

L'enfantement dans Ciels de Wajdi Mouawad : l'intime impossible

Marie Jacomino

► **To cite this version:**

Marie Jacomino. L'enfantement dans Ciels de Wajdi Mouawad : l'intime impossible. Sciences de l'Homme et Société. 2010. dumas-00495837

HAL Id: dumas-00495837

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00495837>

Submitted on 29 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et arts
Département d'Arts du spectacle**

**L'enfantement dans *Ciels* de Wajdi Mouawad :
l'intime impossible**

Mémoire de recherche (18 crédits) pour le Master 1 Lettres et arts, spécialité « Arts du spectacle – Théâtre européen »

Présenté par :
Marie JACOMINO

Directeur de recherches :
M. Luc BOUCRIS
Professeur en Etudes théâtrales

2009-2010

Table des matières

Introduction.....	4
Partie I : L'enfantement, dans <i>Ciels</i> : des actes publics ?.....	7
Chapitre A : Quels enfantements ?.....	8
Chapitre B : Une dialectique de la mort et de la vie.....	14
Chapitre C : Le macrocosme, une présence envahissante.....	19
Chapitre D : Un enfantement public – l'art comme acte politique.....	21
Partie II : Une monde inhumain ?.....	27
Chapitre A : Au présent ou au passé, quelle place à l'intime ?.....	28
Chapitre B : La société morale, entre intégration et rejet des individus.....	36
Conclusion.....	49
Bibliographie.....	50
Annexes.....	52

Table des illustrations

Page de titre : FERNANDEZ, Jean-Louis (crédits) Photo de <i>Ciels</i> (conversation vidéo entre Charlie et son fils Victor), 2009	2
Annexe A : LE TINTORET, Jacopo ROBUSTI (dit). <i>Annonciation</i> , 1576-1581 env. Huile sur toile : 440cm x 542cm. Venise : Scuola Grande di San Rocco.....	annexe
Annexe B : FERNANDEZ, Jean-Louis (crédits) Photo de la scène finale de <i>Ciels</i> , 2009	annexe
Annexe C : ESTES, Richard. <i>Post office 33rd and 8th</i> . 2004. Gravure sur bois peinte : 58,9 x 57,9cm. New York : Marlborough Gallery.....	annexe

Introduction

« 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 [...]. » Telle est la réponse de Wajdi Mouawad, reportée par Jean-François Côté dans *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad* lorsque celui-ci lui demande ce que représente le théâtre pour lui. Le théâtre, l'écriture est un moyen pour cet auteur né en 1969, éternel exilé, du Liban à la France puis au Québec, de « rentrer chez lui », sans exactement savoir où se trouve, plus que sa terre d'origine, sa maison. Tout son théâtre porte les marques de cette recherche, de cette tentative de retour vers quelque chose de perdu et d'inconnu ; dans son théâtre, tout est tension vers le passé, à travers la notion d'origine, et notamment le thème de la filiation, qui est le fil rouge de *Le Sang des promesses*, « quatuor » composé de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* qui trouve son aboutissement avec *Ciels*, joué pour la première fois au festival d'Avignon 2009.

Les trois premières pièces ont ainsi pour protagonistes des jeunes qui cherchent les raisons de leur vie dans ce monde par l'exploration de leurs origines, la tentative de retrouver leurs ancêtres, de connaître les coins obscurs de leur histoire passée, qui les ont amenés là, pour pouvoir savoir qui ils sont. Il en va tout autrement dans la quatrième pièce du quatuor, qualifiée par son auteur de « contrepoint » aux pièces précédentes, bien qu'elle en soit la conclusion. *Ciels* n'est pas tourné vers le passé, mais vers le futur proche ; il ne cherche pas à reconstruire un monde perdu pour que ses personnages s'y sentent chez eux, mais à éviter qu'il ne soit totalement détruit par un attentat d'envergure mondiale. Ce sont cinq personnages aux compétences complémentaires – Blaise Centier le chef, Charlie Eliot Johns l'ingénieur en technique d'écoute, Dolorosa Haché la polyglotte chargée des traductions, Vincent Chef-Chef le pirate informatique,

Clément Szymanowski le remplaçant du cryptanalyste – qui sont enfermés dans une sorte de bunker, connectés au monde extérieur grâce à des ordinateurs surpuissants, à des dispositifs permettant l'écoute radio et téléphonique, dans le but de déjouer un attentat imminent, probablement organisé par des extrémistes islamistes. La mission des personnages est bien entendu top secrète, ils n'ont donc pas le droit de révéler où ils sont ni ce qu'ils font à leurs proches, avec qui ils communiquent par téléphone, Internet et tous les moyens modernes et artificiels existants. Ils ont par ailleurs pour consigne de ne pas devenir amis, ils ne doivent pas se connaître, car tout lien affectif, et toute émotion en général, interfèrerait avec la mission, pour laquelle il faut garder la tête froide.

Dès le début de la pièce, la question du secret est posée, comme problème pour les personnages, car Valéry Masson, le cryptanalyste qui était là à l'origine, s'est suicidé, et il faut fouiller dans sa vie personnelle pour en comprendre les raisons. L'intime intervient dans la mission, ce qui est contre le protocole, et ce phénomène s'accroît tout au long de la pièce puisqu'on découvre à la fin que c'est Anatole, le propre fils de Valéry, qui est à l'origine de l'attentat. Impossible alors de nier la notion d'intimité, et impossible de la placer en opposition au monde extérieur. Cet entremêlement entre le microcosme – l'histoire personnelle, l'intimité – et le macrocosme – le monde extérieur, la société, l'Histoire en marche – que les personnages voulaient absolument éviter, est au cœur de la pièce et présent dans chaque situation, dans l'histoire de chaque personnage. La pièce met alors en lumière les contradictions du monde dans lequel vivent les personnages, où l'intime est au centre du problème mondial, mais où il ne doit pas être pris en considération. C'est cette aporie qui mènera les personnages à leur perte, puisque finalement, l'attentat aura lieu.

Il nous semble intéressant, pour recréer le lien entre les trois premières pièces du quatuor et *Ciels*, d'étudier les interactions des sphères publique et privée par le biais d'un thème cher à Wajdi Mouawad et central dans toute son œuvre, l'enfantement. Cette notion est également présente dans la quatrième pièce, mais sous une forme différente, plus complexe que dans les trois autres. Il sera donc régulièrement question de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, dont *Ciels* est la conclusion, l'élément qui clôture un tout. Nous nous demanderons quelle place occupent le macrocosme et le microcosme dans l'intrigue de *Ciels*, et nous verrons que paradoxalement l'enfantement, événement intime par excellence – qu'il s'agisse de l'accouchement et donc du lien filial, du fruit

d'un travail long et pénible, ou de la production d'une œuvre d'art –, ne peut avoir lieu hors du monde extérieur. Dans *Ciels*, l'enfantement ne peut être vécu uniquement intimement à cause de la place prise par les événements, ce qui est en marche et qui nous dépasse.

Nous examinerons d'abord les différents enfantements présents dans la pièce, et leurs liens avec le macrocosme, enfantements qui tous, dans une certaine mesure, appartiennent à la sphère publique. Ce constat nous amènera à déterminer l'emprise qu'a sur les êtres le monde extérieur, qui leur refuse une réelle intimité et, en quelque sorte, une part d'humanité.

Partie I

L'enfantement dans *Ciels* : des actes publics ?

L'enfantement est une notion polysémique, qui peut intervenir dans des domaines très divers, mais dont la réalisation, l'accomplissement reste du domaine personnel. Même s'ils gardent forcément un lien à la sphère privée, les enfantements dont il est question plus ou moins directement dans *Ciels* ne s'y limitent pas, et appartiennent en partie à la sphère publique. Il conviendra de faire le point sur les différentes manières de donner la vie dans la pièce, mais de se pencher aussi sur la place de la mort, deux événements qui se côtoient souvent dans *Ciels*. Nous verrons également à quel point le monde extérieur y est une présence envahissante.

Chapitre A : Quels enfantements ?

L'enfantement se manifeste de plusieurs manières dans la pièce. Il est d'abord présent au sens filial d'accouchement d'un bébé, ou de souvenir de cet accouchement avec l'existence du parent et de son enfant. Il existe aussi comme fruit d'un labeur long et difficile, et comme production d'une œuvre d'art, qui vit à travers les siècles. Ces trois niveaux sont souvent entremêlés, il paraît difficile de les étudier séparément, c'est pourquoi nous aborderons les enfantements de manière systématique, au cas par cas, sauf pour la question de l'art, qui a aussi des implications directement politiques, et que nous étudierons dans la partie suivante.

Section a : Les parents et les enfants dans le cercle familial

Il s'agit tout d'abord de Charlie (père) et Victor (fils), qui sont à peu près les seuls à entretenir des relations normales : Charlie, en père aimant et attentif, se préoccupe des résultats scolaires de son fils, propose de l'aider à faire un devoir qu'il n'a pas envie de rendre et le pousse à aller de l'avant. Victor, quant à lui, est un adolescent tout ce qu'il y a de plus banal, qui n'a pas envie de travailler et qui attend beaucoup de la figure paternelle. Seulement, ce père est absent, et c'est ce qui rend cette relation apparemment banale assez anormale. Le secret de la mission du père déplace la relation de confiance entre le père et le fils et déséquilibre ce lien. Ainsi, quand Charlie lui annonce que son retour au foyer, tant attendu, sera repoussé de plusieurs semaines et qu'ils ne pourront pas partir à l'Île Maurice pour Noël comme prévu, Victor réagit violemment en insultant son père, en disant qu'il souhaite sa mort, et en coupant le contact visuel et auditif qui leur permettent de communiquer de l'intérieur de la base vers l'extérieur. Ils se réconcilieront bien vite par la suite, mais cette réaction de Victor qui se braque plutôt que de comprendre les raisons qu'a son père de ne pas honorer sa promesse, raisons légitimes mais certes difficiles à entendre, montre bien l'impulsivité et l'intransigeance de la jeunesse, mais aussi que Victor tient pour très importante la parole de son père. Il s'agit donc d'abord d'un père et d'un fils assez complices, qui s'aiment, avec les conflits habituels que comporte la période de l'adolescence, peut-être

un peu plus de tensions entre eux dues à l'éloignement du père, et que le fils supporte mal.

Dolorosa entretient une relation étrange avec ses filles mortes. Dolorosa, la seule femme de l'équipe, raconte aux autres membres de la cellule comment une nuit elle a tué ses trois filles et leur père, mais cependant elle ne dit pas un mot des raisons pour lesquelles elle l'a fait. L'on sait seulement qu'elle n'avait pas de haine pour ses filles, ou en tout cas que après-coup, elle leur parle avec douceur, se confie à elles en les appelant « mes chéries »¹. C'est vraiment un rapport mystérieux qu'entretiennent la mère et ses « chères disparues » de filles, ne serait-ce d'abord que par le fait qu'elle leur parle à travers les statues du jardin, comme si elles étaient effectivement présentes – le fait d'errer et de s'adresser à des morts dans une pièce qui se veut, sous beaucoup de rapports, très réaliste, enveloppe cette femme de mystère, et ce mystère est d'autant plus présent que cette histoire personnelle de Dolorosa est un secret, les autres personnages n'en savaient pas un mot avant qu'elle n'en parle. Cette relation est plus que microcosmique, puisqu'elle concerne des personnes qui ne sont plus, et que celle qui en survit a enfoui en elle cette histoire. Il est difficile d'en dire plus sur cette relation sans faire une interprétation très personnelle de certains éléments de la pièce, comme par exemple de tenter d'expliquer le comportement de Dolorosa, ses paroles, à la lumière de ce qu'elle nous dit sur ses filles – même s'il y a certainement un lien, il est du domaine de la supposition et ne nous permet pas de comprendre dans sa nature le lien qui unit Dolorosa et ses filles.

Section b : L'enfantement, présage de malheur ?

Dolorosa entretient aussi une relation intime avec un autre enfant, celui qu'elle porte. Cet enfant, conçu dans l'amour, est celui de Valéry, qui est mort – Dolorosa, à son tour, lorsqu'elle apprend qu'elle est enceinte, veut se suicider, et par là même tuer l'enfant qu'elle porte. Cela aurait été le quatrième « infanticide » (je le mets entre guillemets, car l'avortement, c'est-à-dire la perte volontaire d'un enfant en gestation, n'est pas considéré comme un infanticide, alors que le meurtre des trois petites filles en

¹ *Ciels*, p.54.

était bien un) de cette mère, décidément malheureuse en ce qui concerne l'enfantement. Cette relation avec son enfant est paradoxale, car si au début elle veut se tuer en apprenant son existence – ce qui marque très négativement cette relation –, finalement elle le garde, jusqu'à l'accouchement. Cette grossesse et cet enfant ne peuvent être étudiés au seul niveau microcosmique, car la fin de la pièce construit un parallèle évident entre les explosions dans les huit plus grandes villes du monde, le diaporama de Victor et la naissance de l'enfant : il naît pendant que le diaporama des peintures choisies par Victor est projeté sur un écran, devant lequel se tient Dolorosa, qui est donc elle aussi « dans » la peinture, et sur les hurlements de Charlie qui vient d'apprendre que son fils a été tué dans l'attentat. Cet enfant est symboliquement l'inverse de Victor, car il naît pendant que celui-ci meurt, alors que leurs parents sont dans la même pièce !

