expression de Pinson (2021a, p. 108) et qui met en lumière le projet politique de la poésie.

5.1.2.2 « Opération Socrate » : réappropriation esthétique de l’oracle de Delphes

Dans la quatrième scène intitulée « Cellule francophone », tous les membres sont réunis afin d’échanger sur les résultats de leur recherche. Dolorosa Haché leur fait entendre le message intercepté en arabe, en hongrois, en polonais, en anglais, en russe, en japonais, en coréen, et en français :

VOIX D’HOMME. SECTEUR DE LA MER BALTIQUE/CONVOI NUMÉRO 7/JE RÉPÈTE : CONVOI NUMÉRO 7/LIVRAISON DU MATÉRIEL/JE RÉPÈTE : LIVRAISON DU MATÉRIEL/TRENTE-QUATRE VINGT-DEUX SEIZE ZÉRO UN/DIX HEURES INVERSÉES/JE RÉPÈTE : DIX HEURES INVERSÉES/EN CAS DE MAUVAIS TEMPS MÊME PRINCIPE/ANNULATION SI CODE 33/RAPPORT EN FIN DE LIVRAISON (Mouawad, 2009e, p. 25)

Les précisions de Vincent Chef-Chef sur le nombre de voix entendues et le nombre de langues, ainsi que l’âge moyen de ces voix, permettent à Dolorosa Haché d’avancer l’hypothèse suivante : « Nous faisons face à une organisation dirigée, opérée et activée par une jeunesse ramifiée au-delà des frontières. En ce sens, il aurait tendance à privilégier la piste *Tintoret* » (p. 25). Cette piste Tintoret fut élaborée par Valéry Masson et si nous n’en connaissons pas encore la nature, elle est à l’origine d’une discordance de point de vue au sein de la cellule antiterroriste :

VINCENT CHEF-CHEF. Valéry se trompe. Le contenu de ces messages est lié à la piste islamiste et confirme la mise en place d’un attentat à l’arme chimique. « Secteur de la mer Baltique. Livraison du matériel. » On ne peut pas être plus clair. (Mouawad, 2009e, p. 26)

Vincent Chef-Chef ne se concentre que sur quelques éléments du message de la voix masculine pour confirmer, non pas ce qu’il croit, mais bien ce qu’il sait. L’affirmation de son savoir est d’ailleurs remise en cause par son collègue Charlie Eliot Johns qui lui répond aussitôt :

CHARLIE ELIOT JOHNS. On ne sait pas ! On sait par contre qu’il existe une organisation qui brouille les cartes en entrelaçant deux pistes : une vraie, une fausse. La fausse protège la vraie. Soit nous sommes faces à des islamistes intégristes, soit nous sommes face à des anarchistes. Soit nous sommes face à un ennemi extérieur, soit nous sommes face à un ennemi intérieur. Dans les deux cas, l’implication d’individus très jeunes est avérée. (Mouawad, 2009e, p. 26)

Tout le monde attend les conclusions de Valéry Masson qui est le seul à pouvoir décrypter les messages interceptés, malgré la remise en cause de Vincent Chef-Chef sur ses capacités à « casser le code » (p. 27). Sa méfiance envers le cryptanalyste est apparue à la suite d’une rencontre nocturne au cours des nuits précédentes :

VINCENT CHEF-CHEF. Il y a deux nuits, je ne dormais pas, je l'ai entendu marmonner, comme une prière, ni en anglais ni en français, peut-être du russe, je ne sais pas ; il était dans le jardin et parlait aux statues. Je lui ai demandé où il en était, il m'a dit : « Plus le problème est insoluble, plus on connaît la réponse. » « Alors tu as trouvé !? » je lui ai demandé. Il a souri, il a dit : « Ce n'était pas ce que je cherchais ! » Il ne réussira pas ! (Mouawad, 2009e, p. 27)

Blaise Centier, chef de la cellule francophone, intervient pour leur annoncer le suicide de Valéry Masson et son remplacement par Clément Szymanowski. Ce dernier connaissait Valéry Masson puisqu'il a été son étudiant, par conséquent il serait en mesure de comprendre les recherches du cryptanalyste. Avant qu'il ne puisse débiter son enquête à partir de l'ordinateur de Valéry Masson, une rencontre d'urgence est organisée entre la cellule francophone, « la Direction générale des opérations et les cellules arabe, asiatique, hispanique, et britannique » (p. 35). Dolorosa Haché est chargée de traduire tous les propos tenus dans leur langue d'origine, ce qui crée une sorte de paradoxe avec l'incapacité de la cellule francophone à traduire les messages codés : à la fois les membres semblent tous parler une même langue, celle du politique, mais ces derniers sont incapables de parler celle du réseau terroriste, à savoir la langue poétique. Le Directeur des opérations prend la parole et annonce :

DIRECTEUR. The group, which apparently doesn't have a name, is led by a mastermind called Ali Al Lybie.

DOLOROSA HACHÉ. Ce groupe est dirigé par un idéateur qui se nomme Ali Al Lybie. (Mouawad, 2009e, p. 36)

Les membres de la cellule polonaise confirment quant à eux l'existence de la piste de l'attentat par arme chimique dont la livraison devrait s'établir sur la Baltique à une heure du matin. Toutefois, plusieurs membres s'interrogent sur l'authentification du nom Ali Al Lybie :

DOLOROSA HACHÉ. Tokyo. Le nom « Ali Al Lybie » a-t-il été identifié ?

DIRECTEUR. No...

DOLOROSA HACHÉ. Non...

CELLULE ARABOPHONE. Ma m'akkadiin bé aya chghlé ?

DOLOROSA HACHÉ. Amman. Rien n'a été identifié ?

CELLULE ARABOPHONE. Amm taamlo maa kel hel ossa, ossa séyissiyéh!

DOLOROSA HACHÉ. C'est une décision politique !

CELLULE ARABOPHONE. El Machkal el mehem, houvé bekoum eno badkoum taamlo bel arab wa'l mousilmin, assés el machékil el alaam! Ali el Lybie ktir hayin!

DOLOROSA HACHÉ. La Direction Générale subit des pressions. Ali Al Lybie sonne assez arabe pour plaire aux Occidentaux !

CELLULE ANGLOPHONE. It's a fact that the majority of terrorist attacks taken in the last fifteen years were carried out by Islamic extremists, with no offense of course for my African and Islamic friends.

DOLOROSA HACHÉ. Londres. C'est un fait que les attentats terroristes sont perpétrés par des activités islamistes. Nous concevons que ce soit difficile pour nos amis musulmans, mais c'est la réalité ! (Mouawad, 2009e, p. 38-39)

La piste de l'attentat islamiste repose donc sur des conclusions hâtives et des pressions politiques qui semblent être à l'image de celles qui s'immiscent entre les membres de la cellule francophone. Vincent Chef-Chef s'impatiente ; selon lui, les recherches menées par Clément Szymanowski autour du suicide de Valéry Masson prennent trop de temps et ne mèneront nulle part. Convaincu, comme le Directeur des opérations, que l'attentat est de nature islamiste, il laisse entendre l'existence d'un complot : « Comment peut-on faire confiance à cet homme quand c'est Valéry lui-même qui nous l'a recommandé alors que Valéry est soupçonné de complicité avec les terroristes! » (p. 56). Blaise Centier s'oppose fermement aux propos de Vincent Chef-Chef, mais ce dernier lui annonce qu'il a déposé plainte contre lui et qu'il demande à la Commission générale une enquête pour qu'il soit remplacé. Vincent Chef-Chef deviendra le nouveau responsable de la cellule antiterroriste et participera, par son inaction, à la réalisation de l'attentat.

Pendant un mois, Clément Szymanowski enquête sur les raisons du suicide de Valéry Masson. Sans avertir ses collègues de ses avancées, il tente de comprendre ce qui a poussé le cryptanalyste à réaliser son geste. Dans la scène 14 « La vérité », il présente à son tour l'état de ses recherches, mais il fait face à une méfiance de la part de Vincent Chef-Chef qui juge sa théorie comme « la représentation d'un esprit défaillant » (p. 86) et qui le considère comme un être « dangereux, pour ne pas dire nuisible à [leur] enquête » (p. 86). Le nouveau chef de la cellule francophone refuse d'entendre qu'une autre piste soit envisageable et réitère sa conviction à propos de l'attentat islamique :

VINCENT CHEF-CHEF. Rien ne nous interdit de penser que ce fils se soit converti à l'islam, rien ne nous interdit de penser que ce fils soit devenu le chef d'une organisation terroriste islamiste, rien ne nous interdit de penser qu'il ait pu changer son nom pour un nom reflétant mieux ses convictions religieuses [...] rien ne doit nous détourner de notre objectif [...] en ce sens, vos opinions personnelles, vos états d'âme ne sont que des obstacles à l'exécution du plan, les battements de votre cœur, vos émotions, vos impressions, vos sentiments, vos problèmes, vos vies, vos amours, vos familles, votre passé, votre mémoire ne sont que des détails à côté du défi que nous devons relever ! Des grains de sable que vous ne devez jamais prendre en considération ! Il ne peut y avoir de solution dans les mots ni dans les phrases. Seuls l'action, l'agir, le travail peuvent nous sauver ! (Mouawad, 2009e, p. 89-90)

Le discours de Vincent Chef-Chef traduit la philosophie des personnages « qui savent » dans l'univers mouawadien. En effet, que nous pensions à Maxime Louisaire dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, à Nényif dans *Journée de noces chez les Cromagnons*, à Alex dans *Les mains d'Edwige au moment*

de la naissance, et même à Amé dans *Littoral* ou encore Simon dans *Incendies*, ce qui les unit repose sur le refus de croire dans la force du langage. L'opposition incarnée par ces personnages renforce la nécessité de faire exister une autre voie et de remettre en cause les présupposées connaissances. En réalité, Mouawad ne cesse de rejouer l'opposition entre les sophistes et l'enseignement de Socrate défendu par la suite par Platon. Pour appuyer cette affirmation, relevons tout d'abord le nom donné à la mission qui occupe l'équipe internationale : opération Socrate. À l'évidence, Mouawad utilise ce nom comme un indice qu'il nous faut intégrer à notre réflexion.

Selon la tradition, l'oracle délivré par la Pythie à Chéréphon est affirmatif : il n'existe aucun homme, aucune femme, plus sage que Socrate. Dans *L'Apologie de Socrate*, Platon (— 390/1920) rapporte ses paroles lorsqu'il prit connaissance de la nature de l'oracle :

Lorsque je connus cet oracle, je me dis à moi-même : « Voyons, que signifie la parole du dieu ? quel sens y est caché ? j'ai conscience, moi, que je ne suis savant ni peu ni beaucoup. Que veut-il donc dire, quand il affirme que je suis le plus savant ? Il ne parle pourtant pas contre la vérité ; cela ne lui est pas possible. » (Platon, -390/1920, p. 145, 21b)

Dans son article consacré aux vies philosophiques de Socrate, George Rudebusch (2020) rappelle qu'à la suite de ses propos tenus aux Athéniens, Socrate s'est engagé dans la réfutation de l'oracle. Pour ce faire, il s'engage dans une véritable enquête auprès de « trois types particuliers d'Athéniens : les politiciens, les poètes et les artisans » (p. 53). Son objectif est de démontrer l'existence d'une personne plus sage que lui afin de contredire l'oracle. Face au politicien, Socrate tente de leur démontrer « qu'en se croyant savant il ne l'était pas » (Platon, -390/1920, p. 145, 21 d). Sa conclusion suite à son expérience est la suivante :

lui croit qu'il sait, bien qu'il ne sache pas ; tandis que moi, si je ne sais rien, je ne crois pas non plus rien savoir. Il me semble, en somme, que je suis tant soit peu plus savant que lui, en ceci du moins que je ne crois pas savoir ce que je ne sais pas. (Platon, -390/1920, p. 146, 21 d)

Il poursuit son enquête et s'entretient cette fois avec « les poètes, auteurs de tragédies, faiseurs de dithyrambes et autres » (p. 146, 22 b). Platon rapporte que Socrate désire recevoir des explications sur certains poèmes, mais face à l'incapacité des auteurs à le faire, il comprend que « leurs créations étaient dues, non à leur savoir, mais à un don naturel, à une inspiration divine analogue à celle des prophètes et des devins » (p. 147, 22 c). En somme, il s'aperçoit que là encore, les poètes croient « en raison de leur talent, être les plus savants des hommes en beaucoup d'autres choses, sans l'être le moins du monde » (p. 147, 22 c). Ce qui le conduit à rencontrer le dernier type d'Athénien, à savoir les artisans. Si Socrate

reconnaît leur savoir-faire, il établit le même constat qu'avec les poètes : « Parce qu'ils pratiquaient excellemment leur métier, chacun d'eux croyait tout connaître, jusqu'aux choses les plus difficiles, et cette illusion masquait leur savoir réel » (p. 147, 22 d). Toutes ces rencontres amènent Socrate à réfléchir sur la raison qui a poussé le dieu à énoncer cet oracle :

par cet oracle, il a voulu déclarer que la science humaine est peu de chose ou même qu'elle n'est rien. Et, manifestement, s'il a nommé Socrate, c'est qu'il se servait de mon nom pour me prendre comme exemple. Cela revenait à dire : « humains, celui-là, parmi vous, est le plus savant qui sait, comme Socrate, qu'en fin de compte son savoir est nul. » (Platon, — 390/1920, p. 147-148, 23 b)

Ciels est sans doute la pièce la plus éloquente quant à la mise en application de la pensée de Socrate puisque Mouawad construit ses personnages selon les trois types d'athéniens rencontrés pour tenter de désavouer l'oracle. Les politiciens sont représentés dans la pièce comme les membres de la cellule internationale qui fondent leurs jugements sur des rapprochements douteux et des préjugés certains. Les artistes quant à eux sont représentés par la piste du Tintoret, défendue par Valéry Masson, en opposition aux artisans représentés par Vincent Chef-Chef. En effet, Valéry Masson suggère une piste qui mêle poésie et mathématiques, de sorte à conduire Clément Szymanowski au tableau de *L'Annonciation*. Alors que Socrate se confronte à des artistes incapables d'expliquer leurs œuvres, qui se pensent plus sages parce qu'ils détiennent un don de la création, l'analyse algorithmique proposée par Valéry Masson permet justement d'expliquer l'œuvre d'art. L'interprétation picturale proposée, reprise ensuite par Clément Szymanowski, Dolorosa Haché et Charlie Eliot Johns, les amène à trouver les lieux visés par l'attentat. L'analyse poétique et mathématique du tableau s'oppose à la pensée d'artisan de Vincent Chef-Chef. Présenté par Blaise Centier comme un « spécialiste en toutes sortes de saloperies : hacker, cracker, root kit, spoofing, phishing, scam, virus, cheval de Troie, spywares » (Mouawad, 2009e, p. 34), il représente l'artisan athénien qui croit tout connaître. Assuré de son savoir-faire, il se confronte avec Clément Szymanowski dès son arrivée, lorsque Blaise Centier tente d'ouvrir l'ordinateur de Valéry Masson :

VINCENT CHEF-CHEF. Le système de sécurité est muni d'un protocole de reconnaissance vocale. Il faut être Valéry Masson pour dire les mots « Masson Valéry ». Je pourrais casser le système en deux minutes.

CLÉMENT SZYMANOWSKI. La moindre tentative d'effraction affecterait la mémoire de l'ordinateur.

VINCENT CHEF-CHEF. Pas nécessairement. (Mouawad, 2009e, p. 34-35)

Tout comme le pressent Socrate, Vincent Chef-Chef, parce qu'il maîtrise sa discipline, croit tout savoir et finit par se convaincre de la réalité de sa propre illusion. Ainsi, la manière dont il rejette la démonstration de Clément Szymanowski lorsque ce dernier tente de le convaincre de la pertinence de la piste Tintoret témoigne de son incapacité à remettre en cause ce qu'il croit être ses compétences :

VINCENT CHEF-CHEF. De vous tous, je suis le seul à ne pas craindre, cette vérité brûlante, car je n'ai ni passé, ni intérêts à la moindre mémoire, et c'est pour cette raison qu'il est juste que je sois aujourd'hui le chef de cette cellule, car je suis, moi, seul en mesure d'imposer qu'on obéisse scrupuleusement à la vérité malgré les déchirures que cela peut engendrer ! (Mouawad, 2009e, p. 91)

Au regard de l'avancée de notre enquête, nous ne pouvons pas ignorer l'hypothèse selon laquelle Mouawad lui-même tenterait d'infirmer le constat de Socrate à propos des artistes. En effet, tout porte à croire que l'auteur défend l'idée d'un poète profondément socratique et en accord avec la vision platonicienne de l'art. Socrate regrette que les poètes soient incapables d'expliquer leurs textes et que leurs capacités créatrices leur soient données par une inspiration divine. Nous l'avons vu, non seulement Mouawad explique ses textes et assume de réfuter toute interprétation qui ne lui convient pas, mais dès la création de la tétralogie *Le Sang des promesses*, Charlotte Farcet appuie l'explication de Mouawad avec des postfaces plus que généreuses. Ajoutons que l'image de la figure de l'artiste présentée dans *Seuls*, rejoint également la volonté de contredire Socrate puisque dans la première partie de l'ouvrage, Mouawad met en lumière son processus de création. Évidemment, il ne s'agit pas de tenir compte ici des multiples variations des récits livrés par Mouawad à propos de ses œuvres, mais bien d'affirmer qu'il ne cesse de répondre à Socrate et de se présenter comme un « artiste-sage ». Toutefois, ce n'est pas Mouawad en tant qu'individu qui serait un « artiste-sage », mais plutôt sa statue de l'Écrivain qui se doterait d'un regard inspiré par Socrate et Platon.

Depuis l'écriture de *Rêves*, les références qui s'immiscent dans les œuvres de Mouawad sont de plus en plus nombreuses. Contrairement à ses premières pièces, le monde du sensible semble non pas s'effacer complètement, mais s'inscrire plutôt dans une quête vers la connaissance. Dès lors, Mouawad s'appuie — notamment depuis *Forêts* — sur un discours scientifique avec des personnages qui incarnent une certaine autorité d'esprit, et qui défendent une logique de plus en plus géométrique. En ce sens, il rejoint la pensée platonicienne qui, au-delà de Socrate, est influencée également par les enseignements de Pythagore traduits dans *Le Timée* (-360). Platon lui emprunte notamment la notion d'égalité géométrique comme principe fondamental de notre rapport au Cosmos. Dès lors, comme le note France Farago (2011) : « les

choses sensibles sont conçues tantôt comme images déficientes, tantôt comme paradigmes efficaces pour guider une démarche de l'intelligence » (5^e paragr.). Le demiurge du *Timée*, organise à la fois les choses visibles et les choses invisibles, de sorte à créer une parfaite harmonie. Mouawad emprunte lui aussi la vision d'ordre géométrique de Pythagore, et ce, sans le cacher, puisque le nom de ses compagnies Au Carré de l'Hypoténuse pour la France et Abé Carré Cé Carré pour le Québec, sont directement inspirées du théorème de Pythagore. Toutefois, Farago rappelle à juste titre que pour Platon :

L'illusion est mauvaise et l'imitation est bonne. Celle-ci doit être faite en vue d'un idéal et non pas d'après le réel. Au fond, que devons-nous imiter ? Quelque chose qui n'existe pas. Nous devons imiter quelque chose qui est placé sur un autre plan que le plan du sensible, un modèle universel et éternel. (Farago, 2011, 10^e paragr.)

Selon lui, « la fonction de l'art est de modéliser le réel pour mieux le révéler » (Farago, 2011, 9^e paragr.), par conséquent l'artiste ne cherche pas à reproduire le réel, mais à s'appuyer sur un modèle authentique pour créer un idéal qui n'existe pas, mais qui est issu de ce réel. Les deux compagnies de Mouawad sont fondées en 2005, soit après la création d'*Incendies*, première pièce à mettre en scène la formulation mathématique. Dès lors, il s'empare du modèle du théorème de Pythagore pour architecturer son esthétique, *Ciels* devient ainsi « le cri hypoténuse » (Mouawad, 2009e, p. 9) du *Sang des promesses*. Or, tout comme le repère Catherine Khordoc (2021) :

S'il ne faut pas accepter l'expression dans son sens littéral, puisque l'hypoténuse relie en principe les deux côtés de l'angle droit d'un triangle rectangle, et non pas trois « côtés » que représenteraient les trois premières pièces, force est de constater que les mathématiques présentent pour Mouawad un point d'ancrage à son travail créatif. (Khordoc, 2021, p. 67)

Mouawad n'imité pas le théorème de Pythagore, de la même manière qu'il n'imité pas le réel. En revanche, il « modélise » le réel et le déplace de sorte à créer un objet textuel ou scénique qui soit porteur d'une réalité qui participe au monde qu'il construit depuis le faux théorème de Pythagore. *Ciels* s'inscrit pleinement dans la pensée socratique et l'enquête que mène Clément Szymanowski, traduit quant à elle, une vision platonicienne de l'art.

5.1.2.3 La révélation picturale et l'hypoténuse du jardin

Nous l'avons dit, l'arrivée de Clément Szymanowski ouvre une enquête parallèle. Cette dernière est commandée par le Bureau du secrétariat d'État à la Défense, dans une lettre que Blaise Centier lit après avoir annoncé le suicide de Valéry Masson à l'ensemble de ses collègues :

BLAISE CENTIER. (*Lisant :*) « Le départ de la base des membres actuels de la cellule francophone, initialement prévu au 23 décembre, est donc suspendu, et la mission prolongée pour une durée indéterminée. Objectif : clarifier les circonstances qui ont poussé Valéry Masson à s'enlever la vie. Méthode : fouiller le dossier de Valéry Masson. Ne rien négliger. » (Mouawad, 2009e, p. 31)

Contrairement à l'enquête menée par la cellule internationale autour de l'identification des voix interceptées, celle-ci se déroule en plusieurs étapes qui sont minutieusement retranscrites dans la pièce. La première consiste à ouvrir l'ordinateur de Valéry Masson que Blaise Centier qualifie de « première emmerde » (p. 34) :

Blaise allume l'ordinateur. Le visage de Valéry apparaît.

VALÉRY MASON. IDENTIFICATION : NOM ET PRÉNOM.

BLAISE CENTIER. Masson Valéry. (*L'ordinateur s'éteint.*) Voilà ! (Mouawad, 2009e, p. 34)

Clément Szymanowski tente d'ouvrir l'ordinateur avec son nom plutôt qu'avec celui de Valéry Masson et résout rapidement cette première difficulté. L'ordinateur s'allume, mais une seconde impasse apparaît : il faut un mot de passe que Clément Szymanowski ne connaît pas. Il tente alors une autre approche. Après avoir donné son nom, il demande à Blaise Centier de faire la même chose avec le sien :

CLÉMENT SZYMANOWSKI. Allez-y.

BLAISE CENTIER. Centier Blaise.

Le visage de Valéry.

VALÉRY MASSON. À L'INSTANT MINOTAURE/N'INCRIMINE NI CIEL NI MER/POUR N'INCRIMINER NUL BLEU/NI PRUSSE NI OUTREMER/AUX ASTRES QUI CHUTENT PROMETTRE/LE SILENCE/QUI VOUDRAIT/À L'INSTANT MINOTAURE/TRAHIR LE CIEL/SOIN SANG CYAN/QUAND LE CIEL EST SANG DE TON/SANG/CHAIR DE TA CHAIR.

L'ordinateur s'éteint. (Mouawad, 2002e, p. 48-49)

Clément Szymanowski recommence avec Charlie Eliot Johns, puis avec Vincent Chef-Chef qui, nous pouvions nous en douter, s'indigne de ce qu'il entend :

VINCENT CHEF-CHEF. C'est quoi cette connerie!

CLÉMENT SZYMANOWSKI. C'est la poésie de son grand-père Evgueni Kriapov. Valéry en fait la traduction.

CHARLIE ELIOT JOHNS. Kriapov ? C'est russe !

CLÉMENT SZYMANOWSKI. Ukrainien. Valéry Masson est d'origine ukrainienne, vous ne le saviez pas ?

CHARLIE ELIOT JOHNS. Non ! (Mouawad, 2009e, p. 51)

Parallèlement à l'enquête que mène Clément Szymanowski, Dolorosa Haché s'enferme dans sa chambre et effectue un test de grossesse : « *test positif. Dolorosa s'écroule* » (p. 44). De nouveau, il faut remarquer la coïncidence entre l'annonce d'une mort, celle de Valéry Masson, avec celle d'une naissance à venir. Toutefois, contrairement aux autres mères qui luttent contre la mort pour donner la vie, Dolorosa Haché « *s'empare d'un couteau* » (p. 50) et essaye de se suicider au moment où Clément Szymanowski entre dans sa chambre. Il tente alors de l'arrêter et de la raisonner : « J'ai besoin de vous ! [...] Vous avez connu Valéry ! Vous et moi avons cela en commun. Sa mort nous bouleverse, car sa mort est un geste de vie. Il y a quelque chose à sauver. Il y a quelqu'un à sauver » (p. 52). Dolorosa Haché accepte de prêter sa voix pour ouvrir l'ordinateur et permet ainsi à Clément Szymanowski d'entendre la suite du poème de Valéry Masson.

CLÉMENT SZYMANOWSKI. L'ordinateur de Valéry est une grotte, un labyrinthe, un dédale, un gouffre, et pour des raisons que j'ignore, Valéry a gardé caché quelque chose qu'il me demande de découvrir. Valéry nous jette au cou la poésie comme un magnifique nœud coulant pour que nous cessions de jouer avec toute cette monstrueuse machine [...] Blaise Centier a raison. Il y a un démon et le démon n'est pas celui qu'on croit. Le jeter à la lumière sauvera la lumière. (Mouawad, 2009e, p. 53-54)

La référence explicite au Minotaure dans les poèmes de Valéry Masson et dans la métaphore de Clément Szymanowski nous invite à déplier ce mythe et à l'observer en parallèle de *Ciels*. Avant toute chose, rappelons quelques éléments concernant l'histoire du Minotaure : né de la vengeance de Poséidon qui provoque un sentiment amoureux très fort entre Pasiphaé, épouse de Minos, et le taureau blanc envoyé par le Dieu qui devait lui être offert en sacrifice, l'enfant naît mi-homme mi-taureau. Connue sous le nom de Minotaure, l'oracle suggère à Minos de l'enfermer au cœur du labyrinthe qui sera créé par Dédale. À la mort de son frère Androgée, tué par des Athéniens, Minos envahit la ville et réclame le sacrifice de sept hommes et de sept femmes, tous les neuf ans, qui seront offerts et offertes au Minotaure. Thésée se porte volontaire pour pénétrer dans le labyrinthe et espère secrètement tuer la créature. Arrivé sur l'île de Crète, il tombe amoureux d'Ariane, fille de Minos, et il lui fait la promesse de l'épouser s'il ressort du labyrinthe. Elle lui confie alors une pelote de fil pour qu'il puisse se retrouver. Thésée parviendra à tuer le Minotaure et s'enfuira avec elle sans ne jamais l'épouser.

Au regard de la pièce, il semble clair que le poème joue le rôle du fil d'Ariane qui permet de rejoindre le Minotaure. De fait, Valéry Masson est Thésée, puisque c'est lui qui semble être parvenu au centre du labyrinthe. Cependant, à la différence de Thésée qui parvient à tuer le Minotaure, c'est Valéry Masson qui

se suicide. Dans la scène qui suit l'identification de Dolorosa Haché pour ouvrir l'ordinateur, de nouvelles voix surgissent :

VOIX D'ENFANTS. Vous allez mourir.

VOIX MASCULINE. La jeunesse a levé sur vous son front de taureau !

VOIX D'ENFANTS. Vous allez pleurer ! [...]

VOIX D'ENFANTS. Vous chercherez vos fils, vous ne le trouverez pas !

VOIX MASCULINE. Nulle pitié ! Nulle pitié ! Pleurez, pleurez ! (Mouawad, 2009e, p. 54-55)

Le Minotaure est incarné dans *Ciels* par l'enfant, ou en tous les cas, par la figure de l'enfance. La voix masculine signale que la jeunesse lève son front de taureau, par conséquent elle suggère que le combat sera cette fois gagné par la créature et non par Thésée. De fait, si Thésée meurt, alors le sacrifice souhaité par Minos tous les neuf ans continuera d'exister. En d'autres termes, parce que Valéry Masson représente Thésée, cela signifie que la découverte qu'il fait au centre du labyrinthe est si violente, qu'il ne remonte pas grâce au fil d'Ariane, et qu'il se suicide.

L'enquête de Clément Szymanowski se poursuit et dans la scène 11 intitulée « Douleur », il demande à nouveau de l'aide à Dolorosa Haché. Un mot lui manque pour ouvrir l'ordinateur, ce qui n'est pas sans nous rappeler la quête de la phrase manquante que Mouawad associe toujours à la figure maternelle. Dolorosa Haché est enceinte, mais si Clément Szymanowski l'ignore encore, il a connaissance du lien particulier qui unissait les deux protagonistes :

CLÉMENT SZYMANOWSKI. Je crois que vous et Valéry avez été proches, bien plus amis, bien plus amants. Vous avez aimé Valéry, c'est pour cela que je me permets de vous poser la question : y a-t-il eu, entre vous, un mot, un mot récurrent, un mot répété, souvent repris ? (Mouawad, 2009e, p. 63)

Face à l'incompréhension de Dolorosa Haché, Clément Szymanowski dévoile le sens de son enquête et le processus emprunté pour résoudre l'énigme :

CLÉMENT SZYMANOWSKI. Parce que la singulière amitié qui nous unissait, Valéry et moi, était cousue tout entière aux mots, à leurs jeux, leurs calculs, leurs traductions en nombre, leurs métamorphoses, en d'autres mots, parfois réels, parfois inventés, en tout cas toujours nouveaux, jamais pareils, qu'il nous fallait, tour à tour, trouver, chiffrer, déchiffrer, transmuier, rechiffrer redéchiffrer, deviner pour former de nouvelles phrases. (Mouawad, 2009e, p. 63)

Clément Szymanowski lui présente les quatre extraits de poèmes prononcés par Valéry Masson. Après les avoir réunis dans l'ordre du poème original, il fait face à « un bloc de 541 lettres. La série de chiffres 5.4.1

est une première clé » (p. 64). Clément Szymanowski extrait 162 lettres du bloc initial. Pour ce faire il compte jusqu'à 5 et extrait la lettre, puis jusqu'à 4 et extrait de nouveau la lettre, et enfin 1 et extrait là encore la lettre. Il recommence jusqu'à obtenir « une suite à première vue incohérente, mais qui se trouve être l'anagramme d'un second poème qui est précisément le mot de passe qu["il] doit trouver » (p. 65). Après une semaine à chercher et à reconstruire l'algorithme, Clément Szymanowski se trouve dans une impasse : « il faut une variable, elle peut prendre la forme d'une phrase, d'un nombre ou encore d'un prénom » (p. 65). Dolorosa Haché, qui semble convaincue par la démarche entreprise par le cryptanalyste, lui donne le prénom d'Anatole, « premier fils » (p. 66) de Valéry Masson, ainsi que celui de la mère, Mary Rose Sorow, « chagrin en anglais » (p. 66).

CLÉMENT SZYMANOWSKI. Pourquoi avez-vous dit : « Saviez-vous que Valéry Masson avait eu un premier fils... » Pourquoi premier ? Il n'y en a pas de second...

DOLOROSA HACHÉ. Je suis enceinte de lui... Je suis enceinte de lui, Clément !

(Elle s'apprête à sortir.)

Douleur.

CLÉMENT SZYMANOWSKI. Pardon ?

DOLOROSA HACHÉ. Douleur. Il m'appelait Douleur et le répétait deux fois de suite : Douleur Douleur comme ont dit catastrophe catastrophe ! (Mouawad, 2009e, p. 66-67)

Le mot « douleur » est la variable qui lui manquait pour terminer la programmation de l'algorithme. Dolorosa Haché est celle qui détient la clé de la formule, par conséquent, elle représente l'image d'Ariane qui aide Thésée à descendre dans le labyrinthe ; c'est elle qui détient la solution au poème. La scène 12 « Cryptanalyse » se révèle être la démonstration de formules mathématiques qui composent cet algorithme et qui permet à Clément Szymanowski d'accéder à un message vidéo enregistré par Valéry Masson et qui lui ait directement adressé : « Bonjour Clément... » (p. 69). Non sans rappeler le testament de Nawal dans *Incendies*, le message de Valéry Masson supplie Clément Szymanowski d'emprunter la piste du Tintoret :

VALÉRY MASSON. Ce que je peux te dire c'est que la vraie piste, celle que nous devons... celle que vous devez suivre, c'est celle du Tintoret. La Direction générale tend à l'écarter parce qu'elle lui semble trop fantaisiste... traduis cela par trop poétique... justement... c'est précisément ça que je n'ai pas compris... ou que j'ai compris trop tard... ou pas voulu croire.... On rate tout quand on réussit trop... (Mouawad, 2009e, p. 70)

Cette dernière phrase traduit son sentiment de culpabilité, mais fait écho à l'échec de sa pensée socratique. Ancien professeur, il n'a cessé lui aussi de remettre en cause son savoir et de convaincre les hommes et les femmes de leur ignorance. Toutefois, face à la Direction générale, il n'est pas parvenu à imposer la

piste du Tintoret, il compte alors sur Clément Szymanowski pour terminer son œuvre. Il lui lègue tout ce qu'il a réussi à décoder afin qu'il puisse résoudre l'énigme. Dans la scène suivante, Mouawad dissimule subtilement l'identité de la voix masculine avant la démonstration finale du cryptanalyste. Intitulée « Le temps », cette scène se divise en six parties : « Disparition du fils », « La chambre du père », « Silence du fils », « Parole de la mère », « Maquette » et enfin, « Grand frère petit frère ». Dans la première partie, Blaise Centier est au téléphone avec son fils pour lui annoncer son divorce avec sa mère, dans la seconde Clément Szymanowski est dans la chambre de Valéry Masson et observe une reproduction de *L'Annonciation* du Tintoret, dans la troisième Charlie Eliot Johns tente de parler à son fils, qui ne veut plus lui répondre, car il a brisé sa promesse d'être de retour pour Noël, et dans la quatrième Dolorosa Haché est face aux statues et s'adresse à ses filles disparues. La récurrence du lien familial et de la séparation est renforcée dans la cinquième partie de la scène lorsqu'un message décodé apparaît sur l'ordinateur de Vincent Chef-Chef :

VOIX D'HOMME. L'ŒIL DU PHÉNIX FIXE LE LIEU DES CENDRES D'OÙ NÂÎTRA LE PHÉNIX À JAMAIS CENDRES [...] AUX ANGES QUI M'ÉCOUTENT, SOUVENEZ-VOUS DE LA PAROLE ANCIENNE : QUI TÉMOIGNERA DE MOI SINON MOI ? MAIS EN NE TÉMOIGNANT QUE DE MOI, SUIS-JE ENCORE MOI ? (Mouawad, 2009e, p. 73-74)

La question que pose la voix d'homme est celle que posait Steiner dans son texte *Comment taire ?* (1987), repris dans l'ouvrage de Ségal (2003) dont nous parlions au début de notre second chapitre : « Qui va parler pour Isaac ? » (p. 361). De toute évidence, c'est bien du fils d'Abraham dont il est question dans le message décrypté. Celui-ci s'adresse aux Anges et au Père pour les prévenir que cette fois, c'est Abraham qui sera porté en sacrifice. Cette lecture permet de mettre en lumière l'autre référence à la Genèse présente dans le texte de Mouawad.

Valéry Masson est cryptanalyste, par conséquent il est habilité à décoder des messages et ce, qu'importe leur langue. Il ne se concentre pas sur le sens des mots, mais bien sur la résolution qui permet de comprendre le secret des différents messages. En toile de fond, *Ciels* semble mettre en scène l'épisode de la tour de Babel rapporté dans la Genèse. Après l'épisode du Déluge, « toute la terre avait une seule langue et les mêmes mots » (Gen. 11 : 1). Les hommes se sont déplacés en Orient et se sont arrêtés au pays de Schinear dans lequel ils décidèrent de bâtir une ville « et une tour dont le sommet touche le ciel » (Gen. 11 : 4). L'Éternel prit la construction de cette tour comme un affront envers lui, et décida de disperser les hommes et les femmes sur toute la terre et de leur donner à tous un langage différent. La ville ne sera jamais construite et il faudra attendre l'arrivée d'Abraham pour que l'Éternel promette une bénédiction à

tous les hommes et à toutes les femmes de la terre : « Va-t'en de ton pays, de ta patrie, et de la maison de ton père, dans le pays que je te montrerai. Je ferai de toi une grande nation, et je te bénirai [...] et toutes les familles de la terre seront bénies en toi » (Gen. 12 : 1-3). Dès lors, si Valéry Masson est le seul à pouvoir déchiffrer les messages interceptés, et par conséquent le seul à pouvoir à la fois déjouer l'attentat et libérer ses collègues enfermés depuis huit mois, tout porte à croire qu'il incarne la figure d'Abraham. Mais puisque Mouawad s'est engagé dans ce texte à défendre la pensée de Socrate, puis celle de Platon, il ne peut se contenter d'imiter le sacrifice d'Abraham. Ainsi, lorsque Clément Szymanowski démarre l'enregistrement de la dernière voix interceptée par Valéry Masson, l'équipe assiste à la révélation :

VOIX D'ANATOLE. Me reconnais-tu ? Me reconnais-tu ?... Anatole ! Le fils parle au père ! Isaac à Abraham ! Il n'y a plus d'ange pour arrêter le bras des pères, le couteau au sacrifice des fils, au sacrifice des fils ! Meurs avant moi, papa, meurs avant moi ! Meurs avant moi papa, meurs avant moi, avant moi, papa, meurs avant moi, papa papa papa papa... (Mouawad, 2009e, p. 85)

La voix est désormais identifiée, c'est celle d'Anatole, le premier fils de Valéry Masson, celle du Minotaure enfermé au centre du labyrinthe. Lorsque Valéry Masson découvre que son fils est à l'origine du projet terroriste, il ne supporte pas la révélation de la vérité et se suicide. Anatole représente les Fils en tant que chef de file de ce projet terroriste, et confirme ainsi notre hypothèse de percevoir en lui, le personnage de Walter qui se venge de son propre père. L'épisode du sacrifice d'Abraham est ainsi réécrit par Mouawad et devient le projet poétique de sa communauté des ébranlés.

