



HAL
open science

L'image oxymore chez Wajdi Mouawad : textes théoriques, dramatiques, et mises en scènes

Marie Jacomino

► To cite this version:

Marie Jacomino. L'image oxymore chez Wajdi Mouawad : textes théoriques, dramatiques, et mises en scènes. Musique, musicologie et arts de la scène. 2012. dumas-00751918

HAL Id: dumas-00751918

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00751918v1>

Submitted on 14 Nov 2012

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 Lettres et Arts
Département d'Arts du spectacle

L'image oxymore chez Wajdi Mouawad :
Textes théoriques, dramatiques, et mises en scènes

Mémoire de recherche pour le Master Lettres et Arts,
spécialité « Arts du spectacle – Théâtre européen »



« *Pluie en 2006. Pluie en 1943. Pluie en 1873.* »
Wajdi Mouawad, *Forêts*, p. 74.

Présenté par :
Marie JACOMINO

Directrice de recherches :
Mme Ariane MARTINEZ
(Maître de conférences)

Année universitaire 2011-2012.

Remerciements

Je remercie Tiphaine Marcq, Elodie Piccareta, Amandine Dupraz, Julie Martinez, Kaveh Hedayatifar et Joachim Levy, participants du Mem'Art, pour leurs encouragements et leurs conseils.

Je remercie Ariane Martinez pour sa patience.

Merci enfin à toutes celles et tous ceux qui m'ont apporté leur soutien, quelque forme qu'il ait pu prendre.

Table des matières

Remerciements	2
Table des illustrations	5
Introduction	7
Partie I : La parole de l'artiste : un discours imagé	11
Chapitre A : « Le scarabée » ou L'artiste, transformateur de réalité.....	11
Section 1 : Une sensibilité exacerbée.....	12
Section 2 : Une position politique.....	13
Section 3 : Une position artistique.....	16
Section 4 : Une position sociale.....	17
Chapitre B : « Nous sommes des immeubles » ou L'artiste nous révèle à nous-mêmes.....	19
Section 1 : Une société aliénante et conformiste.....	20
Section 2 : L'art révélateur.....	23
Section 3 : L'art libérateur.....	25
Section 4 : Un chemin difficile à parcourir.....	28
Chapitre C : « Le poisson-soi » ou L'art, une recherche intérieure.....	31
Section 1 : Une poursuite dangereuse.....	34
Section 2 : Préférer les ombres de la caverne.....	36
Section 3 : Atténuer la conscience.....	38
Section 4 : Le poisson soi et l'enfant.....	40
Section 5 : « Le poisson soi est un scarabée bousier ».....	41
Partie II : Une écriture du contraste	44
Chapitre A : Des personnages tirillés.....	44
Section 1 : Enfants et adultes, deux mondes opposés.....	45
Section 2 : Les dilemmes insolubles des personnages.....	50
Section 3 : Des personnages monstrueux.....	53
Section 4 : Les personnages artistes : montrer la beauté du mal.....	55
Chapitre B : La poésie de l'horreur.....	62
Section 1 : Les images dans le discours : métaphores, syllepses de sens.....	62
Section 2 : Théâtre et poésie.....	65
<i>a- Les poèmes, 66 ; b- La poétisation du texte dramatique, 78</i>	

Partie III : Les images de la mise en scène : le jeu des contraires.....	89
Chapitre A : Les extrêmes qui cohabitent sur scène.....	89
Section 1 : Brouillage temporel et correspondances dramatiques.....	90
Section 2 : Un personnage, deux attitudes antagonistes.....	96
Chapitre B : Les images euphémistiques.....	100
Section 1 : La représentation détournée d'événements violents.....	100
Section 2 : Arrêts sur images : rêver malgré le malheur.....	104
Chapitre C : Les projections mentales : contraste du réel et de l'imaginaire.....	109
Section 1 : Zoom sur l'invisible : les échelles créent le contraste.....	109
Section 2 : La vidéo comme vision contraire.....	111
Section 3 : L'imaginaire : origines retrouvées.....	114
Conclusion.....	117
Annexes.....	119
Liste des spectacles cités.....	135
Bibliographie.....	136

Table des illustrations

Page de titre : FERNANDEZ, Jean-Louis (crédit), photo de <i>Fotrêts</i> (2006).	
Dans la partie I : CARPACCIO, Vittore, CARPACCIO, Vittore. <i>Saint Jérôme ramenant le lion au monastère</i> . Vers 1502. Huile sur toile. 141 x 211 cm. Venise : Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.....	22
Annexe 1 : JACOMINO, Marie, <i>Généalogie et géographie de Forêts</i> . Croquis, 2012.....	120
Annexe 2 : FERNANDEZ, Jean-Louis (crédit), photo de <i>Forêts</i> : Aimée accouche de Loup. 2006.....	121
Annexe 3 : FERNANDEZ, Jean-Louis (crédit), photo de <i>Forêts</i> : Léonie accouche de Ludivine, Aimée meurt. 2006.....	122
Annexe 4 : FERNANDEZ, Jean-Louis (Crédit), photo de <i>Ciels</i> : Dolorosa accouche ; Charlie hurle ; diaporama de Victor. 2009. PIC, Roger (crédit), photo de <i>Mère Courage et ses enfants</i> : Anna Fierling hurle à la mort de ses enfants. 1957.....	123
Annexe 5 : BARON, Thibaut (crédit), photo de <i>Incendies</i> : Nawal accouche de Nihad adulte. 2009.....	124
Annexe 6 : Extrait de la captation de <i>Forêts</i> au Théâtre 71 de Malakoff : crise d'épilepsie d'Aimée, passage de Lucien. 28 et 29 octobre 2006.....	125
Annexe 7 : RENAUD, Yves (crédit), photo de <i>Incendies</i> : Nawal (15 ans) accouche. 2003. BARON, Thibaut (crédit), photo de <i>Incendies</i> : Nawal (40 ans) récupère les jumeaux. 2009.....	126
Annexe 8 : JACOMINO, Marie, croquis d'une scène de <i>Forêts</i> : un mur est démoli, Ludivine meurt. 2012.....	127
Annexe 9 : BARON, Thibaut (crédit), photo de <i>Incendies</i> : pluie sur tous les personnages. 2009.....	128
Annexe 10 : FERNANDEZ, Jean-Louis (crédit), photo de <i>Forêts</i> : chimiothérapie d'Aimée. 2006.....	129