En ce qui concerne le monde, le nouveau-né est peut-être l'espoir d'un changement – car pour le mettre au monde, Dolorosa s'est changée elle-même (elle l'a gardé) –, il vit lorsque tous meurent... Mais il peut être aussi interprété de manière cynique, car après tout, la pièce ne laisse aucun espoir, ne contient aucune idée, ni de rédemption pour le passé, ni d'espoir de mieux pour la suite ; ce que dit Anatole c'est que les siècles produiront toujours des massacres. C'est aussi ce que dit Charlie dans la pièce, souhaitant que « ce monde [...] disparaisse », que « des êtres nouveaux pren[nent] notre place, des êtres meilleurs que nous, qui nous oublieront » et buvant « à la santé des vieux » car « ils étaient meilleurs que nous »¹. L'humanité pourrait ainsi se perpétuer de mal en pis, les fils continuant de tuer des fils, et que cela soit ordonné par les pères... C'est ce qu'exprime Jean-Pierre Siméon dans *Stabat mater furiosa*, lorsqu'à la fin il résume son propos par cette phrase terrible : « enfanter, c'est continuer déjà la généalogie du meurtre », car en réalité on ne sait plus quand ni pourquoi les guerres ont commencé, et l'on trouvera toujours des raisons de faire la guerre. L'avenir, pour lui comme pour Anatole et Charlie – ceux qui ont vécu, expérimenté la vie et le passé, pourrait-on dire – serait irrémédiablement noir... En tout cas, au niveau universel, l'enfant de Dolorosa est le symbole de l'avenir, qu'il soit bon ou mauvais, car malgré tout, une vie commence, comme « une lumière au bout de la nuit »². Il est aussi un hommage à l'art, car la production artistique est une sorte d'enfantement, et mettre au même niveau – faire advenir en même temps dans le spectacle – la joie de la naissance

¹ *Ciels*, pp.46-47

² Cf. Brigitte Salino, « Une traversée de la nuit en compagnie de Wajdi Mouawad » in *Le Monde*, 10 juillet 2009.

de son enfant et celle de la création ou de la contemplation est un bel hommage de l'artiste à ses prédécesseurs et à l'art en général...

La relation de Valéry avec son fils Anatole est elle aussi très complexe, car elle comporte plusieurs strates. Tout d'abord, au moment de la pièce, le père est mort, il vient de se suicider. L'on peut imaginer que s'instaure un rapport particulier du fils au père, fondé peut-être sur l'incompréhension, la douleur – mais de cela on ne sait rien, puisque Anatole est un personnage invisible de la pièce, qui n'est visible pour nous que dans la sphère publique (l'on apprendra au titre d'une anecdote que père et fils ne se voyaient pas). C'est d'ailleurs ce lien double qui pousse Valéry à se suicider, car il découvre que l'instigateur de l'attentat terroriste mondial qu'il tente de déjouer n'est autre que son propre fils ! Si Valéry n'avait pas été lié avec Anatole de l'une ou l'autre façon, s'ils avaient été seulement fils et père, ou seulement adversaires au niveau mondial, Valéry serait resté en vie. L'on peut même aller plus loin en supposant que si Anatole n'avait pas eu pour père Valéry (enfantement privé), il n'aurait peut-être pas perpétré l'attentat (enfantement public). En effet, les messages captés par les membres de la cellule et émis par Anatole accusent les pères du XX^{ème} siècle d'en avoir fait massacrer les enfants – les causes de l'attentat sont donc les guerres du siècle passé et leurs conséquences pour les populations victimes, ainsi que pour ceux qui ont accompli les actes violents de ces guerres. Or l'on apprend, dans la pièce, que Valéry avait été marié à une femme, la mère d'Anatole, qui était en fait une espionne soviétique et qui se servait de cette famille comme couverture pour espionner les recherches scientifiques de son mari. Valéry l'a appris lorsqu'il a retrouvé sa femme, probablement découverte par les services secrets, tuée. Cette extrême violence au sein de sa famille et dans l'histoire même de sa naissance – ce qui est de plus intime dans une vie – a probablement été décisif pour Anatole, et sa révolte contre les travers du monde, contre les horreurs perpétrées par les hommes, est profondément une révolte contre son histoire personnelle.

Le pli suivant de cette histoire, ce qui accentue l'idée d'impossible intimité, c'est la cause de cette histoire personnelle tragique, due elle-même à des raisons mondiales, car l'espionnage de Mary-Rose Sorrow a été dicté par des raisons supérieures à l'échelle individuelle, dans le cadre de la Guerre froide, pour le compte d'un Etat. Si l'on essaie de résumer la relation entre Anatole et Valéry, on peut dire qu'un fait international (la Guerre froide) a ordonné un amour à moitié sincère, donc à moitié intime (Mary-

Rose/Valéry), amour qui a abouti à un enfantement dans la sphère privée (Anatole) dont le « fruit » commet un attentat mondial pour protester contre les horreurs de notre Histoire à tous (et qui plus est de la sienne), et contre lequel se bat de manière officielle, pour le compte d'un Etat, le père biologique de cet enfant qui se suicide lorsqu'il découvre à quel point sa vie privée n'a pas de sens... Ce lien entre Valéry et Anatole est on ne peut plus complexe, on ne peut plus lié au monde ; l'on a l'impression que leur rapport n'existe pas, n'est pas possible hors d'un contexte extérieur, étranger. C'est cela qui provoquera d'abord la fuite de Valéry, trahi par celle qu'il aimait, puis sa mort, trahi par son fils. L'enfantement devient dès lors une chose presque publique et n'existe plus dans la sphère privée.

Section c : L'enfantement symbolique

L'idée d'un enfantement qui concernerait le monde est présente dans la pièce dans son exemple le plus célèbre, celui de la Vierge et du Christ. Même s'il ne s'agit pas vraiment de l'enfantement – ce n'est pas l'accouchement de la Vierge qui est cité, mais l'annonciation de son futur enfantement – il est en devenir, puisque dans le tableau du Tintoret¹ Marie est ou va être enceinte. Cet enfant est celui qui sauvera les hommes de leurs péchés – on ne fait donc pas plus macrocosmique. Cet enfantement est un paradoxe en soi, car s'il relève de l'intime – et dans les autres cas d'enfantement dans la pièce, une notion d'intimité est toujours présente, même si elle est ténue –, dans le cas de Jésus Christ il n'y a pas d'intimité, une fois que Jésus est né et que l'ange a annoncé qu'il était le Sauveur, on n'entend plus parler de ses parents en terme d'amour filial, en tout cas pas au même titre que n'importe quelle relation entre parents et enfants. La relation intime de Jésus avec ses parents n'est pas rapportée, comme si elle n'avait pas d'importance, et, puisqu'elle n'est pas connue, elle n'a pas d'existence – dans le cas où l'on parle des hauts faits d'un grand homme, il est concevable de ne rien savoir de sa sphère privée, mais dans ce cas-ci c'est sa conception et sa naissance, c'est-à-dire ce qui est le plus intime dans l'histoire de quelqu'un, qui font événement. La relation entre Marie et Jésus n'a donc d'intérêt que lors de la conception de l'enfant, et non tout au long de la vie du Christ, car même si elle est présente aux étapes importantes, et

¹ Cf. annexe 1 : reproduction du tableau *Annonciation* du Tintoret.

notamment à sa mort, elle y est pour représenter l'amour maternel, elle est l'allégorie de l'amour universel. La conception même de Jésus n'appartient pas à l'intime, elle concerne le monde entier : Dieu a « fécondé » une femme, s'est servi d'elle pour donner au monde un sauveur, et c'est uniquement ce but qui importe dans la conception et la naissance de Jésus, le fait qu'il ait été conçu pour sauver le monde. Si Marie adore Jésus, c'est parce qu'il est son fils, mais au-delà c'est pour le rôle qu'il a dans le monde, pour ses intentions vertueuses, et parce qu'il est le fils de son Seigneur envoyé miraculeusement sur terre. Cette conception divine qui apportera la rédemption est détournée, utilisée ironiquement par les terroristes dans la pièce.

L'enfantement est toujours l'apparition de quelque chose, l'acte de donner vie. Il est, on l'a vu, très présent dans *Ciels*, dont l'intrigue repose pourtant sur le moyen d'empêcher que des milliers ne meurent. Il y a ainsi un constant va-et-vient entre les notions de mort et de vie, d'enfantement et de massacre, jusqu'à un entremêlement des deux.

Chapitre B : Un dialogue entre la mort et la vie

L'enfantement divin est en soi un paradoxe, en cela qu'un être naît dans le but de se sacrifier pour autrui, de mourir pour sauver la vie des autres. Dans la pièce de Mouawad, on retrouve ainsi dans beaucoup de situations un lien entre la vie et la mort, qui ne s'y affrontent pas mais qui y adviennent ensemble.

Section a : La mort de Valéry sauvera-t-elle le monde ?

Le début de la pièce nous plonge dans cette idée, car est annoncé le décès de Valéry. L'on commence par une mort, et l'on doit l'utiliser pour sauver des vivants ! Car les personnages de la cellule antiterroriste doivent fouiller la vie, le passé de Valéry pour mettre à jour ce qui l'a poussé à se tuer et ce qu'il avait découvert sur l'attentat et, ainsi, tenter de sauver la monde de l'attaque. La mort de cet homme sauvera-t-elle des vies ? Oui, car Clément Szymanowsky, le seul qui puisse décrypter l'ordinateur du mort, est présent. Mais l'on peut se demander pourquoi Valéry n'a pas dévoilé lui-même la solution de l'énigme, de son vivant, pour sauver à temps des vivants – car rappelons que l'attentat a lieu, notamment parce que les membres n'ont pas convaincu leurs supérieurs du bien-fondé de leurs conclusions, alors que peut-être ils y seraient parvenus s'ils avaient évoqué cette piste plus tôt. Mais Valéry ne pouvait rester en vie en découvrant que ce qu'il cherchait depuis des mois, sa manière à lui de lutter contre la laideur du monde, son échappatoire au passé, était causé par son propre fils, celui à qui il avait donné naissance... La vie d'Anatole a donc causé la mort de Valéry, après que l'existence de Valéry avait engendré celle d'Anatole. Au sein d'une même histoire, intime, vie et mort s'entremêlent en tous sens, liant son histoire personnelle et les événements mondiaux. Pour Valéry, c'est la rencontre inacceptable de ces deux sphères si contradictoires pour lui, qui a provoqué son suicide.

Section b : L'enfant de Dolorosa changera-t-il le propos de la pièce ?

La mort de Valéry a un autre impact sur le groupe des chercheurs, car à l'annonce de cette mort correspond quasiment celle de la grossesse de Dolorosa. Un être meurt, un autre va naître, c'est le cours normal des choses – sauf lorsque le premier est le père du second... Valéry meurt donc en laissant un enfant en germe, Dolorosa célèbre en même temps les obsèques et la future naissance. Dialectique au sein de la même histoire, macrocosme qui tue Valéry et qui envahit le microcosme de son histoire d'amour avec Dolorosa. Enfancement paradoxal, encore une fois, d'une femme qui est enceinte alors qu'on ne se doutait pas qu'elle avait fait l'amour avec Valéry, car leur histoire était secrète. Dolorosa, dont l'ange annonciateur est un bout de plastique indiquant « positif » ou « négatif » alors que son fécondateur est maintenant invisible. Dolorosa dont l'enfant naît dans le charnier de la rédemption, l'attentat, la mort des autres. Dolorosa qui elle-même tente de tuer ce qui pour elle ne représente plus, ne peut plus représenter un espoir pour l'avenir, contrairement à Jésus-Christ – « vous ne sauvez rien », dit-elle à Clément qui l'empêche de se suicider. Dolorosa qui finalement accepte que son enfant naisse et vive dans la souffrance, comme la Vierge Marie. Enfant qui naît au milieu de l'attentat, de la mort des autres, et au milieu de la peinture, de l'Art, de l'enfancement au sens noble. Cet enfant ne sauvera sans doute pas le monde, mais il naît – et c'est par la phrase « un enfant naît » que se termine la pièce, non par la description du charnier.