Toutefois, si le monde de *Ciels* s'ouvre sur les précédentes pièces de Mouawad dans leur rapport père-fils, il n'en demeure pas moins que la pièce s'ouvre également à la création de *Seuls* dans son rapport à la peinture. En effet, Clément Szymanowski fouille l'ensemble des recherches menées par Valéry Masson et découvre que « le schéma directeur du complot terroriste » repose sur le tableau du Tintoret, comme l'explique Khordoc (2021) :

La composition du tableau, qui dépeint l'ange Gabriel annonçant à Marie qu'elle donnera naissance à Jésus, fournit la clé qui, avec les longitudes et latitudes déjà mentionnées, permettra de déterminer précisément où dans ces villes les explosions seront déclenchées. La superposition du tableau sur un plan de ces villes en question révélera les lieux ciblés. (Khordoc, 2021, p. 75)

Valéry Masson était parvenu à trouver les lieux qui subiraient une attaque terroriste par de multiples calculs à partir d'une suite de chiffres interceptée et transmise par une voix de femme¹⁰¹. Il comprend qu'il s'agit de « huit longitudes et huit latitudes, exprimées en heures-degrés-minutes-secondes indiquant les bordures de huit villes appartenant aux huit pays les plus riches de la planète » (Mouawad, 2009e, p. 79), à savoir Paris, New York, Londres, Padoue, Saint-Pétersbourg, Berlin, Tokyo et Montréal. Valéry Masson, sous le choc de la découverte de la voix de son fils, se suicide avant de trouver l'échelle, c'est-à-dire « le point de coïncidence entre le plan de la ville et le tableau » (p. 82). En revanche, c'est Charlie Eliot Johns qui parvient à trouver, par une observation attentive et scientifique du tableau, l'échelle avec laquelle il faut juxtaposer le tableau et les cartes pour trouver les lieux visés par l'attentat :

CHARLIE ELIOT JOHNS. J'ai essayé alors avec une photo satellite qui montre Paris à 21 000 pieds d'altitude. Je trouve quoi ? Sur quoi tombe l'œil du Saint-Esprit ? Le musée Picasso. J'ai appliqué la même règle sur les autres villes. Ça donne, New York : Museum of Mordern Art. Londres : Tate Moden. Padoue : Chapelle des Scrovigni. Saint-Pétersbourg : Musée de l'Ermitage. Berlin : Deutsche Guggenheim Museum. Tokyo : Bridgestom Museum of Art. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal. (Mouawad, 2009e, p. 107)

La découverte de la résolution de la double enquête arrive trop tardivement, et l'attentat se produit simultanément dans les huit villes. À la radio, une voix journalistique témoigne du nombre de victimes à travers le monde et rapporte le message laissé par les auteurs de l'attentat : « Nous vous forcerons à regarder une œuvre d'art à la hauteur du siècle qui vous rappellera combien chaque époque mérite une beauté à la hauteur de ce qu'elle a produit en laideur » (p. 110). Parmi les victimes de l'attentat, le fils de Charlie Eliot Johns qui se trouvait au Musée des beaux-arts de Montréal. Lorsqu'il apprend la disparition de son fils, il traverse le jardin et pousse un cri de désespoir. Dolorosa Haché quant à elle, ressent une violente contraction et « accouche dans la peinture. Un enfant naît » (Mouawad, 2009e, p. 114). La fin de *Ciels* fait écho à celle des *Mains d'Edwige au moment de la naissance*. Tout comme Esther qui accouche dans les flammes de l'incendie de la maison, Dolorosa Haché accouche dans la douleur des ruines des attentats. Toutefois, ce n'est pas la figure parentale qui meurt, mais celle de l'enfant : l'un meurt dans un musée, tandis que l'autre naît dans le jardin. Les deux enfants ne peuvent coexister.

Dans cette quête de la « seconde ancienne », Mouawad construit un écho entre *Seuls* et *Ciels* : dans la première pièce, l'adulte revient dans le jardin de l'enfance et retrouve ses pinceaux, dans la seconde, c'est

¹⁰¹ Nous ne reproduirons pas ici toute la suite de chiffres, mais pour illustrer notre propos, relevons un extrait : « 48 50 16 07 – 2 18 32 21 UN/40 44 19 36 – 74 01 21 95 DEUX » (Mouawad, 2009e, p. 79).

le devenir de l'enfant qui est mis en scène. De résistant, il devient terroriste et conçoit un attentat au cœur des lieux où sont exposées les peintures. Mouawad organise le retour de Walter, ce personnage qui « est arrivé comme une prémonition de ce que seront tous les jumeaux qui allaient bientôt [l'] envahir » (Mouawad, 2011a, p. 8). La quête de la réconciliation doit être faite dans le lieu du père, à savoir le jardin, mais elle doit s'effectuer entre Mouawad et Walter. Pour ce faire, Mouawad doit emprunter, tout comme Walter, le chemin de la « diagonale fabuleuse » qu'il considère comme l'illustration de « deux êtres que tout sépare [qui] ne peuvent être reliés que par un geste diagonal qui est le geste hypoténuse » (Mouawad, 2009e, p. 10). Dès lors, nous devons nous interroger sur les raisons qui amènent Mouawad à opérer un tel changement de perspective, lui qui a pourtant toujours tenu à rejeter l'idée de l'introspection : « l'introspection, au théâtre, est une chose ennuyeuse, il faut la garder pour soi, pour son journal intime » (Mouawad, 2009a, p. 17).

5.2 L'évolution de la *doxa* mouawadienne

De toute évidence, la construction de *Ciels* est particulièrement complexe. Mouawad entrecroise une multitude de références et se détache ainsi, il est vrai, des trois autres pièces du *Sang des promesses*. Au regard de l'ensemble des textes que nous avons traversés, force est de constater que l'esthétique mouawadienne évolue et tend peu à peu à s'extraire de son rapport intime avec la mort. Nous l'avons observé dans les précédents chapitres, les cauchemars de l'enfance sont tous liés à la finalité de l'être : d'abord par la femme aux membres de bois qui se réfère à l'attentat de l'autobus du 13 avril 1975, considéré comme le début de la guerre au Liban ; puis, par la non-reconnaissance du visage de la mère qui fait allusion cette fois à la disparition de sa propre mère. Dans les deux cas, la mort interroge la langue maternelle. Pour sortir de son face-à-face avec le cauchemar, Mouawad fait intervenir des personnages imaginaires, des anges gardiens, dont le rôle est d'accompagner le personnage en proie avec la peur de l'enfance, vers la voie de la liberté et de la consolation. Toutefois, nous avons pu remarquer que ce personnage imaginaire disparaît à partir d'*Incendies*. En effet, il est remplacé par un accompagnateur externe. Hermile Lebel est, certes, le notaire de Nawal, mais il ne fait pas partie de la famille et n'a jamais rencontré Jeanne et Simon avant le décès de leur mère. De la même manière, Douglas Dupontel dans *Forêts* est un parfait inconnu pour Loup. Cette évolution s'est amorcée, dans un premier temps, avec *Littoral* : Wilfrid est à la fois accompagné par le chevalier Guiromelan, mais également par plusieurs compagnons marcheurs qu'il rencontre au cours de sa quête. En revanche, cette même évolution s'est mise en acte dans la résolution de l'énigme de *Forêts*, puisque l'alliance, la promesse, n'est plus scellée

entre un Dieu et un parent, mais entre deux inconnues devenues amies, Ludivine et Sarah. Une question demeure : quelle est la nature de cette évolution ?

5.2.1 De la notion de *phantasia*...

Ciels, par sa composition narrative et par la construction de personnages philosophiquement opposés, nous offre une réponse possible. Entre la seconde et la troisième période d'écriture, la nature de ce qui évolue concerne la *doxa* mouawadienne, à savoir l'opinion, le jugement que porte Mouawad face à ce qui, d'après l'étymologie grecque du mot *dokéo*, lui semble ou lui apparaît. La *doxa* devient ce que Georges Perec, cité par Bernard Collette (2006), nomme « "le point nodal" reliant perception et imagination » (p. 106), c'est-à-dire ce qui relie *phantasia* et *phantasma*. Avant de poursuivre dans l'étude de l'évolution de cette *doxa* mouawadienne, il nous faut revenir à l'origine du contexte dans lequel cette distinction prend naissance.

Dans son article, Collette se réfère au dialogue entre Théétète, un mathématicien pythagoricien et Socrate, dont le contenu est rapporté par Platon dans le *Théétète* (-370/1924).¹⁰² La discussion repose sur la définition donnée par Théétète à Socrate de la science : « la science n'est pas autre chose que la sensation » (p. 170, 151e). Socrate perçoit dans cette affirmation, la parole de Protagoras pour qui, « l'homme est la mesure de toute chose ; pour celles qui sont, mesure de leur être ; pour celles qui ne sont point, mesure de leur non-être » (p. 170,151e). Collette (2006) se concentre sur l'interprétation de la formule de Protagoras par Socrate¹⁰³ et relève ainsi que « pour Protagoras, l'*apparaître* est identique à l'*être* de la chose. C'est sur cette base que va surgir une première définition de la *phantasia*, qui l'identifie à la sensation » (p. 90). De fait, la *phantasia* est la traduction de notre perception du réel, et cette perception n'est autre que notre sensation vis-à-vis du réel, puisque pour Protagoras « la *phantasia* doit nécessairement être d'une nature non trompeuse et infaillible, puisqu'elle est l'instrument de mesure par lequel l'homme "juge" le réel et par lequel le réel se révèle » (p. 91).

Pour Platon, il est nécessaire de remettre en cause cette idée d'une nature non trompeuse et infaillible, car si la sensation de notre perception du réel est toujours vraie, alors, comme le note Collette, « c'est la

¹⁰² Cette date n'est pas certaine, mais plusieurs études la considèrent comme possible.

¹⁰³ « Ne dit-il pas quelque chose de cette sorte : telles tour à tour m'apparaissent les choses, telles elles me sont ; telles elles t'apparaissent, telles elles te sont » (*Théétète*, 152a, p. 171).

nécessité de la philosophie tout entière qui disparaît » (p. 92). Platon cherche donc à savoir si des *phantasiai* fausses peuvent exister. Dans la *République* (-428 env. -347 env.), Platon met en lumière la considération de l'ignorance par Socrate. Cette ignorance ne définit pas seulement ce que l'homme ou la femme ne connaît pas, c'est-à-dire le manque d'un savoir sur telle ou telle chose, l'ignorance réside également « dans le fait *d'ignorer que l'on ignore* qu'une chose est ceci plutôt que cela » (Collette, 2006, p. 95). Si l'homme ou la femme ne sait pas ce qu'il ou elle ignore, alors sa perception ne peut être que vraie, par conséquent, pour Platon « la *phantasia* met en jeu non seulement la sensation, mais également la *doxa* » (p. 95). Cette *doxa* est pour Platon le résultat d'un processus qui intègre la dialectique entre l'âme (la *dianoia*) et le discours (le *logos*). Par conséquent, Colette explique que « ce n'est que grâce à un processus de discernement donc de détermination, propre à l'âme — plus exactement, propre à la *dianoia* —, que va finalement advenir une *phantasia*, c'est-à-dire une sensation déterminée par une *doxa* » (p. 97). La sensation ne détermine pas, à l'inverse du jugement, la chose ; de fait, la *phantasia* ne peut être pour Platon que le résultat d'une dialectique entre *doxa* et sensation.

Arrêtons-nous un instant sur la *phantasia* platonicienne pour comprendre la manière dont elle s'intègre à l'univers mouawadien. Collette note que cette *phantasia* « suppose nécessairement une sensation, et est donc, en ce sens, toujours liée au réel empirique dont elle a à rendre compte le plus adéquatement possible » (p. 91). Ce n'est pas une réflexion ou une mise à distance sur le réel, mais bien la traduction d'une sensation telle qu'elle se donne. Nous l'avons dit, la première période d'écriture de Mouawad s'étend de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, à *Rêves* (si nous prenons en compte la première version de *Littoral*). Toute cette première période est intrinsèquement liée à l'écriture de son premier roman, *Visage retrouvé*. La seconde période, quant à elle, s'organise autour notamment des trois premières pièces du *Sang des promesses*. Si la première période permet à Mouawad d'atteindre la nature de la quête, à savoir la recherche de la phrase manquante, la seconde période devient l'illustration de cette quête à travers les personnages de Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup. De fait, il existe une véritable continuité entre la première période d'écriture et la seconde, et cette dernière repose selon nous sur la *phantasia* à propos de la période québécoise. Ajoutons, par ailleurs, que toutes ces pièces ont été écrites et/ou présentées pour la première fois au Québec, par conséquent elles sont créées au sein d'un environnement québécois. *Forêts* quant à elle, est créée et présentée pour la première fois en France¹⁰⁴,

¹⁰⁴ En mai 2005, Mouawad présente dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques, un projet chantier intitulé *L'espace fictionnel est un couteau planté dans la gorge de la réalité*, autour de *Forêts*. Toutefois, la première

ce qui nous invite à penser que c'est l'une des raisons qui permet d'entrevoir la troisième période d'écriture, puisque *Seuls* sera également créée en France, le contexte n'est donc plus québécois, mais français.

Willy Protagoras enfermé dans les toilettes, ainsi que *Journée de noces chez les Cromagnons* donnent toutes deux à lire la *phantasia* de Mouawad à propos de son expérience à l'École nationale de Théâtre et que nous pourrions relier au sentiment d'étrangeté. En effet, l'écriture trouve son origine soit dans l'expérience de la mise en scène de *L'Asile de la pureté* de Claude Gauvreau, soit par un exercice effectué dans le cadre de l'École. Dans la préface de *Journée de noces chez les Cromagnons*, Mouawad confie :

Je rentrais à la maison par un soir d'hiver quand l'idée d'écrire un texte sur Franz Kafka m'est venue. Franz apprêtait sa propre table de noces en vue de son propre mariage sous le regard moqueur de son père [...] La fiancée ne viendrait pas et le père, vainqueur, étranglerait Franz Kafka [...] Cette question de la venue de la fiancée de Franz était alimentée par un travail que je devais faire au même moment à l'école de théâtre sur *En attendant Godot* de Samuel Beckett. (Mouawad, 2011a, p. 7-8)

Dans ces deux pièces, la *phantasia* qui est en jeu concerne l'expérience de l'École nationale, mais parce que la *phantasia* est pour Platon, un mélange entre la sensation et la *doxa*, et que la *doxa* est le résultat d'une dialectique entre l'âme (la *dianoia*) et le discours (le *logos*), alors ces deux pièces témoignent de la perte. Une perte qui n'est pas encore identifiée dans les textes comme celle de la langue maternelle, mais qui est d'abord celle du territoire libanais. Dès lors, ces deux pièces abordent toutes deux la guerre par l'intermédiaire de personnages dont nous avons démontré leur construction en miroir (pensons notamment aux personnages de Nelly et de la mère). *Grand Alphonse* et son adaptation *Alphonse*, dont les deux écritures entrent en résonance avec *Visage retrouvé*, témoignent quant à elles de la *phantasia* des marches montréalaises qui permettent à Mouawad d'affiner et de préciser sa *doxa* autour de la perte. Dans son journal de confinement, Mouawad témoigne lui-même de ce processus en cours pendant ses nombreuses marches nocturnes :

Beaucoup de choses nous entrent par les pieds. Elles mettent des années pour arriver jusqu'à la tête, où l'on comprend tout à coup ce que ces errances nous ont apporté. Même si le chemin le plus long reste encore à faire, celui qui consiste à aller de la tête jusqu'au cœur. Ce chemin, nul ne peut le mener à son terme sans être passé par les épreuves. Ce que vaut un

représentation de la pièce est donnée en mars 2006, à l'Espace Malraux – Scène nationale Chambéry Savoie, en France. (Rappel.ca)

humain sa vie durant, seul l'affrontement avec les grandes épreuves de la perte peuvent le montrer tel qu'il est et le conduire à son centre. (Mouawad, 2021a, p. 77)

Montréal est la ville qui met fin à l'exil en même temps qu'elle devient le lieu de disparition de sa mère et officie la perte de la langue maternelle. Mais Montréal se présente également comme la ville d'une renaissance, puisqu'elle offre à Mouawad la voie du théâtre et de l'écriture. Cette dialectique mort/renaissance est réempruntée dans l'univers mouawadien. Que cela concerne Alphonse, Edwige, Wilfrid ou même l'hôtelière, la mort qui survient amène avec elle une renaissance, une découverte, une nouvelle voie à suivre. De son côté, *Les mains d'Edwige au moment de la naissance* inaugure également une *phantasia* du deuil, celui que Mouawad éprouve envers ses propres pertes. Dès lors, comme pour toute personne croyante, les écrits religieux deviennent une source de consolation. Ainsi, c'est l'Évangile de Jean qui est mis en exergue dans la pièce et qui illustre l'enseignement de Jésus à Nicomède, son premier disciple, sur la nouvelle naissance du baptême par l'eau et l'Esprit. Cet enseignement permet à Mouawad de nommer la quête vers laquelle il s'engagera désormais : la phrase manquante « qui saurait ramener la grâce du silence » (Farcet, 2009, p. 86) pour lui permettre d'accéder à la réconciliation avec sa mère. En ce sens, *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* poursuivent la *phantasia* du deuil par une *doxa* qui désormais s'incarne par le besoin de réconciliation.

La démonstration de la *phantasia* mouawadienne permet de mettre en lumière l'importance de l'évolution de sa *doxa*. Collette (2006) écrit à ce sujet :

Il convient cependant de garder à l'esprit le fait que, dans ce mélange, la *doxa* est seule responsable de la fausseté ou de la vérité de la *phantasia* : la sensation, lorsqu'elle est altérée, peut toujours éventuellement produire une méprise au sein de la *phantasia*, mais même dans ce cas la fausseté ne peut être imputable qu'à la *doxa*, car c'est elle qui, en plus, ajoute foi à cette méprise et affirme alors « des choses autres comme mêmes ». (Collette, 2006, p. 98)

En résumé, l'étrangeté, la marche, la perte et le deuil sont quatre sensations qu'éprouve Mouawad vis-à-vis du réel. Il ne s'agit pas pour lui de rendre compte objectivement du réel, mais bien de l'observer et de l'appréhender à la fois comme vrai, mais également comme faux. Ses œuvres se nourrissent toujours d'une *doxa* en marche, à l'image de celle qui l'anime, tant et si bien qu'il n'hésite pas à écrire et à réécrire sur ce qui lui apparaît, quitte parfois à se contredire. Cette notion de *phantasia* fait partie intégrante de l'identité de Mouawad, toutefois elle ne peut fonctionner seule, car comme nous l'avons vu dans ses réponses souvent paradoxales, il opère régulièrement une mise à distance entre lui et son propre parcours de sorte

à brouiller la compréhension et l'accessibilité de lui-même. Ce qui nous amène à interroger maintenant la notion de *phantasma*.

5.2.2 ... À la notion de *phantasma*

Bernard Collette (2006) note que le terme *phantasma* apparaît chez Platon dans le dernier livre de la *République* (-428 env. -437 env./1934) : « La notion de *phantasma* apparaît alors à l'occasion de la double distinction entre l'idée du lit, le lit du menuisier et le lit du peintre, également appelé lit "apparent" » (Collette, 2006, p. 99). Pour Socrate, la question est de savoir ce qui est produit par le peintre : « ce que le peintre se propose d'imiter, est-ce, à ton avis, cet objet unique même qui est dans la nature ou sont-ce les ouvrages des artisans ? » (-428 env./1934, p. 175, 598a). Dès lors, le *phantasma* ne serait rien d'autre que la *phantasia* puisque la question repose sur l'imitation de la nature telle qu'elle est ou bien telle qu'elle apparaît au peintre. Or, comme le signale Collette, un glissement s'opère dans la suite des échanges de Socrate :

- Maintenant considère ceci. Quel but se propose la peinture relativement à chaque objet ? Est-ce de représenter ce qui est tel qu'il est, ou ce qui paraît tel qu'il paraît ; est-ce l'imitation de l'apparence ou de la réalité ?
- De l'apparence, dit-il.
- L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai, et, s'il peut tout exécuter, c'est, semble-t-il, qu'il ne touche qu'une petite partie de chaque chose, et cette partie n'est qu'un fantôme. Nous pouvons dire par exemple que le peintre nous peindra un cordonnier, un charpentier ou tout autre artisan sans connaître le métier d'aucun d'eux [...] il lui aura donné l'apparence d'un charpentier véritable. (Platon, -428 env. -347 env./1934, p. 176, 598b-c)

Par conséquent, et pour reprendre la formulation de Collette (2006), « Le *phantasma* a donc pour fonction de faire passer le "semblable" pour du "véritable" » (p. 99). La notion de *phantasma* est liée de près à la vision platonicienne de l'art dont nous avons parlé précédemment. En ce sens, il s'agit de percevoir la mise à distance de la sensation du réel qui s'opère progressivement, pour atteindre la production d'un *phantasmata* libéré de la chose réelle. Pour Platon, le peintre produit des images (*eikones*) « qui ressemblent à leur modèle. Ce modèle, quel est-il ? Les *eikones*, est-il dit, sont des copies des opinions et des assertions » (p. 102). Dès lors, il faut comprendre que les images sont celles de la *doxa* qui traduisent la *phantasia*. Cependant, Collette ajoute que ces images ne peuvent être produites que « lorsque nous n'avons plus la sensation actuelle de l'objet jusque-là perçu » (p. 102). En d'autres termes, il existe une interdépendance entre l'image et l'opinion entre l'*eikon* et la *doxa*, puisque l'image représente l'opinion sans la sensation. Ainsi, il existe aussi bien des *phantasmata* vrais et faux puisqu'ils sont la représentation

de la *doxa* qui est elle-même vraie ou fausse. L'absence de sensation fait alors apparaître « une autre faculté : l'imagination. Celle-ci n'a en effet d'autre fonction que de suppléer à l'absence de sensation » (p. 106). C'est pourquoi, alors que le terme *phantasia* et le terme *phantasma* semblent s'opposer dans leur nature, Collette conçoit la *doxa* l'élément qui permet de les relier ensemble :

Ainsi on pourrait dire que perception et imagination représentent deux instanciations possibles de la *doxa* : dans la perception, la *doxa* se tourne vers l'extérieur, est à l'écoute des exigences du réel ; dans l'imagination, elle se tourne vers elle-même, ou plutôt, vers la copie qui la mime. (Collette, 2006, p. 106)

Dans les entretiens menés et publiés par Jean-François Côté en 2005, Mouawad affirme : « La marche pour moi a ceci d'important qu'elle se situe continuellement dans le domaine des sensations » (p. 62). Or, à partir de *Forêts*, les personnages ne marchent plus. Que l'on considère *Ciels* comme la clôture du *Sang des promesses*, force est de constater que le drame se clôt sur lui-même : tous les personnages sont enfermés dans un lieu secret. Le même constat peut s'établir si nous prenons *Seuls* comme la création après celle de *Forêts* : Harwan est non seulement enfermé dans une chambre d'hôtel/d'hôpital, mais il est dans un état de l'entre-deux puisqu'il est plongé dans le coma. Les autres pièces qui composent le regroupement *Domestique*, à savoir *Sœurs* et *Mère*, présentent également des lieux clos : la première se déroule, nous le verrons, dans une chambre d'hôtel, l'autre dans un appartement parisien. Toutefois, cela ne signifie pas que Mouawad oppose les pièces de cette troisième période d'écriture aux précédentes, en réalité, parce qu'il met en écriture la notion de *phantasma*, il reproduit la *doxa* de la *phantasia*, mais il remplace la sensation par l'imagination. Ainsi, il se libère de son rapport au réel et conçoit un objet qui est en mesure de porter des références apparemment opposées, mais qui sont reliées par la *doxa* éprouvée auparavant dans la sensation du réel.

Nous l'avons signalé au début de ce chapitre, Mouawad opère un glissement de la quête de l'écriture, de la recherche de la phrase manquante rattachée à la figure maternelle, c'est la recherche de la seconde ancienne qui l'anime désormais, et qui se rattache à la figure paternelle. Ce glissement s'incarne également dans le lieu de la catastrophe : l'attentat contre l'autobus de civil-es palestiniens et palestiniennes laisse sa place au jardin bombardé de l'enfance. Le temps a été nécessaire pour que l'auteur puisse nommer à la fois la perte, mais également le besoin de réconciliation avec la figure maternelle. Tout porte à croire que *Forêts* scelle définitivement ce besoin intime et que la présence invisible de la mère s'efface peu à peu. Elle ne disparaît pas, mais elle laisse sa place aux vivants. À ce titre, remarquons justement que les figures spectrales disparaissent avec *Seuls*. La figure maternelle, donc, se retire au profit

de ce qui est toujours présent, à savoir le père. Dans la première partie de *Seuls*, nous pouvons noter ce changement :

Tout d'abord, il y a la sensation d'une présence. Quelqu'un est là et me regarde. Je me retourne mais je ne vois personne [...] À force de vivre avec cette sensation, la tentation est grande de chercher en soi pour trouver la source. Résister. (Mouawad, 2008b, 22-31)

C'est un changement notable dans la pensée de Mouawad. En effet, l'étonnement de l'enfant qui demandait au milieu de la nuit « Qui va là ? » (Mouawad, 2011e, p. 30) et qui recevait comme réponse de sa propre existence « Il y a *Il-y-a* » (p. 30), résiste désormais à la voix du « poisson soi ». C'est bien le « poisson soi » qui animait l'écriture des deux premières périodes mouawadiennes, mais ce dernier s'est transformé en un « scarabée bousier » (p. 39) au cours de l'écriture de *Ciels*.

5.2.3 La métamorphose du « poisson soi » devenu « scarabée bousier »

L'enquête menée par Clément Szymanowski et la saisissante démonstration de la cryptanalyse à laquelle se prête Mouawad dans la pièce, n'est autre que l'illustration de celle développée par Edgar Allan Poe dans sa nouvelle, *Le Scarabée d'or* (1843/2023). Considéré comme l'un des inventeurs de la fiction policière, Poe a profondément marqué le mouvement romantique et gothique américain. Si plusieurs articles se sont intéressés à l'image du scarabée fournie par Mouawad, très rares sont ceux qui ont fait le lien avec la nouvelle de Poe. Alors que Charlotte Farcet nomme précisément le roman de René Daumal, *Le Mont Analogique* (1952) comme source d'inspiration pour *Littoral*, *Le Scarabée d'or* n'est pas mentionné dans la postface de *Ciels*. Pourtant, les échos sont troublants et permettent de saisir le rôle du *phantasma*.

Dans sa nouvelle, Poe fait de la cryptanalyse le support essentiel de l'enquête. William Legrand habite l'île de Sullivan, en Caroline du Sud, avec son serviteur, Jupiter. Le récit nous est rapporté par un narrateur dont nous n'apprenons que peu de choses, si ce n'est qu'il est un ami de William Legrand. Ce dernier l'invite chez lui pour lui parler du scarabée doré qu'il a trouvé. Legrand ne possède plus l'insecte avec lui puisqu'il l'a prêté au lieutenant G pour la nuit, mais il décide de lui dessiner une reproduction sur un bout de papier. Le narrateur s'étonne de la ressemblance du dessin avec une tête de mort, ce qui froisse Legrand qui range le papier et laisse son ami repartir chez lui. Un mois après cette rencontre, Jupiter rend visite au narrateur pour le supplier de revenir sur l'île afin d'aider son maître qui, depuis des semaines, écrit des chiffres sur une ardoise et semble obsédé par l'image de ce scarabée.

À son retour, William Legrand explique au narrateur sa découverte : le papier sur lequel il a dessiné son scarabée est en réalité « un morceau de parchemin très mince » (1843/2023, p. 50). De cette découverte apparemment anodine, Legrand s'engage dans l'explication précise de chacune des étapes qui le conduisent à la révélation d'une enquête et à sa résolution. Nous ne reviendrons pas sur l'ensemble de ces étapes, mais relevons qu'après s'être remémoré les circonstances dans lesquelles il avait découvert le scarabée, et avec lui, le parchemin, il comprend pourquoi son ami a pu voir une tête de mort et non le scarabée qu'il lui avait dessiné. Legrand établit un lien entre l'image et le feu qui brûlait à côté d'eux le soir de leur rencontre. Dès lors, il décide de reproduire l'expérience et de rapprocher le parchemin près d'une source de chaleur. Non seulement la tête de mort réapparaît, mais le parchemin dévoile l'image d'un chevreau ainsi qu'une série de caractères : « 53††+305)) 6* ; 4826) 4†.) 4†) ; 806* ; » (p. 58)¹⁰⁵. L'homme est persuadé que cette suite correspond à une cryptographie simple réalisée par le capitaine Kidd, ce qui expliquerait que ce parchemin et le scarabée furent découverts à côté de restes d'une coque de bateau. Il entreprend alors de déchiffrer cette cryptographie :

La première question à vider, c'est la *langue* du chiffre ; car les principes de solution, particulièrement quand il s'agit des chiffres les plus simples, dépendent du génie de chaque idiome, et peuvent en être modifiés. En général, il n'y a pas d'autre moyen que d'essayer successivement, en se dirigeant suivant les probabilités, toutes les langues qui vous sont connues, jusqu'à ce que vous ayez trouvé la bonne. Mais dans le chiffre qui nous occupe, toute difficulté à cet égard était résolue par la signature. Le rébus sur le mot *Kidd* n'est possible que dans la langue anglaise. (Poe, 1843/2023, p. 58)

Ainsi, il débute par le relevé des occurrences des caractères suivant le modèle : « Le caractère 8 se trouve 33 fois » (p. 59). Par toute une série de calculs statistiques, Legrand retrouve peu à peu les lettres qui composent le message. Par exemple, puisque le chiffre 8 est le plus présent, et que le message est écrit en anglais, alors il conclut que le chiffre 8 correspond à la lettre *E*, à savoir la lettre la plus utilisée dans la langue anglaise. Dans un second temps, il cherche à identifier des groupes de lettres comme *the*, terme le plus utilisé en anglais. La démonstration s'étend sur plusieurs pages, et Poe décrit minutieusement chacune des étapes qui permettent à Legrand d'atteindre la phrase cryptographiée :

¹⁰⁵ Nous reproduisons ici seulement un extrait de cette longue suite de caractères.

A good glass in the bishop's hostel in the devil's seat forty-one degrees and thirteen minutes northeast and by north main branch seventh limb east side shoot from the left eye of the death's-head a beeline from the tree through the shot fifty feet out. (Poe, 1843/2023, p. 62)¹⁰⁶

Toutefois, malgré le déchiffrement, la phrase reste toujours incompréhensible. Legrand poursuit son enquête et tente désormais « de retrouver dans la phrase les divisions naturelles qui étaient dans l'esprit de celui qui l'écrit » (p. 62). Une fois cette étape effectuée, Legrand enquête au sein du voisinage pour retrouver l'ensemble des éléments cités dans le message, à commencer par « l'hostel de l'évêque ». Sa détermination le conduit à l'existence de la famille Bessop qui possédait le château de Bessop, construit sur l'île de Sullivan. Une fois trouvé, il poursuit sa réflexion et comprend :

Le bon verre, je le savais, ne pouvait pas signifier autre chose qu'une longue-vue ; car nos marins emploient rarement le mot glass dans un autre sens. Je compris tout de suite qu'il fallait ici se servir d'une longue-vue, en se plaçant à un point de vue défini et n'admettant aucune variation. Or, les phrases : quarante et un degrés et treize minutes, et nord-est quart de nord, — je n'hésitai pas un instant à le croire, — devaient donner la direction pour pointer la longue-vue. (Poe, 1843/2023, p. 63)

Le récit se poursuit avec la résolution de l'énigme qui l'amène, inévitablement à trouver le trésor du capitaine Kidd. Dans la préface de cette nouvelle, Baudelaire écrit à propos de Poe qu'il aime « se jouer avec une volupté enfantine et presque perverse dans le monde des probabilités et des conjectures [...] créer des canards auxquels son art subtil a donné une vie vraisemblable. (Poe, 1843/2023, p. 20). À travers *Ciels*, Mouawad réalise l'emprunt de la cryptanalyse développée par Poe : il reprend à la fois l'ensemble des cryptographies (suite de chiffres, bloc de lettres, opérations mathématiques), mais également les divers processus de cryptanalyses et leurs résultats : les chiffres représentent des longitudes et des latitudes pour trouver les lieux de l'attentat, les lettres séparées laissent apparaître le poème de Valéry Masson qui permet d'accéder à ses recherches sur la piste Tintoret, et les formules mathématiques sont remplacées par un algorithme informatique. Toutefois, il faut reconnaître que Mouawad ajoute un double processus de cryptanalyse, puisque Valéry Masson décrypte les voix interceptées, mais crypte à son tour ses recherches sur la piste Tintoret, dans l'espoir que Clément Szymanowski les découvre.

¹⁰⁶ Baudelaire indique lui-même la traduction : « Un bon verre dans l'hostel de l'évêque dans la chaise du diable quarante et un degrés et Treize minutes nord-est quart de nord principale tige septième branche côté est lâchez de l'œil gauche de la tête de mort une ligne d'abeille de l'arbre à travers la balle cinquante pieds au large » (Poe, 1843/2023, p. 62).

L'emprunt du *Scarabée d'or* de Poe ne s'arrête pas là. Dans son essai *Le Poisson soi*, Mouawad (2011a) ouvre la deuxième partie avec la phrase : « Le poisson soi est un scarabée bousier » (p. 39). Après avoir décrit la manière dont l'insecte se nourrit « des excréments des autres animaux » (p. 39), Mouawad effectue un parallèle entre la nourriture du scarabée et celle du « poisson soi » qui, elle aussi, se compose d'excréments qu'il nomme « le “pour vrai” » (p. 44). Il détaille :

Je suis né pendant la guerre du Vietnam quelques années après les événements de Mai 68 et me suis éveillé quittant la prime enfance avec la guerre du Liban puis celle de l'Iran contre l'Irak [...] je suis devenu adulte avec la seconde Intifada de septembre 2000 et mon innocence a éclaté contre le récit du 11 septembre 2001. (Mouawad, 2011a, p. 44)

Les excréments sont ici les événements catastrophiques qui ont entouré son existence. De cette phrase sans ponctuation, il en réalise « l'agglomération », c'est-à-dire qu'il supprime tous les espaces entre les mots. Ensuite, il reprend la méthode de Clément Szymanoski, inspirée par celle de William Legrand et extrait 161 lettres. Il réalise alors le « bout à bout formant la pilule » (p. 47) que « le scarabée bousier moule à même les excréments » (p. 39). Puis, à son tour il comptabilise les récurrences de chaque lettre dont l'étape n'est autre que la « digestion », avant d'en réaliser une « métabolisation », soit la création de nouveaux mots à partir des lettres disponibles. Enfin, il compose un poème avec les mots obtenus, ce qu'il nomme la « métamorphose ». De ce travail de cryptanalyse, Mouawad en conclut une métaphore sur le travail de l'artiste :

Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments mêmes de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte, il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté. (Mouawad, 2009/2024)

L'évolution du « poisson soi » en scarabée bousier nous permet de saisir le déplacement de la *phantasia* au *phatasma*. Le « poisson soi » est lié à la langue maternelle et apparaît pour traduire la sensation de la perte. Le « scarabée bousier » en revanche, s'appuie en effet sur la doxa induite par le poisson soi, mais s'en détache au profit d'une plus grande liberté, qui permet à Mouawad de concevoir une vision non plus seulement sur lui-même, mais sur l'artiste. Le modèle de Poe lui permet de construire un nouveau récit : la cryptanalyse devient la méthode pour débusquer ce que le « poisson soi » a lui-même caché, c'est-à-dire l'existence de l'enfant resté dans le jardin. Le temps a séparé Mouawad de la sensation de cette présence qu'il cherche maintenant à retrouver par l'imagination. *Sœurs* et *Mère* seront construites depuis cette ambition d'une enquête imaginaire à réaliser, pour espérer retrouver le chemin qui mène au jardin.

5.3 *Sœurs et Mère* : un chemin de la résurrection des mots

Engagé sur le chemin qui peut le mener jusqu'à l'enfant resté dans le jardin, Mouawad fait face aux membres de sa propre famille qui ont quitté le lieu avec lui. Ces face-à-face successifs le confrontent à des récits différents de ceux qu'il s'était racontés. Dans l'entrevue menée par Marie Bey et Fanély Thirion (2021) à propos de la création de *Mère*, Mouawad explique :

Le cycle *Domestique* se compose des cinq membres de ma famille : le père, la mère, la sœur, le frère et moi. Or, si tous ont effectué en substance le même parcours — un départ du Liban pour la France puis le Québec —, aucun ne raconte les mêmes souvenirs de la même manière. Le récit en devient tellement chaotique, polyphonique devrais-je dire, que j'ai eu envie de raconter les points de vue de chacun ; non pour les opposer mais au contraire les exposer, sans qu'ils n'aient à rencontrer de contradiction. (Mouawad, dans Bey et Thirion, 2021, p. 6)

Toutefois, nous devons là encore nous prévenir de la véracité des récits, car si Mouawad met en scène chacun des membres de sa famille, le récit se fait néanmoins depuis son écriture. De fait, nous pouvons nous interroger quant à sa présence au sein de la narration et nous demander si Mouawad n'adopte pas ici la position du « rhapsode scénique » présenté par Raphaëlle Jolivet Pignon (2015, p. 20) et initié par Sarrazac dans *L'Avenir du drame* (1999). En effet, il semble que Mouawad se concentre désormais sur l'agencement de la polyphonie des matériaux qu'il convoque, en ce sens qu'il exerce ce que Jolivet Pignon (2015) décrit à propos du rhapsode scénique, à savoir qu'il « coud le disparate, le discontinue, faisant vibrer dans une tension interne les différents éléments dans le montage dynamique du tressage final » (p. 20). Ainsi, « la représentation rhapsodique envisage la question en termes de projet dramaturgique et non plus en termes de fable » (p.284), c'est-à-dire qu'il ne s'agit plus pour Mouawad de présenter un récit composé d'une suite d'évènements, mais plutôt de penser chacune des pièces comme une étape supplémentaire qui lui permet de revenir vers ce jardin.