Annexe 11 : BARON, Thibaut (crédit), photo de <i>Forêts</i> : la famille d'Albert à table. 2006.....	130
Annexe 12 : Extrait de la captation de <i>Forêts</i> au Théâtre 71 de Malakoff : l'« os » dans le cerveau d'Aimée. 28 et 29 octobre 2006.....	131
Annexe 13 : Extrait de la captation de <i>Forêts</i> au Théâtre 71 de Malakoff : Aimée en séance de radiothérapie. Les particules arrivent près de l'os. 28 et 29 octobre 2006....	132
Annexe 14 : FARCET, Charlotte et AFKER, Irène (crédits), photos de <i>Ciels</i> : le corps de l'acteur en présence face au corps en vidéo. 2009.....	133
Annexe 15 : FARCET, Charlotte et AFKER, Irène (crédits), photos de <i>Ciels</i> : Harwan peint. 2009.....	134

Introduction

Interrogé sur la dimension politique de *Ciels*, la dernière pièce de sa tétralogie *le Sang des promesses*, Wajdi Mouawad se défend d'« être dans une dénonciation politique des attentats. C'est par le travail sur la langue que je sortirai de ce qui peut apparaître comme un piège pour moi. [...] Il me faut donc inventer une langue qui permet la distance, une langue forcément poétique »¹, ajoute-t-il. La langue poétique, par les images qu'elle met en œuvre, son rythme particulier, son éloignement du langage ordinaire permet une perception détournée de ce qui est dit, mais en même temps le fait comprendre. Pour aborder des événements aussi actuels et terrifiants que le terrorisme sans sembler avoir de discours politique, il est donc nécessaire, selon l'auteur, d'en parler autrement que les médias ou les dirigeants, autrement même que dans la langue quotidienne. La langue modifie la perception du thème, elle est en elle-même un élément de compréhension du fond.

Si l'on a largement glosé sur les questionnements que soulève le théâtre de Wajdi Mouawad, artiste deux fois exilé dont les pièces posent entre autres la question de l'identité et du lien familial, la forme et la langue singulières de ses pièces font également couler beaucoup d'encre. L'aspect narratif de ses œuvres n'a pas toujours convaincu la critique, de même que sa langue aux accents poétiques qui se développe sans complexe au fil des pages, donnant des pièces souvent plus longues qu'à l'habitude – jusqu'aux douze heures de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, trois premières pièces de la tétralogie *le Sang des promesses* proposées en une seule nuit dans la Cour d'honneur du Palais des papes d'Avignon, en juillet 2009. Cette langue qui a la particularité de mêler ses cultures en faisant se côtoyer profusion propre aux contes orientaux et expressions idiomatiques québécoises, se construit autour de la question de la réconciliation avec le monde, thème central dans les pièces de l'auteur qui, enfant, fut déraciné et éloigné de son pays et de sa langue maternelle. Ses mises en scène, parfois qualifiées d'excessives

¹ Propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon 2009.

de par la profusion de scènes de violence, de sexe ou la représentation d'accouchements, sont très travaillées et se prêtent à plusieurs niveaux d'interprétation, donnent un éclairage supplémentaire au texte.

Depuis qu'il a acquis une reconnaissance internationale avec notamment la tournée mondiale de *Forêts* en 2006, Wajdi Mouawad a été l'objet de plusieurs travaux de recherches théoriques en France et au Québec, qui s'intéressent principalement aux rapports de son œuvre avec ses origines et la guerre du Liban, comme dans les thèses « La consolation dans l'œuvre de Wajdi Mouawad » (Patricia Ohanian, 2011), « Wajdi Mouawad : un théâtre d'histoire, un théâtre de la compassion ? » (Claire Laurentie, 2006) ou encore « The performance of identity in Wajdi Mouawad's *Incendies* » (Nicole Renault, 2010). Jusqu'à présent, ce sont surtout les aspects politique et sociologique présents dans l'œuvre de Mouawad qui suscitent l'intérêt des chercheurs. La langue, la forme, la mise en scène, en tant que telles, sont au contraire très peu étudiées pour elles-mêmes et ce qu'elles révèlent du fond même que critiques et universitaires aiment à aborder, alors qu'elles donnent des clés de compréhension du propos de l'auteur. Les actes de violence, toutes les références à la guerre, sont autant de faits qui cohabitent avec leurs opposés dans les pièces – amour, beauté, désir de paix. L'un naît même souvent de l'autre, un environnement de haine exacerbant le sentiment amoureux, un regard sur le monde laid cherchant à y retrouver de la beauté. Wajdi Mouawad dans la préface de *Ciels* aborde la notion d'hypoténuse, la ligne diagonale qui rejoint deux segments partant dans des directions opposées, pour rattacher les trois premières pièces du *Sang des promesses* à *Ciels*, qui semble n'avoir en commun avec celles-ci ni la forme ni les thèmes. Le cri de Charlie Eliot Johns fou de douleur à la mort de son fils est, dit-il, le lien entre ces opposés, cette hypoténuse. Ce processus est à l'œuvre au sein même des pièces de l'auteur, où l'hypoténuse qui lie beauté et laideur est le recours à l'image, sous toutes ses acceptions.