Section c : La mort au milieu de l'éternité

L'enfant naît sur fond de reproduction de tableaux, ces tableaux qui à ce moment même explosent, ces tableaux que Victor avait choisis pour son diaporama et qui ont provoqué sa mort, car il était présent dans le musée de Montréal qui a explosé. L'enfant de Dolorosa naît tandis que celui de Charlie meurt : macrocosme qui envahit le microcosme de ce dernier, l'événement mondial contre lequel lutte Charlie tue son propre fils, relation intime qui n'avait rien à voir avec l'attentat. Comme au début de la pièce, on découvre un enfancement, une naissance en même temps qu'une mort – à ce

moment-là ces actions sont réellement simultanées, car le diaporama contenu dans l'e-mail envoyé par Victor à son père s'ouvre quelques minutes après qu'ils ont appris que l'attentat a eu lieu, minutes pendant lesquelles Charlie cherche désespérément à parler à son fils et où Dolorosa a les premières contractions. Au final, se déroulent en même temps le défilement des tableaux – ceux choisis par Victor pour son devoir, ceux qui ont explosé –, l'accouchement de Dolorosa et les hurlements de Charlie qui vient d'apprendre la mort de son fils¹. La vie et la mort, la création et la destruction ne peuvent se côtoyer ni se combattre plus simultanément, ni à armes plus égales – attentat organisé de longue date et destructeur VS marche inéluctable de la vie, destruction sauvage d'œuvres d'art séculaires VS force symbolique de ces œuvres, immortelles finalement, qui défilent sur l'écran derrière l'enfant qui arrive.

Section d : Tuer au nom de la mémoire ?

Cette dialectique se retrouve une fois encore au sein même de l'attentat, au niveau mondial. Les gens qui visitaient les musées visés, qui venaient voir combien ces œuvres étaient encore *vivantes* malgré leur âge, sont morts dans ce constat. Les résultats de la Création se mélangent (êtres humains et œuvres d'art) pour une « décréation », un anéantissement – une « œuvre d'art à la hauteur du siècle qui [...] rappellera combien chaque époque mérite une beauté à la hauteur de ce que le siècle a produit en laideur »² pour que beauté et laideur s'équivalent sur la même période. Tel est l'argument d'Anatole, qui affirme avec un certain cynisme que l'attentat, ce mélange de lambeaux, est une œuvre d'art – cet attentat, immensément destructeur, qu'il a préparé des mois durant, minutieusement, pour qu'au jour dit il soit parfaitement réussi ; cet attentat qu'il a gardé comme en gestation pour le faire mûrir, qu'il considère lui-même comme une œuvre, un enfantement. Attentat qu'il accomplit comme un acte de révolte contre le XX^e siècle – siècle des grands massacres, perpétrés par nos pères à tous... Anatole est bien à lui tout seul un paradoxe entre la mort et la vie, qui pour arrêter les tueries tue lui-même, car il a compris que « compter les morts ne nous suffit plus pour pleurer les morts », c'est-à-dire que constater les dégâts et en parler n'est plus une consolation – cela fait écho à la remarque de Dolorosa lorsqu'elle évoque la femme morte de Valéry :

¹ Cf. annexe 2 : photo de ce moment du spectacle.

² *Ciels*, p.79.

« le chagrin [M.-R. Sorow, « chagrin » en anglais] est mort, la douleur [Dolorosa] est vive ». L'un a laissé place à l'autre, à une douleur telle qu'elle s'exprime dans la colère, et par la destruction – pour Dolorosa, celle de son enfant et d'elle-même, pour Anatole, celle d'innocents, comme lui qui a subi indirectement la Guerre froide. Il veut faire entendre la voix qui souffre en utilisant les propres moyens des bourreaux.

Section e : Le côtoiement improbable de la mort et de la vie, ou faux hasards et ironie

Ce côtoiement de la mort et de la vie, ce mélange, presque, est exacerbé dans la pièce, il n'est pas naturel, pourrait-on dire. Normal, car le théâtre n'a pas pour but de reproduire la réalité telle qu'elle est – difficile de montrer le monde en deux heures -, mais de nous en montrer l'essence, les grandes idées à défendre à l'état brut (même si le théâtre n'est pas moralisateur ou politique, il existe parce que des artistes ont leur propre vision du monde et qu'ils veulent la partager). Sont donc mis immédiatement côte à côte la douleur d'un père qui perd son fils dans un attentat et celle, autre, d'une mère qui donne naissance pendant ce même attentat ; et pour couronner ce rapprochement improbable, l'auteur de l'attentat est le propre fils d'un ancien membre de la cellule, qui devrait être dans la même pièce, et qui a laissé derrière lui son deuxième fils... Coïncidence quasi impossible dans la réalité, alors que la pièce se veut très proche de questions politiques actuelles (le terrorisme notamment).

Il y a deux niveaux d'explication à ce choix de l'auteur. D'abord, et il peut paraître idiot de le dire ainsi, mais il n'y a pas de hasard au théâtre. Même si une pièce se veut écrite pour montrer la réalité telle quelle, c'est bien l'auteur qui « décide » de ce qui s'y passe, qui choisit de faire entrer tel personnage pendant une discussion embarrassante entre deux autres, de faire qu'un jeune homme tue le fils de l'ami de son père dans un attentat alors qu'il n'était pas spécialement visé. Ces « hasards », invraisemblances ou fausses coïncidences servent le propos de l'auteur, qui en superposant les événements produit un effet pathétique, et fait ressentir au spectateur une forte émotion, aux cris de Charlie qui perd son fils et de Dolorosa qui en met un au monde, à l'idée de la colère des terroristes qui viennent de mettre leur plan à exécution, à l'image mentale du mélange des corps et des tableaux, et à la vision des œuvres d'art

qui défilent, tout cela en même temps... Wajdi Mouawad avoue lui-même chercher à transporter le spectateur à le prendre dans l'action, et à provoquer une véritable catharsis, qu'il préfère appeler fracture¹, en raison peut-être de la violence de la prise de conscience que ce qui est montré sur scène c'est notre monde, si barbare. Et effet d'identification n'est possible que si le spectateur ressent un choc à la vue du spectacle.

Ces faux hasards contiennent une certaine ironie, terrible certes, mais qui sert le propos de la pièce en cela qu'elle nous donne à voir les contradictions de notre monde. Comme Mère courage vit de la guerre et la souhaite, guerre qui lui prend ses trois enfants tour à tour, notre monde scie petit à petit la branche qui le soutient – on peut le voir tous les jours et à travers beaucoup d'exemples : l'appauvrissement et le non-renouvellement des ressources naturelles, les spéculations financières à outrance qui provoquent des crash, des endettements... Wajdi Mouawad utilise l'ironie à sa manière, il montre la destruction volontaire du monde par ceux qui devaient le construire, destruction provoquée par la révolte contre les guerres passées – toutes menées officiellement pour des causes justes. L'ironie est un ressort de la pièce, qui pour la première fois chez Wajdi Mouawad permet de faire une critique acide, mais réaliste, du monde qui nous entoure et qui nous broie.

Dans les trois premières pièces du quatuor, les morts et les vivants se côtoient, s'adressent la parole comme si de rien n'était, comme si le pouvoir des mots, leur pouvoir de révélation des choses et des êtres, surpassait la réalité, le monde concret, extérieur. Dans *Ciels*, la mort et la vie sont choses inéluctables qui adviennent en même temps, provoquant des cataclysmes, les mots, interdits, provoquent l'horreur ou la douleur, et les personnages, entravés par un macrocosme omniprésent.

¹ Rencontre à la Librairie du Square (Grenoble), le 3 novembre 2009.

Chapitre C : Le macrocosme, présence envahissante

L'enfermement des personnages pour l'accomplissement de leur mission n'est pas propre à leur permettre de se replier sur leur intimité, et encore moins à s'en créer une à l'intérieur même du bunker – la seule tentative, celle de Dolorosa et Valéry, est, si j'ose l'exprimer ainsi, avortée par l'annonce du suicide de ce dernier. S'ils ne peuvent se concentrer sur eux-mêmes, les personnages sont en tension constante vers l'extérieur.

Les membres de la cellule anti-terroriste sont tout entiers tournés vers le monde, qui les dirige, que ce soit de leur part volontaire ou insidieux. Dans le premier cas, il s'agit de la mission qui leur est confiée et qu'ils ont acceptée, et qui a pour principes d'être totalement isolés y compris de leurs proches, et l'obéissance à des règles, à un protocole dicté par une instance supérieure. Mais l'isolement des chercheurs est partiel, partiel : ils doivent être tournés exclusivement vers le macrocosme, et sont coupés de leur microcosme – ils ne peuvent pas dire où ils sont ni ce qu'ils font. Ils sont donc paradoxalement en permanente tension vers l'extérieur, d'une part pour capter les messages des terroristes et tenter de localiser l'attentat à venir, et d'autre part car ils n'ont qu'une envie, c'est de partir du bunker – c'est évident pour Charlie, qui veut retrouver une vie normale avec son fils qu'il a assez déçu, ça l'est aussi pour Blaise, qui fait des cauchemars de bombardements et qui est en plein divorce et ne peut que déléguer l'affaire à son avocat. C'est moins évident pour Dolorosa, qui semble trouver une échappatoire à ses pensées et à sa vie ici, tout comme Vincent qui dit avoir trouvé un sens à la sienne dans la mission. En tout cas, les personnages ont une vie à l'extérieur, une vie que l'on devine au fil du texte, mais qui leur est interdite à cause de la mission, et qui finalement se brise, à cause de celle-ci : Victor meurt peut-être parce que son père l'a poussé à faire son devoir sur l'art, Blaise divorce sans doute à cause des non-dits dus à la mission, Vincent n'a plus de raison d'être s'il ne résout pas l'affaire, Dolorosa se

tue si elle ne s'abîme pas dans le travail... Même s'ils sortaient, s'ils réussissaient la mission, ils ne pourraient pas reprendre le cours normal de la vie, leur intimité en serait changée – c'est flagrant pour Dolorosa, qui ne serait pas tombée enceinte, et pour Valéry, qui n'aurait pas eu à choisir entre sauver son fils et laisser un attentat se perpétrer, et empêcher l'attentat et condamner son fils. Valéry est sans conteste celui qui a le plus subi les conséquences de cet enfermement pendant la mission, car pour s'en sortir il s'est suicidé, alors que s'il avait été dehors, il aurait sans doute géré la situation autrement – en parlant avec son fils, par exemple... Les personnages en présence n'ont donc aucune possibilité d'action, tout doit être avalisé par la hiérarchie, qui ne se prive pas de repousser une piste tangible mais étrange ; ils sont comme des pions dans les mains et des terroristes – car finalement ils ne peuvent pas empêcher l'attentat – et de l'Etat, qui décide pour eux quand ils peuvent téléphoner, et ce qu'ils peuvent dire, et ce qu'ils doivent faire... La seule échappatoire à cette situation est, et Valéry l'avait compris, la mort, ordonnée par ce choc entre le macrocosme qui s'immisce partout, et le microcosme, impossible.

Les personnages semblent à moitié contre leur gré dans le bunker, sorte de prison où on leur refuse toute intimité – dans la scénographie du lieu, les chambres se font face au-dessus d'une cour, tout peut être vu d'une chambre à l'autre, symbole d'un monde extérieur qui les surveille. Leur sortie dépend de la réussite de leur mission, enfantement en quelque sorte du résultat de leurs recherches, enfantement nécessairement public, aux conséquences sociales et politiques.

Chapitre D : Un enfantement public – l’art comme acte politique

L’aboutissement du travail de l’artiste est un des sens de l’enfantement. La question de l’art se pose très souvent dans la pièce, de manière souvent détournée, et se prête à diverses interprétations. Nous verrons que l’art est même une clé de compréhension de l’intrigue, ce qui de fait place l’artiste en une position particulière et lui attribue un rôle essentiel dans la société.

Section a : « Pour une lecture terroriste de l’Annonciation du Tintoret »¹

L’Annonciation peinte par le Tintoret est la clé de voûte de l’attentat, la grille de décodage des messages envoyés par les terroristes. Ils s’en servent non seulement pour communiquer, mais aussi comme fondement de leur action, à partir d’une interprétation politique des éléments figuratifs et symboliques du tableau. On y voit l’ange fracasser la fenêtre de la chambre de Marie, suivi d’angelots et précédé par le Saint-Esprit ; ils s’arrêtent au bord du lit et, par signes, l’ange fait comprendre à la Vierge effrayée que le Saint-Esprit l’a visitée et qu’elle doit s’attendre à un heureux événement. Les terroristes de *Ciels* métaphorisent ces éléments, et la Vierge devient l’Occident tranquille, l’ange et les angelots, les terroristes qui « violent » l’Occident tout puissant, et le Saint-Esprit, l’attentat qui y est perpétré. Si l’on réinsère l’idée d’enfantement dans cette métaphore, alors l’Occident est envahi par les terroristes, qui lui font comprendre que malgré lui l’attentat le fécondera (c’est-à-dire, littéralement, déposera une graine sur son territoire), et qu’en ressortira un quelque chose qui changera la face du monde. Le charnier, résultat de l’attentat, est ici identifié à Jésus ! Comme si cet attentat était le sauveur de l’humanité, l’ultime manière de racheter les péchés de l’Occident (ou en tout cas de les compenser), Occident qui, tout au long du XX^{ème} siècle, a perpétré des massacres et

¹ Titre donné par Valéry à ses recherches sur la pise Tintoret. *Ciels*, p.57.

sacrifié des générations (c'est en tout cas ce qui est revendiqué par Anatole). La solution pour sauver le monde, pour sortir de la spirale de la violence légalisée, commandée par les Etats puissants, serait paradoxalement de détruire le monde ; le rédempteur en qui beaucoup croient et qui se sacrifie est ici remplacé par des habitants des villes riches visées, exécutés contre leur gré, mais qui avaient participé contre leur gré à ces massacres puisqu'ils appartenaient à l'Occident. C'est par le fait qu'ils soient innocents que les terroristes espèrent réveiller les consciences, tout comme Jésus qui a purifié le monde car il était innocent, mais qui appartenait, au moins en partie, au genre humain. Encore une fois, l'intime et le public se mêlent, car les terroristes se servent d'une histoire ambiguë, qui allie l'extrême intimité avec le plus universel, pour perpétrer des actes qui auront un impact sur le monde entier, mais qui sont motivés par la révolte provoquée par les charniers du siècle passé, autant au niveau mondial que personnel (notamment pour Anatole, qui a fait les frais de la Guerre froide au sein même de sa famille).