Le constat est troublant dans sa ressemblance avec les pièces de Strindberg. Sarrazac (2018) note à son propos : « les critiques de l'époque sont quasi unanimes à déplorer que les pièces de Strindberg de l'après-*Inferno* ne consistent qu'en une suite baroque de scènes ou de tableaux non reliés organiquement » (p. 177). Appliquée à Mouawad, cette remarque concernerait l'après-*Sang des promesses*, car bien que Mouawad indique l'existence d'un cycle avec son projet *Domestique*, il n'en demeure pas moins que les pièces ne sont pas reliées entre elles (du moins, en apparence) et qu'elles se situent dans des espaces et des temporalités différentes. En réalité, si Mouawad poursuit une entreprise personnelle, cette dernière s'ouvre sur ce que Sarrazac (2018) nomme le « paysage humain » (p. 161). Il précise que ce dernier se

compose par « des voix, qui appartiennent à la multitude, à l'espèce humaine dans son ensemble [qui] ouvrent l'espace. L'invisible empiète sur le visible ; le sonore — le vocal — vient rompre le silence » (p. 161). Présent depuis la création de *Seuls*, ce paysage humain permet à Mouawad d'accéder à « une vue d'ensemble » sur la distance qui le sépare du jardin. Sarrazac ajoute :

Au lieu de focaliser sur une intrigue, sur un conflit plus ou moins unitaire, il reconstitue un paysage humain, c'est-à-dire, dans un espace donné, une *mosaïque de tranches de la vie*. Le paysage dramatique est le produit d'une fragmentation et d'un travail de montage. Le drame n'a plus rien d'unitaire. (Sarrazac, 2018, p. 163)

Toutefois, il faut noter que les personnages ne sont pas considérés dans un ensemble ou dans un rapport avec les autres. Mouawad met en scène les solitudes individuelles qui coexistent mais qui n'entrent pas nécessairement en relation, tant et si bien qu'il donne l'impression que ces solitudes sont séparées de lui-même. Or, *Sœurs* et *Mère* présentent toutes deux des échos avec les pièces les plus intimes de l'auteur et permettent de faire apparaître « le mouvement à l'intérieur du paysage, et qui relie les éléments *en présence* » (Sarrazac, 2018, p. 163). Dès lors, est-il possible de considérer ce mouvement comme être celui de l'hypoténuse?

5.3.1 Solitudes dans la tempête : la double consolation de *Sœurs*

Deuxième solo réalisé par Mouawad, le texte met en scène Geneviève Bergeron, une médiatrice en zone de conflit qui, bloquée au cœur d'une tempête de neige, doit passer la nuit dans un hôtel à Ottawa. Face à la technologie omniprésente dans sa chambre et qui s'adresse à elle dans une langue qui n'est pas la sienne, les souvenirs de l'enfance et des divisions de l'être refont surface jusqu'à ce que le chaos mental de Geneviève Bergeron contamine l'espace cloisonné de sa chambre. Au matin, Layla Bintwarda, experte en sinistre venue constater les dégâts, pénètre dans une chambre minée par le chemin de l'exil qui lui est familier. Les deux personnages se font face et deviennent sœurs par le partage de leurs silences et de leurs pertes respectives.

5.3.1.1 « Les amis inconnus sont les plus beaux » : *Seuls* et la re-mise en scène de l'amitié

Avant de revenir en détail sur la composition du texte, il faut reconnaître le double emprunt aux pièces *Littoral* et *Rêves*. Dans le prologue de la pièce, Mouawad s'adresse à son scénographe Emmanuel Clolus pour lui expliquer l'origine de son nouveau projet : « C'est en regardant ma sœur repasser chemises,

pantalons, draps, serviettes, culottes et chaussettes qu'émotivement est née *Sœurs* » (Mouawad, 2015, p. 5). Il poursuit et mène une réflexion sur la vie empêchée de Nayla Mouawad :

Je me suis mis à penser à la vie de cette femme. Les sacrifices qui avaient été les siens, ses rêves, ses espoirs, ses secrets, le peu d'intimité dont elle a pu jouir puisque, logeant toujours dans ses petits appartements, elle, fille unique, devait partager la seule chambre avec mon frère et moi, les garçons. Alors je me suis dit : « Voilà où elle en est, à repasser les plis des chaussettes de son père qui la prend au fond, pour une esclave. » (Mouawad, 2015, p. 5)

Le lien avec *Seuls* est évident. Nous reconnâtrons le prénom de la sœur Layla qui est présente dans les deux pièces et qui continue d'affirmer sa différence avec les autres textes de Mouawad. Le frère du personnage principal, pourtant si présent dans les précédentes pièces, disparaît à partir de *Forêts* puisque Loup est fille unique. En revanche, il serait faux de penser que le personnage de la sœur, fait son apparition avec *Seuls*. Si ce personnage devient le moteur de l'écriture de *Sœurs*, elle est en réalité présente depuis *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*. En effet, la trajectoire de ce personnage est sans doute la plus intéressante symboliquement puisqu'elle est liée à celle de la mère. Nelly Protagoras abandonne son frère Willy, tandis que Nelly Cromagnon quitte ses deux frères au bras de son fiancé. Nous l'avons vu, c'est son statut de fille qui est principalement mis en avant de sorte à créer un parallèle entre la relation Nelly-Jeannine Protagoras et celle de Nelly-Nazha Cromagnon. Cependant, après l'écriture de *Visage retrouvé*, et par conséquent après l'identification de la peur de l'enfance, c'est bien la relation sororale Edwige-Esther qui se construit en opposition avec leur frère Alex dans la pièce *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*. La deuxième période d'écriture propose une nouvelle relation : outre celle du personnage principal avec une « sœur familiale » comme c'est le cas entre Jeanne et Simon dans *Incendies*, Mouawad intègre celle avec une « sœur amicale » extérieure à la lignée familiale : Wilfrid et Simone dans *Littoral*, Nawal et Sawda dans *Incendies* ou encore Ludivine et Sarah dans *Forêts*. Non seulement *Sœurs* reprend cette relation amicale au profit de Geneviève Bergeron et de Layla Bintwarda, mais le processus de création repose sur le lien qui unit Mouawad avec Annick Bergeron et qui fait écho à sa relation avec Isabelle Leblanc. Nous l'avons signalé, *Littoral* est au départ annoncé comme une co-écriture entre Leblanc et Mouawad. Ce dernier, à propos de Leblanc, expliquait à Rioux et Lapierre (2010) : « Elle a développé une parole qui me rejoint et qui fait en sorte que nous sommes très liés. C'est une relation de frère et sœur » (p. 22). Sans entrer dans une analyse psychologisante, on peut s'étonner que cette sœur ne soit pas mise en scène dans cette nouvelle pièce. La dernière collaboration entre Leblanc et Mouawad remonte à la création d'*Incendies* en 2003. Leblanc interprète le rôle de Jeanne, avant d'être remplacée par Sonia Vigneault pour la reprise au Centre national des Arts à Ottawa, lors de la saison 2003-2004. Annick

Bergeron fait également partie de la distribution originale, c'est elle qui interprète le rôle de Nawal âgée de 14 ans et celui de Nawal âgée de 35 ans.¹⁰⁷ Dans le prologue de *Sœurs*, Mouawad écrit :

Le choix de travailler avec Annick s'est fait, non pas parce qu'Annick ressemble à Nayla ou me rappelle physiquement Nayla, mais parce qu'il existe, avec Annick, un lien fraternel né de notre première rencontre et qui s'est construit tout au long de la création d'*Incendies* [...] Ce lien tacite est devenu très fort entre nous [...] J'ai donc demandé à Annick de devenir amie avec Nalya. (Mouawad, 2015, p. 7)

Pendant deux ans, Annick Bergeron et Nayla Mouawad se sont donc rencontrées à plusieurs reprises. L'amitié orchestrée par Mouawad interroge puisqu'elle contient dans l'invisible de cette demande, une sorte de re-mise en scène de son amitié avec Leblanc, mais également avec la situation de *Littoral*. À son arrivée dans le pays d'origine de son père, Wilfrid fait la rencontre de Simone avec laquelle il cherche un lieu de sépulture. Tous deux sont rapidement rejoints par d'autres personnages qui, appelés par les chants de Simone, deviennent des compagnons-marcheurs. Parmi eux, Sabbé qui depuis des nuits fait résonner son rire pour tenter de rejoindre une autre personne. La scène 34 « Dérapage et rigolade » met en scène l'appel de Sabbé adressé à celui qu'il ne connaît pas encore, à savoir Massi :

SIMONE. Écoutez !

SABBÉ. C'est lui !

WILFRID. Qui lui ?

SABBÉ. Mon ami.

AMÉ. Un ami que tu n'as jamais vu.

SABBÉ. Les amis inconnus sont les plus beaux. (Mouawad, 1999c, p. 97)

Cette dernière phrase, prononcée par Sabbé, permet d'émettre l'hypothèse que le processus de création souhaité par Mouawad illustre de façon concrète les liens qui unissent les personnages de *Littoral*. Annick Bergeron et Nayla Mouawad se découvrent l'une et l'autre, l'une *dans* l'autre, ce qui amène Mouawad à s'intéresser lui aussi à l'histoire de Bergeron : « cela est venu du fait qu'Annick elle-même, pour me faire part des conversations qu'elle avait eues avec Nayla, faisait des parallèles avec sa propre vie, surprise qu'il y ait tant de points en commun » (Mouawad, 2015, p. 7). Ainsi, de la même façon que les personnages se découvrent dans l'histoire du cadavre du père de Wilfrid, Mouawad crée les conditions pour l'apparition d'un personnage « porte-voix », pour reprendre l'expression de Le Pors (2011, p. 100). Il y a donc ici un

¹⁰⁷ Toutefois, il faut noter que lors de la présentation du quatuor *Le Sang des promesses* au festival d'Avignon en 2009, Isabelle Leblanc interprètera uniquement le rôle de Jeanne dans *Incendies* et qu'Annick Bergeron occupera seulement le rôle de Nawal, âgée de quarante ans.

glissement entre le « porte-corps » que représente le père de Wilfrid puisqu'il permet aux autres personnages de vivre le deuil qu'ils n'ont pas pu vivre avant son arrivée, au personnage « porte-voix » issu d'un processus de création qui met en scène la rencontre entre deux inconnues reliées par l'auteur. *Sœurs* est un solo, par conséquent Annick Bergeron interprète à la fois le personnage de Geneviève Bergeron et celui de Layla Bintwarda. L'actrice se fait à la fois le « porte-corps » des deux personnages, mais également le « porte-voix » des histoires d'Annick Bergeron et de Nayla Mouawad. Toutefois, ce qui est en jeu dans cette pièce, n'est pas la contamination d'une voix sur une autre, mais plutôt l'éclatement produit par un lieu clôt qui, dans son chaos, s'ouvre pour permettre l'union de ces deux voix. *Sœurs*, redonne l'importance au lieu et parce qu'elle se présente comme un solo, illustre la trajectoire de deux voix qui deviennent peu à peu une seule et même « voix projetée encadrée » (Le Pors, 2011, p. 138) qui tend à la réparation.

5.3.1.2 La chambre d'hôtel comme *katastrophê* en devenir

Au téléphone avec sa mère, Geneviève Bergeron est en voiture sur l'autoroute en pleine tempête de neige. Alors qu'elle devait rentrer d'Ottawa à la suite de sa conférence, elle l'informe qu'elle devra passer la nuit à l'hôtel et qu'elle ne pourra se rendre avec elle au Manitoba, aux funérailles de son oncle qui vient de décéder. À nouveau, le téléphone annonce une mort et des effets de tension apparaissent dans la discussion entre la mère et sa fille. Cette fois, la discorde intervient au sujet de la langue qui sera utilisée pour l'enterrement :

GENEVIÈVE BERGERON. Puis, c'est quoi le problème ? / En anglais ou en français c'est pareil / Ce que je veux dire c'est que c'est pas si important / Mais non maman, mon oncle Antoine est mort. Il n'a plus rien à crisser de la disparition de la communauté franco-manitobaine comme tu dis / Je fais juste dire qu'en anglais ou en français, du moment qu'il a un service respectable entouré des gens qu'il aime / Mais qu'est-ce que tu veux que j'y fasse si y'a pas de service funéraire en français au Manitoba (Mouawad, 2015, p. 15)

Dans le prologue de la pièce, Mouawad présente Annick Bergeron comme la fille « de parents originaires de la communauté francophone du Manitoba [...] et qui, parce qu'ils souhaitaient vivre et élever leurs enfants en français, sont venus s'installer au Québec » (p. 8). Née quant à elle à Kingston, en Ontario, elle est la fille de Léandre Bergeron, « sympathisant de gauche, libre penseur qui s'est beaucoup impliqué politiquement dans les combats identitaires du Québec sans jamais parvenir, véritablement, à être reconnu par les indépendantistes québécois » (p. 8). Sans doute est-il nécessaire de rappeler brièvement les particularités linguistiques du Manitoba. Située au centre du pays, le Manitoba est la province qui compte le pourcentage le plus élevé de langues non officielles (appelées également langues migrantes),

tant et si bien que l'allemand et le filipino « sont des langues numériquement plus importantes que le français » (ULaval). L'usage de la langue française est par ailleurs issu de trois origines distinctes qui s'influencent les unes avec les autres : le mitchif¹⁰⁸, le français québécois et le français européen. Tout comme la communauté chrétienne maronite, la communauté franco-manitobaine sera dépossédée de son territoire et devra se soumettre à un ordre colonial et dominant.¹⁰⁹ Dès lors, le conflit autour de la langue qui s'immisce dans le dialogue entre la mère et la fille permet d'établir un premier parallèle entre l'histoire d'Annick Bergeron et celle de la famille de Mouawad.

Toutefois, Geneviève Bergeron ne semble pas interpréter les événements de la même manière que sa mère : « Je ne cherche pas à t'humilier / Don't say that / Maman, fuck, ça fait plus de quarante ans qu'on vit au Québec / Comment tu peux appeler ça un exil ? » (p. 15). Cette dernière question que pose Geneviève Bergeron à sa mère est essentielle puisqu'elle se trouve au cœur de la réflexion de la pièce. La remise en cause du terme d'« exil » par la fille alors que leur déplacement a seulement consisté à « roule[r] de Winnipeg jusqu'en Abitibi dans une Ford en chantant des tounes de Gilles Vigneault » (p. 15) peut être interprétée comme une remise en cause subtile du caractère migrant de l'œuvre mouawadienne. Régine Robin (2011), dans son ouvrage *Nous autres les autres*, s'interroge sur la formulation d'« écriture migrante » popularisée par Pierre Nepveu et déclare : « On "nous" a bel et bien mis à part, même si l'institution littéraire nous a fait une place en nous publiant. On a forgé cette notion pour "nous", avec des dictionnaires d'écrivains nés ailleurs » (p. 295). Elle ajoute :

On confondait souvent le statut biographique et sociobiographique des écrivains avec leur écriture. Il est facile de recenser au Québec les écrivains qui n'y sont pas nés, dont l'imaginaire a été façonné par d'autres horizons, d'autres paysages et une autre histoire, mais il est beaucoup plus difficile de se demander s'il y a des catégories littéraires, stylistiques, qui définiraient une écriture migrante. (Robin, 2011, p. 296)

Nous avons déjà abordé l'influence de la littérature québécoise dans l'esthétique mouawadienne, cependant, *Sœurs*, parce qu'elle unit dans un même corps, deux voix et deux langues que tout semble opposer, confirme l'hypothèse selon laquelle Mouawad cherche à se détacher de la catégorisation de son

¹⁰⁸ Le mitchif est la langue utilisée par les Métis de l'Ouest et qui témoigne de l'emprunt au cri, au français, mais également à l'anglais et à l'ojibwé. (Encyclopédie canadienne, 2006).

¹⁰⁹ « En 1860, dans une volonté d'expansion territoriale, le gouvernement du Dominion, alors dirigé par Sir J. A. MacDonal, acquiert tout le Nord-Ouest [...] En 1890, l'anglais devient la seule langue officielle du pays [...] en 1916 les écoles confessionnelles françaises sont abolies » (Marchand, 2002, p. 15).

œuvre par l'exil. En revanche, ce qu'il met en évidence c'est le caractère du déplacement, du mouvement et de la nécessaire mutation de la langue pour « donner un sens nouveau aux mots de la tribu » (Mouawad, 2021a, p. 24). La langue est d'ailleurs au cœur du dispositif de *Sœurs*, à commencer par le métier de Geneviève Bergeron qui cherche, par la médiation en zone de conflit, à « redonner la parole et le langage à ceux qui ne croient plus ni à la parole ni à la force du langage » (Mouawad, 2015, p. 16).

Si Sylvie Bernier (2002) constatait la récurrence des « motifs de l'arrivée et du départ » (p. 15) dans les récits catégorisés par l'exil, il faut reconnaître chez Mouawad, la récurrence de la chambre d'hôtel comme le lieu propice à l'apparition d'un nouveau langage. *Sœurs*, tout comme *Rêves*, réinvesti le lieu, mais modifie les modalités du surgissement des différents langages. La première indication qui nous permet de constater cette différence est indiquée dès l'entrée de Geneviève Bergeron dans sa chambre : « *Trouve la salle de bain, y pénètre, cherche l'interrupteur. Nul interrupteur. Elle ressort de la salle de bain et tâte les murs à la recherche d'un interrupteur* » (Mouawad, 2015, p. 18). L'écriture du roman de Willem dans *Rêves*, est rythmée par la minuterie de l'interrupteur qui annonce à la fois l'intervention de l'hôtesse, mais également l'apparition de nouveaux personnages. Dans *Sœurs*, ce n'est plus l'interrupteur qui entraîne la fragmentation des personnages, mais la voix qui provoque l'éclatement de l'espace. En effet, après une recherche inaboutie des interrupteurs de sa chambre, Geneviève Bergeron prend connaissance des instructions glissées à l'intérieur de la table de chevet :

GENEVIÈVE BERGERON. Lumière ?
Il ne se produit rien.
GENEVIÈVE BERGERON. Lumière !
Toujours rien.
GENEVIÈVE BERGERON. Light !
Les lumières de la chambre s'allument. (Mouawad, 2015, p. 18)

Malgré que le Canada reconnaisse deux langues officielles, à savoir l'anglais et le français, l'hôtel de la capitale ne semble comprendre que l'anglais et fait ainsi de Geneviève Bergeron, une étrangère dans son propre pays. L'ensemble de cette chambre est équipée d'une technologie vocale qui, très vite, devient le moteur de l'éclatement des pensées du personnage. Le réfrigérateur qu'elle ouvre pour pouvoir y ranger ses plateaux de nourriture parle également en anglais et ne cesse d'écouter la prononciation de son nom : Geneviève Bergeron devient « Dgenevivi Burguer-on » (p. 21). Cette première interaction avec la voix technologique de l'objet conduit le personnage à composer le numéro de Virginie, son assistante pour lui demander un service :

GENEVIÈVE BERGERON. J'aimerais que tu fasses une recherche autour d'une petite Amérindienne qui a été placée en famille d'accueil vers le milieu des années 60 / Non, ça n'a rien à voir, c'est pour moi [...] J'ai juste son prénom / Irène, mais Irène n'est pas son nom d'Indienne puisqu'on les rebaptisait dans ce temps-là / [...] Elle a été placée dans une famille franco-manitobaine à Saint-Boniface / La famille Bergeron / Oui c'est ma famille. (Mouawad, 2015, p. 23)

On ne sait encore rien sur l'identité d'Irène, et nous ignorons si Geneviève Bergeron l'a connue, ou si elle a seulement entendu parler d'elle par les membres de sa famille. En revanche, le terme « Indienne »¹¹⁰ ainsi que la précision sur la période du « milieu des années 60 », nous permet de comprendre la référence historique et d'en saisir le sens. Jusqu'aux années 1960, plusieurs milliers d'enfants autochtones sont enlevés à leurs proches et sont adoptés par des familles non autochtones aux États-Unis et dans le reste du Canada ; c'est ce que Patrick Johnston a nommé la « "rafle des années soixante" dans son rapport publié en 1983 sur le traitement des enfants autochtones par les services de la jeunesse » (Sinclair et Dainard, 2016). Sinclair et Dainard indiquent que ces adoptions atteignent « un record de popularité dans les Prairies », et particulièrement en Saskatchewan et au Manitoba. Si nous reviendrons sur la relation entre Geneviève Bergeron et Irène, notons que c'est à la fin de la pièce, que nous apprendrons par un message vocal laissé par Virginie, qu'Irène (qui s'appelle désormais Winéma Bergeron) est Inuite et qu'elle vit désormais à Berlin en tant que violoncelliste avec sa famille. Par conséquent, il est nécessaire d'ajouter que ces relocalisations forcées des Inuits par le Canada se sont produites également pour des raisons stratégiques et économiques. C'est ce que révèle notamment Chelsea Vowel (2021/2016) qui indique que ces relocalisations se produisaient « selon les intérêts économiques de la Compagnie de la Baie d'Hudson et les intérêts géopolitiques de l'État » (p. 256). À ces enlèvements et relocalisations s'est ajouté « le massacre des qimmiit¹¹¹ » (p. 258) par la Gendarmerie royale du Canada, entre les années 1950 et 1970. La référence à l'histoire autochtone, ainsi qu'à celle de la communauté franco-manitobaine, participe à la mise en lumière du processus de déplacement qui s'affirme comme l'élément central de la pièce. Vowel retranscrit un extrait du *Rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones* (1996) : « Pour la majorité des personnes déplacées, le choc douloureux de la réinstallation forcée est très semblable à un

¹¹⁰ Il est important de souligner ici que le terme « Indienne » a « toujours des connotations légales » au Canada, « d'ailleurs, la *Loi sur les Indiens* existe encore » (Vowel, 2021/2016, p. 18). De fait, on peut supposer qu'au regard du métier législatif de Geneviève Bergeron, le terme soit utilisé dans son cadre légal.

¹¹¹ Associés au mode de vie de la communauté Inuit, les qimmiit sont des chiens de traîneau qui ont été tués consciemment par le gouvernement pour des raisons « de santé et de sécurité publique » (Vowel, 2021/2016, p. 258). En 2010, la Qikiqtani Inuit Association a publié un rapport sur les agissements de la GRC concernant les qimmiit, mais également sur les enlèvements des enfants de leurs familles.

deuil. Toutes les collectivités dont nous parlons ici ont ressenti, sous une forme ou une autre, ce genre de traumatisme » (p. 255). Sans réaliser ici de parallèle entre la situation des enfants autochtones et celle du déplacement contraint vécu par Mouawad, il est en revanche possible de nous entendre sur les conséquences d'un évident traumatisme. Pour la première fois, Mouawad établit un parallèle avec une autre histoire que la sienne, preuve à nouveau de la nouvelle nature de la mise à distance qu'il opère dans cette nouvelle période d'écriture. Ajoutons enfin que l'histoire d'Irène devient l'objet de la quête de Geneviève Bergeron, une quête qui s'impose comme l'origine de la catastrophe et qui laisse présager un retour vers l'origine et qui fait de la chambre d'hôtel, tout comme celle de *Rêves*, le lieu de l'éclatement intérieur du personnage.

Après son appel téléphonique, Geneviève Bergeron entre dans son bain, dans lequel elle somnole à cause de la chaleur de la pièce :

La mémoire ramène à la surface des épaves lointaines. Un chant ancien suivi d'une musique sacrée. Un temps. [...] Elle sort de la salle de bain. Ses pensées la suivent... « You can bring your horse to the watering, but you can't make him drink. » (Mouawad, 2015, p. 23)

La référence au proverbe irlandais est un marqueur de plus qui concerne l'histoire du Manitoba, et plus particulièrement un écho aux origines irlandaises de Louis Riel, reconnu seulement en 1992 comme le fondateur de la province. Depuis l'acquisition du Manitoba par Sir John A. MacDonald en 1860, Riel a combattu le gouvernement pour faire reconnaître les droits des Métis, et « rédige plusieurs listes de droits » (Marchand, 2002, p. 15) afin de statuer sur le bilinguisme de la province. En 1885, il est arrêté et pendu par le gouvernement fédéral pour trahison. Peu à peu, l'histoire passée semble s'immiscer dans l'esprit de Geneviève Bergeron depuis qu'elle s'est installée dans la chambre d'hôtel. Si Willem tentait d'écrire l'histoire de son personnage qui venait le visiter chaque nuit, Geneviève Bergeron, quant à elle, ne décide de rien, elle subit la domination d'une langue qui fait d'elle l'étrangère.

Ce sentiment d'étrangeté se renforce avec l'utilisation de la télévision qu'elle tente de paramétrer en français :

TÉLÉVISION. The Palace House Hotel Ottawa Canada is the perfct place to do business in Ottawa...
GENEVIÈVE BERGERON. Language!
Une liste de langues apparaît.
TÉLÉVISION. ... weekend city breaks and has become one of the most...

GENEVIÈVE BERGERON. French !
TÉLÉVISION. ... popular Ottawa accommodations to enjoy a stay in Ottawa...
GENEVIÈVE BERGERON. French !
TÉLÉVISION. ... intriguing array of passegeways... (Mouawad, 2015, p. 24-25)

Agacée, elle sélectionne la langue chinoise. Contre toute attente, sa demande fonctionne. Elle recommence et sélectionne, cette fois, la langue russe. Là encore, la demande fonctionne. Elle tente de resélectionner le français, mais la télévision se change automatiquement en anglais. Au téléphone avec la réception, elle demande à parler à un-e responsable, en mesure de s'exprimer en français. L'espace de la chambre semble se renfermer peu à peu sur Geneviève Bergeron qui perd patience lorsqu'elle entend de nouveau la mauvaise prononciation de son nom :

GENEVIÈVE BERGERON. Non, je ne m'appelle pas « Dgenevivi Burguer-on », mais « Geneviève Bergeron », y'a pas de burger là-dedans [...] J'en fais pas une affaire personnelle madame, c'est mon nom, y'a pas plus personnel, c'est une question de principe, quand le chinois fonctionne dans une chambre canadienne il serait appréciable que le français fonctionne aussi. (Mouawad, 2015, p. 26)

Elle informe également son interlocutrice qu'elle souhaite « mettre le criss de réveil en marche » (p. 27) afin d'être réveillée le lendemain en français. La responsable lui indique que cette fonction n'est pas possible, ce qui contraint Geneviève Bergeron à le régler en anglais avant de se coucher. Les didascalies qui suivent mettent en évidence l'impossibilité du personnage à trouver le sommeil. Ses pensées semblent être la conséquence de son impossibilité à utiliser les moyens technologiques de sa chambre, en français.

Temps.

Elle pense : « Elle a dit en pleurant de rage... »

Elle pense : « Ma sœur n'a rien à voir à faire icitte... »

Elle pense : Elle a sorti Irène de table puis elles sont parties. »

La chambre est traversée par un troupeau de bisons.

Elle se redresse.

GENEVIÈVE BERGERON. Light ! (Mouawad, 2015, p. 28)

Geneviève Bergeron décroche de nouveau le téléphone et rappelle la réception pour demander qu'une personne l'appelle le lendemain matin pour qu'elle puisse se « faire réveiller dans [s]a langue maternelle » (p. 28). Face à l'impossibilité d'obtenir une nouvelle fois satisfaction, elle raccroche et vide peu à peu le réfrigérateur :

Elle se dirige vers le réfrigérateur et l'ouvre.

Elle prend une bouteille d'eau.

Le réfrigérateur émet aussitôt un bip.

RÉFRIGÉRATEUR. Une bouteille d'eau minérale à six dollars a été directement facturée sur votre compte. (Mouawad, 2015, p. 28).

L'action se répète à plusieurs reprises. À chaque fois, Geneviève Bergeron prend un élément du réfrigérateur, le réfrigérateur annonce le prix facturé sur son compte, fait entendre un signal sonore. Elle ouvre le liquide ou l'aliment, en consomme une petite quantité, avant de jeter le reste sur le sol. Elle finit par vider l'entière des contenants du réfrigérateur et s'attaque à la chambre elle-même : « *Elle arrose les murs. Elle lacère les murs. Elle éventre les oreillers. Elle casse tout. Elle défait la chambre, la ruine* » (p. 29-30). Si le personnage ne parle plus, la voix du réfrigérateur remplit un peu plus l'espace à chaque fois que la femme retire un élément. Par conséquent, la voix de Geneviève Bergeron est remplacée par celle de la technologie qui décrit et liste tous les produits qui lui servent à détruire la chambre. En d'autres termes, plus le corps du personnage s'engage dans la destruction de l'espace, plus la voix du réfrigérateur domine l'espace sonore. Le Pors (2011) explique que ce détachement que la voix opère avec le corps permet à l'espace de ne pas être « une donnée objective qui existerait en dehors du personnage, il est d'abord une donnée subjective du corps » (p. 133). Elle ajoute : « Pour le lecteur, chacune de ces expériences va de pair avec une déréalisation du réel et offre la possibilité de vivre au plus près le déchirement du personnage » (p. 133). Ce déchirement s'est illustré par le déchaînement de Geneviève Bergeron tout au long de cette scène. En conscience, elle a mis en scène l'espace de sa catastrophe dans laquelle s'apprête à entrer Layla Bintwarda. En effet, au cours de cette première partie, l'obsession de la langue et du sentiment d'être étrangère a permis de révéler l'existence d'un *avant* bien plus profond et sans doute à l'origine de son propre éclatement. Geneviève Bergeron finit par disparaître de la scène, elle « *glisse un bras entre le sommier et le matelas. Elle y glisse aussi la tête. Elle s'y engouffre entièrement* » (Mouawad, 2015, p. 30). Ainsi, lorsque la femme de chambre pénètre dans le lieu le lendemain matin et qu'elle constate les dégâts, elle pense que la cliente s'est enfuie. Appelée par son employée, la gérante ne voit pas non plus le corps entre le sommier et le matelas et contacte la police, avant d'appeler l'expert d'assurances.

Au regard de la fin de cette première partie du texte, il est possible de reprendre l'expression de « machine insomniaque », formulée par Jean-Pierre Sarrazac, et reprise par Le Pors (2011, p. 134). Dans l'ouvrage dirigé par Florence et Renard (1999), Sarrazac explique :

Le théâtre dont nous rêvons ici serait donc une machine insomniaque. Il se situerait en dehors du jugement, dans le jeu des possibles. Il ne punirait ni ne consolerait. Il aurait la cruauté d'un combat permanent contre soi-même. Au spectateur, il offrirait simplement *réparation*. Entendons : un lieu et un temps pour se refaire des forces. (Sarrazac, dans Florence et Renard, 1999, 24^e paragr.)

La chambre d'hôtel dans laquelle se trouve Geneviève Bergeron est à la fois le lieu qui est témoin de la mise en scène de la catastrophe, mais qui s'apprête à devenir celui de la réparation. En effet, si la première partie pouvait nous conduire à penser que la fable présentait « un drame dans la vie » selon l'expression de Sarrazac, nous avons repéré le surgissement des références historiques qui permettent d'admettre que Geneviève Bergeron s'engage, en réalité, dans une remontée du temps du « drame de la vie ». Cependant, elle ne peut le faire seule, et c'est par l'intervention de Layla Bintwarda, l'experte en assurances, que l'entreprise pourra se réaliser. En ce sens, puisque *Sœurs* est un solo, la voix du second personnage qui semble être distincte de celle de Geneviève Bergeron, prend les allures d'une voix double d'elle-même de sorte que « les paroles entre les deux personnages sont presque tout le long de la pièce interchangeable » (Le Pors, 2011, p. 140).

5.3.1.3 Être à l'écoute de l'Autre : la voie consolatrice

Lorsque Geneviève Bergeron s'engouffre entre le sommier et le matelas, une didascalie indique que « *la tempête cesse* » (Mouawad, 2015, p. 30). Toutefois, dans l'ouverture de la seconde partie de la pièce, lorsque Layla Bintwarda entre à son tour dans la chambre, une indication contraire intervient : « *tempête toujours* » (p. 35). Par conséquent, il nous faut comprendre que la tempête est à la fois extérieure à l'hôtel, mais également intérieure, dans le sens où c'est elle qui est la cause de la nuit passée à Ottawa par Geneviève Bergeron, mais qu'elle est également l'illustration de l'état dans lequel elle se trouve et qui la conduit à détruire sa chambre. De fait, si la tempête reprend lors de l'arrivée de l'experte en assurances, tout porte à croire que Layla Bintwarda s'apprête également à vivre une tempête intérieure.

Une nouvelle langue se fait entendre dans la chambre d'hôtel : Layla Bintwarda est au téléphone avec son père et ses phrases mêlent de façon permanente le français et l'arabe libanais : « Chou baddak ellak je n'ai pas le choix / L'expertise d'un sinistre / Ch'fft el tempête barra ? / La' / Ils ont fermé le bureau d'Ottawa chou baddak ellak » (p. 35). Cette première scène de la deuxième partie du texte, réutilise la construction de la seconde scène de la première : tout comme Geneviève Bergeron, Layla Bintwarda est au téléphone, mais cette fois, elle s'adresse à son père et non à sa mère. Cependant, tout comme le premier personnage, elle ne peut revenir aux côtés de son père, d'abord en raison de la tempête, mais également parce qu'elle

est « la seule experte en sinistre disponible entre Montréal et Toronto » (p. 35). Le conflit qui oppose la fille au père paraît similaire à celui qui opposait la mère et sa fille. Énoncé dans un premier temps sous la forme d'un reproche : « Je ne suis pas ta femme je suis ta fille / Je fais la cuisine que maman m'a apprise : arrête de dire que je ne fais pas bien à manger » (p. 35), la discussion dévie pour aborder, là encore, la question d'un passé originel qui ne semble pas partagé entre Layla Bintawarda et son père :

LAYLA BINTWARDA. Papa, le Canada ce n'est pas le Liban, il y a des lois il y a des règles on les respecte/À chaque fois que je m'absente pour mon travail toi tu me parles de la guerre du Liban, de la maison détruite à Beyrouth et de la bombe dans le jardin de la montagne ! /Je suis à Ottawa pas à Sabra et Chatila n'essaie pas de me faire croire que tu t'inquiètes pour moi (Mouawad, 2014, p. 35-36)

Nous reconnâtrons dans cet échange, des similitudes avec le monologue de Harwan adressé à son père lorsque ce dernier était plongé dans le coma, ou plutôt, lorsque Harwan, plongé dans le coma, est entré en dialogue avec son père. La première chose à noter concerne la référence au jardin qui, contrairement à Harwan et à Mouawad, ne semble pas avoir la même importance aux yeux de Layla Bintawarda. Cette bombe est un événement parmi d'autres et il ne traduit pas, comme c'est le cas pour Mouawad, d'un lien entre la fille et son père. Cette différence de point de vue peut s'expliquer par le fait que la sœur de Mouawad est l'aînée de la famille, par conséquent, la narration de cet événement a été et est toujours, faite, depuis le regard d'enfant de l'auteur. Mis en intrigue, ce souvenir peut être raconté de différentes manières et *Sœurs* propose justement un autre récit qui s'appuie sur des faits qui n'ont jamais jusqu'alors été explicitement nommés. La référence à Sabra et Chatila, par exemple, permet une mise en parallèle avec l'allusion de Geneviève Bergeron à la « rafle des années soixante » subie par les populations autochtones. Entre le 16 et le 18 septembre 1982, des milices chrétiennes phalangistes pénètrent dans le quartier de Sabra et le camp de réfugiés de Chatila, tous deux situés à Beyrouth, pour assassiner plusieurs centaines de palestiniens et de palestiniennes. Ce massacre, perpétré en pleine guerre du Liban, visait à répondre à l'assassinat du président libanais Bachir Gemayel, qui souhaitait trouver une issue au conflit israélo-palestinien qui s'étendait à travers son pays. Layla Bintawarda et Geneviève Bergeron portent en elle un conflit dont elles ne sont pas responsables, mais qu'elles héritent toutes deux du passé de leurs parents respectifs.

Layla Bintawarda raccroche avec son père et débute son expertise. Elle filme à l'aide de son téléphone les ruines de ce qu'il reste de la chambre d'hôtel et décrit chaque élément de la pièce : « Murs saccagés, détruits. Papier peint arraché. Perte totale. Fresque murale détrempeée, tâchée, ruinée. Perte totale »

(p. 37). Par sa description, elle fait ressurgir toutes les actions de Geneviève Bergeron qui ont provoqué la destruction du lieu. La formulation « perte totale » est utilisée pour chaque élément ajouté au dossier du sinistre. Si elle témoigne du manque à gagner pour l'établissement, la formulation peut également s'entendre pour décrire le sentiment éprouvé la veille par Geneviève Bergeron. Une « perte totale » d'une mémoire ou d'une identité malmenée à cause de l'omniprésence de la langue anglaise. Cette interprétation est par ailleurs rendue possible par l'échange de Layla Bintwarda avec son collègue Jean-Guy Croteau, qu'elle contacte pour lui faire part de ses observations :

LAYLA BINTWARDA. Jean-Guy ? / Layla / J'ai fini / Vandalisme [...] Laisse faire la réception de l'hôtel et sers-toi de tes yeux, qu'est-ce qu'il y a écrit ? / Oui : Geneviève Bergeron, pas « Dgenevivi Burguer-on ». Y a pas de burger là-dedans / On voit bien qu'il n'y a jamais personne qui a écorché ton nom, toi, Jean-Guy Croteau / Quand tu seras capable de dire « Bintwarda » sans te prendre les pieds dans le W du tapis on en reparlera. (Mouawad, 2014, p. 37)

Layla Bintwarda reprend la même remarque prononcée par Geneviève Bergeron à propos de la prononciation de son nom, elle fait alors exister un deuxième point commun entre elles puisqu'elle aussi, connaît la même situation avec son collègue qui ne parvient pas à prononcer le W de son nom. Nous reconnaitrons ici la situation exposée par Mouawad à Laure Adler (2013) qui expliquait : « peut-être que la seule chose qui me permettait de savoir que j'existais était mon prénom [...] Ce prénom signifie "ma vie", "mon existence" ; et son étrangeté ; son impossibilité à être bien prononcé était au moins quelque chose de concret » (p. 33). Les deux femmes se rejoignent sur un point essentiel : elles sont toutes deux des « personnages de type culturel, portés par une connaissance collective véritablement populaire ou érudite », pour reprendre les propos de Ryngaert et Sermon (2006, p. 142). En effet, chacune d'elles fait exister son appartenance culturelle par la prononciation écorchée de leurs noms. Toutefois, elles ne sont pas uniquement porteuses de leur propre histoire, mais également de tout un héritage dont elles se trouvent être les dépositaires.