Cette appréhension du monde par le rapprochement des opposés ne peut se faire uniquement rationnellement mais amène également à une approche sensible, intuitive. L'auteur stimule cette faculté en convoquant constamment des images, qu'elles soient verbales dans son discours et ses pièces ou bien visuelles dans ses mises en scène. L'image, définie d'abord comme une représentation ou une reproduction d'un objet, désigne la forme sous laquelle l'objet est perçu, que ce soit par la peinture, par exemple, qui reproduit la forme extérieure, ou par le langage qui convoque des figures fondées sur la similitude. C'est d'ailleurs là le rôle que Bachelard attribue aux images littéraires

: créées par le poète, elles ne « viennent pas habiller une image nue² », une image du réel qui lui préexiste, mais construisent leur « propre univers³ » avec les mots courants. Ces mots prennent un nouveau sens, celui que leur attribue l'auteur par l'usage qu'il en fait, qui donne à l'image littéraire un « onirisme nouveau⁴ ». Dégagées de toute nécessité logique, toutes les contradictions peuvent être admises dans les images littéraires – elles peuvent permettre d'unir les contraires. L'image est toujours un détour et non une réalité évoquée frontalement. On retrouve dans l'œuvre de Wajdi Mouawad un langage imagé, métaphorique, voire parabolique ; des actions réalisées de manière symbolique – en tout cas une nécessité de contourner l'objet abordé pour mieux le saisir dans l'intégralité de ses enjeux. « L'oblique », cette façon d'appréhender le monde par un biais, est commentée par Charlotte Farcet dans le texte éponyme figurant dans *les Tigres de Wajdi Mouawad* comme une nécessité afin de ne pas « appauvrir la pensée », « épuise[r] le réel »⁵. Dans *Forêts*, Aimée reprend cette notion d'« oblique » lorsque victime de crises d'épilepsie, elle professe les oracles de ce « dieu qui frappe de loin »⁶, des paroles en forme de poèmes sinon obscurs, du moins énigmatiques, que chacun peut interpréter librement par rapport à la situation, à la pièce. C'est là la richesse de l'image, elle ne donne pas un sens mais est une ouverture, laisse le spectateur se l'approprier. « L'image est à la fois elle-même et autre chose, elle-même et plus qu'elle-même », « elle ne prétend pas être "l'idée" – ou "la vérité" – elle n'en est qu'un autre reflet, un miroitement »⁷.

L'image est donc le moyen d'unir en un même instant, une même parole ces contraires que sont beauté et laideur chez Wajdi Mouawad. Elle seule permet cet oxymore, cette alliance de termes contradictoires qui prennent un sens saisissant, inattendu, et qui ne peut se développer dans un système de langage et de représentation ordinaires, directs, réalistes. Elle jalonne le discours de l'auteur ainsi que ses pièces, donnant à voir et à entendre la dialectique des deux notions opposées et pourtant indissociables au regard des œuvres étudiées.

Nous verrons tout d'abord que l'auteur est d'abord un homme qui pense le monde en images, retransmettant dans son discours propre sa vision de la société, de

² Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, José Corti (1943), pp. 7-8. Cité par Laurent Lavaud, *L'Image*, Garnier-Flammarion, Corpus (1999), p. 182.

³ *Ibidem*, p. 183.

⁴ *Ibidem*, p. 182.

⁵ Charlotte Farcet, « L'oblique ». *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Joca Seria, coll. Les carnets du Grand T, p. 58.

⁶ Wajdi Mouawad, *Forêts*, Leméac/Actes Sud – Papiers, pp. 14, 28, et 41.

⁷ Charlotte Farcet, « L'oblique », *op. cit.*, p. 59.

l'art et de la place de l'artiste à grand renforts de métaphores et de paraboles limpides, très parlantes, qui pourtant donnent à voir la complexité du lien entre beauté et laideur. Les textes des pièces de Wajdi Mouawad se manifestent également comme le terrain d'expression de cette tension constante, où la plus belle parole peut décrire la violence la plus abjecte. L'étude des mises en scène de ses pièces par l'auteur lui-même révèle enfin que ce qui est donné à voir durant le spectacle concrétise l'oxymore qui unit beauté et laideur dans une même image.

Partie I : La parole de l'artiste : un discours imagé

Wajdi Mouawad, lorsqu'il est interrogé sur son travail d'artiste et sur sa manière de voir le monde, d'être au monde, a très souvent recours à la métaphore, à la comparaison, voire à la parabole pour préciser son propos, se détournant du sujet abordé de manière directe pour préférer une appréhension imagée qui permet d'évoquer poétiquement des sujets complexes afin de rendre son propos percutant. Il procède même généralement en commençant par l'image, décrivant comme un conteur le fonctionnement de tel animal réel ou imaginaire, tel fait historique ou social, ancrant souvent cette histoire dans une réalité très concrète, puis fait le lien entre ce comparant et la question initiale. Ce détour, comme l'évoque Jean-Pierre Sarrazac dans *Jeux de rêve et autres détours*⁸, permet d'arriver au propos de l'auteur en le contournant pour mieux le saisir, tel Persée qui, ne pouvant regarder Méduse sous peine d'être pétrifié, passe derrière elle pour pouvoir l'affronter et porter mieux ses coups. La réponse de Wajdi Mouawad est d'autant plus percutante que les liens s'établissent rapidement et de manière évidente entre l'image et l'idée à laquelle veut arriver l'auteur.

Nous étudierons les différentes images convoquées par l'auteur dans son discours où se cristallise l'oxymore entre beauté et laideur, sentiments positifs et événements négatifs, et tenterons de décrypter ces images qui paraissent parfois anodines dans toutes leurs implications artistiques, sociales et politiques. Nous verrons à travers les métaphores du scarabée, des immeubles et du poisson-soi que l'auteur a une vision radicale du rôle de l'artiste dans la société.

Chapitre A : « Le scarabée » ou L'artiste, transformateur de réalité.

Wajdi Mouawad écrit « Le scarabée » en 2008 pour le Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa, dont il est nommé directeur en septembre 2007 à la

⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêve et autres détours*. Circé, Penser le théâtre (2004).

suite de Denis Marleau. Cette métaphore accueille le visiteur du site Internet de l'artiste, et figure régulièrement dans les dossiers pédagogiques qui accompagnent la diffusion de ses spectacles, où elle est qualifiée de « propos » de l'auteur par rapport à l'art. Elle est éditée dans l'ouvrage *les Tigres de Wajdi Mouawad*⁹, qui rassemble des écrits sur l'auteur. Le texte se présente ainsi comme la vision du rôle de l'artiste tel que Wajdi Mouawad la défend, comme un manifeste où l'auteur expose sa position sur l'art face au monde. En cela, il comprend non seulement une dimension théorique et pratique sur la manière dont l'artiste travaille, mais aussi une dimension politique qui touche à la cause de son action.