Section b : L'art, ressort principal de *Ciels*

C'est bien sur un tableau que se fondent les terroristes pour communiquer et organiser l'attentat. L'art est un ressort clé de l'histoire de *Ciels*, et a lui-même pour fondement une sensibilité, un regard particulier sur le monde qui s'expriment publiquement par la réalisation d'œuvres destinées à être vues du plus grand nombre. Il résulte de la maturation, l'interprétation d'idées concrètes, inspirées du monde qui nous entoure – cela peut être le constat d'un fait public, tout comme un sentiment très personnel dû à une situation très intime. L'art est en tout cas un moyen d'extérioriser le réel (quel qu'en soit l'objet), de le donner à voir, passé au filtre d'un être humain, d'une subjectivité, exprimé d'une manière détournée – la métaphore est en effet le principe de l'art : l'artiste donne à voir une chose, et c'est dans le non-dit qui entoure cette chose, ou son sens symbolique, qu'il faut chercher ce qu'a voulu exprimer l'artiste¹. Même

¹ C'est généralement ce que fait l'art, même si depuis le XXème siècle différents courants se sont opposés à cette idée et ont cherché à produire des œuvres où il ne faut rien voir d'autre que l'objet qui est là, ni pensée à décrypter ni symbolique cachée. C'est le cas par exemple de l'hyperréalisme qui naît dans les années 1970, qui consiste à reproduire des photographies telles quelles sur des toiles, de sorte qu'on ne sait plus si le résultat est une photographie ou un tableau. Les hyperréalistes revendiquent la neutralité de leur style, n'ont pas pour but de dénoncer quoi que ce soit, font un simple constat du monde. Je pense cependant que toute forme artistique contient un sens second à trouver – en ce qui concerne

dans les commandes artistiques les plus strictes, où l'artiste semblait avoir le moins de liberté d'interprétation et de réalisation, sans détourner le cahier des charges il accomplissait une œuvre personnelle, modifiant ici une couleur pour déséquilibrer la toile, enrichissant là l'arrière-plan pour lui donner une dimension inquiétante, alors que la scène au premier plan est plutôt paisible... L'art, donc, expression publique d'une subjectivité, enfantement, fruit d'un travail de réflexion et de réalisation, instaure un paradoxe extraordinaire dans l'œuvre de Mouawad, dont les personnages défendent l'objectivité absolue, où l'événement imminent est une réalité d'une violence indiscutable. Cette pièce, qui semble donc se réclamer d'un réalisme très objectif car il concerne tout le monde – elle parle de sujets actuels, mondiaux, de la lutte contre le mal notamment – a comme ressorts principaux, comme clés de compréhension, la métaphore, la symbolique, la poésie. Tous les messages radio captés deviennent compréhensibles à la lumière du tableau du Tintoret, si tant est qu'on tente de les interpréter, de chercher leur double sens, leur métaphore : ainsi, le message « "L'ange n'est pas seul !/[...] La porte est dans le plafond !/Il y a donc une clé !" »¹ ne devient clair que si on l'écoute en regardant le tableau de l'*Annonciation* du Tintoret – « l'ange » ce sont les terroristes qui entrent dans l'Occident vierge ; « la porte est dans le plafond/Il y a donc une clé » fait référence aux angelots qui chutent sur Marie, ce qui signifie qu'il faut regarder les villes visées de haut, la « clé » étant le nombre d'angelots qui donne la distance à laquelle il faut se placer pour que l'œil du Saint-Esprit indique précisément le lieu des attentats. La relation entre le métaphorique et le réaliste est établie par les terroristes, qui choisissent une œuvre d'art comme code pour communiquer et comme plan d'action. Cela est révélateur d'un désir de ces jeunes qui ont vu les charniers du XXème siècle de retrouver de la beauté, de la pensée, un espoir dans l'homme qui leur a été enlevé par le constat désespéré qu'ils tirent de leur observation du monde. Et ils ne peuvent se faire entendre qu'en faisant un coup d'éclat terrible, qui les place eux-mêmes au rang de ceux contre lesquels ils luttent. Mais on les aura entendus. Compris, sans doute pas, mais entendus. Pour combien de temps...

l'hyperréalisme, qui représentait notamment des voitures modernes (voir annexe 3 : tableau de Richard Estes), il n'aurait certainement pas vu le jour hors de la société de consommation et de surproduction. Le fait même qu'il y ait représentation, donc choix de faire entrer tel objet et non tel autre dans le cadre de la toile, invite déjà à l'interprétation.

¹ *Ciels*, pp.32-33 et 58

Section c : Pour une réhabilitation de l'art dans la société

Cette utilisation de la métaphore et en général de l'art pour comprendre un acte violent et universel est sans aucun doute une alerte de l'artiste qui s'inquiète de la place, de plus en plus réduite, que l'on accorde à l'art dans la cité. Le monde actuel se préoccupant surtout de rester en vie – entendre par là : ne pas perdre d'argent et si possible en gagner –, il emploie tous les moyens pour le faire, et notamment l'utilisation de l'être humain, enfin du corps humain comme force de travail, et du cerveau humain comme ordinateur programmable à souhait, utilisable à volonté et bien sûr en sens unique. Je pense qu'il n'est pas excessif de dire que les pays occidentaux, où les médias prennent une place très importante, relèguent au second plan les êtres humains, c'est-à-dire la capacité à réfléchir par soi-même, l'esprit critique, la sensibilité, car ces caractéristiques peuvent menacer les pouvoirs en place – plus de réflexion = pas de contestation de l'ordre établi. Fondamentalement, l'art, expression publique d'idées et de sensibilité (si possible) non consensuelles et insoumises, manifestation première d'un esprit critique (si possible toujours), constitue aussi bien un aboutissement du caractère humain d'un être qu'une menace pour le pouvoir – ainsi, celui-ci supprime peu à peu en France les filières artistiques dans l'éducation, privilégie le divertissement à la culture¹. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles Mouawad choisit l'art comme ressort principal de la pièce, pour le réconcilier avec la réalité la plus brûlante, la plus présente à l'esprit des spectateurs ; pour convaincre ceux-ci par le moyen détourné de la fiction que l'art doit être considéré, non pas comme un tissu de niaiseries enfantées par un esprit « trop » sensible, mais comme un moyen de lutte (c'est ni plus ni moins ce que fait Anatole) contre le pouvoir, même si cette lutte prend une forme moins visible qu'un coup d'éclat, même si elle n'est pas forcément la production d'œuvres par tout un chacun, mais au moins celle de la réflexion sur le monde. Ne serait-ce que pour garder l'esprit critique, et ouvrir la pensée, non pas la fermer – car c'est par l'obscurantisme qu'on provoque et qu'on fait accepter des guerres.

¹ Cf. Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur. Entretien avec Wajdi Mouawad* (p.20), où Mouawad s'interroge sur la dictature du nombre et dénonce le cynisme ambiant dans la société, censé justifier le nivellement par le bas : « Il existe un nombre croissant d'espaces publics à la radio, dans les journaux et à la télévision, où le mot d'ordre est ce cynisme qui ne comprend pas le mécanisme qui le fait fonctionner. Mais ce mécanisme fonctionne en vertu d'une loi : le nombre. "S'il y a beaucoup de gens qui écoutent ou regardent, c'est que c'est sûrement bon." C'est un syllogisme aussi ancien que la civilisation. » Alors pour faire du chiffre, c'est la facilité qui prime, ce qui sera préféré, non forcément ce qui élèvera, comme l'art par exemple.

A travers une intrigue réaliste, une histoire qui peut nous paraître presque familière et qui, du coup, nous arrive directement, Wajdi Mouawad raconte l'art, la sensibilité, et l'instaure en moteur de l'action, ce qui aurait pu sembler incompatible avec l'évocation du terrorisme et de la violence. Avec *Ciels*, l'auteur rappelle aux spectateurs combien l'art peut nous apporter ou conduire à la destruction ; il rappelle la place qu'il doit, en tout cas, retrouver dans la société.

Conclusion de la partie I

Malgré des apparences qui laisseraient croire que *Ciels* est un énième feuilleton sur le terrorisme, se voulant réaliste avec ses appareils technologiques, ses termes spécialisés et ses formules mathématiques, du type des séries télévisées très efficaces et souvent moralisatrices et consensuelles, où l'intimité des personnages n'est elle aussi que très convenue, la pièce de Wajdi Mouawad contient de vraies questions sur tout ce qui touche à la sphère privée, à la place qu'elle occupe de fait et à celle qu'on choisit soi-même de lui donner. L'artiste fait également entendre sa voix, défendant, à travers la place accordée à la notion d'enfantement, le rôle de la sensibilité, c'est-à-dire de la subjectivité, dans un monde qui envahit la vie des personnages et prend le pas sur leur sphère privée, au point de leur enlever le droit de revendiquer d'être des individus, singuliers. Car ce que sous-tend *Ciels*, ce dont il avertit, c'est bien de cela qui menace de l'anéantissement progressif de ce qui fait notre humanité.

Partie II

Un monde inhumain ?

Tout acte, même celui qui relève le plus de la sphère privée, même le plus intime, intervient dans un contexte extérieur qui peut en changer le sens et les implications. Tous acte privé appartient au monde, car nous sommes ce que nous sommes, faisons ce que nous faisons, pensons ce que nous pensons grâce à – ou à cause de – ce monde, même si on se définit en opposition à lui ; l'idée même de vivre « coupé du monde » est un non-sens. Ce qui advient au niveau mondial, qui concerne toute l'humanité, nous dépasse, est le résultat des décisions prises pendant des centaines d'années. L'Histoire doit s'occuper des individus, mais quand ses décideurs sont trop ambitieux ou gourmands, ils oublient les êtres qui se noient dans la marche du temps. C'est ce qui arrive aux personnages de *Ciels* qui, dans l'urgence du présent, se voient obligés de se tourner vers le passé, et se retrouvent anéantis à la fois par l'Histoire angoissante et par une société oppressante.

Chapitre A : Au présent ou au passé, quelle place à l'intime ?

Lorsqu'on dit que *Ciels* est une pièce réaliste, cela signifie qu'elle fait référence à des faits sinon qui se sont réellement passés, des noms qui ont existé, du moins à des événements qui pourraient se dérouler ainsi dans le monde dans lequel nous vivons, où on voit des affaires similaires. La pièce évoque ainsi beaucoup le monde qui entoure le spectateur dans son quotidien, ainsi que la grande Histoire que nous connaissons tous.

Section a : Un sujet d'actualité confronté à l'individu

Toute la pièce *Ciels* est fondée sur l'urgence d'une situation : d'un moment à l'autre, un attentat peut détruire une partie du monde, et en affecter la totalité. Cette intrigue se situe aujourd'hui et comprend des enjeux actuels, comme la question de l'islamisme – le fait que Vincent veuille absolument se concentrer sur la piste islamiste est révélateur d'une tendance tout-à-fait réelle à chercher la faute chez les autres, en l'occurrence chez les Islamistes, qui depuis quelques années se voient accusés de tout ce qui arrive de mauvais dans le monde. Cette pièce est éminemment politique, car elle aborde les problèmes mondiaux actuels, réels, dont on pourrait entendre parler aux informations, et qui émeuvent les foules – c'est le cas du terrorisme, qui depuis le 11 septembre 2001 provoque une véritable paranoïa dans les sociétés occidentales et dont les médias et les gouvernements profitent pour créer la terreur dans les populations, et ainsi contrôler mieux les êtres. Ce sont toutes ces questions-là qui se posent dans *Ciels* et le traitement du terrorisme, car les protagonistes sont les premiers touchés par cette gestion du phénomène, ils doivent résoudre la mission non pas au mieux, dans la direction qu'ils estiment la plus plausible, mais conformément aux volontés du gouvernement qui les emploie. C'est pourquoi le protocole est si primordial, que les personnages n'osent désobéir aux ordres : ils sont sévèrement contrôlés par l'Etat, voire

sous son joug, car lorsqu'ils veulent continuer malgré tout sur la piste Tintoret, qui leur paraît la plus plausible, on leur coupe tout moyen de communication avec l'extérieur, les empêchant de prévenir de l'imminence de celui-ci et de, peut-être, le déjouer. Là encore, le monde extérieur, ici la hiérarchie, l'Etat, empêche les êtres d'exprimer leur intériorité – car dans la tentative d'arrêter les terroristes, ils avaient écouté leur intuition, leur cœur autant que leur raison, en tout cas ils s'étaient fondés non pas sur une froide objectivité pour se consacrer à la piste Tintoret, mais sur une subjectivité bien dosée, une subjectivité proprement humaine, qu'on leur a niée, niant par là l'existence même de leur pensée intime – leur humanité.