Layla Bintwarda découvre les plateaux de nourriture laissés par Geneviève Bergeron sur le balcon. Elle les récupère et commence à les goûter :

LAYLA BINTWARADA. Kébbé Arnabiyyé ! (*Elle s'extasie. Pose son sac au sol. Découvre un deuxième plateau.*) Kéchk ! (*Elle retire son manteau et elle découvre le troisième plateau.*)
Yihh !
Elle mange.

Une pensée en arabe lui vient : « L'été verdoyant quand le ciel grand jette sur nous sa lumière. » [...]

Mon Dieu ! (Elle se régale.) Mais c'est délicieux. (Elle goûte un autre mets, elle rit.) Même le taboulé est réussi ! Mais d'où ça sort tout ça ! (Mouawad, 2014, p. 38)

Les différents aliments qu'elle mange ont tous été cuisinés selon les traditions libanaises. Dans la première partie de la pièce, Geneviève Bergeron avait avoué à son assistante Virginie qu'elle avait dû mentir au cuisinier libanais, Monsieur Halil, concernant les plateaux qu'il avait préparés pour les invités de sa conférence : « il était tellement ému de cuisiner pour une institution gouvernementale canadienne, il est tellement reconnaissant qu'on ait fait appel à lui et ces abrutis-là ont préféré aller manger chez Tim Hortons parce qu'ils ont trouvé ça trop épicé » (p. 20). La nourriture, tout comme la prononciation du W, participe là aussi à la construction du type de personnage culturel que semble incarner Layla Bintwarda. Pendant qu'elle déguste les différentes préparations, « *le portable de Geneviève Bergeron sonne [...] Elle cherche la source de la sonnerie. Trouve le portable dans la table de chevet. Temps. Elle répond* » (p. 38). La mère de Geneviève Bergeron cherche à joindre sa fille. Layla Bintwarda l'informe que sa fille a quitté la chambre d'hôtel et qu'elle a dû oublier son téléphone. Elle apprend que la mère vient de perdre son frère et qu'elle ne pourra pas se rendre à ses funérailles avec sa fille, puisque cette dernière doit partir au Mali. Layla Bintwarda fait alors le lien entre les différents territoires : « Ha ! C'est elle qui règle les conflits entre les Africains ! / Ça explique tout / Layla Bintwarda / Libanaise / Oui, là aussi on aurait besoin de votre fille / Le monde entier aurait besoin de votre fille » (p. 38).

Le basculement de leur échange intervient lorsque Layla Bintwarda demande à la mère : « Vous le lui avez dit ? / Ce mot-là que vous venez de me dire, vous le lui avez dit ? / Vous devriez » (p. 38). Si nous ignorons la nature de ce mot, Layla Bintwarda change son discours pour faire entendre la voix d'une « fille de ». Face à l'absence de Geneviève Bergeron, elle prend son rôle de « fille Bergeron » pour évoquer celui de « fille Bintwarda ». Les deux rôles deviennent alors interchangeables, et la voix qui est entendue est, pour reprendre les mots de Sandrine Le Pors (2011), projetée « non pas dans un espace sans contour, mais dans un lieu déterminé : un autre personnage en apparence distinct de lui, mais qui se figure être, en fin de compte, un double de lui-même » (p. 138). Les deux femmes ont toutes deux cinquante ans et semblent vivre la même chose selon Layla Bintwarda :

Les vieux oublient souvent ce qu'être en train de devenir vieux signifie quand ils sont vieux et que leurs enfants sont en train de devenir vieux / Alors il faut le lui dire / Oui / On a tellement besoin, à cinquante ans, que nos parents, avant de partir, nous le disent. (Mouawad, 2014, p. 39)

Layla Bintwarda confie à la figure maternelle l'ignorance de ce même mot par son père. Le rythme de sa parole change, il est continu et n'est plus interrompu par les réponses de la mère de Geneviève Bergeron. Elle l'écoute et Layla Bintwarda devient ce que Mouawad exprimait à Côté (2005) dans ses entretiens, à savoir « un vrai moulin. Robinet d'enfer, parole articulée, bien articulée, mâchée, mâchouillée » (p. 145). Layla Bintwarda aborde le quotidien de son père, les reproches qu'il lui fait, la guerre, l'exil, la mort de sa mère, la nourriture qu'elle lui prépare et qu'il considère être du carton,

parce qu'ici les fruits et les légumes sont en carton, il se plaint tellement et depuis tellement d'années que le monde entier est devenu un monde en carton, même moi il me voit en carton, sa fille de cinquante ans en carton que laquelle il peut se permettre d'écrire ce qui lui passe par la tête, de la plier et de la déplier comme si c'était son jouet à lui tout seul, alors forcément, et à force, les mots qu'il me dit et les mots que je lui dis sont aussi devenus des mots en carton ; il faudrait arriver à trouver un mot en chair et en os (Mouawad, 2015, p. 39)

Dans le débit de sa parole, l'image du carton permet d'exprimer l'ensemble de ses sentiments et de son mal-être. Layla Bintwarda met en marche son esprit qui est, selon les propos de François Ismert tenus à Mouawad, « une machine infernale qui, sans arrête et sans rien demander, chier des idées, des images des mots et des phrases, un vrai tapis roulant impossible à arrêter, impossible à freiner » (Côté, 2005, p. 145). La « machine insomniaque » mise en scène par Geneviève Bergeron dans la scène de destruction de la chambre d'hôtel devient, par l'échange entre Layla Bintwarda et sa propre mère, la « machine infernale » de l'esprit de cette femme inconnue. Ce n'est qu'à la fin de leur échange, que nous prenons connaissance de la nature du mot à prononcer : « La prochaine fois, prenez votre fille de cinquante ans sur vos genoux, caressez-lui les cheveux et dites-lui ce mot-là, dites-le-lui : "merci" dans le creux de l'oreille » (Mouawad, 2015, p. 40). Alors qu'elle s'apprête à quitter la chambre après avoir raccroché, la voix de Geneviève Bergeron se fait entendre en « *off* » : « Merci... (*Layla Bintwarda reste pétrifiée.*) Merci... Layla Bintwarda... » (p. 40). Présente dès son arrivée dans le lieu, Geneviève Bergeron a entendu toutes les paroles prononcées par l'experte en assurances, mais elle a également pris conscience, à l'écoute de son échange avec sa mère, « comment un autre peut devenir une part de nous-mêmes » (Le Pors, 2011, p. 141). Toujours selon Le Pors, la voix, dans un « processus » de projection « au-devant » (p. 131) du personnage, devient médiatrice et permet l'étape de la reconnaissance entre Geneviève Bergeron et Layla Bintwarda, comme des sœurs d'une douleur qu'elles ont héritée.

Geneviève Bergeron, toujours en « *off* », demande à Layla Bintwarda si la neige tombe encore, et face à sa confirmation, elle débute le récit d'un souvenir d'enfance qui se produisait « après les grandes

tempêtes » (Mouawad, 2015, p. 42). Elle décrit les routes enneigées du Manitoba qu'elle traversait avec ses parents pour aller rendre visite à son oncle Antoine ; Irène était « encore » avec eux et « elle disait : "Les bisons vont attaquer ! Les bisons vont attaquer !" » (p. 42). Dès l'évocation du prénom d'Irène, dont nous savons maintenant qu'elles se sont connues, Geneviève Bergeron établit un lien entre sa nuit de violence à l'hôtel et le lendemain des grandes tempêtes de l'enfance : « comme cette lumière fait mal aujourd'hui. Alors, c'est moi ? C'est moi qui a fait tout cela ? Cette chambre, c'est vraiment moi ? » (p. 42). Layla Bintwarda confirme et Geneviève Bergeron poursuit :

GENEVIÈVE BERGERON. Et maintenant je suis là, comme à l'intérieur d'une paupière fermée, et je pense aux yeux de ma mère et, je ne sais pas pourquoi, ces yeux-là, bien plus que les miens, me donnent envie de pleurer. Comme si quelque chose dans cette histoire me demandait de pleurer la petite fille que ma mère a été et qu'elle a jamais su pleurer pour elle-même. Cette petite fille obligée de réciter au milieu de la classe des mots qu'elle ne comprend pas dans une langue qu'elle ne comprend pas, devant l'inspecteur fédéral de passage. Very good, little girl! Thank you sir, avant de retourner s'asseoir en tremblant. Thank you, sir... Oui... C'est là une phrase iceberg dont seule la partie immergée donnerait à voir, peut-être, une colère... (Mouawad, 2015, p. 42)

Le récit de Geneviève Bergeron confirme l'existence du processus de la voix projetée, car comme l'explique Le Pors (2011), elle « renvoie au domaine de l'indicible. Elle délocalise le personnage dans l'espace de sa conscience, faisaient ainsi souvent entendre ce que contient de vie silencieuse un être, ne serait-ce que dans ses pleurs ou dans ses cris » (p. 132). Ici, la voix de Geneviève Bergeron fait entendre l'indicible et l'origine de la douleur par l'usage de cette langue coloniale et de la formule de remerciement qui est répétée quinze fois. Le « Thank you » est associé à une accusation contre le système gouvernemental qui a tué l'enfance de sa mère, qui a contraint et soumis la population francophone et Métis du Manitoba. Dès lors, le « merci » nécessaire à prononcer selon Layla Bintwarda prend un tout autre sens : parce que le « Thank you » a remplacé le « merci », il s'agit alors pour la mère et sa fille de renverser la douleur pour renommer, dans leur langue, leur marque d'affection et leur attachement à leur propre histoire. Pourtant, elle confie à Layla Bintwada : « c'est un chagrin qui ne passe pas et qui n'est pourtant pas le mien et que je porte comme s'il était le mien... » (p. 43). Geneviève Bergeron trouve l'explication dans la présence d'Irène qui lui avait raconté que selon son grand-père qui vivait au nord de Neepawa, « seuls les bisons marchent contre le vent, et que c'était là une forme de sacrifice pour retourner à la source des malheurs et les piétiner de leur galop furieux » (p. 43). Cette légende, Geneviève Bergeron l'a toujours illustrée par sa grande sœur adoptive : elle était ce bison qui « contre le vent vers la source des chagrins ancestraux de leur mère, de leur père » (p. 43). Le jour de son départ, Geneviève Bergeron est devenue orpheline d'un

mot perdu, à l'image de Layla Bintwarda : « Tout comme moi, Layla, c'est comme être orphelines ensemble d'un mot disparu. Irène était comme ma grande sœur, elle était pour moi ce rempart, ce mot bouclier » (p. 43). Un long temps s'écoule entre la fin du monologue de Geneviève Bergeron, et le « oui » prononcé par Layla Bintwarda.

À l'image d'un relais, Geneviève Bergeron transmet l'espace de la parole à Layla Bintwarda qui s'en empare à son tour et qui, « *se lève, attirée par la lumière éblouissante du passé. Elle s'y dirige* » (p. 44). L'histoire qu'elle raconte est la sienne, mais elle semble répondre à la peine de Geneviève Bergeron, la petite sœur qui a dû faire face à la douleur de sa mère depuis le départ de sa sœur. Layla Bintwarda quant à elle, est la sœur aînée de deux frères qui n'a connu aucune protection lorsque les bombes sont tombées à Beyrouth, elle était ce bison décrit par Geneviève Bergeron. L'adresse du monologue de Layla Bintwarda est double : à la fois elle s'adresse à Geneviève Bergeron et projette sa voix dans le corps invisible d'Irène, mais elle résonne également comme la voix de Nayla Mouawad qui témoigne du même traumatisme que son petit frère, mais présente un autre point de vue, inédit dans l'œuvre mouawadienne.

LAYLA BINTWARDA. Mais la statue ne bouge pas, elle ne pleure pas, les miracles c'est pour les autres les visions prophétiques c'est pour les autres, toi, tu n'as pas le temps, tu dois t'occuper de tes frères, de ton père, tu dois faire le repassage, la cuisine, la vaisselle, tu dois faire les bagages, fuir le pays, accompagner ta mère à l'hôpital, et à la préfecture, comprendre les procédures de chimiothérapies, et celles du renouvellement des visas (Mouawad, 2015, p. 45)

Layla Bintwarda liste l'ensemble des événements dont nous avons pu parler au cours de notre enquête, l'ensemble des éléments qui ont été racontés par Mouawad depuis son regard d'enfant. Elle les reprend un par un et témoigne de son propre sacrifice : « alors dans le silence de tes nuits, pour tuer les germes des regrets, soir après soir, tu étrangles tes rêves. Ta vie heureuse, tu l'étrangles, ta vie amoureuse, tu l'étrangles [...] Tu étrangles sans trembler les enfants que tu as toujours voulu avoir... » (p. 43). De façon troublante, il est possible de rapprocher le personnage de Layla Bintwarda à celui de la dernière apparition de Willem dans *Rêves*. En effet, ses paroles entrent en écho avec ceux de la femme ensevelie :

FEMME ENSEVELIE. Je parlerai de la mort.
Je parlerai du tombeau.
Du tombeau dans les yeux.
Dans tes yeux.
Je parlerai de cette façon que l'on a de s'enterrer vivant,
Tout vivant ! (Mouawad, 2002a, p. 57)

Les rêves et les images n'ont plus leur place dans les mots de Layla Bintwarda, sans doute à cause de son statut de grande sœur, de gardienne de l'autre, de matriarche mouawadienne : « Je suis l'exil. Je n'avais pas compris que rêver n'était pas pour moi et que je ne suis née que pour porter le chagrin de ma mère, l'humiliation de mon père et dégager le chemin pour mes frères » (Mouawad, 2015, p. 45). L'imaginaire procuré par la chute de la bombe dans le jardin de l'enfance ne trouve pas de résonance avec le vécu de Layla Bintwarda. Ce jour marque plutôt celui de son enterrement : « tu sais, à ce moment précis, que non seulement l'enfance est terminée, mais qu'elle est la corde brisée de cette guitare que tu viens juste de ranger » (p. 44). Sandrine Le Pors (2011) affirme à propos des voix projetées, « qui se met à l'écoute de ces voix entre dans des territoires pour le moins troublants où se construit une autre pensée du corps et de l'espace » (p. 133). *Sœurs* s'empare de ce processus et réinvestit le lieu de la chambre d'hôtel, non pas pour témoigner des pensées de l'auteur par l'intermédiaire d'un dialogue entre Willem et Isidore, mais pour proposer la mise en scène de deux personnages inconnus l'un pour l'autre qui, par leurs récits et leurs langues, deviennent des ponts « jusqu'à ce que le dernier des humiliés soit passé » (Mouawad, 2015, p. 46). Layla Bintwarda soulève le matelas et se glisse dessous aux côtés de Geneviève Bergeron pour qu'ensemble, elles puissent s'endormir.

Reconnaissance et consolation sont deux étapes récurrentes que traversent les personnages de Mouawad, mais qui, dans *Sœurs*, ne fonctionnent que par la coexistence de l'autre pour l'autre. Ce mécanisme a été inauguré dans les trois premières pièces du *Sang des promesses*. Dans *Littoral*, le père de Wilfrid a joué pendant la scène 46 « Dédoublé et baiser » (Mouawad, 1999c, p. 123), le rôle du père pour Joséphine, après avoir été un père pour l'ensemble du groupe de marcheurs. Nawal et Sawda dans *Incendies*, sont devenues dépendantes l'une de l'autre dès lors que Sawda, après avoir retrouvé Nawal, lui a demandé : « Emmène-moi avec toi et apprends-moi à lire. En échange, je t'aiderai. Je sais voyager et à deux on sera plus fortes. Deux femmes côte à côte » (Mouawad, 2009c, p. 51). Enfin, dans *Forêts*, après avoir compris l'origine de la promesse faite entre Ludivine et Sarah, Douglas Dupontel définit l'amitié qui les lie toutes les deux : « Amitié. Comme le vent dans le ciel. Regardez. Il chasse déjà les nuages. Le jour où mon père est mort, il y avait un vent identique. Une clarté bouleversante. Comme une consolation » (Mouawad, 2009d, p. 158). Ces éléments sont repris dans les dernières scènes de *Sœurs* dans lesquelles les didascalies indiquent : « Vent. [...] Soleil. Jour » (Mouawad, 2015, p. 48), ainsi que dans les paroles de Layla Bintwarda : « Je crois qu'il ne neige plus et que le vent est tombé » (p. 49). Après avoir repassé la robe de Geneviève Bergeron, Layla Bintwarda déclare : « Bon, je ne suis pas arrivée à effacer tous les plis, mais j'ai fait de mon

mieux, au moins c'est présentable... » (p. 49), et scelle ainsi la consolation finale, rendue possible par la projection de leurs récits.

À la différence des pièces précédentes où la consolation intervenait d'abord entre un personnage fantomatique et un personnage vivant (son fils ou sa fille), cette fois, la consolation est rendue possible entre deux inconnues. Si Mouawad avait déjà exploré cette voie de l'inconnu comme source de consolation, il la place au premier plan dans *Sœurs*. Tout au long de la pièce, les deux personnages ont certes, partagé leur douleur respective, mais parce que la pièce est un solo, alors les langages se sont emmêlés de sorte à créer « un pont » entre eux et à établir ainsi « un sens nouveau aux mots de la tribu » (Mouawad, 2021a, p. 24). Par l'intermédiaire de ces deux personnages qui n'auraient jamais dû se rencontrer, mais que « les guerres et les exils et les injustices ont créé les conditions géopolitiques pour qu'elles se rencontrent et que l'une se retrouve à interpréter l'autre » (Mouawad, 2015, p. 8), Mouawad projette à son tour l'idéal d'une consolation entre le départ du jardin de son enfance et son arrivée au Québec. Il déplace le sujet par le décentrement vocal du personnage afin de produire une sorte d'universalisme de l'exil et de ses conséquences traumatiques. En ce sens, et pour reprendre ses propos dans l'introduction de l'ouvrage consacré au *Sang des promesses* (2009a), il s'éloigne « du miel qui l'attire » pour « espérer retrouver sa liberté » (p. 5).

Sœurs, grâce à Layla Bintwarda, déterre le mot « merci ». Pour la première fois dans l'univers mouawadien, la conversation téléphonique offre la clé de l'apaisement. Cette clé s'échange entre deux inconnues, à la fois dans la fiction, mais également au sein du processus de création. Nous l'avons longuement démontré précédemment, Mouawad s'était engagé dans la recherche de la phrase manquante et si nous n'avons eu aucune indication quant au contenu de cette phrase, *Sœurs* nous permet de penser que le mot « merci » fait partie de la phrase. Si les deux premières périodes d'écriture semblaient porter en elles l'accusation d'avoir quitté le pays, tout porte à croire que l'auteur comprend désormais les raisons qui ont amené ses parents à fuir la guerre. Cette compréhension trouve son origine, nous l'avons dit au début de ce chapitre, dans le fait que Mouawad quitte son statut de fils pour devenir père. Dès lors, pour être en mesure de revenir dans le lieu du jardin, il faut que Mouawad reconnaisse le geste-sauveur qui est à l'origine de la

fracture intime. La troisième pièce de l'opus *Domestique*, intitulée *Mère*, semble à bien des égards, ouvrir la voie à cette dernière étape : celle du bout du chemin.¹¹²

5.3.2 La *Mère* racontée par l'enfant devenu l'auteur

Présentée pour la première fois au théâtre national de la Colline à Paris en novembre 2021, *Mère* est la dernière pièce de l'opus *Domestique*, du moins à ce jour. Dans un appartement du 15^e arrondissement de Paris « donnant sur le métro aérien de la ligne 6 entre les stations Dupleix et Bir-Hakeim le long du boulevard de Grenelle » (Mouawad, 2022, p. 12), une mère attend. Après avoir fui le Liban avec ses trois enfants, elle espère chaque jour un appel de son mari resté au pays, elle s'impatiente devant le journal télévisé et presse la journaliste à la télévision pour qu'elle donne des nouvelles de son Liban en ruines. La mère est inquiète, anxieuse, et ne sait plus comment aimer ses propres enfants qui tentent de leur côté de combler l'attente et le manque de leur père. Ils rêvent à un ailleurs, et les souvenirs du pays d'origine s'estompent peu à peu de la même manière que la langue se transforme.

Sans surprise, il n'aura pas été nécessaire d'attendre très longtemps avant que les critiques mettent en avant dans leurs articles les termes « autobiographie » (Campion, 2021), « biographie théâtrale » (Plas, 2023) ou encore « hommage à sa mère » (Dastakian, 2021), pour rendre compte de ce spectacle. Pour la première fois dans l'univers mouawadien, les personnages portent les noms réels des membres de la famille Mouawad : Jacqueline, Nayla, Naji, Abdo et Wajdi Mouawad. En revanche, les personnages sont qualifiés et identifiés dans leur relation avec la mère Jacqueline Mouawad, ainsi on trouve dans la liste des personnages les formulations « sa fille, son fils, son mari ». Le personnage de Wajdi est quant à lui double : « Wajdi Mouawad, enfant, 9 ans. Son fils. Wajdi Mouawad, 52 ans. Son fils » (Mouawad, 2022, p 9). L'indication de cette double présence de Wajdi Mouawad témoigne d'une mise à distance : l'adulte regarde l'enfant qu'il a été, et c'est dans les yeux de l'adulte que la relation avec la mère se rejoue. Par conséquent, une certaine vigilance est de mise quant à la véracité de ce qui est raconté, car c'est bien le personnage issu du récit de son identité narrative qui est mis en scène dans ce texte. Mouawad incarne son propre rôle : à la fois celui de l'enfant devenu adulte, mais également, et nous le verrons plus loin, l'adulte devenu auteur de cette pièce. À la différence de *Seuls*, où Mouawad interprétait un personnage prénommé Harwan, il semble ici que l'auteur se joue tel qu'il est. Or, nous connaissons maintenant les

¹¹² L'expression est utilisée en référence à la « dramaturgie de la fin de partie » développée par Jean-Pierre Sarrazac dans son ouvrage *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (2012), que nous convoquerons pour aborder *Mère*.

diverses stratégies mises en place par Mouawad pour maintenir une posture qui est toujours « à côté » de lui-même. *Mère* ne déroge pas à ce constat puisque l'auteur met en scène non pas son double, mais bien son « hyperpersonnage dans ses habits de légende », pour reprendre le terme de Jean-Pierre Sarrazac (2018, p. 20).

5.3.2.1 L'omniprésence de Wajdi Mouawad, 52 ans

Il existe un paradoxe déstabilisant dans la nature de cette pièce : à la fois ce texte est une fiction puisqu'il condense cinq années de vie familiale dans l'appartement parisien et qu'il se concentre sur certains événements que l'auteur a lui-même choisi de mettre en intrigue, mais dans le même temps, ce texte peut être observé comme le « pour vrai » duquel se nourrit le scarabée bousier mouawadien (Mouawad, 2011, p. 44). En effet, la guerre du Liban est ici centrale et s'illustre aussi bien par la télévision que par les conversations téléphoniques récurrentes avec les autres membres de la famille qui témoignent de l'assimilation compliquée dans leur nouveau pays et de l'inquiétude des événements qui entourent le conflit. Ajoutons que cette pièce est la seule de l'opus à porter un titre au singulier, ce que Mouawad ne manque pas de justifier dans l'entretien mené par Bey et Thirion (2021) : « Parce qu'on n'a qu'une seule mère. Pourtant, derrière ce singulier se cache un pluriel. Tous les Libanais ont deux mères. La seconde, qui les a mis au monde autant que leur propre mère, est la guerre. Je n'échappe pas à cela » (p. 6).

La publication de la pièce est également étonnante : un objet dont les pages sont collées les unes aux autres à la manière d'une carte dépliant. Si la lecture se fait d'abord de gauche à droite, il faut ensuite replier les pages, retourner le livre et lire la suite de droite à gauche comme pour lire un texte en langue arabe. L'objet se compose également d'une multitude de dessins signés par Mouawad et de recettes de cuisine de sa mère qui sont retranscrites. De fait, l'ouvrage reprend d'une certaine façon, l'implication de Mouawad dans la publication de *Seuls*, mais cette fois c'est dans l'organisation de l'ouvrage qu'il est présent et non plus dans l'explication du processus de création. L'objet se rapproche des différents éléments-témoins de l'univers mouawadien. Il est possible de le concevoir d'abord comme le livre rouge transmis par Nawal à Simon dans *Incendies*, mais également comme une réponse aux lettres du père de Wilfrid dans *Littoral*, qui lui écrivait depuis les lieux de son errance. Toutefois, cette appréhension de l'objet interroge quant à l'identité des destinataires. Pour qui Mouawad conçoit-il cet objet ? Est-ce pour sa mère, mais dans ce cas comment expliquer la mise en retrait du personnage de Wajdi âgé de 9 ans qui s'efface au profit de sa sœur et de sa mère ? Est-ce pour les lecteurs et lectrices/spectateurs et spectatrices à qui Mouawad souhaite fournir les informations manquantes quant à son propre récit, mais cette

possibilité nous amène inévitablement à nous interroger sur la véracité du contenu d'une telle entreprise. Ou encore, l'objet n'est-il pas destiné à lui-même et en ce sens, n'est-il pas l'illustration de son roman familial ? Cependant, cette dernière hypothèse nous demande de nous intéresser aux raisons qui poussent Mouawad à matérialiser ce récit.

Quoi qu'il en soit, Mouawad est omniprésent dans ce texte, et ce, dès le début de la représentation. Wajdi (nom du personnage) est le premier à intervenir pour la traditionnelle annonce avant le spectacle : « Mesdames et messieurs, bonsoir et bienvenue au théâtre (*nom du théâtre où a lieu la représentation*). Quelques mots avant de commencer pour vous informer que la durée de la représentation est de deux heures dix et qu'il n'y aura pas d'entracte » (Mouawad, 2022, p. 10). Il dévoile ensuite les procédés de fabrication de la mise en scène : il indique la présence de surtitrages afin que le public non arabophone puisse comprendre les phrases qui seront prononcées en arabe libanais, et précise la signification de certaines expressions. De fait, Mouawad semble déjouer le mécanisme de l'illusion théâtrale et suggère ainsi au public, de considérer vrai ce qui est représenté sur scène. Son discours se déplace ensuite sur la présentation du personnage principal, sa mère : « Une dernière chose. Je n'ai pas pleuré depuis la mort de ma mère. Voilà. Ma mère est morte le 17 décembre 1987 à Montréal, elle a été enterrée une semaine plus tard, un matin de tempête de neige » (p. 10). Ainsi, le personnage de la mère n'est pas une incarnation spectrale comme la mère de Wilfrid, par exemple. Non seulement Mouawad convoque sa mère dans une temporalité où elle n'est pas encore malade et dans un lieu qui n'est pas la ville de Montréal, mais il lui donne un visage. Contrairement à *Visage retrouvé*, il expose à la vue des spectateurs et des spectatrices une image de sa mère âgée de dix-huit ans au Liban et projette, dans le même temps, le visage de sa mère dans celui d'Aïda Sabra, l'actrice qui interprète le rôle de Jacqueline Mouawad.

Mère procède à une sorte de désillusion de l'univers mouawadien qui fait de l'appartement un lieu en ruines, non pas à cause de la guerre, mais bien parce que la mère, contrairement aux personnages précédents, ne peut s'échapper grâce aux rêves ou à une intervention divine et imaginaire. Le chaos n'est pas seulement le paysage de l'appartement, il est mental et intime : « J'en peux plus Abdo/Mes nerfs sont en ruine je suis en ruine mon âme est en ruine » (p. 32). Jacqueline Mouawad tourne en rond et ses actions ne concernent que le pays quitté, le téléphone est utilisé pour tenter de joindre son mari, la télévision est allumée pour écouter le journal télévisé dans l'espoir de recevoir des nouvelles rassurantes sur le conflit, et la cuisine devient l'espace depuis lequel elle prépare des plats d'avant l'exil, mais qui deviennent le prétexte pour accentuer l'arrachement :

MÈRE. Tout est en conserve ici. Figure-toi que Prisunic a ouvert une « section orientale ». Je suis allée voir. Je me suis mise devant et je me suis mise à rire. Au lieu du boulgour, ils mettent de la semoule dans le taboulé. Ils appellent ça un pays civilisé. (Mouawad, 2022, p. 37)

À la différence des drames à stations créés par Mouawad ou à ses épopées du *Sang des promesses*, *Mère* entre dans le régime de ce que Sarrazac (2012) appelle « l'infradramatique » (p. 70). Afin de préciser l'utilisation de ce terme, il cite les propos de Maeterlinck (1896/1986) dans l'ouvrage *Le Trésor des humbles*, qui pourraient être repris dans le cas de notre étude :

Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures [...] Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. (Maeterlinck, 1896/1986, p. 101)

L'infradramatique se caractérise par la négation : « Plus de héros, mais des personnages très ordinaires [...] Plus de mythe, mais le tout-venant de la vie [...] Plus de progression dramatique. Plus de nouement et de dénouement. Plus de grande Catastrophe, mais une série de (toutes) petites catastrophes » (Sarrazac, 2012, p. 70). Cette singularité entraîne le constat d'une double situation : à la fois celle du personnage de la mère qui est spectatrice de sa propre vie et qui subit son inquiétude qui ne cesse de grandir face à l'absence de son mari, mais également celle du personnage de Mouawad adulte qui devient spectateur de sa propre vie et de celle de sa mère. Passifs, les personnages se retrouvent néanmoins chaque soir devant le poste de télévision pour devenir collectivement des spectateurs de la guerre civile qu'ils ont quittés.

Le journal télévisé est le rituel familial qui ouvre une fenêtre sur la guerre dans le salon des Mouawad et qui laisse le réel entrer par effraction dans la situation dramatique. À l'époque de la guerre civile libanaise, des milliers de familles françaises suivent les événements par l'intermédiaire du journal télévisé présenté par Christine Ockrent. Journaliste d'origine belge, elle est l'une des figures majeures de l'information et la première femme à incarner le Journal de 20 heures dans les années 1980 en France. Si elle représentait pour les Mouawad l'unique lien entre Paris et Beyrouth, elle est devenue une membre de leur famille, tant et si bien que Mouawad lui proposera d'interpréter son propre rôle dans la pièce. L'effet est double dans cette proposition : d'abord elle renforce l'idée que ce qui se joue concerne bien « le pour vrai » puisque les propos tenus par Christine Ockrent dans la pièce sont ceux qui étaient diffusés lorsqu'elle présentait le journal. De la même manière, la voix de Philippe Rochot qui commente les images est également celle qui était entendue à l'époque. Ensuite, et sans doute pour la première fois, Mouawad crée un système de

références communes avec les spectateurs et les spectatrices. Par l'intervention régulière de la journaliste, mais également des chansons de chanteurs populaires, il crée les conditions d'identification qui permettent au public de reconnaître la situation. Toutefois, parce que la plupart des spectateurs n'avaient pas de lien intime avec le conflit au Liban, Mouawad leur propose de relire les événements avec les yeux des membres de sa famille.

Chaque soir, la mère salue Ockrent par la formule : « É bonsoir ! » (p.25), et l'intègre ainsi à son quotidien. Dès la première intervention de la journaliste, la mère réagit à ses propos :

CHRISTINE OCKRENT. Au Vatican, le pape dans son homélie dominicale s'est dit bouleversé par la destruction de la capitale libanaise.

MÈRE. Le pape s'est dit bouleversé ?!

CHRISTINE OCKRENT. Oui, le pape s'est dit très bouleversé...

MÈRE. Voilà qui va régler le problème !

CHRISTINE OKCRENT. ... Jean-Paul II s'est engagé à prier pour la paix.

MÈRE. Moi aussi je prie pour la paix, et à part ça quoi d'autre ?

CHRISTINE OKCRENT. Eh bien, la commission parlementaire a remis son rapport sur les autres causes du déficit de la Sécurité sociale. (Mouawad, 2021, p. 29)

Par son interpellation, la mère intègre Christine Ockrent dans le monde de la fiction et la situe ainsi au seuil avec le réel. La journaliste devient un personnage et quitte son statut de référence pour endosser celui de demi-réalité qui nous permet de nous demander si nous ne faisons pas face ici à une intervention de Mouawad en tant qu'auteur rhapsode. En effet, habitué au mécanisme du jeu de rêve, l'auteur confirme son statut de somnambule au sens strindbergien. Sarrazac (2018) cite les propos tenus par l'auteur dans ses correspondances à propos de sa pièce *Le Père* (1887) pour laquelle il a « l'impression d'être un somnambule, comme si la fiction et la vie se mélangeaient [...] Je ne sais plus si *Père* est une fiction ou si ma vie a été comme cela » (p. 115). Pour Sarrazac, cet aveu lui permet d'établir la nature du geste strindbergien : « une écriture impétueuse, impatiente, entre fiction et réalité vécue [...] une écriture qui engendre des personnages mi-vivants mi-spectraux et des situations mi-réelles mi-oniriques » (p. 115). Les différentes interventions de Christine Ockrent dans le monde de la fiction sont les seules auxquelles répond le personnage de Wajdi enfant et qui permettent de le sortir de la réalité de sa mère. Véritable échappée dans le monde de l'enfance, il n'hésite pas à demander à la journaliste de suspendre le temps :

WAJDI ENFANT. Madame Christine, est-ce que vous pouvez ne pas parler du Liban ?

CHRISTINE OCKRENT. Malheureusement, je dois en parler.

WAJDI ENFANT. Maman va encore s'énerver. (Mouawad, 2022, p. 42)

Une complicité s'installe entre l'enfant et celle qu'il surnomme « Madame Christine », c'est auprès d'elle qu'il trouve un refuge depuis lequel il peut lui raconter ses histoires, qu'elles soient issues de l'école ou de son imaginaire. Par conséquent, la journaliste incarne le rôle d'une projection idéalisée pour l'enfant, à l'image de celles qui ont permises aux personnages de Mouawad de vaincre leurs peurs. De fait, si le drame se situe bien autour de la mère, il n'en demeure pas moins que celui-ci est construit depuis le regard de Mouawad adulte. Dès lors, une question se pose : pour quelle raison l'auteur revient-il sur les devants de la scène pour s'affirmer non plus comme l'acteur de sa propre vie, mais plutôt comme l'observateur? Est-il possible que dans cette troisième période d'écriture, Mouawad se présente désormais comme l'Impersonnage de Sarrazac (2011), c'est-à-dire « le témoin de sa propre vie, vie non pas individuelle et fixée, mais nomade et transpersonnelle. Il est le martyr-*martus*, en grec [...] un témoin, c'est-à-dire comme chez Brecht, un *tiers*, qui témoigne non plus pour le Christ, mais pour l'Homme » (paragr. 16). Allons plus loin et soumettons l'hypothèse que *Mère*, par le dédoublement du personnage de Wajdi, installe la première rencontre entre l'homme et l'enfant qu'il a été. Il n'est pas encore question d'une reconnaissance, puisque les deux personnages ne se parlent pas, mais celui qui est âgé de 52 ans et qui est spectateur du récit semble, pour reprendre l'expression de Sarrazac (2012) « regarde[r] le drame-de-la-vie par-dessus l'épaule du personnage, lui-même spectateur de propre vie » (p. 89). Leurs regards se tournent non pas vers eux, mais vers leur mère.

5.3.2.2 Le paradoxe de l'imagination

Les conditions d'accès au statut de témoin sont clarifiées par Sarrazac (2011). L'Impersonnage « doit se situer dans un endroit précis : une sorte de promontoire, qui n'est autre que le seuil de la mort » (20^e paragr.). Au-delà de l'utilisation du terme « promontoire » qui fait référence à une pointe de terre qui s'avance vers la mer et qui n'est pas sans nous rappeler toutes les récurrences de ce lieu dans les pièces de Mouawad, à commencer par le Liban, c'est la question du « seuil de la mort » qui nous intéresse ici. Dans l'introduction de ce chapitre, nous relevons les propos de Mouawad concernant son écriture après *Forêts* :

Il faut partir sur la lune. Il faut tomber de haut. Il faut mourir, casser l'outil qui nous a permis de survivre jusque-là, il faut le haïr, le tuer même, le manger, le mâcher, le digérer, le chier, et le regarder pourrir. (Mouawad, 2008b, p. 11)

De fait, Mouawad annonçait, dès l'introduction de l'ouvrage *Seuls*, la nécessité d'assassiner sa manière d'écrire. Sans revenir sur tout ce que nous avons pu noter précédemment, il faut reconnaître les

changements majeurs qui se sont opérés dans cette troisième période d'écriture, et notamment le travail sur la langue qui s'est peu à peu éloigné du domaine des sensations. *Mère* est le texte qui incarne sans doute la finalité de cette nouvelle métamorphose. Dans le prologue de la pièce, il écrit :

Je n'avais pas conscience que, depuis la mort de ma mère, spectacle après spectacle, j'approchais ce qui, depuis notre exil du Liban, avait toujours été écorché. Mon prénom. *Mère* est donc une terre où j'ai enfin posé les pieds. (Mouawad, 2022, p. 6-7)

Par cette découverte, Mouawad ressent le besoin de traduire son texte en arabe avec l'aide des deux actrices Odette Makhoul et Aïda Sabra. Ce retour à la langue maternelle a été amorcé avec la création de *Tous des oiseaux* (2017) dans laquelle l'arabe, l'hébreu et l'allemand se croisent et se font face. Dans l'entretien mené par Farcet (2017), Mouawad confie : « Personne n'est constitué pour réapprendre une langue maternelle. Le verbe "apprendre" se conjugue mal à la langue maternelle. Une langue maternelle ne s'apprend pas. Elle s'acquiert. La réapprendre relève d'un puissant désenchantement » (5^e parag.). Ce désenchantement suppose la désillusion, et la « détraduction » pour reprendre le terme employé dans la préface de *Mère*¹¹³. Dans une dynamique contraire à celle instaurée depuis la première période d'écriture, Mouawad amorce une dernière marche, celle qui le conduit vers l'enfant passé et qui parle toujours la langue maternelle. Toutefois, il faut rappeler l'histoire qu'Alphonse racontait à son voisin François : « une histoire de promenade, d'un homme étrange parti à la recherche d'un enfant sauvage » (Mouawad, 1993, p. 16). Ce dernier, après être parvenu à rencontrer l'enfant au fond de la grotte, est retrouvé mort sur le chemin de la montagne. Si François s'est ému du sort de cet homme, Alphonse précise que l'homme « était tombé parmi les ronces, cela voulait dire que la seconde partie du récit n'était que son dernier rêve. Et qu'un dernier rêve c'était la plus belle chose de ce récit » (p. 20).