Le scarabée est un insecte qui se nourrit des excréments d'animaux autrement plus gros que lui. Les intestins de ces animaux ont cru tirer tout ce qu'il y avait à tirer de la nourriture ingurgitée par l'animal. Pourtant, le scarabée trouve, à l'intérieur de ce qui a été rejeté, la nourriture nécessaire à sa survie grâce à un système intestinal dont la précision, la finesse et une incroyable sensibilité surpassent celles de n'importe quel mammifère. De ces excréments dont il se nourrit, le scarabée tire la substance appropriée à la production de cette carapace si magnifique qu'on lui connaît et qui émeut notre regard : le vert jade du scarabée de Chine, le rouge pourpre du scarabée d'Afrique, le noir de jais du scarabée d'Europe et le trésor du scarabée d'or, mythique entre tous, introuvable, mystère des mystères.

Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments mêmes de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté.

Section 1 : Une sensibilité exacerbée.

L'auteur compare le travail de l'artiste au moyen de survie du scarabée. Petit insecte parmi les gros animaux, l'artiste dispose pour « nourrir » son travail de ce que la société a rejeté, de ce dont elle ne s'est pas occupée, de ce qu'elle a jugé inutile pour elle. En effet, ayant dévoré tout ce qui se présente, analysé tout ce qui constitue le monde – l'argent, la nature, les gens et la manière de les gérer, de les diriger –, la société a choisi de n'en assimiler, de n'en « digérer » qu'une partie, de ne s'occuper que de ce qui pouvait lui être utile. Tout ce qui ne s'adapte pas à son fonctionnement, ne la sert pas est ainsi rejeté après examen, passé au crible de ses intestins intéressés, est

⁹ Charlotte Farcet (coll.), « Le scarabée ». *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Joca Seria, Les Carnets du Grand T n°14 (2009), p. 115.

rejeté, à l'image des excréments constitués de la nourriture vidée de ses apports nutritifs et dont l'organisme n'a plus besoin. L'artiste est décrit ici comme possesseur un organisme plus fin, capable de déceler dans ce dont la société n'a pas voulu se servir de quoi survivre, et même de quoi produire de la « beauté ». S'il en est capable, c'est parce qu'il est littéralement plus sensible, que son filtre est plus précis et peut capter ce que la société n'a pas décelé. L'emploi de ce terme de « sensibilité » à propos de l'artiste révèle l'écart entre les systèmes de fonctionnement de la société d'une part, et de l'artiste d'autre part. La société est régie par l'intéressement, ce qui peut lui être utile comme le montre la formule « les intestins de ces animaux ont cru tirer tout ce qu'*il y avait à tirer* de la nourriture ». Cette locution a un sens d'obligation, elle énonce ce qu'il faut faire et implique une instance supérieure. Partant, il faut se demander en vertu de quoi c'est une obligation, dans quel but elle existe, ce qui établit un rapport d'utilité – s'il faut faire une chose, c'est uniquement pour aboutir à un résultat, pour tirer un profit. La société est donc caractérisée dans cette métaphore par la notion d'utilité, ce qui peut apporter un bénéfice, alors que l'artiste, au contraire, s'occupe de ce qui reste, c'est-à-dire de l'inutile. La notion de sensibilité est utilisée dans ce contexte au sens de faculté physique qui permet à l'organisme vivant d'être informé sur son environnement – la sensibilité du système intestinal du scarabée lui permet de trouver de quoi se nourrir dans les excréments. Mais elle ne peut qu'être également comprise au sens affectif de faculté de ressentir des impressions et des sentiments et, à propos de l'artiste, de les traduire dans une création artistique – la capacité de l'artiste à s'émouvoir, sa sensibilité lui fait voir dans la noirceur de quoi « faire jaillir la beauté », de quoi produire des œuvres d'art. En plus de déceler dans ce qui nous entoure plus de choses que la société, l'artiste est donc caractérisé par son approche non utilitariste mais sensible des choses, une approche qui lui permet de trouver et de transformer ce que la société a laissé de côté. Si les conséquences de l'action de la société sont la production de la laideur, de la « merde », celles de l'action de l'artiste au contraire sont à l'image de la carapace du scarabée, « des œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables ».

Section 2 : Une position politique.

Par conséquent, il apparaît que si ce monde était autre et avait une plus grande sensibilité, n'assimilait pas uniquement ce qui lui est directement utile, ses rejets

seraient bien maigres et ne permettraient pas à l'artiste d'y trouver la « nourriture nécessaire à sa survie », de quoi créer. La beauté serait sans doute déjà perceptible dans le monde et offerte par une société soucieuse d'émouvoir, de promouvoir la sensibilité et ce qui n'a pas pour but direct de la servir. L'artiste, d'après cette métaphore, ne peut survivre en tant qu'artiste que s'il dispose de la laideur du monde comme matière première, matériau à son entreprise qui consiste à redorer ce monde couvert de gris. Si Wajdi Mouawad semble ici s'opposer à la société telle qu'elle est proposée en présentant l'artiste comme celui qui choisit ce que celle-ci a refusé, pour mettre en lumière ce qu'elle laisse dans l'ombre, il met en évidence la relation qui existe entre ces deux entités, relation vitale puisque c'est grâce aux rejets que l'artiste peut survivre. Ce lien est paradoxal, car l'artiste construit son œuvre en fonction de ce que la société lui propose, lui laisse, et l'œuvre se fait inévitablement l'écho, le miroir de celle-ci – tout comme la couleur de la carapace du scarabée varie en fonction de la nourriture et du type même des gros animaux –, mais le procédé de création se fait à l'encontre du modèle proposé. Cette tension entre la dépendance à la société qui fournit de quoi survivre à l'artiste et l'opposition de celui-ci au modèle est constitutive du rôle de l'artiste.