Anatole, dans la première voix, est le premier à évoquer les questions politiques, non pas en citant des pays belligérants, des conflits réels, mais en évoquant la guerre et le rôle des Etats dans ces guerres. En effet, dans le monologue liminaire la Voix accusatrice dénonce l'Etat, le père macrocosmique des enfants d'aujourd'hui qui a ordonné les massacres – cette association entre l'ascendance et l'Etat est claire dans le monologue :

Vous êtes l'Haleine de l'Histoire
Et on appelle cela un Etat !
Vainqueur sacrificateur
Et on appelle cela un Etat !
Voyez le sang : qui ordonne qu'il soit versé ?
Les pères les pères !¹

Ce passage instaure un lien logique entre ce « vous », dont on a compris qu'il s'adresse aux ancêtres macrocosmiques, l'Etat, par la construction syntaxique et l'usage du « cela » qui a pour antécédent « l'Haleine de l'Histoire », et « les pères », ceux qui « ordonnent qu'il [le sang] soit versé », et qu'on ne peut qu'associer à l'Etat « vainqueur sacrificateur ». Même si le but de Wajdi Mouawad n'est pas de parler de politique, de dénoncer les méfaits d'un Etat et de prendre la défense d'un autre, ce mot « Etat » a forcément une connotation particulière pour le spectateur, il évoque ceux qui décident, qui gouvernent, qui influent sur la manière dont il vit et sur son quotidien.

¹ *Ciels*, p.14

Le thème de la pièce ainsi que le texte liminaire, même si sa forme est poétique et son vocabulaire recherché, évoquent quelque chose de bien connu pour le public, dont il entend parler chaque jour dans les médias, et qui, bien que cela le touche de près ou de loin, se rapporte pour lui au macrocosme, dans l'idée que même s'il était personnellement touché par une attaque, celle-ci ne pourrait venir que de l'extérieur, du monde, et non de son microcosme, de son intimité. L'on peut gager qu'au début de la pièce, le spectateur se dit qu'il va « encore » voir une fiction-documentaire sur le terrorisme, sujet favori des séries télévisées, et qu'il attend de voir comment, cette fois, la question va être traitée. Mais *Ciels* ne se contente pas d'aborder le sujet sous un angle ambigu, en faisant intervenir la vie personnelle des protagonistes – ce qui est également un ressort utilisé couramment par les scénaristes – avec un langage poétique, mais la pièce, et c'est là toute sa beauté et son paradoxe, trouve sa *résolution* dans l'art. Non seulement l'attentat, fruit d'un labeur long, enfantement à sa manière, a lieu dans des musées, lieux symboliques de l'art, inattendus pour ce genre d'événements, mais la clé de résolution de l'énigme, la grille de décodage des messages entre les membres de l'organisation terroriste est un tableau, ses éléments picturaux, son interprétation et la symbolique qui l'entoure ! Autant dire que le spectateur est dérouté que ce soit une œuvre d'art, enfantement, expression d'une intimité (artiste) qui touche une autre intimité (spectateur), qui donne la solution d'un événement à impact mondial si grave : l'intimité d'un artiste, ce qu'il exprime dans son œuvre, est utilisé pour détruire une partie du monde.

Section b : Des individus dans l'Histoire en marche

Le monde extérieur est partout dans le bunker, le présent rattrape les personnages, mais leur vie est aussi complètement reliée à l'Histoire, aux événements passés – c'est un macrocosme bien plus élargi que la seule affaire de l'attentat qui va avoir lieu qui entre en jeu dans la pièce, ne serait-ce que parce que Anatole y fait référence. En effet, la pièce est composée d'une alternance de scènes de groupes, de scènes où chacun est dans sa chambre, assez réalistes, et de « scènes » où l'on entend seulement des voix dans le ciel, parfois par millions, parfois l'une se détachant, celle d'Anatole, accusatrice. Il y a six occurrences de cette voix inquiétante, dont deux sont la répétition d'un autre moment et une un message codé parlant du tableau du Tintoret.

Les passages les plus importants sont ceux des scènes 1, 9 et 14, où la voix semble s'adresser directement aux membres de la cellule, et bien évidemment aux spectateurs – une voix off étant l'outil le plus flagrant de la double énonciation. Le texte liminaire (p.p13-15) commence par « vous nous avez habitués au sang ». Ce « vous », on le comprend par la suite, s'adresse aux « pères, [aux] pères ! », que les jeunes gens accusent d'avoir de tous temps soumis leurs fils pour en faire des guerriers, et se massacrer les uns les autres. C'est au nom de l'Histoire qu'est perpétré l'attentat, au nom des jeunesse sacrifiées depuis des siècles – ici, le lien au macrocosme est évident, c'est un petit groupe de vengeurs qui veut protester ouvertement et rassembler en un temps unique les charniers du XXème siècle, pour forcer ceux qui ordonnent les guerres et le monde – les pays les plus riches – à voir de près les conséquences de leurs décisions. Plus que l'histoire microcosmique d'Anatole, qui a elle-même un lien étroit avec la grande Histoire, c'est la colère des jeunes gens face à leur Histoire commune qui les amène à commettre l'attentat.

Les autres textes d'Anatole correspondent à l'évolution de l'intrigue : dans le 9 (pp.41-42), il est accompagné de voix d'enfants, qui promettent aux pères qu'ils vont souffrir, pleurer, qu'ils vont bientôt mourir, que les fils ont « creusé pour [eux] de profonds tombeaux ». Ces voix arrivent juste après les scènes où Clément a découvert comment ouvrir l'ordinateur de Valéry, ce qui était un nœud épineux pour les personnages, et juste avant la scène de Noël, un peu plus légère – en tout cas qui change de sujet pour aborder la plainte déposée par Vincent contre Blaise. Les voix constituent donc le paroxysme d'un moment de tension, la fin d'un moment de la pièce, et le ponctuent de manière inquiétante. La dernière voix importante, celle de la scène 14, s'adresse directement à Valéry en l'appelant papa, et lui enjoint de mourir avant lui. C'est une voix triomphante qui assure que rien ne peut l'arrêter dans sa tentative d'inversion du cours des choses. Cette voix, de même, intervient après le long exposé de Clément qui démontre que Anatole est bien le cerveau de l'attentat, et que c'est la raison pour laquelle Valéry s'est suicidé – cette voix confirme les affirmations de Clément, avant que Vincent ne le traite d' « esprit défaillant »¹ et que ne s'engage une discussion sur le bien-fondé de ses recherches. Là encore, le texte ponctue un moment clé de l'action, amenant des réponses aux questions, et confirmant le pire.

¹ *Ciels*, p.63

La première voix reste celle qui donne le plus d'indices sur les motivations des terroristes, mettant en cause l'Histoire, le passé, les pères « enfantivores », qui sont « l'haleine de l'Histoire », qui ordonnent que le sang des fils soit versé... Chaque mot de ce texte métaphorique a une interprétation très concrète, très réaliste, comme par exemple « voici le temps hoquetant,/Voici venue la horde hoquetante/Des amis, des damnés »¹, qui laisse entendre que ce temps, le présent, est maintenant claudiquant, instable, qu'il y a quelque chose qui cloche, et que les jeunes en ont conscience et que dans cette conscience ils ne peuvent se tenir droits, ils claudiquent – ils sont les « damnés », ceux qui sont condamnés par avance car ils sont les fils, marionnettes dans les mains de leurs pères...

L'Histoire est bien ce qui guide l'action, voilà pourquoi le macrocosme est si important et omniprésent, voilà pourquoi il ne laisse pas de place au microcosme, qui n'a plus lieu d'être dans un temps où le monde nous broie autant. C'est précisément là que *Ciels* se démarque des trois premières pièces de la tétralogie, car à l'inverse, celles-ci donnent à voir des personnages dont le microcosme est traversé par le macrocosme, qui essaient de continuer leur vie avec cela. Dans *Ciels*, le microcosme est nié, caché, combattu par les personnages eux-mêmes, car leur seule préoccupation est le devenir du monde extérieur, le microcosme n'a presque pas d'influence sur le cours des choses, malgré une présence sous-tendue : Dolorosa est enceinte, elle a eu une histoire d'amour avec Valéry, mais ni le suicide de ce dernier, ni sa propre tentative de suicide ne constituent de frein à la mission, puisqu'ils continuent tous ; Charlie se dispute violemment avec son fils, celui-ci lui dit qu'il le déteste et qu'il voudrait le voir mort, mots difficiles à entendre pour un père, mais Charlie ne laisse pas ce conflit perturber son travail ; c'est la même chose pour Blaise, qui divorce ; même Clément, en découvrant la vérité, choisit d'en faire part aux autres membres de la cellule, acceptant de « trahir [s]on frère ²», le fils de son ami et père spirituel, pour aller au bout de la mission. En réalité, il n'y a que pour Valéry que le microcosme a pris le pas sur le macrocosme : c'est le choc de ces deux sphères qui l'a conduit à se suicider.

Dans les autres pièces, les personnages fouillent dans leur plus intime microcosme et celui de leurs ancêtres pour tenter de se construire et de vivre, et dans ce

¹ *id.*, p.14

² *Id.*, p.63

processus découvrent comment le macrocosme a modifié le chemin de chacun, et ce qui fait que les protagonistes sont là à ce moment-là. L'histoire n'y est « envisagée [que] pour les ravages quelle produit »¹ au sein d'une intimité, pour la manière dont elle bouleverse les destinées individuelles, et non pas dans une dimension générique.

Ainsi, dans *Littoral*, Wilfrid, qui vivait tranquillement au Québec, découvre la réalité de la guerre lors de la mort de son père. Cette guerre interfère dans sa quête d'un endroit où enterrer son père – tel est le fil de l'histoire, non les différents récits de la guerre. Ils ont une importance capitale, bien sûr, car ils poussent les personnages à voyager ensemble, l'histoire ne serait pas la même si cette guerre n'avait pas eu lieu, mais justement, elle n'est abordée que comme un élément de la vie de Wilfrid, et non pour elle-même.

Dans *Incendies*, l'Histoire est, il est vrai, très présente, elle a complètement avalé Nawal, dont la vie toute entière a été rythmée par la guerre (viols, témoignage de massacres, elle-même qui a tué), mais Nawal n'est pas le protagoniste, l'histoire de *Incendies* n'est pas présentée comme celle de Nawal qui cherche à survivre à la guerre, mais comme celle de ses deux enfants qui, bon gré mal gré, exécutent les dernières volontés de leur mère morte. Ici, le déroulement rétrospectif de l'histoire n'est pas uniquement un prétexte pour dépeindre la guerre, l'histoire intime même de Nawal n'est pas son combat pour l'une ou l'autre cause, ou pour la liberté, c'est l'histoire d'une femme qui veut retrouver son fils enlevé à la naissance – enlèvement qui n'a rien à voir non plus avec la guerre : c'était un enfant eu hors mariage –, et qui erre dans le pays, pays qui est en guerre.

Dans *Forêts*, c'est le même principe, mais décuplé sur sept générations : Loup se voit obligée de fouiller dans son passé pour découvrir l'origine du cancer de sa mère, cela la fait remonter aux trois guerres qui ont opposé la France et l'Allemagne, guerres qui ont eu une influence indéniable sur le cours des choses – Albert est allé s'installer dans les Ardennes en réaction au capitalisme naissant qui dictait la vie de son père (qui a choisi de renoncer à la nationalité française et de devenir allemand car les affaires sont plus prometteuses en Allemagne), Lucien s'est enfui du front et a rencontré Léonie, avec qui il a eu une fille qui elle-même sera déportée à Dachau. Mais ce qui nous intéresse dans ces événements, où le macrocosme semble si prégnant, c'est qu'il n'est pas l'enjeu principal de l'histoire des personnages : Ludivine ne serait peut-être pas

¹ Cf. Fabienne Darge, « Histoires éclatées pour raconter l'Histoire » in *Le Monde – Avignon*, juillet 2009.

devenue résistante si elle ne soupçonnait pas ses ancêtres d'être les constructeurs des rails qui conduisent à la mort ; Albert n'est pas parti à cause de la guerre de 1870, mais à cause du comportement de son père, qu'il juge inhumain...