Ce dernier rêve, Mouawad le construit pour sa mère par le biais de ce que Sarrazac (2012) nomme une dramaturgie du « bout du chemin » (p. 143) qui lui permet à la fois de provoquer le retour de sa mère, mais également d'amorcer sa propre « agonie dramatique » qui s'amplifiera avec la création de *Racine carrée du verbe être* (2023). Selon nous, toute la singularité de *Mère*, réside dans la première scène du troisième tableau de la pièce intitulé « Vivre dans ce que l'on ne connaît pas ». La mère est réveillée par la sonnette de son appartement, elle ouvre et découvre face à elle, Wajdi, âgé de 52 ans :

¹¹³ Mouawad écrit à propos du travail de traduction vers l'arabe : « Je n'avais pas été traduit en libanais mais bel et bien *détraduit* en français » (Mouawad, 2022, p. 7).

MÈRE. Wajdi ?!

WAJDI. Bonjour maman. (Mouawad, 2022, p. 48)

Elle lui sert un café, ils s'installent et sa mère commence à l'interroger :

MÈRE. Tu as quel âge maintenant ?

WAJDI. Ton âge. Cinquante-deux ans.

MÈRE. Il me reste combien de temps encore à vivre ?

WAJDI. Trois ans. (Mouawad, 2022, p. 49)

Mouawad annonce à la mère sa mort prochaine, et malgré le fait « qu'au théâtre, on peut inventer ce qu'on veut » (p. 49), l'auteur ne peut rien contre la disparition de Jacqueline. Sarrazac (2012) formule les choses autrement et met en lumière la question de l'agonie dramatique :

Comme si le théâtre, à travers le dispositif d'une fin de partie, d'une agonie dramatique, pouvait pratiquer la résurrection des morts et concurrencer le Jugement dernier mais en abolissant le Jugement ! Ce qui est peut-être précisément le pouvoir — ou l'impouvoir — du théâtre. (Sarrazac, 2012, p. 150)

En référence à Beckett, Sarrazac utilise le terme de « fin de partie » pour aborder la dernière station de l'errant. Depuis *Seuls*, Mouawad s'est engagé sur le chemin de la rencontre vers l'enfant, ce qui, pour le dire autrement, correspond à la voie d'une mort promise. Si Mouawad n'a plus peur de la mort comme cela était le cas dans l'enfance, son statut de père l'oblige désormais à penser à sa propre mort. De fait, dans le premier échange avec sa mère, les répliques pourraient s'interchanger : dans le visage de sa mère, c'est lui qu'il projette, car si la mort apporte toujours une naissance dans l'univers mouawadien, celle de sa mère a provoqué la naissance de l'auteur. D'une voix quasi prophétique puisqu'elle est en train de lire l'avenir de Wajdi dans une tasse, la mère déclare :

MÈRE. Yiii ! Je vois un coq. Il crie vers la nuit. C'est un oracle. Il est lancé par le dieu bicéphale. Un bonheur s'adresse à toi de droite à gauche, un malheur de gauche à droite. Tu dois réconcilier un paradoxe. (Mouawad, 2022, p. 50)

La référence à Janus, dieu romain aux deux visages, n'est que l'illustration du double que Mouawad n'a cessé de défendre tout au long de son œuvre. Dans les entretiens menés par Côté (2005), Mouawad déclarait : « Chacun de ces deux Wajdi a à consoler l'autre de ce qu'il est devenu ou n'a pas pu être. D'où l'écriture peut-être. Comme espace de dialogue » (p. 86). À l'approche du jardin, l'auteur doit franchir

cette étape de consolation, et cela passe nécessairement par la mise en mots de cette coexistence qu'il doit adresser à celle qui l'a fait apparaître.

WAJDI. J'essaie à travers cette scène de faire entendre à ton esprit quelque chose qui m'est resté en travers de la gorge. Vous pensiez qu'il suffisait de fuir la guerre pour fuir la guerre, qu'un enfant reste libanais pour qu'il reste libanais, lui enfoncer des trucs dans la gorge [...] sache au contraire que ce qui va faire mon bonheur, enfants, amours, théâtre, amis, je le dois à la guerre, je le dois à l'exil et je le dois à ta mort. Si tu n'étais pas morte maman, je n'aurais pas pu faire du théâtre. C'est ça le paradoxe de merde. (Mouawad, 2022, p. 52)

Pour atteindre cette consolation, Mouawad use d'un détour qui place l'enfant de neuf ans au centre du discours. Il cherche à faire entendre à sa mère le manque qu'éprouve l'enfant à cette même époque : « Ça fait trente-quatre ans que je ne t'ai pas vue et tu ne me manques pas. Pourquoi ? Parce que tu lui manques, à lui qui te voit chaque jour » (p. 52). Toutefois, les réponses de la mère témoignent des limites de ce que Mouawad tente de renverser : « Qui t'as mis ces idées dans la tête ? De quel droit tu me juges ? Tu écris sur moi, tu montres mes photos de mariage... » (p. 52). *Mère* est une agonie dramatique dans le sens où le personnage « se retrouve dans la même angoisse et les mêmes soucis qui l'assaillaient avant son décès » (Sarrazac, 2012, p. 142). Et cela ne peut être autrement puisque l'histoire de la mère est racontée depuis le regard de l'enfant devenu adulte. Mouawad le sait et le fait dire à sa mère :

MÈRE. Pourquoi tu me fais dire des choses comme ça ?

WAJDI. Parce que j'avais envie de montrer autre chose que ce que la vie a fait de toi.

MÈRE. Comment tu peux savoir ? Tu ne m'as pas connue. (Mouawad, 2022, p. 50)

Si *Mère* peut être observée comme un hommage, nous croyons que si hommage il y a, celui-ci se tourne vers l'imagination avouée par Mouawad. Dans le dernier monologue de la pièce pris en charge par le personnage de Wajdi, 52 ans, celui-ci déclare :

WAJDI. À mesure que les années sont passées, j'ai inventé beaucoup de choses qui ont fini par se confondre avec la réalité et je ne fais plus le tri entre ce que je me suis figuré et ce qui s'est réellement passé dans cet appartement [...] Ce qui est ennuyeux avec la mémoire, c'est qu'elle croit tout savoir, quand elle ne fait que raconter des histoires et parfois jusqu'à l'absurde. Lorsque j'essaie de me rappeler le visage de ma mère, je vois une femme avec une longue chevelure blonde, alors qu'elle n'a jamais eu les cheveux longs. Pourquoi est-ce visage que je vois ? (Mouawad, 2022, p. 75-76)

L'imagination est une voix de résistance pour Mouawad, une manière pour lui de contrer l'histoire non racontée, celle de la guerre civile libanaise qu'il qualifie auprès d'Hortense Archambault et de Vincent

Baudriller (2005) de guerre « qui est sans mémoire [...] C'est une guerre qui se nourrit de son absence de mémoire, ce qui la restreint et la prolonge » (p. 60-61). Dès lors, comment construire son histoire, comment comprendre le fracas qui a causé la première métamorphose de la perte de la langue maternelle, si aucune mémoire n'existe ? Trouver un refuge dans la narration, « si je raconte des histoires pour comprendre mon histoire, c'est aussi que j'ai lu et vu des histoires » (p. 39), et voir apparaître l'imagination d'abord dans les textes religieux de son enfance. Si Ricœur (1986) réfléchit sur l'« herméneutique de la foi biblique » (p. 145), c'est parce qu'il constate un processus d'appropriation et de compréhension de soi-même face aux textes. Il ne s'agit pas pour Mouawad de considérer la foi comme un dogme qui dirigerait ses actions, mais plutôt comme un moyen de « forme[r] en [lui] l'être nouveau » (p. 148).

Toutefois, l'imagination est également l'outil qu'il faut « haïr » (Mouawad, 2008b, p. 11) et dont il tente, dans cette troisième partie de l'écriture, de « le tuer » (p.11) par une mise à distance volontaire de la sensation. L'imagination ne cherche plus à témoigner d'une histoire, mais plutôt à constituer un monde hors de lui qui lui permet d'accéder à une liberté plus grande. Dès lors, il s'engage dans une réappropriation de ses propres personnages afin de leur retirer l'imposante quête du secret. Cependant, au cours de cette même période, Mouawad fait de nouveau face à la mort : Robert Davreu disparaît en 2013, avant même d'avoir terminé ses traductions de Sophocle que Mouawad complète lui-même avec *Inflammation du verbe vivre* et *Les larmes d'Œdipe*, et François Ismert ainsi qu'Abdo Mouawad décèdent tous deux entre les années 2020 et 2021. Comme un héritage de son premier roman dans lequel Jean, le grand-père de Maya, transmet à Wahab sa peur d'enfance, car « Il n'y a qu'une peur d'enfant pour terrasser une autre peur d'enfant » (p.177), Mouawad face à la mort, retrouve le souvenir de la sensation et affirme ainsi une *doxa* certes plus complexe, mais qui lui permet d'amorcer sa dernière marche qui le conduira jusqu'au jardin, jusqu'à la « seconde ancienne ». Cette *doxa* n'est autre que l'illustration de l'hypoténuse qui traduit la distance du retour. Désormais linéaire, cette ligne qui permet d'atteindre deux opposés est maintenant accessible. Ainsi, les derniers mots de Mouawad prononcés au cours des entretiens menés par Côté (2005) ouvrent la voie à la résolution du retour : « Voilà pourquoi j'aime le théâtre, parce que j'y ai trouvé le silence et la parole des autres ; ils m'ont rendu riche d'une eau qui me permettra d'arpenter plus longtemps encore la route âpre du retour » (p. 147).

CONCLUSION

Guidée par l'intuition qu'une autre voie interprétative de l'univers mouawadien était possible, cette enquête s'est d'abord intéressée aux propos tenus par Mouawad lui-même. Très vite, nous avons remarqué des nuances, voire des contradictions dans les paroles de l'auteur, à tel point qu'il semble difficile de considérer ces récits comme ceux d'une vie vécue. En réalité, nous avons constaté que Mouawad adapte son discours à la fois en fonction de son interlocuteur ou de son interlocutrice, mais également en fonction des créations qui habitent son esprit au moment où il partage son point de vue. Ses réponses participent à l'édification d'une vie fantasmée, ou du moins, d'une vie réinventée, dans laquelle Mouawad est engagé dans une quête de « voyance ». Dès lors, les nuances de ses récits apparaissent comme des détours ou des découvertes qui lui permettent de mieux voir, de mieux comprendre sa propre existence. Doté d'une vue désormais retrouvée, Mouawad semble réapprendre à se reconnaître. Toutefois, cette stratégie dissimulée à travers ses multiples entrevues ou prises de parole dévoile pour celles et ceux qui s'y attardent, certaines limites, à commencer par celles qui trouvent leurs origines dans le monde du texte. Si Mouawad tente d'encadrer ce monde du texte, il ne peut rendre clairement visible sa nature puisque celui-ci échappe à ses volontés. Indépendante et autonome vis-à-vis de l'auteur, la définition poétique de son projet ne peut être visible que dès l'instant où nous acceptons de nous éloigner de ses propos et de considérer la tâche interprétative de la lecture comme l'une des clés possibles pour accéder à ce monde du texte.

Étonnamment, aussi nombreuses que soient les études menées autour de l'œuvre mouawadienne, rares sont celles qui se sont détachées de l'influence de l'auteur. En effet, plusieurs d'entre elles ont fait le choix de suivre les pistes balisées par Mouawad dans les préfaces de ses pièces ou dans les postfaces écrites par Charlotte Farcet. Il est évident, comme le note Sylvie Chalaye (2021), que toutes ces recherches autour de la « filiation gréco-romaine ou [de] l'influence du théâtre classique » (dans Dupois et Lloze, p.60), permettent de mieux saisir les enjeux esthétiques et dramaturgiques du théâtre de Mouawad. Toutefois, la sélection des éléments qui servent à l'analyse des pièces et au parcours de l'auteur interroge puisqu'elle semble donner à lire une véritable continuité depuis laquelle l'enchaînement des œuvres suit celui des mises en scène, et où la paternité des obsessions appartient à Sophocle. Or, nous avons pu observer que non seulement Mouawad met en scène tardivement ses textes, mais que la voie de la création est d'abord celle de l'écriture. Perçue comme une noyade nécessaire dans la mer de l'*innommable*, elle lui permet de retrouver la voix de celui qu'il appelle le « poisson soi ». Située dans les eaux de l'enfance, cette figure

animale conserve dans sa chair, la voix de *l'in-fans* et les sensations d'un « pour vrai » du monde. Ce « pour vrai » est l'espace de l'imaginaire, des légendes racontées et de la langue du rêve découverte par ses lectures des mythes religieux. Le théâtre est devenu le lieu de projection de ce « pour vrai ». À l'image de sa situation d'errant, il découvre un lieu « qui peut changer de place » (Adler, 2013, p. 39) et qui « fait en sorte que tout le reste est un espace d'apparition, de rencontre, de discussion » (p. 41). Si l'espace nomade de l'errance est celui d'un entre-deux, celui du théâtre devient l'espace depuis lequel un geste, un objet qui n'existe pas dans la nature, peut être créé. Dès lors, libéré des contraintes de la vérité, le théâtre devient la « boussole avec laquelle [il] tente de [s']orienter » (Côté, 2005, p. 14).

Le questionnement soulevé par Chalaye (2021) à propos de ce qui est communément appelé « le théâtre de l'Autre »¹¹⁴, et dont Mouawad est l'une des figures, nous a permis de suivre une voie inhabituelle : celle des références transmises par la parole de l'auteur. Certes, les textes de Mouawad sont traversés par le théâtre antique et ses mythologies, cependant, ses prises de parole sont teintées de référentiels religieux que nous avons décidé d'explorer dans notre lecture de ses pièces. Dès lors, la nature du projet poétique et l'ambition de réconciliation qui lui est associée, n'est plus seulement une métaphore, mais un chemin depuis lequel se révèle le Mouawad-pèlerin. Ce statut est devenu essentiel pour comprendre « la charge mystique et spirituelle » (Diaz, 2017, p. 97) de la « voyance » mouawadienne, et pour saisir la trajectoire de l'écriture qui ne cesse de se nourrir des territoires traversés.

Conscient qu'il ne pourra pas remonter le temps, il dessine les contours d'un projet qui lui permettrait de s'engager personnellement aux côtés de ses personnages. Qualifié de « poétique », Mouawad emprunte le triangle de Pythagore et se concentre sur les efforts nécessaires pour faire apparaître la ligne de l'hypoténuse qui permet, dans son imaginaire, la réconciliation entre deux êtres opposés, entre deux points situés aux extrémités l'un de l'autre. Dès lors, Mouawad n'a d'autre choix que celui « de se mettre soi-même au carré pour rendre possible l'hypoténuse, et la réconciliation avec l'autre » (Diaz, 2017, p. 73). Le pèlerin est désormais en quête d'un miracle, celui de provoquer un double bouleversement. En premier lieu, un bouleversement personnel qui s'appuie sur une vue retrouvée et qui lui permet de répondre aux questions de son existence. Dans un second temps, un bouleversement collectif où Mouawad, par l'écriture, se donne le rôle de redonner la vue à celles et ceux qui l'écoutent ou le lisent : « le miracle que

¹¹⁴ Au cours de la thèse, nous avons fait référence à la nature du questionnement de Chalaye à propos des références qui traversent les textes des auteurs et autrices qui appartiennent à ce théâtre de l'Autre : « Mais est-ce l'essentiel de ce théâtre, est-ce l'enjeu véritable de ces dramaturgies ? Ces éléments référentiels si facilement reconnaissables ne sont-ils pas l'arbre qui cache la forêt ? » (dans Dupois et Lloze, 2021, p. 60).

je voudrais contribuer à voir survenir consisterait à faire un geste, dire un mot, présenter un spectacle qui bouleverseraient tellement les gens qu'en sortant, ils seraient un peu transformés et se mettraient au carré d'eux-mêmes » (p. 73). S'il ajoute que ce désir est sans doute utopique, un pèlerin ne renonce pas à ses croyances.

C'est à partir de la réflexion sur ce double bouleversement, que notre enquête a tenté de répondre à la question suivante : face à l'aveuglement et aux manques de son existence, comment l'écriture de Mouawad se constitue-t-elle en un dogme salvateur ? Pour ce faire, nous avons procédé à une étude approfondie de sa parole fixée par l'écriture. Que cette parole soit issue de ses discours ou de ses œuvres, nous avons tâché d'explorer le monde du texte qui seul, était en mesure de nous révéler l'existence de l'espace nomade depuis lequel la marche de Mouawad se réalise. Dès lors, plusieurs questionnements nous ont aidés à franchir les étapes de notre réflexion : Comment l'espace nomade remet-il en cause les notions de fabulation et de réalité que Mouawad illustre par l'opposition du verbe croire et du verbe savoir ? En quoi le projet poétique mouawadien traduit-il une doctrine d'une marche de l'écriture ? Comment la mise en marche des personnages permet-elle à l'auteur d'accéder à une voyance « fictivement véritable » ? Enfin, de façon plus générale, nous serons amenés à nous demander : qu'est-ce que Mouawad cherche à nous faire croire ?

Dans un premier temps, nous avons cherché à comprendre quels étaient les contours de l'espace nomade, mais également comment celui-ci est devenu, au fil du temps, à la fois le lieu refuge de Mouawad, le lieu d'une résistance à toute tentative d'enfermement qui aurait consisté à lui établir un lieu de la parole ou encore, la façon dont il s'est emparé de cet espace pour débiter l'édification de son mythe, celui de l'Écrivain missionné.

Ainsi, dans le premier chapitre de cette enquête, nous avons débuté l'étude par ce que nous avons nommé : le monde de l'auteur. Si les recherches tendent souvent à relever les présences de Mouawad dans les différentes pièces, à commencer par celles de la tétralogie du *Sang des promesses*, nous avons fait le choix de décentrer notre regard pour nous intéresser non pas à l'homme Mouawad, mais plutôt au langage qui pense l'homme Mouawad. Pour éclairer notre réflexion, nous avons enquêté avec les notions ricœuriniennes d'identité narrative, d'identité ipse et d'identité même afin de comprendre les paradoxes, les allers-retours et les emprunts entre les éléments historiquement vérifiables et ceux, racontés depuis

le regard de l'enfant avec le regard de l'adulte du temps présent. Parfois décousu, le discours de Mouawad a rapidement trouvé un modèle narratif, celui hérité de l'enfance par ses lectures qui ont développé son imaginaire. Toutefois, dans ce modèle narratif sont apparues des variations que nous avons décidé d'explorer.

La première concerne l'influence de ses lectures religieuses dans la constitution de son imaginaire. Si Mouawad a toujours assumé l'héritage chrétien maronite de sa famille, nous avons pu constater sa manière de faire appel, ou au contraire, de repousser l'interprétation biblique des événements. Pourtant, si nous avons mis de côté la question de la pratique religieuse, c'est bien sa lecture interprétative des textes, et par là même, sa conception de la foi comme croyance qui s'est imposée comme une échappatoire aux différentes polémiques rencontrées. Par la suite, nos efforts se sont dirigés vers la deuxième variation de ses récits : celui de la métamorphose de la langue, en référence à Kafka. Cette fois, nous avons constaté l'apparition de la langue du « poisson soi » et nous avons tenté d'en repérer les différents surgissements. Gardien à la fois de ce temps d'avant l'exil, Mouawad a pendant longtemps refusé d'appuyer l'idée selon laquelle l'immigration lui avait offert cet espace intérieur de l'imagination. Pourtant, il affirmera le contraire des années plus tard. Face à cette première impasse, les propos de Naïm Kattan (2002) nous ont permis d'entendre la présence du « poisson soi », comme une trace du chemin emprunté par le marcheur. Dès lors, il ne s'agissait plus de chercher l'origine au sens de point de départ, mais bien dans le sens de sa signification. Cette idée du chemin s'est révélée éclairante, puisqu'elle nous a permis d'explorer la troisième variation des récits mouawadiens : celle de l'écriture initiée par ses marches nocturnes montréalaises. Nous avons pu comprendre comment la marche s'inscrivait dans son corps et comment les rêves et les fantasmes s'activaient à mesure de son avancée. La ville de Montréal s'est présentée comme une cartographie intime et collective puisqu'elle a fait de Mouawad un auteur de ce qui fut nommé « l'écriture migrante ». Bien que nous avons repris cette qualification dans la suite de notre enquête, nous clôturons néanmoins notre premier chapitre avec l'étude du nouveau statut acquis par l'auteur : de l'errant, il est devenu marcheur.

Nous avons pu constater que la marche n'est pas seulement devenue une action, elle s'est incarnée par une manière d'être, un « état nomade », pour reprendre les mots d'Isabelle Miron (2021). Cette façon de se positionner face au monde, lui a permis de retrouver la notion de promesse héritée d'Abraham, premier marcheur et considéré comme Père des croyants. Cette figure, si elle est devenue essentielle par la suite, s'est révélée par la marche et a participé à l'écriture de son mythe personnel. À l'évidence, la marche a

peu à peu imposé le rythme de la trajectoire mouawadienne. Si dans le premier chapitre nous n'abordions pas les pièces, nos découvertes nous ont permis de comprendre que l'identité narrative construite depuis l'espace nomade permettait à Mouawad d'agir comme funambule entre le réel et le fantasme, entre le fait et le ressenti, de sorte à faire entendre plusieurs voix. Par conséquent, il est apparu que les présences de l'auteur dont certaines recherches tendent à faire les démonstrations doivent être prises avec précaution, car en dehors des éléments factuels, Mouawad est un auteur herméneute qui interprète et réinterprète le passé au regard de sa propre évolution. En revanche, les éléments qui s'inscrivent dans une permanence dans le temps peuvent être considérés comme des voies interprétatives de ses œuvres.

Cette interrogation, quant à la permanence dans le temps, nous a conduit à un deuxième chapitre dont la première clarification a été celle de nommer, une fois pour toutes, l'ordre chronologique dans lequel Mouawad avait écrit ses premières pièces. Loin d'être anecdotique, cette mise au point était nécessaire puisque c'est à partir de cette continuité de l'écriture, qu'il a été possible par la suite de relever les récurrences ou au contraire, les prises de distance entre les textes. La trajectoire de l'écriture a été au centre de nos interrogations dans cette seconde partie de notre enquête, et nous l'avons ouverte, dans un premier temps, par la description du projet poétique mouawadien que l'auteur avait expliqué lors de ses entretiens avec Sylvain Diaz (2017). Si nous avons fait le choix de débiter par ce qui s'est pensé à rebours de ces écritures — puisque de toute évidence, dans les premières pièces de Mouawad, ce projet n'était pas réfléchi — c'est que nous avons révélé dans notre premier chapitre l'importance du territoire québécois dans l'apprentissage de l'écriture et de la marche mouawadienne. Par conséquent, puisque Mouawad a non seulement appris à comprendre la marche, mais qu'il a également découvert le théâtre et l'écriture à Montréal, il nous semblait pertinent non pas d'appliquer le projet poétique à ses premières années d'écriture, mais d'en débusquer les prémices.

Pour comprendre le projet poétique, nous avons concentré nos efforts sur la visée de ce dernier, à savoir le geste hypoténuse qui serait en mesure de réconcilier deux êtres opposés. Notre interrogation s'est d'abord portée sur l'utilisation récurrente de références scientifiques. Par les propos de Liliane Campos (2012), nous avons pu interpréter ce phénomène comme une manière pour Mouawad d'interroger la problématique narrative. En effet, avec l'appui de plusieurs pièces de l'auteur comme *Seuls* (2007) ou *Ciels* (2009), nous avons constaté qu'il effectuait une lecture scientifique d'un tableau qui, à chaque fois, représentait un épisode religieux, celui du sacrifice d'Isaac par Abraham. Dans *Seuls*, la référence au tableau fait partie intégrante du processus de création, alors que dans *Ciels*, le tableau est traduit dans le

projet terroriste mené par le fils de Valéry Masson. Dans le premier, Abraham semble aller jusqu'au bout du sacrifice, alors que dans le second, Isaac se venge de l'acte de son père. Cette première approche du geste hypoténuse par la figure d'Abraham nous a encouragé à émettre l'hypothèse que ce geste trouverait son origine dans le paradoxe fondateur qui a scellé la promesse entre Abraham et son Dieu. L'autre élément qui a retenu notre attention est celui du devenir d'Isaac que Georges Steiner interroge par la formule : « Qui va parler pour Isaac ? » (dans Ségal, 2003, p. 361). Il a notamment attiré notre curiosité lorsqu'il analyse le silence d'Isaac comme une possible prise de conscience de ce qui l'attend, Isaac savait qu'il serait porté en sacrifice.

Cette conscience de sa propre mort nous a conduit à explorer les écrits de Jan Patočka (1990), auteur de référence pour Mouawad en raison de sa solidarité des ébranlés. Aussi bien l'homme que dans ses écrits, le philosophe tchèque est une figure de résistance à la fois politique par son parcours personnel, mais également éthique par sa réflexion menée à propos des hommes du front. Il perçoit, dans le tragique de leur condition, l'existence de leur pleine liberté : ces hommes, conscients qu'ils vont mourir, peuvent appréhender la mort et ainsi cesser de croire dans le cycle organisé par des forces étatiques qui livrent un combat hypocrite des forces du *jour* contre celles de la *nuit*. Les hommes du front comprennent que la guerre tout comme la paix conduisent au sang d'autres hommes. La résistance de ces hommes du front les amène à parler un nouveau langage, ce qui intéresse Mouawad qui rêve, par son projet poétique de constituer une tribu qui inventerait des mots nouveaux. Sa résistance incarnée par sa volonté de lutter contre l'ignorance se projette désormais dans son projet poétique, puisque par l'invention de mots nouveaux, une autre connaissance du monde est possible. Toutefois, comment réunir et reconnaître les membres de sa tribu ? De nouveau, les propos de Naïm Kattan (2002) auront été éclairants et nous aurons pu mettre en évidence ce qui unit les deux hommes : à la fois leur conception éthique des écrits religieux, mais également leur utilisation commune du terme « tribu », bien que la finalité de ce regroupement ne suive pas le même projet. Cette première étape d'exploration du projet poétique mouawadien aura eu le mérite d'éclaircir cette idée de dogme au sein de son écriture. Un dogme qui, pour le moment, doit être compris comme un ensemble de règles qui se mettront en place tout au long de ses pièces.

Par la suite, nous avons convoqué les deux premières pièces de Mouawad, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* (1998/2004) et *Journée de noces chez les Cromagnons* (1994/2011a). Après avoir rappelé les conditions dans lesquelles l'écriture de la première pièce s'est réalisée, nous avons tâché de démontrer l'importance de l'influence de Claude Gauvreau. Véritable phénomène de transculturalité, Mouawad

emprunte à Gauvreau, à la fois des référentiels, mais également s'inspire de sa condition d'auteur d'une langue poétique, celle de l'exploré. Toutefois, nous avons insisté sur les libertés et les réappropriations effectuées par Mouawad, de sorte à approfondir certains points soulevés par Sophie Létourneau (2007) de sorte à en proposer une autre ouverture de sens. Notre lecture du texte de Mouawad et de celui de Gauvreau s'est réalisée dans une volonté de mettre en lumière la traduction de lui-même qu'effectue notre auteur à travers le texte québécois. Dès sa première pièce, Mouawad initie les premières trajectoires de son projet poétique et offrent à ses personnages une force de conviction et un statut de résistance par la création d'un autre langage, en l'occurrence pour Willy Protagoras, celui de la peinture.

Journée de noces chez les Cromagnons réemprunte plusieurs référentiels à la pièce précédente, mais pour la première fois, Mouawad a recours à des éléments de sa propre existence qu'il met en intrigue, à commencer par le questionnement qui ne cessera de le hanter : « Que serais-je devenu une arme à la main » (Mouawad, 2011c, p. 74). Dès lors, l'ambition de son projet poétique trouve une première résonance, par la résurgence de la guerre civile, il inaugure un espace depuis lequel dialoguent fantasmes et ressentis de l'enfance. Les répétitions-variations qui s'opèrent entre ce texte et le précédent permettent à l'auteur de projeter certains de ses propres questionnements à travers les personnages. Nous avons observé les liens et les différences entre les personnages des deux pièces, à commencer par Nelly qui est à la fois la sœur de Willy Protagoras et celle de Neel et Walter Cromagnon. Notre étude s'est ensuite intéressée à la figure maternelle et à la figure fraternelle, avant d'émettre le constat que le personnage de Walter occupait un rôle singulier dans l'univers de Mouawad. Absent tout au long du texte, il est devenu milicien et revient pour célébrer les noces de sa sœur. Or, une confrontation éclate entre lui et son père, entre une langue paternelle et un langage poétique. Walter est le premier personnage qui incarne l'existence parallèle de Mouawad ; bien qu'il n'en soit pas encore pleinement conscient, son ombre ne cessera de traverser plusieurs de ses pièces.

Les deux premières pièces de l'univers mouawadien inaugurent ce qui s'assumera plus tard comme un projet poétique. Mouawad offre à ses personnages une première mise en marche. Depuis leur enfermement respectif, les deux protagonistes cheminent dans leurs têtes. Willy Protagoras convoque l'appel qui le délivrera de sa situation, tandis que Nelly Cromagnon, par ses crises de narcolepsie répétées, entre progressivement dans ce que Frédéric Gros (2009) appelle « la mélancolie rêveuse » (p. 204). Par conséquent, c'est une marche nécessaire qui apparaît, dans le sens où Willy et Nelly souhaitent s'extraire de la situation familiale qui les accable. Mouawad illustre le devenir-marcheur de ses héros et projette son

propre cheminement à travers la réflexion menée autour du sacrifice d'Isaac par Abraham. Si la marche permet aux personnages d'accéder à une connaissance, l'écriture de son propre cheminement permet à Mouawad d'accéder lui aussi à une forme de (re)connaissance qui sera réempruntée et réinvestie dès les prochaines pièces. Enfin, pour la première fois, nous avons pu constater les différences entre le texte publié et le texte manuscrit : ces écarts sont apparus essentiels pour repérer les traces de l'évolution personnelle de l'auteur.

Le troisième chapitre s'est intéressé aux créations de *Grand Alphonse* (1993) et d'*Alphonse* (1996), toutes deux écrites en parallèle du premier roman de Mouawad, *Visage retrouvé* (2002). Après sa sortie de l'École nationale de théâtre, Mouawad se rend au Liban avec le projet d'une création à venir. Or, son retour provoque chez lui une prise de conscience : le Liban qu'il avait imaginé n'existe pas, ou n'existe plus, et l'écart entre l'enfant qu'il était et celui qu'il est devenu est désormais si grand, qu'il n'a d'autre choix que d'assumer la marche comme un moyen de rejoindre ce qui est désormais perdu. Toutefois, la marche suggère une lenteur à laquelle il n'était pas habitué. Dans les deux précédents textes, Mouawad use d'une parole de l'urgence, mais ce qu'il découvre au Liban le contraint à ralentir le rythme et à prendre conscience de son état nomade pour véritablement nommer les manques et non plus seulement les combler.

Un personnage apparaît, Alphonse. Mouawad entre en dialogue avec lui et projette ses propres réflexions sur la marche de ce personnage. Il se réapproprie les manques de son existence, afin de nommer le lieu de sa propre destination : le marcheur souhaite retrouver la voix de l'enfant, souhaite revenir à l'instant du fracas et apaiser ses peurs de l'enfance. *Alphonse* et *Grand Alphonse* mettent toutes deux en scène la peur de la mort et la fugue de ce personnage pour tenter d'y échapper. Mouawad ne se contente plus de faire référence à des faits de son histoire personnelle, il fait part désormais des ressentis de l'enfance vis-à-vis de ces événements. L'incendie du bus de palestiniens et de palestiniennes, le 13 avril 1975, devient le lieu de naissance du « poisson soi » et s'affirme comme l'origine des cauchemars qui ne cesseront de le suivre jusqu'à son arrivée à Montréal, et qui ressurgiront à la disparition de sa mère. Le personnage d'Alphonse, ainsi que celui de Pierre-Paul-René s'illustrent comme des exemples d'une consolation à venir. Dans la première partie qui leur est consacrée, nous avons pu observer la manière avec laquelle l'écriture de Mouawad s'affirme et s'architecture. Le projet poétique mouawadien prend tout son sens et offre même une double marche : celle d'Alphonse qui, dans sa fugue, se métamorphose, et celle de Pierre-Paul-René qui, dans sa quête chevaleresque, fait entendre son combat contre la mort. Pierre-Paul-René devient le refuge imaginaire d'Alphonse, et Alphonse, devient l'incarnation du « poisson soi » mouawadien.

L'auteur inaugure le mouvement de la spirale au sein de son écriture. Après un questionnement envers les raisons d'existence de cette spirale, nous avons émis l'hypothèse selon laquelle l'écriture de son premier roman, parce que celle-ci suggère un temps beaucoup plus long que celui de l'écriture dramatique, a été propice à son apparition. L'écriture romanesque s'est imposée comme la traduction de la plongée de Mouawad dans la mer de *l'innommable*, de sorte à construire une véritable réflexion sur cette ambition de poétique de la réconciliation.

Souvent omis dans les études consacrées aux œuvres de Mouawad, *Visage retrouvé* (2002) est un point de bascule important dans son écriture. D'abord, parce que l'auteur confiait à Diaz (2017) que le roman a toujours été sa destinée. Une destinée arrêtée par l'exil qui a contraint l'auteur à écrire pour le théâtre afin de répondre à une urgence de dire. Si cela peut paraître surprenant, il faut comprendre que dans l'écriture de ce roman, Mouawad élabore une méthode de continuité idéalisée qui sera reprise par la suite dans ses pièces. Il élabore un « grand dialogue » entre lui et ses personnages de sorte à les mettre à distance de sa propre existence, et s'affirme ainsi comme un auteur de fiction qui a pour ambition de révéler la vie. Pour tenter de mettre en lumière nos propos, nous avons traversé *Visage retrouvé* avec en tête, les mots de Milan Kundera (1986) de façon à penser l'écriture comme une manière de dire autrement l'existence. Mouawad explore toutes les possibilités à travers la construction du personnage de Wahab et tente de dire ce qui ne peut être dit autrement que par l'écriture romanesque. Dans le même temps, le dialogisme de Mikhaïl Bakhtine (1929/1990) nous a invité à déplacer notre regard de sorte à nous concentrer sur le monde décrit par le personnage principal qui ne cesse, pendant tout le roman, de s'engager dans une prise de conscience de soi-même. Par le roman, Mouawad adopte une nouvelle attitude face à son héros : il lui offre une indépendance et le laisse évoluer en dehors de lui-même. Bien évidemment, l'auteur n'est jamais loin, mais la mise en marche du personnage n'est plus utilisée pour décrire celle de Mouawad, ou pour traduire son évolution, mais elle traduit désormais le cheminement du personnage qui le mène jusqu'à sa propre vérité, sa propre conscience de lui-même. Dès lors, le personnage mouawadien devient à son tour un marcheur conscient des découvertes qu'il effectue au sein de son parcours. Profondément polyphonique, Mouawad ouvre son univers et élargit considérablement l'espace nomade dans lequel il se trouve. Désormais, le réel et la fiction s'unissent pour que Mouawad puisse progressivement atteindre une forme de « voyance » qui passe, par ce que Marthe Robert (1972) a nommé le « roman familial ». Dès lors, il réinterprète son passé depuis la métamorphose de l'enfance : de l'exil à la perte de la langue maternelle, Mouawad redessine le trajet de son parcours et fait face aux manques de son existence par une réimpression de ses sensations et ressentis du passé. La mise à distance

entre sa vie réelle et sa vie fantasmée d'enfant est révélatrice de sa volonté à s'extraire des propos qui tendent à le ramener à sa condition d'auteur exilé. Mouawad réinvestit les rêves de l'enfance et les observe avec un regard d'adulte. Il assume l'édification d'un « pour vrai » qui traduit la découverte d'une méthode qui considère l'exil, non plus comme un lieu d'arrachement, mais comme celui de tous les possibles.

Cette méthode fait apparaître une opposition fondamentale dans l'univers mouawadien, celle entre le croire et le verbe savoir, dont la pièce *Les mains d'Edwige au moment de la naissance* (2011d) se fera l'illustration. Puisque Mouawad s'engage sur la voie des rêves de l'enfance, son interprétation des textes religieux refait également surface et devient le prétexte pour établir un parallèle entre les croyances héritées de son éducation religieuse et sa volonté de relire son propre passé pour trouver les indices qui lui permettrait de poursuivre sa marche. Fasciné par le personnage de Lazare, il conçoit sa lecture du monde du texte biblique comme l'espace depuis lequel sa propre écriture peut se réinventer. Pour la première fois, Moauwad donne naissance et donne la mort en même temps. Le personnage de la mère devient à la fois porteur d'une fin et d'une possibilité de recommencement. Alors que les personnages d'Alphonse et de Wahab fuyaient pour échapper à la mort, Edwige assiste non seulement à la mort, mais également à la vie. Ses croyances concernant sa sœur Esther, lui permettent de lutter contre le désespoir et ainsi recevoir le don de donner la vie et ainsi espérer changer le cours de choses. Par cette pièce, Mouawad interroge certes la figure maternelle, mais également débute une interrogation quant à la promesse qui s'établit par la fidélité de la figure maternelle.