On peut à cet égard donner une interprétation purement politique et financière à cette métaphore : l'argent alloué à la création artistique est celui qui reste après avoir pourvu tous les autres pôles de la communauté, et il suffit tout juste à assurer la survie des artistes. C'est alors cette situation qui pousse ceux-ci à s'exprimer comme ils le font, à orienter la recherche là où précisément la société pêche et à produire des œuvres qui se posent en réaction au modèle sociétal proposé : belles, émouvantes. Wajdi Mouawad exprime bien cette idée dans sa lettre ouverte au Premier ministre canadien Stephen Harper publiée le 27 août 2008 dans *le Devoir*, où il réagit à la décision du Parlement de réduire les subventions accordées à la culture. Ce geste de s'exprimer en tant qu'artiste dans un quotidien à large diffusion sur une question directement politique montre bien le lien indéfectible qui existe entre l'art et la politique. Le fond de l'article à ce propos est de même sans ambiguïté : l'auteur affirme que « art et politique s'haïssent et s'envient, s'attirent et se détestent depuis toujours et c'est dans cette dynamique que bien des idées politiques naissent, dans cette dynamique que, parfois, des chefs d'œuvre voient le jour.¹⁰ » Plus qu'une conséquence malheureuse, le passage de l'artiste derrière

¹⁰ Wajdi Mouawad, « La rive miroir » . *Le Devoir*, 27 août 08 (Consulté en ligne).

la société, « anima[l] autrement plus gros que lui », redoutable, impossible à battre, est inévitable, nécessaire, il découle de la définition même de ces deux pôles. « Si c'est le Premier ministre qui change le monde, l'artiste, lui, il le fait voir », ajoute Mouawad, arguant que « art et politique ont toujours été le miroir l'un de l'autre, chacun sur une rive se mirant dans l'autre¹¹ ». C'est le monde créé par le pouvoir que l'artiste montre, un monde passé au hachoir, au filtre des intestins du politique qui propose le monde tel qu'il le conçoit. C'est peut-être aussi ce monde-là qu'on peut deviner sous la dénomination d'« excréments de la société », un monde « unidimension[ne]l¹² » auquel l'artiste redonne du souffle, où il recherche la beauté camouflée, enfouie sous les effets des décisions politiques. Tentant de résumer ses pièces, il affirme d'ailleurs que « ce ne sont pas des pièces qui parlent de la guerre, ce sont des pièces qui parlent de la tentative de rester humain dans un contexte inhumain »¹³. La guerre, le « contexte inhumain » sont sans conteste les conséquences malheureuses de décisions politiques, la « merde du monde », et la « tentative de rester humain », qui se manifeste en général dans les œuvres de Wajdi Mouawad par l'expression de l'amitié, de l'amour, du partage, est la beauté que l'artiste décèle malgré tout et qu'il met au jour. Une beauté qui peut naître de la laideur, des sentiments qui s'expriment d'autant plus fort qu'ils ont lieu dans un contexte qui les met en danger, comme la guerre, par exemple. Une solidarité qui s'exprime parce que la menace se fait sentir, comme lors de la baisse des subventions à la culture de 2008 au Canada, fait que l'auteur soulève dans la lettre du 27 août 2008 en signalant que les artistes, qui n'ont « depuis si longtemps pas eu de cause commune à défendre », réagissent tous ensemble face à cette mesure qui les concerne tous.

Artistes et société connaissent donc bien une interaction, ils partagent le même territoire, vivent dans le même monde, et ceux-ci tels le scarabée sont dépendants de celle-là, ne serait-ce que parce qu'elle peut les écraser ou les dévorer. L'artiste dans sa situation précaire peut être anéanti ou encore récupéré par le pouvoir, il ne dépend pas de lui de pouvoir exister et son autonomie est fragile. Cette interaction place l'artiste au cœur même du monde, non au-dessus ou ailleurs, il est un passeur, un révélateur de ce qui l'entoure auprès de « ses semblables » qui, seulement dotés d'une moins grande sensibilité, ne décèlent pas dans le monde proposé par la société tout ce que l'artiste y voit. A la fois loin des préoccupations utilitaristes de la société et partant d'elle, de ce

¹¹W. Mouawad, « La rive miroir », *art. cit.*

¹²W. Mouawad, « La rive miroir », *art. cit.*

¹³Laure Dubois, « Conversations sur le théâtre avec émotions. Interview de Wajdi Mouawad ». *Evene.fr*, 19 octobre 2006 (consulté en ligne).

qu'elle produit, propose, pour créer, l'artiste fouille dans ce qui lui est donné pour montrer une autre facette de ce monde. Le « monde pour lequel il œuvre » qui lui fournit sa « nourriture abjecte », c'est peut-être à la fois le public qu'il éclaire, à qui il montre la beauté, et la société elle-même, le pouvoir qu'il veut convaincre de la possibilité et du besoin de la beauté, à l'encontre de ce que ceux-ci proposent.

Section 3 : Une position artistique.

Cette analyse du rôle de l'artiste paraît d'autant plus justifiée dans le contexte de la « mort du beau », principe selon lequel l'art n'a plus le but de se faire selon une exigence de beauté. Cette volonté de se libérer des carcans classiques, où l'artiste doit tendre à un idéal, apparaît au début du XX^{ème} siècle avec les avancées techniques, industrielles importantes qui font porter aux artistes un autre regard sur le monde. L'invention de la photographie libère par ailleurs les artistes de l'obligation jusqu'ici prégnante de représenter le monde exactement, voire de manière idéalisée. L'apparition de la culture de masse et du divertissement populaire met fin à l'art figurant la morale officielle et rapproche les artistes du quotidien. Ceux-ci s'attachent alors à représenter une réalité crue, triviale, celle qu'on voit autour de nous sans tenter de l'embellir – c'est l'époque de *l'Absinthe* de Degas¹⁴, qui peint les ravages de cet alcool sur les buveurs ; celle de *la Gare Saint-Lazare* de Monet¹⁵, qui représente le monde moderne et qui, à l'image de l'époque industrielle, constitue une série... Si l'art se fait reflet du monde, alors plus on avance dans les décennies, moins il peut inspirer de sentiment positif, défendre une idée de beauté au vu des massacres perpétrés au XX^{ème} siècle. Ce que plaide au contraire Wajdi Mouawad, c'est que si le monde qui nous entoure est laid, l'artiste se doit d'y rechercher de la beauté, ne doit pas se laisser emporter par ce qui nous est proposé mais donner à voir ce dont le monde refuse de s'occuper, ce qu'il réfute. Il doit y déceler ce qui peut être beau mais qui, à première vue, n'a rien d'attirant, à l'image de Baudelaire qui dans *le Peintre de la vie moderne*¹⁶ loue l'artiste

¹⁴ Edgar Degas, *l'Absinthe*. Huile sur toile, 92 x 68 cm. Musée d'Orsay (Paris), 1875-1876.