C'est d'ailleurs bien la volonté de Wajdi Mouawad que de ne pas mettre l'Histoire en avant, de ne pas la poser comme protagoniste de la pièce, mais de s'en servir comme le lieu où se déroulent les événements de l'histoire des personnages :

[...] ce n'est pas une pièce sur la guerre, c'est une pièce sur des personnages qui, dans cette situation, mènent une quête personnelle, comme nous en mènerions une, mais dans un contexte barbare [...]. Tout artiste a un laboratoire où il fait ses expériences artistiques et, dans mon cas, c'est la guerre, l'exil et la famine. Mais le laboratoire n'est pas l'objet de recherche, c'est l'endroit où on élabore l'objet de recherche ; le danger est de confondre le laboratoire avec l'expérience.¹

Dans les trois premières pièces de la tétralogie, c'est bien le microcosme qui est la raison de continuer des personnages, qui se laissent guider par leurs émotions, alors que dans *Ciels* ils refoulent eux-mêmes leur intériorité, leur vie, au nom d'une objectivité qui serait salvatrice, mais qui s'avère inhumaine : Vincent dit lui-même qu'il aurait dénoncé son frère s'il savait que celui-ci allait commettre un attentat. Il ne s'agit pas de savoir s'il a raison ou non, mais de constater que la ligne de vie des personnages consiste à observer tout froidement, sans accepter l'idée que l'intimité ait une influence sur tout, même, et surtout, sur le macrocosme, qui est en quelque sorte constitué de l'intimité de chacun. La grande Histoire doit prévaloir sur les petites, même si pour cela elle doit nier les êtres humains.

La grande Histoire, nous l'avons tous vécue et nous la vivons tous à chaque instant. Malgré tous les efforts pour y échapper, la nier ou l'ignorer, elle a une influence sur les êtres, elle modifie les destinées et la conscience que nous avons des autres, du monde extérieur. Dans *Ciels*, le processus de construction de soi par rapport à son

¹ Extrait de la revue *Cassandra/Hors-champ* n°76, hiver 2009, p.6

histoire est inversé, puisqu'on ne se préoccupe que de l'Histoire et qu'on oublie presque qui on est, opprésés par un fait social qui nous dépasse.

Chapitre B : La société morale, entre intégration et rejet des individus

La société est censé être l'entité qui lie les individus, le lieu où ils se retrouvent pour vivre ensemble. Elle doit pour les rassembler imposer certaines valeurs comme le respect de l'individualité – or dans la société occidentale contemporaine, il semble qu'on veuille lisser les différences, ce qui amène à faire ressortir les éléments qui sortent du rang par une individualité « anormale ». Les êtres sont formés pour répondre aux critères d'une société, et si possible la servir, en transmettant ses valeurs et en s'y pliant.

Section a : Les « monstres », ou ceux qui diffèrent

De par le sujet – le combat contre le terrorisme – et les moyens de l'application de celui-ci – le protocole que suivent à la lettre les personnages, et dont ils ont du mal à se détacher même s'il va à l'encontre de la réussite de la mission –, la pièce paraît moralisatrice, presque démagogique, prenant le parti des pouvoirs en place en Occident, notamment par cette obstination à chercher les organisateurs de l'attentat chez les islamistes. Dès que les personnages dévient de la norme imposée par la société, norme régie par les médias (ce qu'on montre à la télé, c'est ce qu'il faut faire), eux-mêmes en partie « influencés » par le pouvoir, ces personnages deviennent monstrueux. C'est-à-dire d'abord qu'ils se font remarquer, par le fait qu'ils ne sont pas « comme il faut », ce sont ceux que l'on *montre* du doigt – le latin *monstrum* signifie « phénomène singulier » et a donné le verbe « montrer ». Ils sont également monstrueux aux yeux de la société car ils peuvent susciter l'horreur, à cause de ce qu'ils font ou ont fait, de leur histoire. L'intime interagit là encore avec la sphère publique, car d'une part l'idée de monstruosité ne peut venir que de l'extérieur, l'on ne peut être montré du doigt que par un groupe dont on diffère et qui de son propre chef nous exclut, et d'autre part, à un

autre niveau, ils provoquent l'horreur par leurs actes effroyables, ou leur situation insensée.

Les monstres dont on parle ici sont d'abord bien sûr Anatole, qui commet un attentat mondial, provoquant la terreur parmi des millions de personnes. Il est difficile d'aller à l'encontre de cette idée qu'il sort de la norme à cause de ses actes, mais on peut cependant gager qu'il n'en sort pas par le désir qui fonde l'attentat, que beaucoup d'autres personnes ont envie de dénoncer les charniers du XX^{ème} siècle et sont aussi en colère contre le monde, même si certainement ne leur vient pas même à l'esprit de protester par un tel coup d'éclat. Il ne s'agit pas ici de défendre Anatole, d'estimer qu'il a raison ni même de justifier l'attentat, mais de montrer que la norme n'est peut-être pas exactement là où on pense, en tout cas pas là où on la place ouvertement, mais que certainement Anatole n'était pas le seul à vouloir protester, mais qu'il est le seul à l'avoir fait de cette manière. C'est son enfantement qui est monstrueux, horrible, l'expression de sa colère qui sort de la norme – encore que cela puisse être discuté puisqu'à l'heure actuelle, c'est tous les jours qu'on entend parler d'un attentat, d'une menace terroriste, d'armes nucléaires dont on veut se servir pour détruire, et que cette idée n'est finalement pas si hors norme que cela. Dans l'acte d'Anatole, ce n'est donc ni l'homme, ni même son désir qui sont monstrueux, c'est l'acte en lui-même et sa réalisation – car je pense qu'on ne s'habitue pas à la destruction d'êtres vivants comme fait réel, ni aux images de charnier qu'on nous montre, ou pire, qu'on nous laisse deviner dans les médias.

Les images, voilà un moyen, nous dit-on tous les jours, de comprendre le monde d'aujourd'hui, et par la même occasion d'en montrer une vue partielle, de façonner des normes. Les émissions de télé-réalité, d'enquêtes fondées sur des faits passés, qui fleurissent font leurs choux gras des personnes qui sortent de leur norme, des « monstres », tout en laissant croire qu'on tente de les comprendre. Dolorosa pourrait faire l'objet d'une de ces émissions, elle est juste assez terrifiante par ses actes et juste assez pathétique par son apparence pour plaire à un public de téléspectateurs voyeurs : il n'y paraît pas, mais elle a tué ses trois filles et son mari. Acte monstrueux, impardonnable, qui inspire l'horreur et la fascination : comment peut-on tuer ses propres enfants ? Enfantement monstrueux de l'acte mortel, enfantement monstrueux aussi parce qu'il est en quelque sorte inversé, c'est le géniteur qui donne la mort,

contrairement au cours ordinaire de la vie où les parents meurent d'abord. Dolorosa sort évidemment de la norme, ne serait-ce qu'au niveau naturel, mais aussi aux niveaux moral et légal – c'est ce qui lui fait prendre une dimension publique, et ne reste pas du domaine de l'intime, du cercle privé ; mais ce sont justement les raisons de son acte, on ne peut plus intimes, celles-ci, qui en font un personnage pathétique et fascinant pour le public : elle a agi sous le coup de la jalousie, de la colère, c'était un crime passionnel, une vengeance car son mari la trompait. Même si la raison en est cachée dans la pièce¹, afin sûrement de conserver le mystère autour de Dolorosa, seule femme et du coup forcément *figure* de femme, on ne peut s'empêcher de se demander ce qui l'a poussée à accomplir ce geste, de vouloir connaître ses raisons intimes, de les étaler au grand jour. Bien sûr, dans le cadre d'une action en justice, cela est nécessaire, mais ça n'autorise pas pour autant tout un chacun à le savoir. Dolorosa est indiscutablement blâmable pour son acte, mais sa dimension humaine, le fait qu'elle ait été aveuglée par ses sentiments en fait encore une fois un personnage pas si simpliste que cela – on peut objecter que justement, ce qui fait un être humain c'est justement sa capacité à se contrôler, à tenir tête à ses instincts ; mais un être qui ne se laisse pas déborder parfois par ses émotions n'est pas de chair, il est d'acier. Encore une fois, Dolorosa a eu tort, mais c'est un être imparfait, humain, dont le geste, s'il n'est pas pardonnable ni même compréhensible, même s'il est immoral, peut être expliqué.

Le dernier cas de monstruosité est celui du lien entre Valéry et Anatole, le père et le fils. Valéry se suicide lorsqu'il découvre que c'est le fruit de son amour, donc, quelque part, lui-même, qui prépare l'attentat. Lorsqu'il a compris cela, sans doute se voit-il comme un monstre, un être propre à inspirer la terreur, non seulement parce que c'est un peu de lui, génétiquement et moralement parlant, qui a planifié tout cela, le projet trouve peut-être sa source dans l'éducation qu'il a donnée à son fils ou dans ses gènes, mais aussi parce que cette altérité qu'il veut préserver plus que tout au monde, son enfant, il n'a d'autre choix, moralement parlant, que de le dénoncer, ce qui ferait vraiment de lui un monstre, un personnage à la fois contre-nature et hors des normes sociales – la nature étant souvent considérée comme l'inverse de la société. Valéry

¹ Cela n'est jamais dit ni même évoqué à demi-mots dans *Ciels*, mais dans *Le Sang des promesses*², le livre « explication » de la tétralogie écrit par l'auteur des pièces, il mentionne l'adultère, et précise même que Dolorosa a tué également la maîtresse de son mari et la fille de celle-ci – cela, par contre, n'est pas mentionné par Dolorosa.

² *Le Sang des promesses. Puzzle, racines, et rhizomes*. 2009

n'aurait donc pu être vu que comme un monstre s'il avait dénoncé son fils, car il l'aurait en quelque sorte tué, lui aussi. Mais il ne l'a pas fait – il reste tout de même monstrueux en cela qu'il se suicide, acte qui sort encore une fois de l'ordinaire, histoire intime propre à être montrée du doigt par le monde extérieur.

Le traitement de la monstruosité n'est pas une nouveauté pour Wajdi Mouawad, ce thème est déjà présent dans les trois premières pièces du quatuor, mais en un sens moins détourné. En effet, le monstre au sens premier d'être difforme y apparaît – dans *Littoral* il est le corps du mort qui pourrit petit à petit, qui perd ses yeux dévorés par les insectes ; dans *Incendies* ce sont les enfants jumeaux de Nawal conçus avec son propre fils, perdu il y a longtemps et qu'elle n'a pas reconnu ; dans *Forêts* c'est le frère jumeau de Léonie difforme et brutal, c'est le fœtus qui se retrouve dans le cerveau d'Aimée, c'est le cas des enfants d'Hélène, conçus avec son père adoptif Albert... Ces situations sont évidemment monstrueuses aussi parce qu'elles sortent de l'ordinaire, de la norme sociale et morale, et même légale, l'inceste étant proscrit par la loi. Le monstre, celui qui est montré, qu'on redoute ou qui nous horrifie, est un thème de prédilection de Wajdi Mouawad, qui s'est formé au contact littéraire, si j'ose dire, des Grecs antiques. Leur objet commun est la révélation¹, le moment où l'on sort de son aveuglement pour voir la vérité en face, moment qui doit provoquer la catharsis chez le spectateur et donc être violent de par la nature de cette révélation. Chez les Grecs, c'est Œdipe qui reconnaît en son épouse sa mère ; chez Mouawad, c'est Nawal qui reconnaît en son bourreau Nihad, c'est Valéry qui reconnaît en son ennemi Anatole. La monstruosité est donc à la fois dans l'acte objectif, réel, qui a lieu, mais aussi dans de la prise de conscience de cet acte par son instigateur et par les autres, d'où le sens second de « monstrueux » : « qui inspire la terreur par sa perversité »².

Section b : L'attentat, pour ou contre ?

Les raisons de l'attentat interrogent le spectateur et sont propre à le mettre mal à l'aise. Comment se positionner dans cette pièce, quel parti prendre, celui des terroristes

¹ Cf. revue *Cassandra/Hors-champ*, n°76, p.5 : « Chez Sophocle, toutes les pièces sont construites sur un instant de révélation : tout d'un coup, le personnage voit »

² *Trésor de la langue française*

ou celui de ceux qui les combattent ? A priori, on ne peut se placer du côté des terroristes, approuver leur acte, non seulement en vertu des lois et des normes, mais aussi sur le plan moral et éthique – l'humain en nous refuse l'idée d'assassinat de son prochain, de notre égal. Cependant, leurs raisons peuvent laisser sensibles les spectateurs. Il n'est pas téméraire d'affirmer que la révolte contre toutes les guerres, tous les génocides du siècle passé est un sentiment partagé par beaucoup. On peut même gager que l'appui sur une œuvre d'art qu'on a interprétée et recodée pour planifier un attentat doit provoquer une admiration coupable certes, mais une admiration quand même envers ces terroristes qui, mais si, ont une âme, sont certainement sensibles puisqu'ils expriment l'envie de révolte et n'agissent pas par pur sadisme mais pour des raisons que, finalement, on ne peut s'empêcher de trouver légitimes, même si jamais on ne cautionnera un attentat qui tue des milliers de personnes.