Ce troisième chapitre, malgré ses complexités et ses nombreux allers-retours, nous a permis de clarifier le rôle que joue le passé de l'auteur dans son écriture. Devenu matière à réinterprétation et relecture, Mouawad s'éloigne considérablement de ce que certaines recherches considèrent être une marque d'autofiction. En réalité, nous avons pu comprendre que l'écriture de son roman a joué un rôle considérable dans l'appréhension et la construction de son projet poétique. C'est à travers le récit romanesque, et celui des pièces créées dans le même temps, que la notion de réconciliation est apparue. Une réconciliation entre lui-même et ses rêves d'enfants, une résurgence de ce qui, à l'époque, alimentait ses fantasmes, à savoir les écrits religieux. Si Willy Protagoras s'était enfermé dans les toilettes et dialoguait avec le personnage de son imagination, pour atteindre la liberté par la défenestration ; Edwige est également enfermée, mais parce qu'elle s'applique à rester fidèle à ses croyances, échappe à la mort

et donne même la vie. Ce renversement est symbolique et démontre la manière avec laquelle Mouawad perçoit cette idée de réconciliation.

C'est pourquoi, dans le quatrième chapitre, situé au seuil de la première et de la seconde période d'écriture, il n'est plus question d'un simple marcheur, mais bien d'un pèlerin en marche dans la quête de ses croyances. Revenir sur son expérience passée à l'École nationale de théâtre, nous a permis d'en révéler les souffrances et les influences dans son écriture. Mouawad n'est plus un errant, notamment parce que l'espace dans lequel il se trouve est désormais appréhendé par l'auteur. Dès lors, il s'inscrit dans l'évolution de la dramaturgie québécoise et parvient à trouver sa place dans l'élaboration d'une écriture qui intègre non plus seulement l'histoire de son existence personnelle, mais bien des questionnements universels dans le but d'appartenir à son tour à une communauté. Influencé par la manière de concevoir les personnages, mais également par la façon dont Tremblay réutilise ses propres textes, Mouawad s'apprête à constituer à la vue de tous, l'architecture de son théâtre. Cependant, une résistance ne cède pas : Mouawad estime que son écriture ne peut être révélée que dans une mise en scène qu'il effectuerait lui-même. Lui seul serait en mesure de saisir pleinement les notions de rythme et d'imaginaire de ses textes. Par son rôle de metteur en scène, il découvre une autre manière de diriger le sens qu'il souhaite donner à ses textes et ce, qu'importe l'époque où il représente le spectacle. La mise en scène devient un moyen de réinventer et de réécrire ses propres textes. On perçoit à cet instant, les prémices d'une réconciliation destinée aux spectateurs et aux spectatrices. Le bouleversement est désormais projeté sur le public et non plus sur lui-même.

En revanche, parce que notre enquête nous a révélé les différentes étapes qui ont permis à Mouawad de penser ce projet, nous avons été en mesure de poursuivre notre analyse depuis le bouleversement personnel de Mouawad, sans nous laisser distraire par les différentes stratégies mises en place par Mouawad pour nous inviter à comprendre ce qu'il souhaite que nous entendions. En effet, nous avons noté la présence d'épilogues conséquents qui cloisonnent et indiquent les contours du monde du texte. Par conséquent, il a fallu accepter de revenir d'abord à la première version de *Littoral* (1999b), c'est-à-dire au moment où le projet d'une tétralogie n'était pas réfléchi, mais également à l'écriture de la pièce *Rêves* (2002a) qui nous a permis de nommer la quête du pèlerin : retrouver la phrase manquante. Cette phrase manquante, Mouawad la pense depuis le secret de la figure maternelle. C'est donc depuis cette énigme que nous avons traversé *Littoral* (2009b), *Incendies* (2009c) et *Forêts* (2009d). Nous avons exclu de l'analyse *Ciels* (2009e), puisque cette dernière s'inscrit dans la lignée de *Seuls* (2008b), qui elle-même se

présente comme le contrepoint de *Forêts*. Dans une volonté de poursuivre notre enquête dans un ordre chronologique, cette distance avec le regroupement créé, au départ, pour le festival d'Avignon de 2009, nous a donné l'opportunité de nous libérer des approches habituellement suivies par rapport à ces textes.

C'est avec la conscience du secret de la phrase manquante que nous avons été en mesure de relire les épisodes de la Genèse, à l'origine de l'alliance et de la promesse fondatrice. Dès lors, nous avons constaté l'appropriation de ces récits par Mouawad et les ressemblances troublantes entre les générations issues du couple fondateur Abraham-Sarah et les héros mouawadiens. Le modèle de la Genèse est apparu révélateur de la manière avec laquelle Mouawad constitue ses propres récits. Plusieurs lectures sont possibles, mais notre attention s'est portée sur le récit sous-entendu par la trajectoire de l'écriture. Sans les observer de façon autonome, nous avons pu comprendre les textes dans le mouvement à la fois de la spirale, mais également dans le cheminement de Mouawad : après être parvenu à nommer la nature de son enquête, l'auteur, accède à une certaine connaissance qui le conduit à se réconcilier avec la figure maternelle. Or, avec l'écriture de *Forêts*, une remise en question de cette connaissance semble apparaître. Désormais, l'héritage de la promesse n'est plus nécessairement familial, il s'ouvre à celle passée entre de deux inconnues. Dès lors, comment comprendre ce changement ? Mouawad use de nouveau d'un langage scientifique pour asseoir son rôle « d'organisateur du chaos ». Par ce geste, il remet de l'ordre dans les événements successifs qui traversent les générations en présence dans sa pièce. Il construit des liens entre les événements et projette le hasard de sa propre existence dans un univers détaché de lui-même. Cette création correspond à sa découverte de la mécanique quantique et de l'existence possible de vies parallèles et de simultanéité. Une nouvelle urgence apparaît. À l'approche de devenir père, il prend conscience de la nécessité de briser la chaîne des colères vis-à-vis de ses parents afin que son futur enfant n'hérite pas de ses propres colères. Si Mouawad a hérité des silences qui ont constitué les manques de son existence, alors il doit trouver le moyen de revenir dans le lieu de l'enfance pour tenter de renverser l'instant où son monde a basculé et arrêter le cycle des promesses non tenues.

Ainsi, le cinquième chapitre a non seulement ouvert la troisième période d'écriture de Mouawad, mais a cherché à clarifier la nouvelle quête de l'auteur qui se présente comme la recherche de la « seconde ancienne ». Contrairement à la quête précédente, qui mettait en scène la perte de la mère, cette dernière concerne désormais la compréhension de la figure paternelle. Par compréhension, il faut entendre l'appréhension nouvelle du lieu depuis lequel le fracas s'est produit. À l'image de la montagne sur laquelle Abraham conduit son fils pour l'offrir en sacrifice, Mouawad souhaite revenir au jardin de son enfance,

lieu de partage et du premier chagrin offert par son père. La première pièce qui explore la relation père-fils est *Seuls* (2008b). Construite depuis son interprétation du tableau de Rembrandt, *Le Retour du fils prodigue*, Mouawad met en scène l'énigme de la mémoire à retrouver. Alors que le personnage principal est au seuil de la mort et de la vie, il s'adresse à son père et retrouve le chemin qui peut le ramener jusqu'au jardin. C'est depuis ce lieu que la réconciliation peut advenir, car nul pardon n'est possible si le personnage ne parvient pas à « trancher la tête » de ses peurs d'enfance. Contrairement à la figure maternelle qui portait en elle le secret, la figure paternelle ne porte pas de secret à découvrir, mais plutôt un statut à comprendre et à appréhender. Le père est d'abord un fils et le fils est un père futur, par conséquent c'est dans cette dialectique que Mouawad cherche à se réconcilier avec le fils qu'il était, de sorte à se réconcilier avec lui-même.

Ciels (2009e), dernière pièce de la tétralogie, semble s'opposer aux pièces précédentes et présente un monde dans lequel toute tentative de réconciliation s'avère impossible. Après l'étude de la construction de la pièce et des différentes enquêtes qui traversent le texte, nous sommes parvenu au constat que ce que Mouawad présente, n'est autre que l'affirmation d'une conversion qui s'effectue entre le monde de *Ciels* et celui de *Seuls*. Dans la coexistence de ces deux textes, le recours à la peinture, au silence et au langage poétique, semble constituer une nouvelle approche de l'auteur pour exprimer l'évolution de sa pensée. Si *Ciels* empruntent de nombreuses références aux pièces de la tétralogie, c'est pour mieux assumer sa volonté de détruire cette écriture qui s'incarnait depuis la sensation de l'enfance et qui tentait de rendre réel ce qui était perdu. Avec l'écriture de *Seuls*, mais surtout avec celle de *Ciels*, Mouawad opère une libération finale de la notion de réalité et inscrit son écriture dans l'imaginaire, seul espace désormais possible pour retrouver le silence de l'enfant resté dans le jardin. La voix du poisson « poisson soi », qui a toujours été liée à celle de la langue maternelle, se métamorphose à son tour : il s'agit désormais de quitter cette image pour celle du « scarabée bousier ». Emprunté à Edgar Allan Poe (1848), Mouawad fait de cet insecte sacré, le réceptacle de ses imaginaires et de ses fantasmes. Un nouveau langage est désormais possible. Ce dernier se nourrit des événements du monde et tente de révéler la beauté de l'horreur. La « voyance » mouawadienne ne parle alors plus la même langue que dans les pièces précédentes, c'est une langue qui, parce qu'elle a atteint une forme de vision et de compréhension du monde autre, peut s'élever et provoquer le bouleversement nécessaire par des mots nouveaux.

Désormais libéré des contraintes et des habitudes dans lesquelles l'écriture de Mouawad s'est inscrite au fil des pièces, *Sœurs* (2015) et *Mère* (2022) se présentent comme des tentatives d'illustrer le geste

hypoténuse de l’imaginaire. Sur le chemin qui le ramène au jardin de son enfance, il croise inévitablement les membres de sa famille qui ne partagent pas les mêmes obsessions de Mouawad par rapport aux évènements vécus. Dans une volonté de leur laisser la parole pour raconter, l’auteur organise le récit et s’empare non plus de son histoire, mais de celles des autres pour en révéler des secrets inaperçus. *Sœurs* met en scène la quête du mot « merci » comme la solution pour accéder à la voie de la consolation, tandis que *Mère* organise le retour fictif de la mère disparue pour que l’auteur puisse lui faire un dernier adieu. Les quatre pièces étudiées au cours de ce chapitre sont déstabilisantes puisqu’elles font disparaître la marche comme moyen pour atteindre la réconciliation, mais surtout parce qu’elles s’appuient sur une réinterprétation des anciens textes. L’écriture de Mouawad s’est considérablement transformée à partir de la création de *Forêts*. Désormais, le langage scientifique de la mécanique quantique et des possibilités de vies parallèles semblent s’être imposés comme des modèles pour s’éloigner de lui-même. L’ambition de cette nouvelle période de l’écriture semble se tourner vers une réconciliation non pas avec les manques de son passé, mais plutôt avec la figure de l’enfant qu’il a été. Mouawad organise les conditions nécessaires pour que l’adulte qu’il est devenu se retrouve face à cet enfant dans le jardin. Dès lors, le miracle des retrouvailles devient possible et l’auteur devient celui qui est capable de réconcilier les êtres opposés, capable de faire surgir la beauté du miracle.

Dans l’introduction de cette enquête, je faisais le choix de mettre en exergue une phrase prononcée par l’un des personnages à la fin de la pièce *Racine carrée du verbe être* (2023). Comme un écho à ces premières pages, je choisirai cette fois de me référer au début de cette même pièce pour citer la réplique du vieillard prononcée face à l’enfant :

VIEILLARD. Pour se rendre du point A au point B un électron emprunte simultanément tous les chemins possibles. Tu emprunteras aussi simultanément tous les chemins mais souviens-toi : peu importent les chemins ils te conduiront tous au point B. (Mouawad, 2023, p. 20)

Racine carrée du verbe être pourrait s’imposer d’elle-même comme l’image de l’enquête que j’ai cherché à mener dans le cadre de ces années de doctorat. Dans cette pièce, cinq destins s’écrivent de façon parallèle, mais tous finissent par atteindre le même point d’arrivée. Les trajectoires sont différentes, les évènements ne se succèdent pas de la même manière, mais tous dépendent d’un choix subi par l’enfant, celui de quitter la terre natale pour un autre pays.

À la problématique initiale qui demandait comment l'écriture de Mouawad se constitue comme un dogme salvateur face à l'aveuglement et aux manques de son existence, je crois être en mesure de répondre que c'est par l'exploration des multiples virages induits par sa marche qu'il prend conscience de sa capacité interprétative face à son passé. Dans la pièce *Victoires*, l'un des personnages propose à ses camarades, suite au suicide de Victoire, de réinventer le projet de fin d'année que le groupe devait mettre en scène : « Ce que je vous propose, c'est de faire un théâtre qui soit le nôtre. De naître. D'apprendre. De faire une fugue » (Mouawad, 2017, p. 80). J'ignore si Mouawad a réellement souhaité combler les manques de son existence, en revanche, je crois en la possibilité que ce qu'il nomme la « voyance », lui a permis de créer à partir de ces mêmes manques. Pour être tout à fait honnête, je crois même que Mouawad est conscient depuis le début que jamais il ne pourra revenir en arrière, qu'il lui sera toujours impossible de renverser la table et de combattre les conséquences de l'exil. En revanche, ce qu'il découvre à l'École nationale de théâtre, c'est la possibilité d'être libre et de pouvoir tout faire : « Au théâtre, on peut inventer ce qu'on veut », confie le personnage de Wajdi à sa mère (Mouawad, 2022, p. 49). Dès lors, une histoire apparaît :

Si par le plus grand des hasards, par exemple au sortir d'un brouillard épais, un homme croisait sur son chemin l'enfant qu'il avait été et si tous deux se reconnaissaient comme tels alors, inévitablement, les deux s'écroulèrent la face la première contre le sol l'homme de désespoir et l'enfant de frayeur. (Mouawad, 2009b, p. 16)

Cette histoire est inscrite dans son rapport envoyé au Conseil des Arts du Canada en 1995, à la suite de son voyage au Liban. Pour la première fois, il retourne dans son pays d'origine et prend conscience de l'écart qui existe entre l'enfant qu'il a été et l'adulte qu'il est en train de devenir. Si cette histoire donne naissance à la pièce *Alphonse*, elle s'impose comme la trame générale depuis laquelle toutes les autres pièces tenteront de trouver un chemin qui permettra à Mouawad d'avancer un peu plus vers la rencontre de cet enfant. L'approche herméneutique m'a conduit à repenser les discours de Mouawad depuis la notion d'identité narrative. Dès lors, la comparaison entre les discours, mais également entre les différentes prises de position de l'auteur permet de percevoir des différences depuis lesquelles des personnages semblent apparaître. C'est dans ces écarts que naissent les variations de l'imaginaire qui servent à la construction de ses personnages. Ainsi, la confusion entre le fait véritable et le « pour vrai » du vécu, ne cesse de s'entremêler, tant et si bien que Mouawad peut aisément transformer son récit. En revanche, l'étude de la permanence dans le temps est révélatrice et a ouvert la voie à une interprétation depuis son héritage religieux. Cette omniprésence de la référence religieuse, qu'elle soit convoquée par la peinture, les citations, les figures des saints, n'est pas seulement un détour privilégié par Mouawad, mais s'avère être un modèle narratif et éthique.

La marche est un élément essentiel dans la vie et l'écriture de l'auteur. Elle est celle qui permet aux images fantasmées d'apparaître et de s'inscrire dans son être. Mais la marche, c'est aussi une forme de conquête ou de reconquête sur sa propre existence. Plutôt que d'accepter une catégorisation d'auteur exilé ou d'auteur migrant, Mouawad a de toute évidence toujours refusé la moindre catégorisation de son œuvre ou de sa personne. Toujours dans la pièce *Victoires*, le même personnage qui proposait de créer un autre théâtre, clôt la pièce par une interrogation :

EMMANUEL BESNAULT. Qu'est-ce que nous avons à reconquérir ? L'élan de vivre ? Qu'est-ce que ça signifie, résister ? *Poser des actes d'une si complète audace, que même ceux qui les réprimeront devront admettre qu'un pouce de délivrance a été conquis pour tous.* Quels actes ? Inventer [...] Je ne resterai pas les bras croisés à attendre la permission d'être. (Mouawad, 2016, p. 98)

Mouawad est fasciné par les figures de résistants incarnées par des auteurs comme Claude Gauvreau, Jan Patočka, Milan Kundera, mais également par des figures mythologiques qui rassemblent par le bouleversement qu'elles provoquent. Parce que le théâtre permet de tout faire, je crois que Mouawad a toujours rêvé de s'imposer lui aussi comme une figure de résistant. L'écriture lui a offert l'espace pour (s')inventer une posture, celle d'un auteur à la tête d'un mouvement poétique. Inspiré par ses lectures, il développe au fil des années un « projet poétique » dont la destinée n'est autre que celle de la réconciliation. Bien entendu, la réconciliation est d'abord avec lui-même, et cette nécessité apparaît, à mon sens, lors du décès de sa mère qui le renvoie inévitablement à la perte de la langue maternelle. Plus jamais il n'entendra son nom prononcé de la bonne façon. Dès lors, il invente par toutes les trajectoires possibles les circonstances qui lui permettraient de dire ce qu'il n'a pas pu dire, de comprendre ce qu'enfant il n'a pas réussi à saisir. Face au décès de sa mère, mais également face à l'état du monde, Mouawad ne peut s'empêcher de se demander ce qui aurait pu se produire si sa famille n'avait pas fait le choix de quitter le Liban. De toutes les décisions qui seront prises par la suite, celle dont il n'est pas le responsable a eu un impact considérable sur la suite de son existence. Avec le temps, il invente et cherche à rejouer cet instant de non-décision pour tenter de trouver, dans ce qui n'existe pas, une autre existence qu'il aurait pu mener.

L'entreprise de réconciliation avec lui-même est rendue possible grâce aux nombreuses rencontres qui joueront un rôle important puisqu'elles l'accompagneront dans toutes ses tentatives : je pense ici à François Ismert, Isabelle Leblanc, mais également à Robert Davreu par la suite, ou encore à André Brassard ou Gilles Renaud. Pourtant, il faut bien avouer que ces noms ne sont pas mis en lumière par l'auteur, et

que nous ne pouvons, par exemple, que rejoindre le constat de Jean-François Nadeau (2021) qui, lors du décès de François Ismert, s'étonnait du silence de ses anciens collaborateurs, à commencer par Mouawad. De la même façon, les différentes prises de position de l'auteur sur le Québec peuvent surprendre quand on pense au fait que chaque pièce (ou presque) se construit encore aujourd'hui, avec un personnage québécois et qu'il fait appel régulièrement à des interprètes québécois et québécoises.

C'est dans la condition du « réconciliateur non conciliant » que réside sans doute l'un des plus grands paradoxes de Mouawad. Si son projet poétique cherche à rendre visible l'hypoténuse qui permet d'accéder à la réconciliation personnelle, il cultive ce désir d'un bouleversement collectif dont il aurait été l'initiateur. Pourtant, à chaque fois que Mouawad a tenté de s'imposer comme cette figure, la polémique a éclaté. D'abord au Théâtre du Nouveau Monde avec son adaptation de *Don Quichotte* (1998), où il désirait par le sacrifice du public, que celui-ci se réconcilie avec la notion de foi et de croyance. Quelques années plus tard, c'est la notion de rédemption qu'il cherche à établir au sein d'une société divisée sur la présence de Bertrand Cantat (2011). Il recommence, d'une autre manière certes, mais la symbolique est tout de même identifiable, lorsqu'il invite Cantat à réaliser la musique pour le spectacle *Mère* (2021) alors que le milieu du théâtre français est en train de vivre la vague de dénonciations issue du mouvement #MoiAussi. Michaël Fœssel (2015) écrit à propos de la réconciliation :

Nous appelons « réconciliation » le projet philosophique, mais aussi politique, de triompher de ce que l'on a perdu [...] À l'inverse de la consolation, la réconciliation ne propose pas autre chose (d'autres mots, d'autres désirs, d'autres institutions) à la place de ce qui est perdu, elle entend dépasser cette perte en l'intégrant à un savoir. Là où la consolation devient possible par l'aveu d'une certaine ignorance, la réconciliation prétend connaître ce qui manque et disposer des moyens de combler l'absence. (Fœssel, 2015, p. 225)

La « voyance » acquise par Mouawad transforme son besoin de consolation initial en une mission de réconciliation collective. Il serait légitime de nous demander pourquoi cette transformation s'effectue et qui en est l'initiateur. À en croire Fœssel, « celui qui recherche la réconciliation ne se satisfait ni d'être inconsolable ni d'être consolé : tout ce qui fait obstacle à son désir de plénitude doit être vaincu dans un savoir d'un nouveau genre » (p. 225-226). Dès lors, le projet de réconciliation mené par Mouawad correspondrait non pas à une approche empathique du monde, mais plutôt à une continuité de son propre projet d'écriture, qui ne peut trouver sa totalisation que dans une effectuation de gestes qui seraient aussi forts que ceux que peuvent accomplir ses personnages. Une réconciliation au sens mouawadien n'est pas un dialogue et se différencie des multiples consolations qui parcourent ses œuvres. Sa réconciliation

suppose son acceptation ou son refus. Une opposition qui n'est pas sans rappeler celle du verbe croire et du verbe savoir. De toute évidence, Mouawad se situe dans le camp du croire, mais n'est-ce pas cette opposition qui précisément met en lumière les limites d'un tel projet ?

Toutefois, il y a un point qui permet de réunir à la fois son projet de réconciliation personnelle avec celui d'une réconciliation collective : la réconciliation est le moyen par lequel l'auteur souhaite réenchanter le monde. La marche, qu'elle soit de l'ordre du pèlerinage, de la fugue, ou de la simple promenade, permet d'accéder à la langue du cheminement qui permet de faire apparaître des figures fantasmagoriques, et un langage poétique qui sera partagé par les membres d'une même tribu. Si Mouawad n'a cessé tout au long de son parcours et de ses œuvres d'entreprendre un projet personnel par l'écriture théâtrale, il n'a jamais cessé de rêver à la constitution d'une milice poétique à laquelle il appartiendrait. Une milice qui n'aurait qu'une seule mission, celle de redonner un sens nouveau aux mots de la tribu afin d'être en mesure de (re)naître à sa propre vie.

En 2016, Wajdi Mouawad est nommé directeur du Théâtre national de la Colline à Paris et devient, symboliquement, le chef de file d'une communauté qui s'adresse continuellement à un auditoire. Dans le manifeste qu'il publie à l'occasion de sa première saison, il écrit :

Pourquoi, en ne me bornant qu'à exposer ma vision de La Colline pour les années à venir, ai-je l'impression de me dérober à ce qui me préoccupe chaque jour ? Peut-être parce que ce qui m'anime repose sur ce qui me révolte et que, en réaction à une éducation qui consistait à accuser les autres d'une guerre civile dont nous étions en réalité tous responsables, je m'oblige à être révolté par mon propre comportement et par celui de mon clan avant de l'être par celui de « l'ennemi ». (Mouawad, dans Théâtre national de la Colline, 2017, p. 5)

Désormais, il ne s'agit plus de constituer « son clan », mais plutôt d'engager une conversion de ce dernier pour qu'il soit enfin en mesure de reconnaître l'autre, non plus comme un ennemi, mais comme un semblable. Depuis sa nomination, Mouawad semble s'engager dans un quatrième mouvement de l'écriture qui trouve son origine dans cette idée de conversion. Dans ma volonté de repérer et d'explicitier ces différents mouvements, j'ai pu constater tout au long de mon enquête que deux pièces, à minima, étaient nécessaires pour établir un changement de perspective. Après la création de *Seuls*, Mouawad avait annoncé poursuivre le cycle Domestique avec les pièces *Sœurs*, *Mère*, *Frère* et *Père*. Or, comme nous le constatons, *Frère* et *Père* n'existent pas encore. En revanche, c'est une autre pièce qui fut écrite : *Tous des oiseaux*. Si cette dernière n'a pas fait l'objet d'une étude approfondie dans le cadre de cette recherche, elle reprend néanmoins plusieurs éléments de la tétralogie du *Sang des promesses*, à commencer par la

mise en intrigue de l'univers familial. Toutefois, elle s'en différencie dans la construction du récit et dans sa résolution : les parents ne sont plus les dépositaires d'un secret, mais ce sont désormais les grands-parents. Le personnage du père, qui a toujours affirmé et défendu son appartenance à la communauté juive, se confronte, grâce à son fils, au mensonge de son existence : son héritage, caché par ceux qu'ils considèrent comme ses parents, est palestinien. Dès lors, sa disparition ne peut apporter aucune consolation, mais son fils énonce une nouvelle promesse : la consolation viendra dès qu'il y aura une réconciliation entre le peuple arabe et le peuple juif, et que la haine de l'Autre soit ainsi renversée.

La plus grande difficulté rencontrée au cours de cette enquête réside dans le fait que Mouawad est non seulement un auteur vivant, mais qu'il est prolifique. Le temps de rédaction d'une thèse n'est pas le même que celui des publications d'un auteur. Or, pour comprendre les raisons qui me poussent à croire que la pièce *Tous des oiseaux* inaugure un nouveau mouvement, il faut qu'elle soit mise en perspective avec le texte *Racine carrée du verbe être*, publié à la fin de l'année 2023, soit tout juste quelques mois avant la clôture de cette enquête. Au regard des dernières actualités de l'auteur, tout porte à croire que les créations de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* et de *Journée de noces chez les Cromagnons* doivent être également ajoutées à ce quatrième mouvement de l'écriture. Il ne s'agit pas d'inclure les textes en tant que tels, mais plutôt de concevoir le projet des créations comme une illustration de l'ambition de ce nouveau mouvement, à savoir celle de convaincre et de convertir la figure de l'Autre.

Toutefois, et c'est peut-être ici que réside l'une des limites d'un tel projet, la réconciliation souhaitée dans ce quatrième mouvement, semble se fonder sur un désir personnel de l'auteur : accéder au rôle de réconciliateur. Face aux menaces et à la censure de la création de *Journée de noces chez les Cromagnons*, à Beyrouth en avril 2024, Mouawad prend la parole un mois plus tard, pour exprimer ses ressentis face à la situation. À la toute fin de l'entrevue menée par Anthony Samrani, l'auteur déclare : « Grâce à l'exil, je suis libre » (Mouawad, 2024, 14 mai, 25:17). Pour la première fois, l'auteur reconnaît et perçoit l'épreuve de l'exil comme une chose positive. Cette déclaration est l'illustration, selon moi, du cheminement de l'auteur amorcé depuis le premier mouvement de l'écriture. Désormais réconcilié avec lui-même, il est en mesure de reprendre la parole depuis le jardin de l'enfance.

Samranie clôt l'entrevue avec une question sur les projets de Mouawad après son mandat au Théâtre national de la Colline. Il répond :

Je me suis dit que quand je quitterais la Colline, j'aimerais aller au Liban à pied. Partir de Paris et aller jusqu'à Beyrouth à pied. Comme il y a des Libanais partout, chaque fois que je m'arrêteraï dans une ville ou un village, je demanderais à la communauté libanaise s'ils ont des lettres à envoyer à leur famille. Je prendrais ces lettres et j'amènerais petit à petit ces lettres jusqu'à Beyrouth. Arrivé à Beyrouth, je ferais une annonce en disant « Bonjour, voici la liste de tous les gens dont j'ai des lettres, venez », et on se retrouverait quelque part, puis je leur donnerais le courrier que les gens m'ont confié. C'est des fantasmes de rassemblement. (Mouawad, 2024, 14 mai, 25:57)

Comment ne pas percevoir dans ce fantasme, l'idée d'un pèlerinage illustré par un quatrième mouvement de l'écriture amorcé par *Tous des oiseaux* et dont mon intuition me conduit à qualifier ce pèlerinage de rédempteur ? Toujours dans cette entrevue, Mouawad aborde la notion de nuance comme un acte de radicalité. Cette pensée a été reprise dans le nouveau manifeste de la saison 2024-2025 du Théâtre national de la Colline, dans lequel il écrit : « la nuance est devenue la radicalité de notre époque. Qui ose la voix de la nuance et tente d'abaisser le disjoncteur électrique pour mettre fin à la décharge [...] les chiens sont aussitôt lâchés contre lui » (Mouawad dans Théâtre national de la Colline, 2024, p. 3).

Alors que l'écriture théâtrale est apparue par le phénomène de l'urgence de la colère, le pèlerinage entrepris par l'auteur l'amène aujourd'hui à *re-dire*, à *re-faire* le trajet inverse avec la conscience des étapes traversées. Dès lors, attendons-nous, je crois, à lire et à voir, dans les prochaines années, une mise en récit de l'homme-marcheur-pèlerin nuancé.

ANNEXE A

REPÈRES CHRONOLOGIQUES ET ARTISTIQUES CITÉS AU COURS DE LA THÈSE

- **1968** : Naissance de Wajdi Mouawad dans le village de Deir-el-Quamar au Liban. Dernier membre d'une famille composée de Jacqueline Mouawad (mère), Abdo Mouawad (père), Nayla Mouawad (sœur) et Naji Mouawad (frère).
- **13 avril 1975** : Des miliciens du Parti Chrétien Kataëb mitraillent un autobus occupé par des militants palestiniens à Ain el-Rammané, en réponse à la tentative d'assassinat du fondateur du parti Chrétien Kataëb Pierre Gemayel, quelques heures plus tôt. Cette date est considérée comme le début de la guerre civile libanaise.
- **1978** : Mouawad et sa famille quittent le Liban pour la France. Ils s'installent à Paris pendant cinq ans.
- **1983** : À la suite du refus des autorités françaises de renouvellement, leurs permis de séjour, Mouawad et sa famille quittent la France et s'installent au Canada, à Montréal. Mouawad entre au collège André-Grasset.
- **1987** : Wajdi Mouawad entre à l'École nationale de théâtre du Canada dans le programme d'interprétation. Il sera diplômé de l'École en 1991.
- **1991** : Wajdi Mouawad fonde avec Isabelle Leblanc la compagnie Théâtre Ô Parleur. La compagnie produira les spectacles *Al Mahjar* de Naji Mouawad (1991), *Partie de cache-cache entre 2 Tchécoslovaques au début du siècle* de Wajdi Mouawad (1991), *Littoral* de Wajdi Mouawad et Isabelle Leblanc (1997), *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* de Wajdi Mouawad (1998), *Aube* d'Isabelle Leblanc (2001) et *L'Histoire de Raoul* d'Isabelle Leblanc (2003).

- **Janvier 1991** : Wajdi Mouawad organise une lecture publique à l'École nationale de théâtre de la pièce *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, avec les élèves de sa classe et celles des promotions inférieures.

La première mise en scène de ce texte sera assurée par Mouawad en mai 1998 à la salle André-Pagé de l'École nationale de Théâtre.

Le texte est publié en 2004 (Leméac/Actes Sud-Papiers).

Résumé/Quatrième de couverture : Quand Willy Protagoras s'enferme dans les toilettes, ultime refuge, son entourage ne comprend plus. Pourquoi ce jeune homme rebelle, « peintre naïf, analphabète et saugrenu », décide-t-il de bloquer l'accès à ce lieu saint de toutes les familles ? Pour réagir à une impossible cohabitation avec des voisins envahissants, ou pour les faire chier, justement ? Dans cette tragédie rocambolesque, toute première pièce du dramaturge, la parole de Willy crie haut et fort les impératifs absolus de la liberté : liberté de création, liberté d'aimer, liberté de partir loin de l'impitoyable théâtre familial.

- **Décembre 1993** : Première représentation de la pièce *Alphonse*, au Centre culturel de Belœil (Canada).

Le texte est mis en scène par Serge Marois (L'Arrière Scène), Wajdi Mouawad interprète le rôle d'Alphonse.

À l'origine, le titre de la pièce est *Grand Alphonse*, elle sera publiée en 1996 sous le titre *Alphonse*, avec le sous-titre *ou les aventures extraordinaires de Pierre-Paul-René, un enfant doux, monocorde et qui ne s'étonne jamais de rien* (Leméac éditeur).

Dès 1992, Wajdi Mouawad présente des extraits de son texte à l'émission « Fragment », réalisée par François Ismert à Radio-Canada. Début de l'amitié entre Mouawad et Ismert.

La présente thèse se réfère au texte publié (1996) et au manuscrit (1993).

Résumé/Quatrième de couverture : Alphonse a disparu. Pendant que sa famille cherche désespérément cet enfant de 14 ans, celui-ci marche le long d'un chemin de campagne et fait face à la plus grande expérience de sa jeune vie : l'invisible. Même si rien ni personne ne l'avait préparé à une telle rencontre, voilà que surgissent en lui, à travers les forces de la nuit, des personnages réels et imaginaires peuplant les coulisses du rêve et de l'amour : Pierre-Paul-René, Judith, Walter, Victor, la grotte...

- **Janvier 1994** : Première représentation de la pièce *Journée de noces chez les Cromagnons*, au Centre du Théâtre d’Aujourd’hui à Montréal (Canada).
La mise en scène est assurée par Paul Lefebvre avant d’être rejoint par Michelle Rossignol. Wajdi Mouawad interprète le rôle de Walter.
Le texte est écrit en 1991 et est publié en 2011 (Leméac/Actes Sud-Papiers).
La présente thèse se réfère au texte publié (2011) et au manuscrit (1994).
Pour la première fois, Wajdi Mouawad mettra en scène le texte en 2024 avec une équipe libanaise et sera traduit en arabe par Odette Makhoul. Le spectacle devait être créé au théâtre Le Monnot à Beyrouth en avril 2024, mais il sera retiré de la programmation à la suite des pressions et menaces exercées par le Comité des représentants des prisonniers et détenus libérés des geôles israéliennes. Ce comité accuse Mouawad de faire « la promotion de la normalisation » avec Israël et réclame son arrestation. La première de ce spectacle se déroulera dans le cadre du Printemps des Comédiens à Montpellier en juin 2024.

Résumé/Quatrième de couverture : Sur le fond tragi-comique de cette pièce aux accents délirants que violents prend racine l’univers théâtral de Wajdi Mouawad. Écrite en 1991, elle montre déjà que la guerre entre la vie et la mort est un combat à bras-le-corps et sans merci, et que la distance entre parents et enfants restera toujours insurmontable : les douleurs et les rancunes des premières n’ont pas à devenir celles des seconds, car le malheur de vivre de chacun lui appartient déjà depuis le premier instant de sa venue au monde.

- **Octobre 1995** : À la demande d’André Brassard, Wajdi Mouawad met en scène la production des élèves de troisième année du programme d’interprétation de l’École nationale de théâtre.
À cette occasion, il adapte et met en scène deux romans de Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*.
La présente thèse se réfère au texte manuscrit de cette adaptation (1995).
- **Juin 1997** : Première représentation de la pièce *Littoral*, dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques, au Centre du Théâtre d’Aujourd’hui, à Montréal (Canada).
Texte coécrit avec Isabelle Leblanc et publié pour la première fois en 1999 (Leméac/Actes Sud-Papiers).

Texte repris et modifié à l'occasion de la 63^e édition du Festival d'Avignon en 2009. La même année, le texte est de nouveau publié (Leméac/Actes Sud, coll. « Babel » n° 1017).

Texte présenté à nouveau en juillet 2020 au Théâtre national de La Colline à Paris (France) avec une alternance du personnage principal : Wilfrid, interprété par Maxime Le Gac-Olanié devient Nour, interprétée par Hatoce Özer.

La présente thèse se réfère au texte publié en 1999 et en 2009.

Résumé/Quatrième de couverture : En apprenant la mort de son père inconnu, qu'il retrouve à la morgue, l'orphelin Wilfrid décide de lui offrir une sépulture dans son pays natal. Commence alors un voyage au bout de la nuit qui le conduit vers un monde dévasté par les horreurs de la guerre, où les cimetières sont pleins, où les proches de cet homme rejettent sa dépouille, qui terminera son périple dans les bras de la mer. À travers les rencontres douloureuses qu'il fait à cette occasion, Wilfrid entreprend de retrouver le fondement même de son existence et de son identité.

- **Avril 1998** : Première représentation de la pièce *Don Quichotte*, au Théâtre du Nouveau Monde à Montréal (Canada).

Wajdi Mouawad adapte le texte de Cervantès, Dominic Champagne met en scène et collabore au texte.

Le spectacle est repris l'année suivante, une vive polémique éclate à la suite des propos de Mouawad inscrits dans le programme.

- **Janvier 1999** : Première représentation de la pièce *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal (Canada).

La mise en scène est assumée par André Brassard.

Première publication du texte en 1999 (Leméac éditeur).

La version utilisée dans cette thèse est celle publiée en 2011 (Leméac/Actes Sud-Papiers).

Résumé/Quatrième de couverture : Esther a disparu voilà dix ans. Sa famille a invité le village à venir lui faire un dernier adieu lors d'une messe de funérailles, car tout le monde croit à sa mort. Mais sa sœur Edwige, stigmatisée dont les mains suintent comme les larmes s'écoulent des yeux d'une pleureuse, prétend qu'Esther est toujours vivante.

- **Juin 1999** : Première représentation de la pièce *Rêves*, dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques, à l'Agora de la danse de Montréal (Canada).
Pour la première fois, le spectacle est également créé en France, dans le cadre du Festival international des francophonies en Limousin, au Théâtre de l'Union, avec une distribution différente.
Publication du texte en 2002 (Leméac/Actes Sud-Papiers).

Résumé/Quatrième de couverture : Willem loue une chambre d'hôtel et passe la nuit à écrire. Au bout de sa plume naît une série de personnages, créatures surgies des profondeurs de l'écrivain, autant de doubles de lui-même qui envahissent l'espace de son imaginaire. Sollicité par le désir d'un roman à venir — *Architecture d'un marcheur*, l'histoire d'un homme qui marche vers la mer —, Willem dialogue sans pitié avec ces êtres invisibles qui nourrissent ses colères et sa rage, ses doutes et ses angoisses de créateur.