¹⁵ Claude Monet, *la Gare Saint-Lazare*. Douze huiles sur toiles de 1877 dont une est exposée au musée d'Orsay (Paris), une au musée Marmottan (Paris) et les autres font partie de collections privées ou sont exposées à l'étranger.

¹⁶ Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne ». *Ecrits sur l'art*. Le Livre de poche (2005), p. 517.

qui fait apparaître la beauté du fugace que nous côtoyons tous les jours dans la rue. S'opposer au monde non pas par principe, mais parce qu'il n'y a d'autre choix que de se nourrir de ce qu'il rejette, et parce que ce qui nous est donné à voir, ce que la société produit n'est pas acceptable. Parce que c'est ainsi que l'artiste peut survivre. Non pas en faisant miroiter un idéal de bonheur qui n'existe pas, mais en fouillant, en creusant dans ce qui est donné par le monde, en passant derrière lui et en ramassant les restes. Gratter sous la couche repoussante des morceaux épars, les engranger et les montrer comme personne d'autre ne peut les voir. Ainsi, c'est la sensibilité absente d'un monde terne, la capacité de l'artiste à s'émouvoir, à s'émerveiller devant une carapace miroitante, qui nous rendent le monde beau.

Section 4 : Une position sociale.

La comparaison entre l'artiste dans le monde et le scarabée dans la nature est un moyen pour l'auteur d'émettre sinon un jugement, du moins son point de vue sur la société et son fonctionnement, sans que cela ne soit trop critique, trop direct, car sa thèse sur la question, telle qu'il l'exprime dans « Le scarabée », est plus nuancée qu'un discours militant ou qu'une lettre ouverte. Montrant la nécessaire et salutaire dépendance de l'artiste à la société, le plaçant comme celui qui donne à voir la beauté cachée du monde, Wajdi Mouawad se positionne dans la lignée des défenseurs du théâtre populaire. C'est lui-même qui s'en réclame dans *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, il reprend la volonté de Vitez de faire un « théâtre élitare pour tous », sans pour autant citer l'homme de théâtre ainsi. Il explicite cette idée à sa manière : pour lui, ceux qui défendent un théâtre populaire sont ceux qui permettent d'arriver au « mystère du récit », à la complexité des idées grâce à la simplicité, à « l'accessibilité des mots »¹⁷ employés. – autrement dit, à ce qui est positif dans le monde grâce à leurs œuvres d'art, fruits de leur propre digestion, qui sont parlantes pour les spectateurs et non réservées à la compréhension de certains. Wajdi Mouawad se détache cependant de Vilar en cela que ses spectacles s'adressent aux spectateurs en tant qu'individus, dans la volonté que chacun reçoive l'œuvre à sa manière, alors que Vilar voyait le public comme un tout collectif, un rassemblement.

¹⁷ Hortense Archambault et Vincent Baudriller, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*. P.O.L (2009), p. 30.

Les œuvres d'art sont adressées à chacun dans le cadre de la métaphore du scarabée, elles sont produites pour donner accès à une face non décelée du monde, belle, positive, pour peut-être apporter du plaisir au spectateur. Elles ont aussi pour rôle d'ouvrir le spectateur à lui-même, de le faire se découvrir, et cela peut parfois être une épreuve difficile. En tout cas, Wajdi Mouawad dans le texte « Nous sommes des immeubles » préconise de se préparer à être sorti de ses habitudes, de son confort en se rendant voir une œuvre d'art.

Chapitre B : « Nous sommes des immeubles » ou L'artiste nous révèle à nous-mêmes.

« Nous sommes des immeubles » est l'éditorial du programme de la saison 2008-2009 du Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa, organisée autour du thème « Nous sommes en guerre ». Ce texte est une longue métaphore où Wajdi Mouawad utilise l'image de l'immeuble pour représenter l'homme, chaque personne étant à elle seule un immeuble. Il lui sert à décrire le rôle de l'art vis-à-vis des spectateurs.

Nous sommes des immeubles habités par un locataire dont nous ne savons rien. Nos façades ravalées présentent bien. Mais quel est ce fou atteint d'insomnie qui, à l'intérieur, reste des heures à tourner en rond, éteignant et rallumant des lumières ? Ce locataire qui nous habite accumule. Souvenirs et objets. Il collectionne. S'encombre. Totalitarisme des biens vite achetés, vite montés, vite usés, vite descendus sur le trottoir, vite brûlés.

Dépotoir des villes urbaines.

Nous sommes des immeubles avec une infinité de pièces, de couloirs, de corridors sombres, donnant à des escaliers qui montent et redescendent. Il y a là infinité de dédales auxquels mènent des ascenseurs donnant à des sous-étages, véritables mondes insoupçonnés pleins de colère, de sensualité, de sexualité, de fluides, d'hébétudes, de balbutiements. Il y a plein de cheminées qui n'ont pas été ramonées, plein de passages secrets, de pièces liquides, organiques ; il y a là, dans le noir des immeubles que nous sommes, des salles-aquariums où flottent les poissons les plus étranges, les plus carnivores, les plus effrayants ! Des jardins intérieurs où vivent en liberté des animaux sauvages, des fauves magnifiques : pumas, lions, guépards, caïmans et tigres à dents de sabre ! Infinité d'oiseaux peuplant l'espace, nichant dans des lustres antiques, dans les renforcements des portes et des frontons. Mais tout cela, ce monde splendide, demeure inexploré, inconnu. Le locataire qui vit là, dans l'immeuble que nous sommes, éprouve une frayeur profonde à l'idée de quitter la pièce où il se calfeutre : monde domestique où le chauffage est agréable, petit salon de thé protégé de la douleur qui se rapetisse sans crier gare. Moins on a mal, moins on veut avoir mal ; moins on supporte d'avoir mal, plus les choses nous font mal. Sans l'exercice d'être sa propre douleur, impossible de supporter la douleur, impossible d'agrandir le monde. Impossible d'ouvrir la porte. Car où est la clé qui saurait ouvrir cette porte du domestique pour permettre au locataire d'aller vers sa vie sauvage ? Comment trouver la clé ?