Si on ne peut pas être totalement d'accord ni totalement en désaccord par rapport à Anatole, bizarrement il en va de même avec ceux qui tentent de déjouer l'attentat. Bien sûr, on est « de leur côté » dans leur lutte contre un événement si violent et apparemment si arbitraire, mais comme eux, on a l'impression d'être du côté de ceux qui combattent les idées que nous-mêmes, même si nous ne l'avouons pas toujours, défendons aussi. Anatole, enfant du siècle passé, qui a sur les épaules le poids des morts et dans la tête la culpabilité d'avoir survécu, la colère contre les instigateurs, Anatole est notre égal, est notre frère au sens non pas d'une fratrie, mais d'une fraternité¹, et « ce n'est pas de gaieté de cœur » qu'on accepte, nous aussi quelque part, « de prononcer les mots de Caïn »².

Difficile, donc, de prendre un parti tranché dans cette pièce, d'en sortir moralement droit, car on ne peut s'empêcher de comprendre Anatole, ce monstre qui supprime des vies. Encore une fois, par ce procédé Wajdi Mouawad nous ouvre les yeux sur monde, le faisant apparaître plus complexe qu'on veut nous le faire croire. Il ne semble pas ici y avoir des bons et des méchants, même si certains agissent de manière plus blâmable que d'autres. Mais même les « gentils », on ne peut pas totalement adhérer à leur point de vue, quand on sait leur histoire, ce qu'ils ont fait dans

¹ Cf. article d'Etienne Leterrier dans *Le Matricule des anges* n°105, juillet-août 2009.

² P.63. Paroles de Clément lorsqu'il révèle les tenants et aboutissants de l'attentat, qu'il dévoile le nom d'Anatole et du coup la cause du suicide de Valéry.

le passé ou même leur manière de penser au présent – impossible d’être complètement du côté de Dolorosa la barbare, ou de Vincent le sans-cœur qui dénoncerait sa mère. Les êtres ne sont pas d’un bloc uniforme et composent le monde de plusieurs strates, monde qu’il serait réducteur d’envisager comme un tout homogène. Cette pièce nous enjoint encore une fois de garder un esprit critique, de ne pas succomber à la tentation du manichéisme, simplisme qui donne une vision faussée du monde.

Section c : La dictature de l’intérêt général

Si l’intime est mis de côté pour les personnages de la pièce, c’est pour que leurs sentiments personnels n’interfèrent pas avec la mission, pour qu’ils se concentrent sur l’attentat qu’ils doivent déjouer. Cela sous-entend que leur intérêt particulier peut-être ne correspond pas à l’intérêt général, cette référence sociale à laquelle il faut soumettre tous les actes qu’on veut accomplir, que ces intérêts divergent au sein de la mission. C’est le protocole qui l’impose, on ne doit pas penser à soi mais au monde qu’il faut sauver – à tel point que les personnages ne veulent rien savoir les uns des autres, et cela est très clair dès le début, lorsqu’à son arrivée Clément dit qu’il était un ami de Valéry, Blaise répond : « Je ne veux pas le savoir. [...] Evitez les confidences, l’affectif. Ici, vous êtes un outil. C’est tout. Chacun est un outil qui remplit une fonction. Personne ne sait rien sur personne. »¹ La fonction des membres de la cellule sert uniquement à l’intérêt général, l’intérêt particulier ne peut qu’en faire dysfonctionner les rouages. Ainsi, si Valéry ne s’était pas laissé attendrir par la découverte que c’est son propre fils qui projetait l’attentat, il l’aurait immédiatement dénoncé et l’attentat aurait peut-être pu être déjoué, alors qu’entendant la voix du père en lui il n’a pas pu détruire son fils, et, déchiré en même temps par l’idée on ne peut plus défendable qu’il faut sauver le monde, il s’est détruit lui-même pour n’avoir pas à faire un choix entre le général et le particulier.

Néanmoins, ce lien entre ces deux sphères morales, apparemment fruit d’un hasard malheureux – n’importe qui plutôt que Valéry aurait pu être le cryptanalyste de la cellule – n’est pas si hasardeux que cela, car dans une œuvre c’est bien sûr l’artiste

¹ *Ciels*, p.16

qui décide de ce qu'il veut donner à voir. Le choix de lier ainsi deux choses si impossibles, si éloignées, qui conduisent à des actes violents – le suicide ; l'attentat, qui est bien le fruit de ce lien car Anatole laisse un message destiné à son père biologique, dévoilant son identité et laissant entendre qu'il est l'instigateur de l'attentat¹, et on a déjà supposé que si l'histoire personnelle du fils n'avait pas été telle qu'elle l'a été, sans doute ne serait-il pas passé à l'acte –, ce choix met en lumière l'absurdité de la vision occidentale des choses, qui veut que l'intérêt général efface l'intérêt particulier. La pièce fait office de métaphore en ce sens, montrant que cette distinction, voire cette opposition, est impossible, que le particulier nous rattrape toujours d'une manière ou d'une autre ; que cette opposition n'est pas souhaitable même, car elle conduit à la machinisation des êtres, à l'effacement de leur sensibilité propre, à la négation de leur humanité, en quelque sorte. L'intérêt général est dès lors ordre supérieur qui dicte leur vie aux êtres, forçant au conformisme et participant de la désignation de la monstruosité chez les autres, alors que ce que semble dire la pièce, c'est qu'il faut faire avec l'intérêt particulier, bien sûr pas le mettre au premier plan, cela aboutirait vite à l'anarchie, à la loi du plus fort, mais accepter son existence et sa présence, tout simplement ne pas nier qu'il a de toute façon une influence sur notre manière de voir les choses et d'agir, même dans la sphère publique. Faire renouer l'intime et le public pour une sérénité des êtres, qui si on les prive d'une partie d'eux-mêmes, de leurs désirs, perdent tout caractère humain et, finalement, craquent. C'est ce qui arrive à chacun des personnages au fil de la pièce, car ils finissent tous par raconter leur histoire et décident de se consacrer à la piste Tintoret, écoutant leur intuition, leur sensibilité, plutôt qu'une raison extérieure – car comment continuer sans penser à l'enfant que l'on porte, et dont le père vient de se donner la mort pour la cause qu'il défendait ? Comment ne pas vouloir aussi défendre cette cause, qui s'appuie sur le plus profond de l'intime ?

Section d : Des gens « d'époque »

Si l'époque qui nous produit peut aussi nous détruire, nous n'en sommes pas moins construits à son image. L'époque dans laquelle on naît et on grandit a une influence majeure sur nous, sur la personne qu'on deviendra. Cela d'abord parce qu'en

¹ *Ciels*, p.62

général, nos parents nous éduquent en fonction des normes de la société à un certain moment, et ensuite parce qu'on est forcément influencé par ce qu'on voit autour de nous, hors du foyer familial. Ainsi, en quelque sorte, les parents qui enfantent ne sont qu'en partie à l'origine de ce que leur enfant deviendra, et pour moitié, c'est un siècle, une époque qui enfante et fait des gens ce qu'ils deviennent. Dans ses pièces, Wajdi Mouawad ne parle que de cela, de la manière dont une société, un temps, l'Histoire change le cours de nos vies et nous change nous-mêmes, nous endurecit ou nous attendrit. Cela se produit en général lors du passage à l'âge adulte, au moment de la prise de conscience du monde qui nous entoure, des réalités, des désillusions – entre 15 et 25 ans.

Les protagonistes des trois premières pièces du quatuor sont des adolescents ou des jeunes adultes blessés qui partent en quête d'eux-mêmes à travers leur passé. En cherchant, remuant, ressassant leur histoire sur parfois plusieurs générations, en interrogeant ceux qui ont connu leurs parents, en se rendant aux lieux de l'enfance des ancêtres et en tentant de comprendre leur vie, en découvrant des secrets de famille, qu'ils sauront apprendre petit à petit à se construire. *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* ne sont que cela, la recherche des origines qui font qu'on est ce qu'on est, des quêtes initiatiques qui se terminent toujours par un bilan des personnages, qui veulent aller de l'avant, enfin commencer une vie en quelque sorte. Dans *Ciels*, le processus de la pièce est tout autre, les personnages sont entièrement tendus vers l'avenir proche, l'attentat imminent. Ces personnages, dont on ne sait rien, sont des adultes, semblent accomplis, arrivés à maturité, savent apparemment qui ils sont et ce qu'ils veulent ; ils sont désillusionnés parce qu'ils sont adultes, ne se cherchent plus – ils ont trouvé, et maintenant sont tournés vers l'extérieur. Si Wilfrid et sa bande de nouveaux amis, Jeanne et Simon, et Loup sont des êtres en construction mentale, les terroristes tout comme les membres de la cellule de démantèlement se sont construits, en fonction de valeurs différentes. Blaise et Charlie ont grandi après mai 68, ont « fait de la désobéissance une joie et un bonheur, une manière de vivre et de voyager », une force aussi, car « la désobéissance au pouvoir est le seul savon efficace contre les taches »¹ de sang qu'on a sur les mains, quoi qu'on fasse contre. Dolorosa s'est reconstruite après la trahison de son mari et le meurtre de celui-ci et de ses enfants, dans le paradoxe de la conscience de son acte terrible, qui la fait elle-même souffrir, et l'apparente absence de

¹ *Ciels*, p.75

regret de son geste. Dolorosa est un personnage complexe dont on ne sait rien de plus que cette partie de son histoire, et que sa propension à agir violemment lorsqu'elle souffre beaucoup (elle a tenté de se suicider lorsqu'elle a appris la mort de Valéry, et qu'elle était enceinte de lui). Dolorosa est un personnage qui s'est construit au contact de la grande douleur. Clément, lui, est plus simple à comprendre, car ils se dévoile plus dans la pièce. Il s'est formé auprès de Valéry, ensemble ils ont traduit et codé des poèmes avec des outils mathématiques, liant les domaines de l'art et de la quantification, de la rationalité – liant la subjectivité et l'objectivité. Sensible, il a les pieds sur terre et saisit toute la complexité et la délicatesse des enjeux de l'attentat et de son démantèlement. Vincent est quant à lui comme un adolescent attardé. Plusieurs éléments de la pièce permettent cette affirmation. Tout d'abord, sa trahison envers Blaise, la plainte déposée dans son dos révèlent sa couardise et son absence de maturité – apparemment, il n'avait pas essayé d'arranger les choses en discutant avec Blaise, et a déposé la plainte dans son dos. Ensuite, il refuse d'écouter les arguments de poids de Clément sur la piste Tintoret, refuse de se fier à sa sensibilité, comme si c'était une honte d'avouer être sensible, préférant se consacrer à une piste bien plus consensuelle et rationnelle. Enfin, son goût pour la reconstruction d'une voiture miniature a quelque chose d'enfantin... Vincent ne s'est pas encore tout-à-fait construit, il n'a pas de valeurs auxquelles se raccrocher, apparemment pas de famille non plus – il ne téléphone jamais dans la pièce. Il semble lui manquer quelque chose pour se trouver totalement, son siècle ne l'a pas satisfait, ne lui a pas apporté ce dont il avait besoin pour se construire - il le dit lui-même dans la pièce :

On ne peut pas vivre trop longtemps sans victoire ! Toi, tu l'as eue cette victoire, vous l'avez tous eue, puisque vous êtes là où vous êtes, moi je la cherche encore ! [...] Quand j'ai vu l'ordinateur de Valéry, quand tu l'as ouvert le jour où Clément est venu nous rejoindre, j'ai eu le sentiment étrange de rentrer à la maison [...]¹

« Rentrer à la maison », c'est ce que cherchent les personnages des trois premières pièces, comme s'ils étaient partis avant leur naissance, et qu'il se sentaient appartenir à un ailleurs qu'ils n'atteindraient qu'en partant sur les traces du passé...

¹ *Ciels*, p. 45

Anatole, quant à lui, s'est bien sûr construit au milieu des charniers, il le revendique d'ailleurs comme la cause de son acte. Même s'il est jeune, il montre une intelligence du monde qui l'entoure et contre lequel il se révolte, il ne serait pas ce qu'il est s'il n'était pas né dans les circonstances de la Guerre froide, qui a impliqué le sort de sa mère, etc. En ce sens, on peut rapprocher Victor d'Anatole, même s'il a une dizaine d'années de moins et qu'il est en pleine adolescence, en pleine construction de lui-même et qu'il cherche en son père un modèle. Victor fait lui aussi partie d'une jeunesse en colère, colère qui s'exprime contre son père ; il est le double d'Anatole dans l'intime, alors que celui-ci exprime sa colère envers *ses* pères – qu'il refuse, lui, de prendre pour modèles –, et envers *son* père, au niveau mondial. La relation entre Victor et Charlie est celle ni qu'a probablement jamais été entre Valéry et Anatole, qui ne se voyaient a priori jamais (Clément dit que Valéry ne parlait que rarement de son fils¹, et le message du fils à destination du père contient sinon de la haine, du moins de la rancœur²).