- **2000** : Wajdi Mouawad est nommé directeur artistique du théâtre de Quat'Sous. Son mandat s'arrête en 2004.
- **Octobre 2000** : Première représentation de la pièce *Pacamambo*, au Centre culturel de Belœil (Canada).
La mise en scène du texte est assurée par Serge Marois (L'Arrière Scène).
Le texte est publié en 2000 (Leméac/Actes Sud, coll. « Heyoka Jeunesse »).

Résumé/Quatrième de couverture : La petite Julie a été retrouvée après une disparition de trois semaines. Le Psy l'interroge pour comprendre pourquoi elle s'est cachée avec son chien au pied du cadavre de sa grand-mère, dans la cave de celle-ci. Et pourquoi ne veut-elle rien dire ? Sa grand-mère lui a légué, cette nuit-là, le rêve de Pacamambo.

- **2002** : Wajdi Mouawad publie son premier roman, *Visage retrouvé*.
En janvier 2006, le roman est adapté au théâtre par Marie-Louise Leblanc, dans une mise en scène de Marcel Pomerlo, et est interprété par Mac Béland au Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal (Canada).
En 2007, le deuxième livre du roman « La colère » est publié chez Leméac/Actes Sud Junior sous le titre d'*Un obus dans le cœur*.

Résumé/Quatrième de couverture : Pour son quatorzième anniversaire, Wahab reçoit en cadeau la clef de l'appartement de sa famille. Le soir, au retour de l'école, sa surprise est grande quand il entre et ne reconnaît plus le visage de sa mère. Le jour où il devient un homme est aussi celui où le réel se disloque sous ses yeux. Alors que commence pour Wahab une terrible initiation aux mensonges du monde, il s'enfuit de la maison et fait une figue qui le transporte au-delà de lui-même, là où l'onirisme est roi. En quelques jours, il aura fait l'expérience de la peur et de la beauté, sur un fond de colère irrépressible, seul sur les chemins de l'aube, au bord de la folie.

- **Mars 2003** : Première représentation de la pièce *Incendies*, à l'Hexagone — Scène nationale de Meylan (France).
Texte écrit en 2002. Première publication en 2003 (Leméac/Actes Sud-Papiers).
La version utilisée dans cette thèse est celle publiée en 2009 (Leméac/Actes Sud, coll. « Babel » n° 1027).

Résumé/Quatrième de couverture : Lorsque le notaire Lebel lit aux jumeaux Jeanne et Simon le testament de leur mère Nawal, il réveille en eux l'incertaine histoire de leur naissance : qui fut leur père, et par quelle odyssee ont-ils vu le jour loin du pays d'origine de leur mère ? En remettant à chacun une enveloppe, destinée l'une à ce père qu'ils croyaient mort et l'autre à leur frère dont ils ignoraient l'existence, il fait bouger les continents de leur douleur : dans le livre des heures de cette famille, des drames insoupçonnés les attendent, qui portent les couleurs de l'irréparable. Mais le prix à payer pour que s'apaise l'âme tourmentée de Nawal risque de dévorer les destins de Jeanne et Simon.

- **2007** : Wajdi Mouawad est nommé directeur artistique du Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa. Son mandat s'arrête en 2012.
- **Mars 2006** : Première représentation de la pièce *Forêts*, à l'Espace Malraux, scène nationale de Chambéry et de la Savoie (France).
Première publication en 2006 (Leméac/Actes Sud-Papiers).
La version utilisée dans cette thèse est celle publiée en 2009 (Leméac/Actes Sud, coll. « Babel » n° 1103).

Résumé/Quatrième de couverture : En remontant le fil de ses origines, Loup ouvre une porte qui la conduira au fond du gouffre, car là se trouve la mémoire de son sang : une séquence douloureuse

d'amours impossibles, qui va d'Odette à Hélène, puis à Léonie, à Ludivine, à Sarah, à Luce, et enfin à Aimée, sa mère... On dirait bien qu'un mauvais sort a décimé cette famille, l'a lancée dans le train des malheurs et l'hallali des grands soirs, au cœur de la forêt des Ardennes. Mais Loup est courageuse, elle veut tordre le cou au destin, lui faire cracher son fiel afin de casser le fil de toutes les enfances abandonnées.

- **Mars 2007** : Première représentation de la pièce *Seuls*, à l'Espace Malraux, scène nationale de Chambéry et de la Savoie (France).

Publication du texte en septembre 2008 (Leméac/Actes Sud).

Résumé/Quatrième de couverture : Harwan, un étudiant d'origine libanaise vivant à Montréal, prépare une thèse sur « Le Cadre comme espace identitaire dans les solos de Robert Lepage ». Alors qu'il se prépare à rejoindre celui-ci à Saint-Pétersbourg, où le célèbre homme de théâtre répète son prochain solo, son père est victime d'un ACV et tombe dans le coma. Après avoir hésité, Harwan décide de partir tout de même. À peine arrivé en Russie, il apprend que Lepage doit retourner d'urgence en Amérique. Dépité, il erre au musée de l'Ermitage et s'arrête devant le tableau du *Retour du fils prodigue* de Rembrandt. La vie d'Harwan bascule alors, laissant place à une vision cauchemardesque, lui faisant réaliser qu'il n'est en fait jamais parti de Montréal : dans sa chambre d'hôpital, c'est bien lui et non son père qui déambule dans les couloirs du coma, entre la vie et la mort. Prisonnier de cet espace, il retrouve dans une valise les pinces et les tubes de couleurs de sa jeunesse au Liban, alors qu'il parlait encore arabe, cette langue qui l'a quitté depuis.

- **Juillet 2009** : Wajdi Mouawad est l'artiste associé de la 63^e édition du Festival d'Avignon, codirigé par Hortense Archambault et Vincent Baudriller.

Présentation du quatuor *Le Sang des promesses* : *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* (Cour d'honneur du Palais des Papes) et *Ciels* (Châteaublanc-Parc des expositions).

Deux ouvrages sont publiés à cette occasion : *Voyage pour le Festival d'Avignon* (P.O.L Festival d'Avignon) et *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes* (Actes Sud/Leméac). Le premier est un dialogue de deux ans entre la direction du Festival d'Avignon et Wajdi Mouawad, composé de lettres et d'un entretien réalisé en mars 2009. Le second rassemble des lettres, des notes de travail, des extraits du journal de bord de l'auteur tenu lors de la création du quatuor.

La pièce *Ciels* est créée à l'occasion du festival d'Avignon et est publiée au même moment (Leméac/Actes Sud, coll. « Babel » n° 1122).

Résumé/Quatrième de couverture : Isolé dans un lieu secret, l'équipe internationale de l'opération Socrate scrute le ciel et cherche à décrypter les messages invisibles que des terroristes y envoient. Quand l'un de ses membres se donne la mort pour des raisons obscures, ce ciel de toutes les voix et de toutes les nations s'assombrit davantage : se pourrait-il que la beauté du monde enfante elle-même les démons de sa destruction, que l'*Annonciation* du Tintoret serve de motif à une tapisserie de l'horreur ?

○ **2011** : L'aventure du « projet Sophocle »

Wajdi Mouawad met en scène les sept tragédies de Sophocle. Divisées en trois opus, les pièces des deux premiers sont traduites par Robert Davreu.

« Des femmes » (2011) composé de *Les Trachiniennes*, *Antigone*, *Électre*.

« Des Héros » (2014) composé d'*Ajax un cabaret* et *Œdipe Roi*.

« Des mourants » (2016) librement inspirés de *Philoctète* et *Œdipe à Colone*.

L'intégrale des tragédies est présentée dans le cadre de Mons 2015, capitale européenne de la culture, sous le titre *Le Dernier jour de sa vie*.

Toutes les pièces sont publiées chez Leméac/Actes Sud-Papiers.

○ **2011** : « Affaire Cantat »

À l'occasion du dévoilement de la programmation du 60^e anniversaire du Théâtre du Nouveau Monde (Montréal, Canada), Wajdi Mouawad doit présenter le premier opus de son Projet Sophocle, *Des femmes*, constitué des pièces *Les Trachiniennes*, *Électre* et *Antigone*. Un débat moral, politique et médiatique s'ouvre sur la présence publique de Bertrand Cantat.

La polémique résonne également au festival d'Avignon de 2011, lorsque Jean-Louis Trintignant annonce son retrait de la programmation, refusant de participer à un festival dans lequel Cantat est invité.

Dans le cas du Québec, comme dans celui d'Avignon, les pièces seront jouées, sans la présence de Cantat.

○ **Janvier 2015** : Première représentation de la pièce *Sœurs*, au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal (Canada).

Publication du texte en 2015 (Leméac/Actes Sud-Papiers).

Résumé/Quatrième de couverture : Prisonnière d'une furieuse tempête de neige, la médiatrice en zone de conflit Geneviève Bergeron est confinée à Ottawa dans un hôtel hyper technologique dont l'unilinguisme anglais la révolte. Sa nuit — il fait toujours nuit quand on traverse l'enfer de vivre — est assiégée par les fantômes de son enfance franco-manitobaine. Lorsque Layla Bintwarda vient au matin établir le rapport d'expertise concernant le sinistre de la chambre vandalisée, les deux femmes partagent leurs exils intérieurs, leurs rêves étranglés par ces vents contraires qui soufflent si fort, à Winnipeg comme à Beyrouth. Devenues sœurs, elles se reconnaîtront enfin, dans un coin de ciel plombé par la matrice de leurs chagrins ancestraux.

- **2016** : Wajdi Mouawad est nommé directeur artistique du Théâtre de La Colline à Paris (France). Son mandat est reconduit jusqu'en 2027.
- **Novembre 2017** : Première représentation de la pièce *Tous des oiseaux*, au Théâtre national de La Colline à Paris (France).
Publication du texte en 2018 (Leméac/Actes Sud-Papiers).

Résumé/Quatrième de couverture : Éperdument amoureux, Eitan et Wahida confrontent la réalité historique contre laquelle ils tenteront de résister. Mais les choses tournent mal sur le pont Allenby, entre Israël et la Jordanie : victime d'une attaque terroriste, Eitan tombe dans le coma. C'est dans cet espace-temps suspendu qu'il recevra la visite forcée de ses parents et de ses grands-parents, alors que les chagrins identitaires, le démon des détestations, les idéologies torses s'enflamment et que les oiseaux de malheur attaquent en piqué le cœur et la raison de chacun. Que sait-on des secrets de sa famille, de quels revers de l'Histoire et de quelles violences sommes-nous tous les héritiers ? Si l'on naît dans le lit de notre ennemi, comment empêcher que l'hémoglobine en nos veines ne devienne une mine antipersonnel...

- **Avril 2018** : Première représentation de la pièce *Notre innocence*, au Théâtre national de La Colline à Paris (France).
Initialement, ce spectacle est le résultat du travail de l'atelier d'interprétation mené par Mouawad avec des élèves de troisième année du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Intitulé *Défenestration*, le spectacle est présenté en novembre 2015.
Le texte est publié en 2017, sous le titre *Victoires* (Leméac/Actes Sud-Papiers).

Résumé : *Notre innocence* est l'histoire d'un groupe d'amis confronté au décès brutal de l'une des leurs. Elle s'appelait Victoire, elle avait une vingtaine d'années. Portée par la force brutale de la poésie, elle croyait aux mots qui disent les maux. Dévastés, ses camarades oscillent entre la conviction d'un suicide et celui d'une mort accidentelle. Désespérés, ils refusent qu'il ne puisse exister qu'une seule réalité et sont obsédés par le geste qu'ils devront poser auprès d'Alabama, la fille de Victoire. Nul n'aurait pu imaginer la férocité de la transformation qu'une telle mort engendrerait chez chacun d'eux. Quand la disparition de l'un devient révélation pour soi, alors du nom de Victoire peut éclore l'élan de la vie.

- **Mai 2019** : Première représentation de la pièce *Fauves*, au Théâtre national de La Colline à Paris (France).

Le texte ne sera jamais publié, mais la création est à l'origine du spectacle *Racine carrée du verbe être* (2022)

Résumé : D'où vient qu'aimer et être aimé soient parfois les prémices des violences les plus brutales et des folies les plus meurtrières, lorsque le territoire de cet amour n'est autre que ce sac de névroses que l'on appelle famille ? D'où vient parfois que la meilleure des éducations, l'aisance matérielle, n'empêchent en rien les haines les plus âcres, menant irréversiblement aux déchirures et aux crimes ? À l'aune des silences et des hontes qui se transmettent au fil des ans, surgissent parfois des hasards qui nous jettent dans l'effroyable, dans l'inouï. Un jour le vent se lève, avec lui tout ce qui depuis toujours se tait, se trame, se tisse et s'entasse.

- **Novembre 2021** : Première représentation de la pièce *Mère*, au Théâtre national de La Colline à Paris (France).

Publication du texte en 2022 (Actes Sud-Papiers/Leméac).

Une nouvelle polémique éclate concernant la place de Bertrand Cantat en tant que concepteur sonore du spectacle.

Résumé/Quatrième de couverture : Fuyant la guerre civile libanaise, une mère et ses trois enfants trouvent refuge à Paris tandis que le père est resté au pays pour poursuivre ses activités professionnelles. Cinq années d'attente et d'inquiétude, pendant lesquelles tous espèrent la fin de la guerre pour retrouver leur vie d'avant. Le dernier des enfants assiste, sans pouvoir exprimer, agir ou même sans en prendre véritablement conscience, au rouleau compresseur de l'histoire écrasant la personne qui lui est la plus

chère, sa mère. Il ignore alors que ces événements le marqueront à jamais, du souvenir qu'il porte de sa mère jusqu'à faire de cette histoire un spectacle.

- **Octobre 2022** : Première représentation de la pièce *Racine carrée du verbe être*, au Théâtre national de La Colline à Paris (France).
Publication du texte en 2023 (Leméac/Actes Sud-Papiers).

Résumé/Quatrième de couverture : À partir du postulat « Pourquoi vivre ne suffit-il pas à notre bonheur ? », la mathématique théâtrale de Wajdi Mouawad, somptueuse, tragique, géopoétique et percutante, nous entraîne dans le carrousel à grand tournoiement des vies possibles de Talyani Waqar Malik : neurochirurgien italien, chauffeur de taxi parisien, peintre québécois, condamné à mort texan, boutiquier de jeans libanais. Chacune de ces incarnations voit son destin perturber et accélérer au cours de la semaine suivante l'explosion du port de Beyrouth, le 4 août 2020, soit quarante-deux ans après l'exil des quatre d'entre eux qui ont fui la guerre civile en 1978. Cinq uchronies lestement croisées en un même espace-temps halluciné.

BIBLIOGRAPHIE

I- Publications *de, avec et autour* de Wajdi Mouawad

1) Œuvres, textes et essais de Wajdi Mouawad

a. Corpus primaire : œuvres publiées

Mouawad, W. (1996). *Alphonse*. Leméac.

Mouawad, W. (1999c). *Littoral*. Leméac/Actes Sud-Papiers.

Mouawad, W. (2002a). *Rêves*. Leméac/Actes Sud-Papiers.

Mouawad, W. (2002b). *Visage retrouvé*. Leméac/Actes Sud, Babel n°996.

Mouawad, W. (2004). *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*. Leméac/Actes Sud-Papiers.

Mouawad, W. (2008b, septembre). *Seuls. Chemin, texte et peintures*. Leméac/Actes Sud-Papiers.

Mouawad, W. (2009b). *Littoral*. Leméac/Actes Sud, Babel n°1017.

Mouawad, W. (2009c). *Incendies*. Leméac/Actes Sud, Babel n°1027.

Mouawad, W. (2009d). *Forêts*. Leméac/Actes Sud, Babel n°1103.

Mouawad, W. (2009e). *Ciels*. Leméac/Actes Sud, Babel n°1122.

Mouawad, W. (2011a, 1^{er} trimestre). *Journée de noces chez les Cromagnons*. Leméac/Actes Sud-Papiers.

Mouawad, W. (2011d, juin). *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*. Leméac/Actes Sud-Papiers.

Mouawad, W. (2015). *Sœurs*. Leméac/Actes Sud-Papiers.

Mouawad, W. (2022). *Mère*. Actes Sud-Papiers/Leméac.

Mouawad, W. (2023). *Racine carrée du verbe être*. Leméac/Actes Sud-Papiers.

b. Corpus primaire : œuvres inédites

Mouawad, W. (1993). *Grand Alphonse* [Manuscrit]. Bibliothèque Famille Bleviss (FO DF M924gr 1993), École nationale de théâtre, Montréal, Québec.

Mouawad, W. (1994). *Journée de noces chez les Cromagnons* [Manuscrit]. Bibliothèque Famille Bleviss (FO DF M924jo 1994), École nationale de théâtre, Montréal, Québec.

Mouawad, W. (adapt.), (1995). *Voyage au bout de la nuit* [Manuscrit]. Bibliothèque Famille Bleviss (FO DF M924vo 1995), École nationale de théâtre, Montréal, Québec.

c. Textes et essais publiés

Davreu, R., Mouawad, W., Banu, G. (2011). *Traduire Sophocle*. Acte Sud-Papiers, coll. « Apprendre ».

Mouawad, W. (2002c, hiver). Lettre d'amour d'un jeune garçon (qui aurait pu être poète mais qui fut poseur de bombes) à sa mère décédée depuis peu, *Revue Frictions*, 6.

Mouawad, W. (2006a, 25 juillet). Un cri pour le Liban – La courbature. *Le Devoir*.
<https://www.ledevoir.com/opinion/idees/114388/un-cri-pour-le-liban-la-courbature>

Mouawad, W. (2006b, été). La petite table du jardin. *Contre-jour*, 9, p. 75–78.

Mouawad, W. (2007b, juin). Je t'embrasse pour finir. Dans M. Le Bris et J. Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde* (p. 175-195). Éditions Gallimard.

Mouawad, W. (2007c). Le don de l'idiotie. *Les Écrits*, 120(août), 15-58.

Mouawad, W. (2009a). *Le sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*. Actes Sud-Papiers/Leméac.

Mouawad, W. (2011). Généalogie des Minotaures, *Relations*, 751.
<https://cjf.qc.ca/revue-relations/publication/article/genealogie-des-minotaures/>

Mouawad, W. (2001, 27 septembre). Lettre ouverte aux gens de mon âge. *Le Devoir*.

Mouawad, W. (2011c, 16 avril). Aimée, ma petite chérie. *Le Devoir*.
<https://www.ledevoir.com/culture/theatre/321334/aimee-ma-petite-cherie>

Mouawad, W. (2011e, octobre). *Le Poisson soi*. Éditions du Boréal, coll. « Liberté grande ».

Mouawad, W. (2013, 4 mai). Une maladie incurable. *L'Orient-Le Jour*.
<https://www.lorientlejour.com/article/813015/une-maladie-incurable-.html>

Mouawad, W. (2019). Le sexe de l'homme, *Relations*, 801.
<https://cjf.qc.ca/revue-relations/publication/article/le-sexe-de-lhomme/>

Mouawad, W. (2021a, mars). *Parole tenue. Les nuits d'un confinement, mars-avril 2020*. Leméac/Actes Sud-Papiers.

Mouawad, W. (2021c, 19 octobre). Je refuse de me substituer à la justice. *SceneWeb*.
<https://sceneweb.fr/wajdi-mouawad-je-refuse-de-me-substituer-a-la-justice/>

Mouawad, W. (2023, 11 novembre). Ils n'auront pas notre haine. *Le Devoir*.
<https://www.ledevoir.com/opinion/idees/801766/guerre-israel-hamas-ils-auront-pas-notre-haine>

d. Autres œuvres de Wajdi Mouawad publiées

Brassard, A. et Mouawad, W. (2004). « *Je suis le méchant* » *Entretien avec André Brassard*. Leméac, coll. « Théâtre Entretiens ».

- Mouawad, W. (2000). *Pacamambo*. Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka Jeunesse ».
- Mouawad, W. (2007a, janvier). *Assoiffés*. Leméac/Actes Sud-Papiers.
- Mouawad, W. (2008a, mars). *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*. Leméac/Actes Sud-Papiers.
- Mouawad, W. (2012a, 1^{er} trimestre). *Temps*. Leméac/Actes Sud-Papiers.
- Mouawad, W. (2012b, 2^e trimestre). *Anima*. Leméac/Actes Sud, Babel n°1261.
- Mouawad, W. (2016a, janvier). *Les larmes d'Œdipe*. Leméac/Actes Sud-Papiers.
- Mouawad, W. (2016b, janvier). *Une chienne*. Leméac/Actes Sud-Papiers.
- Mouawad, W. (2016c, mars). *Inflammation du verbe vivre*. Leméac/Actes Sud-Papiers.
- Mouawad, W. (2017). *Victoires*. Leméac/Actes Sud-Papiers.
- Mouawad, W. (2018). *Tous des oiseaux*. Leméac/Actes Sud-Papiers.
- Mouawad, W. (2021b, avril). *Mort prématurée d'un chanteur populaire dans la force de l'âge*. Leméac/Actes Sud-Papiers.

2) Entretiens avec Wajdi Mouawad

a. Ouvrages publiés

- Adler, L. (2013). *Qui sommes-nous? Fragments d'identité*. Éditions universitaires d'Avignon, coll. « Entrevues. Leçons de l'Université ».
- Côté, J.-F. (2005). *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*. Leméac, coll. « l'écritoire ».
- Diaz, S. (2017). *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*. Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre ».
- Mouawad, W., Archambault, H. et Baudriller, V. (2009). *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*. P.O.L Festival d'Avignon.

b. Publications revues et journaux

- Boulangier, L. (1999, 26 mai). Wajdi Mouawad : l'étoffe des rêves. *Voir*.
<https://voir.ca/scene/1999/05/26/wajdi-mouawad-letoffe-des-reves/>
- Campion, A. (2021, 1 décembre). *Mère*, pièce remuante de Wajdi Mouawad sur son enfance exilée. *Le Journal du Dimanche*.
<https://www.lejdd.fr/Culture/mere-piece-remuante-de-wajdi-mouawad-sur-son-enfance-exilee-4079346>

- Cassivi, M. (2008, 16 septembre). Wajdi Mouawad : responsabilité civile. *La Presse*.
<https://www.lapresse.ca/arts/200809/19/01-672152-wajdi-mouawad-responsabilite-civile.php>
- Dastakian, A. (2021, 24 novembre). *Mère de Wajdi Mouawad au Théâtre de la Colline : après la polémique néoféministe, le succès*. Marianne.
<https://www.marianne.net/culture/spectacle-vivant/mere-de-wajdi-mouawad-au-theatre-de-la-colline-apres-la-polemique-neofeministe-le-succes>
- Farcet, C. (2017, novembre). Des langues, une écriture – Entretien entre Wajdi Mouawad et Charlotte Farcet. *Théâtre contemporain*.
<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/tous-des-oiseaux/ensavoirplus/idcontent/82701>
- Hobeika, J. (2017, 12 décembre). Wajdi Mouawad : « Aller vers l’ennemi, contre sa propre tribu, c’est aussi le rôle du théâtre... », *L’Orient Le Jour*.
<https://www.lorientlejour.com/article/1089037/wajdi-mouawad-aller-vers-lennemi-contre-sa-propre-tribu-cest-aussi-le-role-du-theatre.html>
- Lenne, L. (2010). Autour de *Littoral, Incendies et Forêts* », Agôn.
<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290>
- Navarro, M. (2008). « L’ébranlement, le choc, le bouleversement », entretien avec Wajdi Mouawad. *La Revue du Théâtre National de Strasbourg*, 11, 31-37.
- Picciau, K. (2015, 24 avril). Entretien – « Seuls à Seuls » avec Wajdi Mouawad. *Nonfiction*.
https://www.nonfiction.fr/article-7566-entretien___seuls_a_seuls__avec_wajdi_mouawad.htm
- Plas, L. (2023, 24 mai). *Outre-mère*. Les Trois Coups.
<https://lestroiscoups.fr/mere-de-wajdi-mouawad-theatre-national-de-la-colline-paris/>
- Rioux, A.-C. et Lapierre, L. (2010). Wajdi Mouawad et l’insatiable soif de l’infini. *International Journal of Case Studies in Management*, 8(4).
https://link.gale.com/apps/doc/A249223750/AONE?u=cchs_main&sid=googleScholar&xid=3403aed1
- Santi, A. (2009, 10 juillet). Le sang des promesses. Entretien Wajdi Mouawad. *La Terrasse*.
<https://www.journal-laterrasse.fr/le-sang-des-promesses/>
- Sarthou-Lajus, N. (2019). Le théâtre est une forme d’attentat. *Études*, 3(mars), p. 99-101.
<https://doi.org/10.3917/etu.4258.0093>
- Sibony, J. (2022). Wajdi Mouawad. « Il ne faut pas confondre origine et identité ». *Revue des deux mondes, juillet-août*, 10-17.
- Torchi, F. (2008). « Des ciels, il peut y en avoir plusieurs, je commence à le comprendre », entretien avec Wajdi Mouawad. *Francophonie*, 55, 111-124.
<https://www.jstor.org/stable/43016478>

c. Documents audiovisuels

Mouawad, W. (2011b, 15 avril). Interviewé par A.-M. Dussault. Les grandes entrevues : Wajdi Mouawad. Dans Société Radio-Canada (prod.), *24 heures en 60 minutes*.
<https://curio-ca.res.banq.qc.ca/fr/catalog/9d8238ef-8073-4792-a446-41c855bdecf2>

Mouawad, W. (2024, 14 mai). Interviewé par A. Samrani. En apparté avec Wajdi Mouawad. Dans L'Orient-Le Jour (prod.), *En apparté avec*.
<https://www.youtube.com/watch?v=Fd7RTpHQ5VY>

Theâtre-contemporain.net. (2018, 19 mars). *Claude Gauvreau, un auteur de référence* [Vidéo].
<https://www.theatre-contemporain.net/video/Wajdi-Mouawad-les-influences-Claude-Gauvreau>

3) Publications autour de Wajdi Mouawad et de ses œuvres

a. Ouvrages publiés

Badiou-Monferran, C. et Denooz, L. (dir.). (2016). *Langes d'Anima. Écritures et histoire contemporaine dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*. Classiques Garnier, coll. « Rencontres ».

Bouchet, E. (2022). *Wajdi Mouawad, un théâtre de la dislocation*. Marsa Virolle.

Charland, L. et Leroux, G. (dir.). (2004). *Les Pensées en bataille* [inédit]. Édition hors commerce et tirée à 25 exemplaires.

Damaggio, J.-P. (2014). *Au carrefour Wajdi Mouawad*. Éditions la Brochure.

Dupois, G. et Lloze, É. (dir.). (2021). *Penser le théâtre contemporain : l'exemple de Wajdi Mouawad*. Éditions l'Entretemps, coll. « les points dans les poches ».

Farcet, C. (dir.). (2009). *Les tigres de Wajdi Mouawad*. Éditions joca seria, coll. « Les carnets du Grand T ».

Fevry, S., Goriely, S., et Join-Lambert, A. (2016). *Regards croisés sur Incendies, du théâtre de Mouawad au cinéma de Villeneuve*. Academia-L'Harmattan.

Rubira, V. (2014). *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*. Acoria Éditions.

b. Articles de revues et de journaux

Banu, G. (2010). Wajdi Mouawad ou le désir de peinture. *Alternatives théâtrales*, 104, 46-50.

Bassil El Ramy, R. (2012, mai). Échapper à la fatalité des violences. *Le Sang des promesses* de Wajdi Mouawad. *Esprit*, 5, p. 127-130.
<https://esprit.presse.fr/article/bassil-el-ramy-rita/echapper-a-la-fatalite-des-violences-le-sang-des-promesses-de-wajdi-mouawad-36713>

Berton, J. (2022). Les fenêtres de Wajdi Mouawad. *Sociographe*, 77(1), 33-41.
<https://doi.org/10.3917/graph1.077.0033>

- Blais, G. (2005). Regard vers un ailleurs troublant: Wajdi Mouawad. *Jeu*, 117(4), p. 154-160.
<https://id.erudit.org/iderudit/24695ac> adresse copiée une erreur s'est produite
- Biron, M. (1992). *Partie de cache-cache entre 2 Tchécoslovaques au début du siècle*. *Jeu*, 62, 168-169.
<https://id.erudit.org/iderudit/27800ac>
- Boudier, M. (2006). Voyages en solo : *Visage retrouvé*. *Jeu*, 120(3), p. 30-33.
<https://id.erudit.org/iderudit/24390ac>
- Boulanger, L. (2002, 7 février). *Blasted* : Lettre à un jeune directeur artistique. *Voir*.
<https://voir.ca/scene/2002/02/07/blasted-lettre-a-un-jeune-directeur-artistique/>
- Bouquet, V. (2019, 13 mai). La cage aux « Fauves » de Wajdi Mouawad. *Les Echos*.
- Bouquet, V. (2021, novembre). L'ode à la Mère de Wajdi Mouawad. *SceneWeb*.
<https://sceneweb.fr/mere-de-wajdi-mouawad/>
- Campmas, A. (2012, août). « Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous? » L'amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad. *International Journal of Francophone Studies*, 15(1), p. 103-117.
https://doi.org/10.1386/ijfs.15.1.103_1
- Campmas, A. (2014). De la scène à la crypte : la famille et la guerre civile chez Wajdi Mouawad. *Contemporary French and Francophone Studies*, 18(5), p. 479-486.
<https://doi.org/10.1080/17409292.2014.976370>
- Casabonne, J.-F. (1999). Le mystère et la marche. *Jeu*, 92(3), p. 85-86.
<https://id.erudit.org/iderudit/16469ac>
- Cassivi, M. (2011, 12 avril). Un « ma » de maladresse. *La Presse*.
<https://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201104/12/01-4388903-un-ma-de-maladresse.php>
- Choplin, O. (2012, automne). Ou placer les bombes ? Art et violence dans *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad. *Études québécoises*, 54, p. 77-88.
<https://link.gale.com/apps/doc/A329066292/AONE?u=anon~a27cbe7d&sid=googleScholar&xid=336566a4>
- Clolus, E. (2012). Mots en espace - Espaces de paroles. *Études théâtrales*, 53, 77-82.
<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/etth.053.0077>
- Darge, F. (2011, 21 juillet). Wajdi Mouawad met Sophocle à l'épreuve. *Le Monde*.
https://www.lemonde.fr/ete/article/2011/07/21/wajdi-mouawad-met-sophocle-a-l-epreuve_1551227_1383719.html
- Déry-Obin, T. (2014, automne). De la reconnaissance à la responsabilité. L'expérience tragique chez Wajdi Mouawad. *Nouvelles études francophones*, 29(2), p. 26-41.
<https://www.jstor.org/stable/2477305>

- Dupois, G. (2021). À la frontière des identités perdues : héritages et création artistique dans *Tous des oiseaux* de Wajdi Mouawad. *Voix Contemporaines*, 02.
<https://doi.org/10.35562/voix-contemporaines.98>
- Ferraro, A. (2007). Le cycle théâtral de Wajdi Mouawad (*Littoral, Incendies, Forêts*) ou comment détourner le mythe d'Œdipe. *Ponts*, 7, p. 41-56.
<http://hdl.handle.net/11390/882578>
- Fisher, D. D. (2011). L'écriture du spectacle *Seuls* de Wajdi Mouawad : poétique et détours transculturels. *L'Annuaire théâtral*, 50-51, 125–139.
<https://doi.org/10.7202/1017317ar>
- Gareau, M.-C. (2010, automne). Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post-migratoire. *Post-Postures*, 12, p. 109-126.
<http://revuepostures.com/fr/articles/gareau-12>
- Giacomazzi, E. (2022). *Victoires* de Wajdi Mouawad : de la défenestration à l'espoir collectif. *Cahiers ERTA*, 29, p. 106-129.
<https://doi.org/10.4467/23538953CE.22.004.15625>
- Gingras, C. (2007, été). Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée. *Québec français*, 146, p. 42-46.
<https://id.erudit.org/iderudit/46572ac>
- Godin, D. (1998). Un parcours exemplaire. *Jeu*, 89(4), p. 92-96.
<https://id.erudit.org/iderudit/16541ac>
- Godin, D. (1999). Wajdi Mouawad ou le Pouvoir du Verbe. *Jeu*, 92(3), p. 99-110.
<https://id.erudit.org/iderudit/16472ac>
- Khordoc, C. (2021). Cryptographie et poésie : dimensions mathématiques dans *Incendies* et *Ciels* de Wajdi Mouawad. *Études littéraires*, 50(2), 67–80.
<https://doi.org/10.7202/1083997ar>
- Kraenker, S. (2009). Des écrivains à l'identité hybride, représentants d'une littérature-monde d'aujourd'hui et de demain : Karin Bernfeld, Nina Bouraoui, Assia Djébar, Amin Maalouf, Wajdi Mouawad. *Synergies, Pays Riverains de la Baltique*, 6, p. 219-226.
- Héliot, A. (2011, 7 avril). Trintignant : «Cantat ferait bien de se faire discret». *Le Figaro*.
<https://www.lefigaro.fr/theatre/2011/04/07/03003-20110407ARTFIG00480-trintignant-cantat-ferait-bien-de-se-faire-discret.php>
- Lefebur, M. (1999, 22 septembre). Le conchieur conchié. *Voir*.
<https://voir.ca/chroniques/grandes-gueules/1999/09/22/le-conchieur-conchie/>
- Lépine, S. (1994). Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'Autre. *Jeu*, 73, p. 80-87.
<https://id.erudit.org/iderudit/28230ac>
- Lenne, L. (2007). Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène..., *Agôn*.
<https://doi.org/10.4000/agon.328>

Leterrier-Grimal, E. (2009, juillet/août). Vers la lumière et Entretien. *Le Matricule des Anges*, 105, Dossier Wajdi Mouawad.