Nous sommes des immeubles habités par un locataire dont nous ne connaissons rien.

Directeur de théâtre, en ce sens, rime avec pyromane. Je voudrais foutre le feu, que la ville s'embrase, que les immeubles crament enfin. Car qu'arrive-t-il lorsqu'un immeuble est ravagé par l'incendie ? Les vitres se brisent, les habitants ouvrent

leurs portes et se mettent à courir partout ! Les extincteurs se déclenchent, inondant tout le confort d'avant, fracassant tout, ravageant tout ! On en voit, parfois, en proie au désespoir, se jeter même par les fenêtres pour échapper à la chaleur intense des flammes !

L'œuvre d'art est un feu obligeant le locataire en moi à se faire connaître, à révéler son identité à l'immeuble que je suis pour qu'en courant partout, il ouvre enfin les portes derrière lesquelles se terrent les trésors les plus intimes et les plus bouleversants de mon être. Que reviennent les sensations oubliées du bonheur, perforant ma mémoire, créant des trous d'air, pour que je puisse enfin chuter, pour que les cloisons et les parois construites à force de domestication s'écroulent et fassent entrevoir un monde vaste.

L'œuvre d'art comme un geste de guerrier qui engage en moi un combat dont je suis à la fois le terrain, l'ennemi, l'arme et le combattant.

Entrer en guerre pour une guerre intérieure.

Être en guerre pour libérer les vautours et les hyènes qui sauront dévorer la charogne qui se pense vivante en moi : la commodité de ma situation bien commode vivant à l'arrière, grâce au sang des autres.

Ébranlement ébranlement !

Le sang de la poésie dans la gorge.

Ouvrir enfin les fenêtres, quitte à en briser les vitres.

Pas de « bienvenue » dans ce théâtre ni de « merci » ni de « baisers », rien, ou plutôt rien qu'une tentative de parole de poète dans ses tentatives souvent ratées pour retrouver, de spectacle en spectacle, grâce aux artistes, une vie à la fois sage et sauvage.

Ici il y a un théâtre. Si vous voulez, vous pouvez y venir mais rien ne vous y force, ni le devoir de culture, ni la bienséance. Venez comme vous le désirez, mais un conseil : mieux vaut y venir comme le tigre qui va vers sa proie.

Section 1 : Une société aliénante et conformiste.

Il est intéressant de noter que l'immeuble est occupé par un « locataire » et non par un propriétaire, ou tout simplement un habitant, comme si celui-là était seulement un occupant temporaire qui ne possède pas son logement et qui occupe une petite partie de l'immeuble. La « petite pièce » du locataire appartient à quelqu'un d'autre dont il dépend, comme s'il n'était pas propriétaire de lui-même, il ne s'appartenait pas. Nous porterions de plus en plus de choses dont nous ne soupçonnons pas l'existence, des êtres merveilleux, des « fauves magnifiques », une « infinité d'oiseaux peuplant des

« mondes insoupçonnés pleins de colère, de sensualité, de sexualité, de fluides, d'hébétudes, de balbutiements ». Constitués de tout cela, nous l'ignorierions et ne resterions que dans une partie de nous-mêmes, celle-là sécurisante et conformiste, domestiquée, refusant d'approcher les « corridors sombres », les « dédales », les « passages secrets, [les] pièces liquides, organiques », à tel point qu'on finit par oublier que ces endroits existent en nous, que « ce monde splendide demeure inexploré, inconnu ». Le locataire tant qu'il reste dans sa pièce qui rétrécit peut être interprété comme la conscience de l'homme qui, à force d'être confronté à un modèle bien-pensant et cadré, soumis au « totalitarisme des biens vite achetés, vite montés, vite usés, vite descendus sur le trottoir, vite brûlés » qui lui apporte confort et chaleur, laisse de côté ses autres pièces biscornues et dangereuses, ce qui en lui n'est pas domestiqué et pourrait ravager le monde qui l'entoure. Il se laisse persuader que protégée de l'étrange, de l'extra-ordinaire, sa pièce est la mieux à même de le satisfaire. Et c'est pour cela que nous n'avons qu'un « locataire » : car notre esprit, selon cette métaphore, ne nous appartient pas, mais est contrôlé, orienté. L'environnement dans lequel nous vivons et qui promet de nous protéger de toute douleur, c'est sans doute le monde qui endort notre sensibilité et bride notre liberté ; il fait rétrécir la petite pièce où nous sommes retranchés. Ainsi, nous ne visitons pas les autres pièces, nous ne nous laissons pas aller à notre imagination folle, preuve de liberté de conscience, d'indépendance d'esprit, capable de tout concevoir, de tout entrevoir, et qui pourrait nous emmener hors de toute limite et surtout hors de la réalité qui nous entoure et à laquelle nous devons adhérer.

Cette interprétation se justifie à la lecture de « Un exorcisme », texte écrit en 2008 pour le Théâtre français¹⁸. Wajdi Mouawad y donne une lecture personnelle du tableau de Vittore Carpaccio *Saint Jérôme ramenant le lion au monastère* (vers 1502, voir ci-dessous), vision qui a inspiré plus tard « Nous sommes des immeubles ». On voit dans le tableau saint Jérôme aux côtés d'un lion qui, s'il semble très calme, provoque pourtant la fuite des autres moines présents, au contraire du saint et des passants qui ne semblent pas s'effrayer. L'auteur se demandant pourquoi seuls les moines, jeunes, sont terrifiés, trouve une réponse dans une lecture allégorique de l'œuvre : les moines, tous vêtus comme le saint, sont comme des fantômes qui « s'échappent¹⁹ » de lui, l'image matérialisée de sa jeunesse. Si seuls les « jeunes » saint Jérôme ont peur, c'est qu'ils

¹⁸ Wajdi Mouawad, « Un exorcisme ». *Carnet de route du Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa*, 11 décembre 2008 (consulté en ligne).