Le monde qui nous entoure pendant notre formation en tant qu'êtres humains, pendant notre enfance et notre adolescence, même s'il n'est pas forcément un modèle qu'on veut suivre, même si on le conteste, a forcément une influence sur nous. Le contester est déjà une prise de position *par rapport* à lui, et s'opposer à certaines choses du monde qu'on voit, c'est bien se construire en fonction de lui – si ce monde n'avait pas été tel, si on ne s'y était pas opposé, on se serait construit différemment. La question de l'influence du monde sur nous et notre manière de vivre pose dès lors celle des valeurs que nous défendons et qui, elles aussi, nous sont en grande partie transmises lors de notre éducation.

Section e : Transmettre des valeurs pour construire des êtres

La transmission des valeurs est une question complexe, qui demande à être abordée à plusieurs niveaux. Tout d'abord, la notion de transmission est intéressante dans ce qu'elle implique. Elle se définit comme l'action de faire passer une idée à quelqu'un, c'est-à-dire de la lui inculquer. L'enfantement au sens premier d'accouchement d'un

¹ *Ciels.*, p.49

² *Id.*, pp.62-63

enfant implique une transmission, de gènes bien sûr, mais aussi de valeurs, d'une éducation. La transmission à ses enfants est indispensable pour en faire des êtres humains responsables, intelligents – c'est le devoir des parents de transmettre à leurs enfants -, mais elle comprend aussi l'idée d'une prolongation de soi-même, d'une trace de soi laissée dans l'avenir. Dans la transmission se trouve aussi le besoin du parent qu'on se souvienne de lui et, quelque part, qu'on lui soit reconnaissant, que l'enfant soit satisfait aussi de cette transmission.

Si l'enfantement est un moyen de se perpétuer par-delà la mort, il est aussi la transmission du monde à nos enfants. On retrouve encore une fois ici l'intime lien entre le microcosme, sa vie personnelle et ce que l'on défend comme éthique, et le macrocosme, le monde extérieur dans lequel on jette nos enfants pour qu'ils perpétue cette éthique, mais avec lequel ils devront composer. Enfanter, c'est alors, peut-être paradoxalement, avouer qu'on est d'accord avec le monde, qu'on défend nous aussi ses valeurs, puisqu'on le laisse en héritage à ses enfants, qu'on veut qu'ils y vivent, bien si possible. Difficile de croire qu'on enfante pour changer le monde, difficile de transmettre à nos enfants des valeurs contraires à celles du monde extérieur alors qu'ils en recevront forcément l'influence, difficile de faire accepter à quelqu'un d'être en guerre constante...

Enfanter, c'est peut-être accepter que ce monde soit, que les valeurs, le mode de vie et de pensée qu'il propose se perpétuent dans le futur. Le changement de ce monde n'est qu'un espoir qu'on place dans nos enfants, et donc une incertitude. Enfanter, c'est en un sens prendre le risque que le monde reste tel qu'il est. La révolte des terroristes peut alors s'expliquer ainsi, comme un soulèvement contre leurs pères, un mouvement d'accusation, un reproche de leur avoir laissé un tel monde, et, partant, un reproche de les avoir enfantés. En effet, si on est en complet désaccord – pire, si on ressent un dégoût, une horreur pour ce que l'on voit et ce à quoi on participe, la marche du monde, comment ne pas reprocher à nos parents de nous avoir jetés dans ce borbier, comment ne pas leur prêter des intentions sadiques de vengeance, en cela qu'ils ont voulu nous faire payer ce que leurs propres parents leur ont infligé en les mettant au monde ? Comment ne pas être convaincu qu'ils n'ont pensé qu'à leur volonté égoïste de survivre à travers nous au détriment de notre propre bonheur ? Les valeurs que propose ce monde ne sont pas suffisantes pour les terroristes, ne sont pas légitimes, car elles ne sont pas faites en fonction de ce qui est juste – que chacun décide de son destin – mais en fonction

de l'intérêt de certains : les pères, les Etats. Dans *Ciels*, le fait même de transmettre des valeurs est remis en cause, car les valeurs sont niées, l'art lui-même n'est plus une valeur à part entière mais est utilisé par les terroristes avec ironie, servant de contrepoids, d'équivalence aux horreurs produites par l'esprit humain dans les guerres, et ne mérite pas d'être transmis, puisqu'il est détruit. De même, l'enfant qui naît à la fin, et qui représente la survie malgré tout, est né d'une mère infanticide – quel espoir pour l'avenir !... L'attentat de *Ciels* est comme une apocalypse, la fin d'un monde qui n'a plus lieu d'être puisqu'aucune de ses valeurs n'est valable – surtout pour Wajdi Mouawad, dont l'enfance a été marquée par l'osmose avec la nature, la non-différence entre l'intérieur et l'extérieur, l'« Eden », et dont il est sorti en passant du réel, la nature, le monde qui l'entoure, au virtuel, l'art¹. La situation des personnages de *Ciels*, le combat contre d'autres avec des armes électroniques, dans un lieu clos où « aucune plante [...], aucune bête »² ne survit, est bien comme une image de fin du monde pour Wajdi Mouawad.

L'idée de vie en société est théorisée depuis des siècles. Les Lumières supposaient que la société était nécessaire aux hommes pour ne pas s'entre-tuer, et voyaient dans les lois et les codes un moyen de bien vivre ensemble. Mais la limite est floue entre l'organisation des hommes par une entité supérieure à elle, et la prise de pouvoir sur les individus par le biais des codes sociaux, imposés non plus pour la paix, mais pour l'orientation des consciences.

¹ Cf. Hugues Le Tanneur, « l'Odyssée moderne » in *Les Inrockuptibles – Avignon 2009*, p.6.

² *Ciels*, p.16

Conclusion de la partie II

A travers les histoires singulières des personnages de la pièces, en nous accrochant avec un sujet d'actualité, Wajdi Mouawad met en lumière l'importance des questionnements sur les rôle et place supposés et effectifs de l'Histoire et de la société dans nos vies. C'est nous qu'il invite à réfléchir sur notre condition actuelle et sur la manière dont on vit, à nous qu'il propose de se réinterroger sur le monde qui nous entoure, pour amener à prendre conscience de la manière dont la société, ce qui est institué – la manière dont on se sert de l'Histoire –, nous domine et, peut-être, nous menace.

Conclusion

Avec *Ciels*, Wajdi Mouawad opère un double cheminement entre le monde extérieur et l'intime. Dans la mission, où le macrocosme devait primer sur le microcosme, celui-ci envahit à nouveau les personnages, leur vie personnelle revient au premier plan, notamment avec la découverte de l'identité d'Anatole, mais aussi avec la mort de Victor. Mais le monde extérieur revient vite au centre des préoccupations, puisqu'il faut coûte que coûte empêcher l'attentat – mais à présent, on ne peut plus opposer le privé du public, puisqu'ils interagissent constamment. Ce n'est plus un va-et-vient de l'un à l'autre, mais une seule entité. L'auteur, qui a passé sa petite enfance au Liban où il vivait à l'extérieur et où il ne faisait qu'un avec la nature, tente de faire prendre conscience aux spectateurs qu'aujourd'hui, il n'est éthiquement plus possible de ressentir cette osmose. A travers le personnage d'Anatole, il les prévient du danger de leur situation, à eux Occidentaux qui dissocient leur vie personnelle de la vie extérieure, qui défendent leurs intérêts privés en opposition aux intérêts communs, alors que ces intérêts auraient pu tous tendre au même but : le bien-être de tous et chacun. L'auteur, plutôt pessimiste, fait comprendre que malheureusement cette situation est le fruit d'une société qui s'est faite ainsi, en oubliant – ou faisant oublier – progressivement la place des individus et en voulant les contrôler. La scène finale de la pièce condense toutes ces idées, dans la naissance de l'enfant de Dolorosa au milieu du charnier : la vie continue, le monde se perpétue, un monde issu des infanticides, qui advient dans la violence et la colère, où la rédemption n'est plus possible.

Bibliographie

Sources primaires :

- Objet d'étude :

MOUAWAD, Wajdi. *Ciels*. Arles : ACTES SUD/Montréal : Lémac, 2009. – 81 p.

- Autres textes de Wajdi Mouawad :

MOUAWAD, Wajdi. *Le Sang des promesses. Puzzle, racines, et rhizomes*. Arles : ACTES SUD/Montréal : Lémac, 2009. – 91 p.

MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*. Arles : ACTES SUD/Montréal : Lémac, 1999. – 135 p.

MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*. Arles : ACTES SUD/Montréal : Lémac, 2003. – 92 p.

MOUAWAD, Wajdi. *Forêts*. Arles : ACTES SUD/Montréal : Lémac, 2006. – 108 p.

- Œuvres évoquées en exemples :

BRECHT, Bertolt. « Mère Courage et ses enfants » in *Théâtre complet II*. Paris : L'Arche, 1969.

Luc, *Evangile* [en ligne]. Wikisource, mis à jour le 18 mai 2009 [réf. du 20 avril 2010].

Livre 2, 6-20. Disponible sur le World Wide Web : http://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89vangile_selon_Luc#Luc_2

SIMEON, Jean-Pierre. *Stabat mater furiosa* (suivi de *Soliloques*). Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2002. – 92p.

Sources secondaires :

- Ouvrages généraux :

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. – 3^{ème} édition. Paris : Armand Colin, 2006. – 447 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. – 3^{ème} édition. Paris : Armand Colin, 2004. – 168 p. – (Collection Lettres sup.)

- Études critiques :

- articles généraux sur l'œuvre de Wajdi Mouawad :

DARGE Fabienne. « Histoires éclatées pour raconter l'Histoire ». *Le Monde – Avignon 2009*, 2009, p. 9.

LE SCANFF, Yvon. « Théâtre ». *Études*, 2009, Tome 411, pp. 248-249.

LE TANNEUR, Hugues. « L'Odyssée moderne ». *Les Inrockuptibles – Avignon 2009*, 2009, pp. 4-8.

LETERRIER, Etienne. « Vers la lumière ». *Le Matricule des anges* n°105, juillet-août 2009.

SALINO, Brigitte. « Une traversée de la nuit en compagnie de Wajdi Mouawad ». *Le Monde*, 2009.

- entretiens avec l'auteur :

CLOVIS, Eléonore. « Un théâtre *incendié* ». *Cassandra* n°76, hiver 2009 – 9 p.

COTE, Jean-François. *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*. – Montréal : Lémac, 2005. 146 p. – (Collection L'Écritoire).

Rencontre avec le public, Librairie Le Square, 03/11/09

Œuvres picturales

LE TINTORET, Jacopo ROBUSTI (dit). *Annonciation*, 1576-1581 env. Huile sur toile : 440cm x 542cm. Venise : Scuola Grande di San Rocco.

ESTES, Richard. *Post office 33rd and 8th*. 2004. Gravure sur bois peinte : 58,9 x 57,9cm. New York : Marlborough Gallery.

FERNANDEZ, Jean-Louis (crédits) Photo de la fin de *Ciels*, 2009.

Site Internet

- Dictionnaire en ligne :

Trésor de la Langue Française Informatisé, URL : <http://atilf.atilf.fr/>

Annexes

Annexe A

LE TINTORET, Jacopo ROBUSTI (dit). *Annonciation*, 1576-1581 env. Huile sur toile : 4,40m x 5,42m. Venise : Scuola Grande di San Rocco.



Annexe B

Ciels, fin du spectacle : accouchement de Dolorosa, cri de Charlie, diaporama de Victor.
Crédits : Jean-Louis Fernandez.

Annexe C

ESTES, Richard. *Post-office 33rd and 8th woodcut*. Xylographie en couleur, 2004.

L'hyperréalisme se veut constat neutre du monde tel qu'il est, sans commentaire de l'artiste. Ce mouvement est apparu dans les années 1970, qui voient naître aussi la société de consommation, typiquement occidentale. Ce mouvement est certes représentatif de son époque, mais il dit presque malgré lui quelque chose de celle-ci, car sur les voitures rutilantes on voit le monde par reflet sur la vitre fumée. Peut-être peut-on y voir une métaphore de l'homme occidental de cette époque, qui n'accepte de voir le monde (et veut en être vu) qu'à travers le filtre de ce qui brille, pour se rassurer sur son sort... Tout comme les personnages de la pièce sont persuadés au début que les terroristes sont des islamistes, sous-entendu : des gens qui n'appartiennent pas à l'Occident, qui viennent d'ailleurs...