L'Hérault, P. (2004). De Wajdi...à Wahab. *Jeu*, 111(2), p. 97-103.
<https://id.erudit.org/iderudit/25508ac>

Létourneau, S. (2007). Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*. *L'Annuaire théâtral*, 41, 149-160.
<https://doi.org/10.7202/041676ar>

Matar M. (2013). « A la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre » lecture croisée de *Littoral* de Wajdi Mouawad, *Les Versets du Pardon* de Myriam Antaki, et *Palestine* de Hubert Haddad, *Contemporary French and Francophone Studies*, 17(5), 512-520.
<https://doi.org/10.1080/17409292.2013.844490>

OLJ/AFP. (2024, 10 avril). Après des « menaces », la programmation d'une pièce de Wajdi Mouawad annulée à Beyrouth. *L'Orient Le Jour*.
<https://www.lorientlejour.com/article/1409914/apres-des-menaces-la-programmation-dune-piece-de-wajdi-mouawad-annulee-a-beyrouth.html>

Orlando, V. K. (2021). « Ici ou ailleurs c'est pareil » dans un « monde-enmouvement ». La Littérature-monde de Wajdi Mouawad : transculturelle, transnationale et sans frontières. *Les Lettres Romanes*, 75(1-2), 101-119.
<https://doi.org/10.1484/J.LLR.5.126938>

Ouellet, F. (2005). Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad. *L'Annuaire théâtral*, 38, 158-172. <https://doi.org/10.7202/041621ar>

Paventi, E. (1998). Éloge de l'authenticité : entretien avec Dominic Champagne. *Jeu*, 89(4), 84-91.
<https://id.erudit.org/iderudit/16540ac>

Picard, L. (2003). L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette. *L'Annuaire théâtral*, 34, 147-160.
<https://doi.org/10.7202/041546ar>

Prada, G. E. (2021). Les métamorphoses de l'enfant en exil dans *Visage retrouvé* de Mouawad Wajdi. *Association serbe des études canadiennes*, 9, 205-216.
https://doi.org/10.18485/asec_sacs.2021.9.ch14

Toubiana, D. (2006). Théâtres francophones : sous le regard de l'autre. *Études théâtrales*, 36, 154-160.
<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/etth.036.0154>

c. Sites internet

Farcet, C. (2024). *Journal de création*. <https://www.colline.fr/journal-de-creation>

Mouawad, W. (2009/2024). Site officiel. <https://www.wajdimouawad.fr/>

d. Mémoires et thèses

- Avez Lebita, G. (2016). *Forme et sens de la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire*. [Thèse de doctorat en littératures et civilisations comparées, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3]. HAL Thèses.
<https://theses.hal.science/tel-01539356>
- Balcerek, A. (2013). *L'existence d'une expression autobiographique au théâtre : la présence émouvante de l'auteur dramatique dans son œuvre*. [Thèse de doctorat en Musique, musicologie et arts de la scène, Université Charles-De-Gaulle - Lille 3]. HAL Thèses.
<https://theses.hal.science/tel-01083395v1>
- Bard, C. (2006). *Résurgence de la figure d'Antigone dans trois pièces de Wajdi Mouawad : Étude d'Incendies, de Littoral et des Mains d'Edwige au moment de la naissance*. [Mémoire de maîtrise, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3].
- Beauvais, J. (2012). *La posture énigmatique de Wajdi Mouawad*. [Mémoire de maîtrise, Université McGill]. eScholarship.
<https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/mk61rm729>
- Berron-Styan, G. (2014). *Pour un exil desexilant : Une analyse du thème de l'exil dans Littoral et Incendies de Wajdi Mouawad*. [Mémoire de maîtrise, University of Victoria].
- Berry, C. (2018). *La Trilogie de Wajdi Mouawad : un Œdipe identitaire* [Mémoire de maîtrise, Université de Franche-Comté].
- Bezard, S. (2005). *L'éclatement de la forme dans "Incendies" de Wajdi Mouawad*. [Mémoire de D.E.A, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3].
- Chassaing, I. (2014). *Dynosties : Le récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine*. [Thèse de doctorat en philosophie, Dalhousie University]. Dalspace.
<http://hdl.handle.net/10222/55968>
- Clonrozier, A. (2005). *Modalités du rire dans le théâtre de Wajdi Mouawad : Étude de « Willy Protagoras enfermé dans les toilettes », « Littoral »* [Mémoire de maîtrise, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3].
- Dupois, G. (2023). *De l'écriture des tragedies de la filiation. Hériter et transmettre dans le théâtre de Wajdi Mouawad*. [Thèse de doctorat en langue et littérature françaises, Université Jean Monnet – Saint-Étienne]. HAL Thèses.
<https://theses.hal.science/tel-04538287v1>
- Farrah Foreste, J. (2015). *Littératures migrantes du nouveau monde : exils, écritures, énigmes chez Ying Chen, Dany Laferrière et Wajdi Mouawad*. [Thèse de doctorat en littératures et civilisations comparées, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3]. Thèses.fr.
<https://theses.fr/2015USPCA060/abes>

- Fallonne, K. (2022). *Théâtre politique contemporain : du tragique à l'utopie*. [Thèse de doctorat en arts du spectacle, Université Toulouse Jean Jaurès]. Thèses.fr
<https://theses.fr/2022TOU20076>
- Gareau, M.-C. (2011). *La Faille de Wajdi Mouawad*. [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].
- Hemmerlé, M.-A. (2010). *Représentations et figurations des dramaturgies québécoises contemporaines : de Normand Chaurette à Daniel Danis* [Thèse de doctorat en Études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3]. Thèses.fr.
<https://theses.fr/2010PA030144>
- Henry, C. (2018). *L'Influence de la psychanalyse sur les réécritures d'OEdipe dans le théâtre de Wajdi Mouawad. À partir de Littoral (1997), Incendies (2003) et Forêts (2006) de Wajdi Mouawad*. [Mémoire de maîtrise, Université Grenoble Alpes].
- Hussein, M. M. L. (2014). *Carrefours rhizomatiques de l'écriture dans le théâtre de Wajdi Mouawad : Le Sang des promesses et Seuls* [Thèse de doctorat en Philosophie, Université of Alberta].
<https://doi.org/10.7939/R3H98ZN2Q>
- Jacomino, M. (2010). *L'enfantement dans Ciels de Wajdi Mouawad : l'intime impossible*. [Mémoire de maîtrise, Université Stendhal - Grenoble 3].
- Jardon-Gomez, F. (2013). *Un tragique de l'ébranlement : usage et enjeux de la catharsis dans Le Sang des promesses (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad*. [Mémoire de maîtrise, Université de Montréal].
- Lachaud, C. (2015). *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?* [Thèse de doctorat en Sociologie, Université de Franche-Comté]. Thèses.fr.
<https://www.theses.fr/2015BESA1007>
- Landreville, C. (2015). *Marcher vers l'écriture : le rituel déambulatoire dans l'oeuvre de Wajdi Mouawad*. [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].
- Laurentie, C. (2006). *Wajdi Mouawad : un théâtre d'histoires, un théâtre de la compassion ?* [Mémoire de maîtrise, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3].
- Lebita, GD. (2016). *Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire*. [Thèse de doctorat en littérature française et comparée, Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3]. HAL Thèses.
<https://theses.hal.science/tel-01539356v1>
- Leroux, P. (2009). *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*. [Thèse de doctorat en arts du spectacle, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3]. HEL Thèses.
<https://theses.hal.science/tel-00714413>

- Patroix, I. (2014). *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad* [Thèse de doctorat en Littérature et arts, recherches sur l'imaginaire, Université de Grenoble]. Archive ouverte HAL. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01149458>
- Perez, G. (2020). *Le théâtre et le mal sur la scène contemporaine. Étude des dramaturgies de R. Castellucci, A. Liddell, W. Mouawad et O. Py*. [Thèse de doctorat, École Normale Supérieure de Lyon]. Thèses.fr. <https://theses.fr/2020LYSE2083>
- Polverini, L. (2016). *Codicilles au désastre : réinventer la filiation chez Wajdi Mouawad (Forêts, Temps, Anima)*. [Mémoire de maîtrise, École Normale Supérieure de Lyon].
- Pricot, M. (2013). *Présence d'un travail "épique" au sein d'Incendies de Wajdi Mouawad*. [Mémoire de maîtrise, Université Université Stendhal -Grenoble 3].
- Rauer, S. (2019). *Les frontières de l'exil, ou les figures et les territoires de l'étranger*. [Thèse de doctorat en études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3]. Thèses.fr. <https://theses.fr/2019PA030057>
- Von Bomhard, A. (2022). *Le modèle tragique antique dans le théâtre de Wajdi Mouawad : un geste hypoténuse*. [Thèse de doctorat en Études Théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3]. HAL Thèses. <https://theses.hal.science/tel-04061464>

4) Archives (fonds et documents)

- Bey, M. et Thirion, F. (2021). *Mère*. [Dossier de presse]. Théâtre national de La Colline (<https://www.colline.fr/spectacles/mere-0>).
- Leblanc, M.-L. (2006). *Visage retrouvé, texte : Wajdi Mouawad, mise en scène : Marcel Pomerlo, adaptation théâtrale : Marie-Louise Leblanc*. Théâtre d'aujourd'hui. [Programme de spectacle]. BAnQ numérique (<https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2406686>).
- Mouawad, W. (1994b). *Journée de noces chez les Cromagnons de Wajdi Mouawad, mise en scène de Paul Lefebvre*. Théâtre d'aujourd'hui. [Programme de spectacle]. BAnQ numérique (<https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2406777>).
- Mouawad, W. (1998). *Don Quichotte, de Cervantès, adaptation [de] Wajdi Mouawad, mise en scène et collaboration au texte [de] Dominic Champagne*. Théâtre du Nouveau Monde. [Programme de spectacle]. BAnQ numérique (<https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/3648935>).
- Mouawad, W. (1999a). *Don Quichotte, de Cervantès, adaptation Wajdi Mouawad, mise en scène et collaboration au texte Dominic Champagne*. Théâtre du Nouveau Monde. [Programme de spectacle]. BAnQ numérique (<https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/3648928>).
- Mouawad, W. (1999b). *Les mains d'Edwige au moment de la naissance, texte de Wajdi Mouawad, mise en scène de André Brassard*. Théâtre d'aujourd'hui. [Programme de spectacle]. BAnQ numérique (<https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2406682>).

Mouawad, W. (2016d). *Seuls. Théâtre national de La Colline*. [Dossier de presse]. Site La Colline Théâtre national (<https://www.colline.fr/spectacles/seuls>).

Théâtre national de la Colline. (2017). *Almanach 2017-2018*. [Programme de saison] Site La Colline Théâtre national (https://www.colline.fr/sites/default/files/2020-11/almanach1718_def_0.pdf).

Théâtre national de la Colline. (2024). *Almanach 2024-2025*. [Programme de saison] Site La Colline Théâtre national (https://www.colline.fr/sites/default/files/2024-07/almanach_202425.pdf).

Perrier, J.-F. (2009). *Entretien avec Wajdi Mouawad autour du quatuor Le Sang des promesses*. [Programme de spectacle]. Festival d'Avignon (<https://festival-avignon.com/fr/edition-2009/programmation/littoral-incendies-forets-24032>).

II- Approches méthodologiques

1) Études dramaturgiques

Abirached, R. (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Gallimard, coll. « tel ». (Publication originale en 1978)

Angel-Perez, E. (2006). *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Klincksieck, coll. « Angle ouvert ».

Banu, G. (dir.). (2010). *L'enfant qui meurt, motif avec variations*. L'entretemps, coll. « Champ théâtral ».

Barbéis, I. (2010). *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*. Presses Universitaires de France, coll. « Intervention philosophique ».

Bouchet, P. (2014). *La fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000*. [Thèse de doctorat en études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3/Université du Québec à Montréal]. Thèses.fr. <https://theses.fr/2014PA030057>

Boudier, M., Carré, A., Diaz, S. et Métais-Chastanier, B. (2014). *De quoi la dramaturgie est-elle le nom?* L'Harmattan, coll. « Univers théâtral ».

Brun, C. (2007). Armand Gatti et l'utopie d'un théâtre avec le peuple. *Études théâtrales*, 40, 37-46. <https://doi.org/10.3917/etth.040.0037>

Campos, L. (2012). *Sciences en scène : Dans le théâtre britannique contemporain*. Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.53005>

Chalaye, S. (2005). Tissages et métissages au théâtre: Une esthétique de résistance. *Africultures*, 62, 145-154. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/afcul.062.0145>

Chalaye, S. (2006). Théâtres d'immigration, théâtres du secret. *Africultures*, 68, 51-55. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/afcul.068.0051>

- Chalaye, S. (2011). Qu'as-tu fait de ton frère : Traumatisme et témoignage : le dispositif testamentaire des dramaturgies contemporaines des diasporas. *Études théâtrales*, 51-52, 129-135.
<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/etth.051.0129>
- Chalaye, S. (2018). *Corps marron. Les poétiques du marronnage des dramaturgies afros-contemporaines*. Éditions Passage(s).
- Chalaye, S. (2020). *Race et théâtre. Un impensé politique*. Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre ».
- Chalaye, S. (2022). Dramaturgies afro-contemporaines : du sentiment d'exil à la conscience diasporique. *Études théâtrales*, 72-73, 87-96.
<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/etth.072.0087>
- Cormann, E. (2012). *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*. Les Solitaires intempestifs, coll. « Essais ».
- Danan, J. (2010). *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre »..
- Danan, J. (2013). *Entre théâtre et performance. La question du texte*. Actes Sud, coll. « Apprendre ».
- David, G. et Lavoie, P. (2003). *Le Monde de Michel Tremblay, Tome 1* (nouvelle édition). Éditions Lansman.
- De Guardia, J. et Parmentier, M. (2009). Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique. *Poétique*, 158(2), 131-147.
<https://10.3917/poeti.158.0131>
- Diaz, S. (2017). *Dramaturgies de la crise (XXe – XXIe siècles)*. Éditions Classiques Garnier.
- Dort, B. (1971). *Théâtre réel 1967-1970*. Éditions du Seuil.
- Efoui, K. (2022). « Ce qui compte dans l'exil, c'est qu'une chose inattaquable ait pu traverser la distance ». *Études théâtrales*, 72-73, 97-106.
<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/etth.072.0097>
- Garcin-Marrou, F. (2013). Le drame émancipé. *Études théâtrales*, 56-57, 171-181.
<https://doi.org/10.3917/etth.056.0171>
- Garcin-Marrou, F. (2018). Quand Œdipe marche vers Colone. *Chimères*, 93, 43-48.
<https://doi.org/10.3917/chime.093.0043>
- Jolivet-Pignon, R. (2015). *La représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*. Éditions L'Entretemps.
- Kuntz, H. (dir.). (2002). La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine. *Études théâtrales*, 23.
- Laplantine, F. (2021). *Scènes et mises en scène: Essai sur le théâtre et la danse contemporaine*. Pocket.
- Larrue, J.-M. (2009). *Théâtre et intermédialité*. Presses Universitaires du Septentrion.

- Lavocat, F. et Lecercle F. (dir.). (2005). *Dramaturgies de l'ombre*. Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».
- Lécroart, P. (dir.). (2019). *Formes et dispositions du texte théâtral du symbolisme à aujourd'hui : Enjeux littéraires, poétiques, scéniques*. Presses universitaires de Franche-Comté.
[https://doi :10.4000/books.pufc.38102](https://doi.org/10.4000/books.pufc.38102)
- Lehman, H.-T. (2002). *Le Théâtre postdramatique* (P.-H. Ledru, trad.). L'Arche.
 (Publication originale en 1999)
- Le Pors, S. (2011). *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire – Arts de la scène ».
- Le Pors, S. (2022). L'enfant qui nous regarde. Persistances de l'enfance dans les écritures textuelles et scéniques contemporaines. *Études théâtrales*, 71.
- Le Pors, S., et Longuenesse, P. (dir.). (2014). « Où est ce corps que j'entends ? » *Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*. Artois Presses Université.
- Lescot, D. (2001). *Dramaturgies de la guerre*. Circé, coll. « Penser le théâtre ».
- Longuenesse, P. (2020). *Le modèle musical dans le théâtre contemporain*. Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Registres : collection des études théâtrales ».
- Longuenesse, P. (2021). *Reprendre à la musique son bien? L'Absolu théâtral, du romantisme à la modernité*. Éditions Orizons.
- Loroux, N. (1990). *Les Mères en deuil*. Éditions du Seuil.
- Maeterlinck, M. (1986). *Le Trésor des humbles* (A. Spinette, trad.). Éditions Labor.
 (Publication originale en 1896)
- Naugrette, C. (2004). *Paysages dévastés : Le théâtre et le sens de l'humain*. Circé, coll. « Penser le théâtre ».
- Naugrette, C. (2016). *L'esthétique théâtrale*. Armand Colin.
- Pavis, P. (2019). *Dictionnaire du théâtre 4^e édition*. Armand Colin.
- Pavis, P. (2016). *L'analyse des textes dramatiques: De Sarrate à Pommerat*. Armand Colin.
- Plana, M. (2014a). *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*. Éditions Orizons.
- Plana, M. (2014b). *Théâtre et Politique. Pour un théâtre politique contemporain*. Éditions Orizons.
- Poulain, A. (dir.).(2011). *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*. Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Théâtre ».
- Romain, C. (2012). *Retour vers la mythologie*. Éditions Leduc.s.

- Rykner, A. (2014). *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages* suivi de *Note sur le dispositif*. Éditions Orizons.
- Ryngaert, J.-P. et Sermon, J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre ».
- Ryngaert, J.-P. (2011). *Écritures dramatiques contemporaines 2e édition*. Armand Colin Éditeur, coll. « Lettres sup. ».
- Ryngaert, J.-P. et Martinez, A. (2013). *Graphies en scène*. Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre ».
- Ryngaert, J.-P. et Sermon, J. (2022). *Théâtre du XXIe siècle*. Armand Colin.
- Sarrazac, J.-P. (1999). *L'Avenir du drame*. Circé/poche, coll. « Penser le théâtre ».
- Sarrazac, J.-P. (2002). *La Parabole ou L'Enfance du Théâtre*. Circé, coll. « Penser le théâtre ».
- Sarrazac, J.-P. (2004). *Jeux de rêves et autres détours*. Circé.
- Sarrazac, J.-P. (dir.). (2010). *Le lexique du drame moderne et contemporain*. Circé.
- Sarrazac, J.-P. (2011). « Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur ». *Études théâtrales*, 51-52, 11-25.
<https://doi.org/10.3917/etth.051.0011>
- Sarrazac, J.-P. (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Éditions du Seuil, coll. « poétique ».
- Sarrazac, J.-P. (2018). *Strindberg, L'Impersonnel. Théâtre et autobiographie*. L'Arche Éditeur, coll. « Tête-à-tête ».
- Sarrazac, J.-P., Naugrette, C. (2007). *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*. Études théâtrales, 38-39.
- Sermon, J. et Ryngaert, J.-P. (2013). *Théâtres du XXIe siècle : commencements*. Armand Colin, coll. « Lettres sup. »
- Szondi, P. (2003). *Essai sur le tragique* (M. Gondicas, P. Judet de la Combe, J.-L. Besson et J. Jourdheuil, trad.). Circé, coll. « Penser le théâtre ».
(Publication originale en 1961)
- Szondi, P. (2006). *Théorie du drame moderne*. Circé, coll. « Penser le théâtre ».
(Publication originale en 1965)
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre I*. Berlin education.
- Vinaver, M. (1993). *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Actes Sud, coll. « Répliques ».

Vinaver, M. (1998). *Écrits sur le théâtre*. L'Arche.

2) Études herméneutiques

Amherdt, F.-X. (2006). Paul Ricœur (1913-2005) et la Bible. *Revue des sciences religieuses* [En ligne], 80(1).

<https://doi.org/10.4000/rsr.1850>

Arrien, S.-J. (2007). Ipséité et passivité : le montage narratif du soi (Paul Ricœur, Wilhelm Schapp et Antonin Artaud). *Laval théologique et philosophique*, 63(3), 445-458.

Baroni, R. (2010). Ce qui l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et récit* de Paul Ricœur. *Poétique*, 163(3), 361-382.

<https://10.3917/poeti.163.0361>

Bois, C. (2022). Ce qu'il reste de nous : les crises identitaires chez Paul Ricœur et László Tengelyi. *Philosophiques*, 49(1), 161-181.

<https://doi.org/10.7202/1090268ar>

Castonguay, S. (2014, automne). Paul Ricoeur et Michel Foucault : l'aveu aux sources de l'herméneutique. *Philosophiques*, 41(2), 333-349.

<https://doi.org/10.7202/1027222ar>

D'Alessandris, F. (2023). La personne e(s)t trace. Repenser le récit de soi avec Paul Ricœur. *Esprit*, 495(mars).

<https://esprit.presse.fr/article/francesca-d-alessandris/la-personne-e-s-t-sa-trace-repenser-le-recit-de-soi-avec-paul-ricoeur-44529>

Gadamer, H.-G. (1996). *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* (P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, trad.). Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais ».

(Publication originale en 1960)

Gens, J. (2002). *La pensée herméneutique de Dilthey : Entre néokantisme et phénoménologie*. Presses universitaires du Septentrion.

Ginzburg, C. (1980). Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice. *Le Débat*, 6(6), 3-44.

<https://10.3917/deba.006.0003>

Grondin, J. (2022). *L'herméneutique*. Presses Universitaires de France.

<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/puf.grond.2022.01>

Jauss, H. R. (2017). *Pour une herméneutique littéraire* (M. Jacob, trad.). Gallimard, coll. « tel ».

(Publication originale en 1982)

Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Éditions du Seuil.

Ricœur, P. (1988). L'identité narrative. *Esprit*, 7/8(140/141), 295-304.

Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Éditions du Seuil.

- Ricœur, P. (1997). *La métaphore vive*. Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais ». (Publication originale en 1975)
- Ricœur, P. (2013). *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais. » (Publication originale en 1969)
- Thomasset, A. (2005). L'imagination dans la pensée de Paul Ricœur fonction poétique du langage et transformation du sujet. *Études théologiques et religieuses*, 80, 525-541.
<https://doi.org/10.3917/etr.0804.0525>
- Thouard, D. (dir.) 2007. *L'interprétation des indices : Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*. Presses universitaires du Septentrion.
<https://10.4000/books.septentrion.65335>
- Thouard, D. (2020). *Herméneutiques contemporaines*. Éditions Hermann, coll. « Le bel aujourd'hui ».
- Vultur, I. (2017). *Comprendre. L'herméneutique et les sciences humaines*. Gallimard, coll. « Folio essais ».

3) Approches et esthétiques littéraires

- Alix, F. (2021). Le terroriste et la culture : roman d'espionnage et intertextualité savante chez Wajdi Mouawad, Abdourahman A. Waberi et Dominique Eddé. Dans E. Bertho (dir.), *Figurer le terroriste: La littérature au défi* (pp. 231-242). Karthala.
- Allard, J. (dir.). (2002). *Naïm Kattan. L'Écrivain du Passage*. Éditions Hurtubise/Blanc Silex Éditions.
- Amossy, R. (2009). « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3.
<https://doi.org/10.4000/aad.662>
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman* (D. Olivier, trad.). Gallimard, coll. « tel ». (Publication originale en 1975)
- Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale* (A. Aucouturier, trad.). Gallimard, col. « tel ». (Publication originale en 1979)
- Bakhtine, M. (1990). *La poétique de Dostoïevski* (I. Kolitcheff, trad.). Éditions du Seuil. (Publication originale en 1929 sous le titre *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski*)
- Barzun, H.-M. (dir.). (1930). *La Renaissance esthétique* n°73. A. Morancé (Paris)
- Benoit, E. (1998). *Mallarmé et le mystère du « Livre »*. Honoré Champion, coll. « romantisme modernité ».
- Bélanger, Jennifer et al. 2019. « Formes de l'enquête, construction du savoir : élucidations, opacités et angles morts ». *Postures*, 29 (Hiver) : Dossier « Formes de l'enquête, construction du savoir : élucidations, opacités et angles morts ».
<http://revuepostures.com/fr/articles/avantpropos-29>

- Bernier, S. (2002). *Les héritiers d'Ulysse*. Lanctôt Éditeur.
- Blaise, M., et Vaillant, A. (dir.). (2000). *Crises de vers. Montpellier*. Presses universitaires de la Méditerranée.
[https://doi :10.4000/books.pulm.95](https://doi.org/10.4000/books.pulm.95)
- Boutet, D. (1997). *La littérature française du Moyen Age*. Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? ».
- Daunais, I. (2021). *La vie au long cours. Essais sur le temps du roman*. Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés ».
- Delory-Momberger, C. (dir.). (2019). *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*. Érès, coll. « Questions de société ».
- Färnlöf, H. (2007). Chronotope romanesque et perception du monde : A propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours*. *Poétique*, 152, p. 439-456.
- Florence, J. et Renard, M.-F.(dir.). (1999). *La littérature : Réserve de sens, ouverture de possibles. Nouvelle édition*. Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles.
<https://doi.org/10.4000/books.pusl.19708>.
- Genette, G. (1969). *Figures II*. Éditions du Seuil.
- Goux, J.-P. (1999). *La fabrique du continu. Essai sur la prose*. Éditions Champ Vallon.
- Gracq, J. (1989). *En lisant en écrivant*. Éditions Jose Corti.
- Hildebrand, R. et Moisan, C. (2001). *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec, 1937-1997*. Nota bona, ser. « Collection études ».
- Jonassaint, J. (1986). *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir : des romanciers haïtiens en exil*. Arcantère/Presses de l'Université de Montréal.
- Kattan, N. (2018). *Écrire le réel*. Éditions Hurtubise, coll. « Constante ».
- Krzywkowski, I. (2000). Théories et pratiques du simultanésisme en poésie : autour d'Henri-Martin Barzun, les années 19113-1923 en France. *Études de Lettres* : revue de la Faculté de lettres de l'Université de Lausanne.
<https://doi.org/10.5169/seals-870200>
- Kundera, M. (1986). *L'art du roman*. Gallimard.
- Labelle, M. (2007). Les lieux de l'écriture migrante : territoire, mémoire et langue dans *Les Lettres chinoises* de Ying Chen. *Globe*, 10(1), 2007, 37-51.
<https://doi.org/10.7202/1000078ar>

- Langlet, I. (Ed.). (2003). *Le recueil littéraire : Pratiques et théorie d'une forme*. Presses universitaires de Rennes.
[https://doi :10.4000/books.pur.32013](https://doi.org/10.4000/books.pur.32013)
- LaRue, M. (1996). *L'Arpenteur et le Navigateur*. Fides/CÉTUQ.
- Lévesque, C. (dir.). (2010). *La Poésie comme expérience*. Hurtubis, coll. « Constantes ».
- Lewy-Bertaut, É. (2001). *Albert Cohen mythobiographe*. UGA Éditions, coll. « Ateliers de l'imaginaire ».
<https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.5655>.
- Mauron, C. (1963). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*. Éditions Jose Corti.
- Nepveu, P. (1999). *L'Écologie du réel*. Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact ».
- Patočka, J. (1990). *L'écrivain et son objet* (E. Abrams, trad.). P.O.L.
- Pinson, J.-C. (2008). *À Piatigorsk sur la poésie*. Éditions Cécile Default.
- Pinson, J.-C. (2013). *Poéthique : une autothéorie*. Éditions Champ Vallon, coll. « Recueil ».
- Pinson, J.-C. (2021a). Du « poétariat » comme démenti au populisme. *Cités*, 49(1), 97-117.
<https://doi.org/10.3917/cite.049.0097>
- Pinson, J.-C. (2021b). Le poème comme forme de vie. *Esprit*, 7(juillet-août), 127-133.
<https://doi.org/10.3917/espri.2107.0127>
- Robert, M. (1972). *Roman des origines et origines du roman*. Grasset.
- Robin, R. (2011). *Nous autres, les autres. Difficile pluralisme*. Éditions du Boréal, coll. « Liberté grande ».
- Robin, R. (2021). *Le roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Presses de l'Université de Montréal.
 (Publication originale en 1989)
- Sabiston, E., et Drummond, R. (2014). *Pluri-Culture et écrits migratoires / Pluri-Culture and Migrant Writings*. Série Monographique en Sciences Humaines, Université Laurentien.
- Schaeffer, J.-M. (2020). *Les troubles du récit. Pour une nouvelle approche des processus narratifs*. Éditions Thierry Marchaisse.
- Sounac, F. (2014). *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*. Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes, n°30 ».
- Siganos, A., et Brunel, P. (1993). *Le Minotaure et son mythe*. Presses Universitaires de France.
<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/puf.brune.1993.01>
- Steiner, G. (1987). *Comment taire?* (E. Ender et B. Schulrick, trad.). Cavalier seul.

Turgeon, L. (dir.). (2002). *Regards croisés sur le métissage*. Presses de l'Université Laval.

Vernant, J.-P. (1989). *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre Grèce ancienne*. Gallimard.

Vernant, J.-P. (1996). *Entre mythe et politique*. Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle ».

W. Francis, C., et VIAU, R. (dir.). (2013). *Trajectoires et dérivés de la littérature-monde: Poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones*. Rodopi.

III- Textes thématiques et généraux

a. Théâtre québécois et culture québécoise

Arino, M. (2007). *L'Apocalypse selon Michel Tremblay. Nouvelle édition*. Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon 77 ». <https://doi.org/10.4000/books.pub.26718>.

Arino, M. et Piccione, M.-L. (dir.). (2007). 1985-2005 : vingt années d'écriture migrante au Québec : les voies d'une herméneutique. Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon 80 ». <https://doi.org/10.4000/books.pub.26051>

Bélair, M. (1973). *Le Nouveau Théâtre québécois*. Leméac, coll. « Dossiers ».

Bélanger, P. (2002). L'annonce faite à Radio-Canada. *Liberté*, 44(4), 217-220. <https://id.erudit.org/iderudit/33027ac>

Brassard, C. (2012). Au-delà du Parricide : la (re)construction de la masculinité en fonction de la filiation paternelle dans le théâtre contemporain au Québec. [Mémoire de maîtrise, Université Simon Fraser]. https://summit.sfu.ca/_flysystem/fedora/sfu_migrate/12324/etd7272_CBrassard.pdf

Cardinal, J. (1996). L'oreille enchantée. Le corps imaginaire de la parole chez Claude Gauvreau. *Voix et Images*, 21(3), 520-543. <https://doi.org/10.7202/201262ar>

Champagne, D., Messier, J.-F., Raffie, P. et Caron, J.-F. (2017). *Cabaret neiges noires*. Éditions Somme toute, coll. « Répliques ». (Publication originale en 1997)

David, G. (dir.). (2003). *Le Monde de Michel Tremblay Tome 1*. Éditions Lansman. (Publication originale en 1993)

David, G. (dir.). (2020). *Le théâtre contemporain au Québec (1945-2015). Essai de synthèse historique et socio-esthétique*. Presses de l'Université de Montréal.

Gauvin, L. (2000). *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*. Karthala, coll. « Lettres du sud ».

Gauvin, L. (2000). *Langagement, L'écrivain et la langue au Québec*. Éditions du Boréal.

- Gauvin, L. (2004). *Fabrique de la langue : de François Rabelais à Rejean Ducharme*. Éditions du Seuil.
- Gauvin, L. (2023). *Des littératures de l'intranquillité*. Karthala, coll. « Lettres du Sud ».
- Gauvreau, C. (1977). *Œuvres créatrices complètes*. Partis pris.
(*L'asile de la pureté*, 1953)
(*La Charge de l'original épormyable*, 1956)
- Gauvreau, C. (1978). Réflexions d'un dramaturge débutant : 1970. *Jeu(7)*, 20-37.
<https://id.erudit.org/iderudit/28649ac>
- Godin, J.-C. et Mailhot, L. (1988). *Théâtre québécois I*. Bibliothèque québécoise.
- Hildebrand, R., Moisan, C. (2001). *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec, 1937-1997*. Nota bene, ser. « Collection études ».
- Lafon, D. (dir.). (2001). *Le théâtre québécois 1975-1995*. Fides.
- Marchand, A.-S. (2002). La mosaïque identitaire et linguistique francophone du Manitoba. *Cahiers de sociolinguistique*, 7, 11-27.
<https://10.3917/csl.0201.0011>
- Martz-Kuhn, E. et Mill, J. (2024). *Curieux manuel de dramaturgie pour le théâtre, la danse et autres matières à changement*. Les éditions du passage.
- Nadeau, J.-F. (2021, 25 octobre). Les haleurs. *Le Devoir*.
<https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/642615/les-haleurs>
- Nolette, N. (2021). Le théâtre québécois et ses langues en trois temps. *Revue d'historiographie du théâtre*, 6(mai), 87-102.
- Novat, A. (2021). Claude Gauvreau : la poétique au service de la constitution d'une identité collective ? *Études canadiennes / Canadian Studies*, (90), 9-28.
<https://10.4000/eccs.4534>
- Robert, L. (1988). Pour une histoire de la dramaturgie québécoise. *L'Annuaire théâtral*, 5-6, 163-169.
<https://doi.org/10.7202/041069ar>
- Simon, S. (2008). *Traverser Montréal. Une histoire culturelle par la traduction*. Éditions Fides, coll. « Nouvelles études québécoises ».
- Simon, S. (2023). *Promenades polyglottes. Le mont Royal et ses langues*. Figura, coll. « Photons », n°5.
- Soleymanlou, M. (2013). Rajoutons des souches. *Liberté*, 300(été), 21-22.
<https://id.erudit.org/iderudit/69412ac>
- Vowel, C. (2021). *Écrits autochtones : comprendre les enjeux des Premières Nations* (M. Lavigne, trad.). Varia, coll. « Proses de combat ».
(Publication originale en 2016)

Vaïs, M. et Wickham, P. (1994). Le brassage des cultures : table ronde. *Jeu*, 72, 8-38.
<https://id.erudit.org/iderudit/28751ac>

b. Autour de la marche

Bouvet, R., Latendresse-Drapeau, M. (dir.). (2005). *Errances*, Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 13.

Careri, F. (2013). *Walkscapes la marche comme pratique esthétique*. Actes Sud, coll. « Jacqueline Chambon ».

Davila, T. (2007). *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Éditions du regard.

De Baecque, A. (2016). *Une histoire de la marche*. Éditions Perrin.

Diaz, S., et Sintès, G. (dir.). (2024). *La marche dans les arts du spectacle*. Deuxième époque, coll. « Domaine spectacle vivant ».

Droit, R.-P. (2016). *Comment marchent les philosophes*. Paulsen, coll. « Démarches ».

Droit, R.-P. (2022). *Je marche donc je pense*. Albin Michel.

Espedal, T. (2012). *Marcher (ou l'art de mener une vie déréglée et poétique)*. Actes Sud.

Grenier, J. (1982). *La vie quotidienne*. Gallimard, coll. « Blanche ».
(Publication originale en 1968)

Gros, F. (2011). *Marcher, une philosophie*. Flammarion.

Hayes, M. (red.). (2018, novembre). Ce que la marche fait à la danse. *Repères, cahier de danse*, 42.

Laborit, H. (2009). *Éloge de la fuite*. Gallimard.

Lamoure, C. (2013). *Dictionnaire philosophique et vagabond de la marche (et du marcheur)*. Milan.

Launay, I. (dir.). (2012). *Histoires de gestes*. Actes Sud.

Le Breton, D. (2000). *Éloge de la marche*. Éditions Métailié.

Le Breton, D. (2012). *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*. Éditions Métailié.

Miron, I. (dir.). (2021). *L'état nomade*. L'instant même.

Mouttapa, J. (dir.). (2011). *Le voyage initiatique*. Albin Michel.

Nancy, J.-L. (2011). *Partir – Le départ*. Bayard Éditions.

Picq, P. (2015). *La marche – Sauver le nomade qui est en nous*. Éditions Autrement.

Rousseau, J.-J. (1959). *Œuvres complètes tome I*. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Rousseau, J.-J. (2001). *Rêveries du promeneur solitaire*. Le livre de poche.
(Publication originale en 1782)

Schelle, KG. (2024). *L'art de se promener* (P. Deshusses, trad.). Rives, coll. « Rivages poche ».
(Publication originale en 1802)

Solnit, R. (2004). *L'art de marcher* (O. Bonis, trad.). Actes Sud.

Thoreau, HD. (2020). *De la marche* (T. Gillyboeuf, trad.). Mille et une nuits, coll. « La petite collection ».
(Publication originale en 1862)

Truong, N. (dir.). (2018). *Philosophie de la marche*. Le Monde – l'aube.

c. Religion et théologie

Aubin-Boltanski, E. (2008). La Vierge, les chrétiens, les musulmans et la nation. *Terrain*, 51, [En ligne].
<https://doi.org/10.4000/terrain.10943>

Augustin. (1997). *La Doctrine chrétienne*. Institut d'études augustiniennes.
(Publication originale 397 ap. J.-C.)

Bou Assaf, S. (2006). *Mission prophétique de l'église maronite dans l'espace arabo-musulman à partir du Liban* [Thèse de doctorat en théologie, Université de Sherbrooke/Université Laval].

Bultman, R. (1969). *Foi et Compréhension. Vol. 2. Eschatologie et démythologisation* (A. Malet, trad.).
Éditions du Seuil.

Chalier, C. (2021). *Les matriarches*. Les Éditions du Cerf.

Dagher, C. (2013). *Réflexions libanaises*. Éditions L'Harmattan, coll. « Pensée religieuse et philosophique arabe ».

Davy, M.-M. (2021). *L'homme intérieur et ses métamorphoses*. Albin Michel.
(Publication originale en 1984)

Grosjean, J. (1991). *L'Ironie Christique. Commentaire de l'Évangile selon Jean*. Gallimard, coll.
« Blanche ».

Heyberger, B. (2006). Les transformations du jeûne chez les chrétiens d'Orient. *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 113-114, 167-285.
<https://doi.org/10.4000/remmm.2987>

Hirst, D. (2016). *Une histoire du Liban: 1860-2009*. Perrin.
<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/perri.hirst.2016.01>

Loiselle, M.-C. et Racine, C. (2003). La culture au Québec : pertes de repères. *24 images*, 114, 4-13.
<https://id.erudit.org/iderudit/24643ac>

Nieuwarts, J. (2011). *La Genèse - La Bible nomade*, Novalis.

Nieuwarts, J. (2018). *La marche dans la Bible. Nomadisme, errance, exil et pressentiment de Dieu*. Novalis.

Ségal, A. (2003). *Abraham : enquête sur un patriarche*. Bayard.

Vanhoozer, K. (2021). *Le théâtre de la théologie* (S. Cugnet, trad.). Éditions Excelsis.
(Publication originale en 2014).

d. Arts et philosophie

Artaud, A. (2003). *Pour en finir avec le jugement de dieu* suivi de *Le Théâtre de la cruauté*. Gallimard, coll. « Poésie » n°385.
(Retransmission originale en 1947)

Bachelard, G. (2006). *La poétique de la rêverie*. Presses Universitaires de France.
(Publication originale en 1960)

Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil.

Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*. Éditions du Seuil.

Baxandall, M. (1991). *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux* (C. Fraixe, trad.).
Editions Jacqueline Chambon.

Beckett, S. (1953) *L'innommable*. Les éditions de Minuit.

Camus, A. (1972). *L'Exil et le royaume*. Gallimard, coll. « Folio » n°78.
(Publication originale en 1957)

Collette, B. (2006). Phantasia et phantasma chez Platon. *Les études philosophiques*, 76(1), 89-106.
<https://10.3917/leph.061.0089>

Conche, M. (2011). *Héraclite. Fragments*. Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée ».

Dainville, J. et Donckier de Donceel, L. (2021). Les usages de l'ekphrasis. Introduction. *Exercices de rhétorique*, 17.
<https://doi.org/10.4000/rhetorique.1242>

Daumal, R. (2013). *Le Mont Analogue*. République des Lettres.
(Publication originale en 1952)

Farago, F. (2011). *L'art*. Armand Colin.
<https://doi.org/10.3917/arco.farag.2011.01>

Foessel, M. (2015). *Le temps de la consolation*. Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».

Gui Ekwa, M. (1995). Temps cyclique temps linéaire, *Aspects sociologiques*, 3(1), 4-9.
<https://www.aspects-sociologiques.soc.ulaval.ca/numeros/avenir>

- Hecerg, M. (2004). Le jeune Hegel et la naissance de la réconciliation moderne essai sur le fragment de Tübingen (1792-1793). *Les études philosophiques*, 70(3) ; 383-401.
<http://doi.org/10.3917/leph.043.0383>
- Israel, N. (2015). *Spirals : The Whirled Image in Twentieth-Century Literature and Art*. Columbia University Press.
<https://doi.org/10.7312/columbia/9780231153027.001.0001>
- Jamblique. (2011). *Vie de Pythagore* (L. Brisson et A P Segonds, trad.). 2eme tirge. Les Belles Lettres, coll. « La roue à livres ».
 (Publication originale en 1996)
- Kafka, F. (2022). *La métamorphose* (B. Lortholary, trad.). Flammarion.
 (Publication originale en 1915)
- Kierkegaard, S. (1975). *Étapes sur le chemin de la vie* (F. Prior et M.-H. Guignot, trad.). Gallimard, coll. « tel ».
 (Publication originale en 1845)
- Lautréamont. (2001). *Les Chants de Maldoror et autres textes*. Le Livre de Poche.
 (Publication originale en 1868)
- Leroux, G. (2002, 13 mars). À la mémoire de Jan Patočka – Martyr de la liberté. *Le Devoir*.
<https://www.ledevoir.com/societe/127/a-la-memoire-de-jan-patocka-martyr-de-la-liberte>
- Patočka, J. (1999). *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire* (2e éd., E. Abrams, trad.). Éditions Verdier.
 (Publication originale en 1990)
- Pessoa, F. (1994). *Je ne suis personne : une anthologie*. Christian Bourgois.
- Platon. (1846). *Œuvres de Platon* (V. Cousin, trad.). Rey et Gravier.
- Platon. (1920). *L'Apologie de Socrate* (M. Croiset, trad.). Les Belles Lettres.
 (Publication originale 395 av. J.-C.)
- Platon. (2011). *Œuvres complètes. Tome VIII, 3^e partie : Le Sophiste* (A. Diès, trad.). Les Belles Lettres.
- Poe, E.-A. (2023). *Le Scarabée d'or* (Beaudelaire, trad.).Gallimard, coll. « Folio classique ».
 (Publication originale en 1843)
- Rudebusch, G. (2020). Les trois vies philosophiques de Socrate. *Philosophie antique*, 20, 51-74.
<https://doi.org/10.4000/philosant.3663>
- Souq, P. (2019). Le sacrifice du sujet chez Jan Patočka. Vers une ontologie réaliste. *Alter*. [En ligne]
<https://doi.org/10.4000/alter.1883>