¹⁹ Toutes les citations de ce paragraphe sont tirées de « Un exorcisme », *op. cit.*

sont encore soumis à un monde, à un Etat ordonnés, à une « vie domestique », dans une « aliénation à tout prix » alors que le vieil homme a retrouvé sa « vie sauvage » représentée par le lion, dans un désir de liberté et de « s'inscrire dans le temps ». Cette lecture du tableau de Carpaccio ne se réfère pas à l'épisode raconté dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, qui au contraire relate comment saint Jérôme soigne le lion blessé à la patte et en fait un animal domestique, chargé de surveiller l'âne du monastère. Wajdi Mouawad interprète l'œuvre dans le sens de son propos, donne une nouvelle vision de l'épisode qui peut faire comprendre l'acte de saint Jérôme différemment. Ce procédé va de paire avec celui décrit dans « Nous sommes des immeubles », qui préconise de s'affranchir des idées reçues, des habitudes de pensée. Cette volonté d'accéder à la liberté de l'esprit, de sortir du joug de l'aliénation est selon cette lecture une preuve de sagesse et une voie à suivre.

Section 2 : L'art révélateur.

La comparaison de l'homme avec un immeuble ne va pas sans rappeler la représentation spatiale du moi, établie par Freud, à travers l'image d'une maison. Dans *De la psychanalyse*²⁰, pour expliquer la nature et le fonctionnement de la conscience et de l'inconscient, le médecin utilise en effet l'image d'une maison, où le petit salon est le séjour de la conscience et une grande antichambre attenante, celui de l'inconscient. La porte qui mène de l'antichambre au salon est contrôlée par un gardien qui impose la censure à chaque tendance psychique, permettant ou non l'accès de celle-ci à la conscience. Le texte de Wajdi Mouawad fait écho à cette image par la spatialisation de la psyché dans une habitation, et l'idée générale des pièces auxquelles on a ou non accès. Cette petite pièce qui rétrécit peut ainsi être associée à la conscience, et les autres pièces inconnues, merveilleuses et terrifiantes à l'inconscient, et sont alors le siège des pulsions ou « tendances » psychiques²¹. Au-delà de l'interprétation sociale et politique de la thèse de Wajdi Mouawad, « Nous sommes des immeubles » permet également une réflexion sur le moi et la manière dont nous gérons nos conflits intérieurs, ce qu'on a refoulé mais qui nous habite toujours, qui n'est plus actif en quelque sorte. Le texte cependant résiste à la théorie freudienne, en cela que le travail d'analyse mené par le patient a pour but de régler certains problèmes psychologiques dont la clé se trouvait

²⁰ Sigmund Freud, « De la psychanalyse », *Œuvres complètes* t.X 1909-1910 (1993), pp. 1-55.

²¹ S. Freud, « De la psychanalyse », *op. cit.*, p. 20.

dans l'inconscient, de convaincre le gardien de laisser passer les pulsions dans le salon, en quelque sorte, afin que le patient puisse y faire face. L'œuvre d'art, quant à elle, chasse le gardien de la porte, force la serrure et oblige l'habitant conscient à courir partout, celui-ci se trouvant confronté brutalement à ce qui l'habite et devant faire avec. Si l'analyse est curative, le spectacle peut presque être vu comme le déclencheur du problème, puisque auparavant le spectateur-locataire était installé confortablement. Par la méthode (« la guerre ») autant que par les conséquences, Wajdi Mouawad s'éloigne de Freud. De plus, l'analyse est une démarche intime et individuelle alors que la représentation théâtrale suppose un rassemblement d'individualités, venus pour partager un événement. Ce passage de l'individuel au collectif se retrouve dans l'adaptation de l'image que fait Wajdi Mouawad, puisqu'il ne parle pas de maison mais d'immeuble. Cela peut être interprété comme un désir de complexifier l'image schématique de la maison aux deux pièces, sous-entendant la multiplicité d'espaces intimes à découvrir, de replis qui composent l'être humain – la longue énumération des pièces et de leur contenu en est la preuve. Le fait que l'auteur parle d'un immeuble et non d'une grande maison (ce qui aurait aussi été cohérent avec son propos) est en soi significatif. Destiné à être occupé par plusieurs habitants, celui-ci n'a pourtant qu'un seul locataire. Si ce fait accentue l'idée que celui-ci ignore tout de lui-même, est dépossédé d'une partie de lui, il peut en outre raconter comment l'on est marqué par le monde extérieur sans s'en apercevoir, monde qui s'invite dans un appartement voisin. Grand lecteur, Wajdi Mouawad est marqué et certainement influencé dans son écriture par d'autres auteurs, qu'il convoque plus ou moins consciemment et qui se situent dans les « pièces liquides » de son immeuble personnel. Ainsi, même campé sur ses positions et pétri de certitudes, refusant peut-être l'idée de changer ou d'être changé par une rencontre, une expérience, chacun porte en lui ces dernières qui vivent dans une pièce voisine, qui travaillent son inconscient. C'est alors devant l'œuvre d'art, d'après Mouawad, qu'il réalisera son erreur, verra qu'un autre rapport au monde est possible et qu'il ouvrira les portes de l'immeuble. L'art a donc un rôle de révélateur, il ouvre les yeux du spectateur accroché à des certitudes rassurantes mais qui l'éloignent tant de son monde intérieur que du monde extérieur.

Section 3 : L'art libérateur.

C'est par l'art que Wajdi Mouawad veut « entrer en guerre » (« Nous sommes des immeubles ») contre le « petit salon de thé » qui préserve le locataire de sa « vie sauvage », ce qui dans la société, la vie ordinaire, police la manière de vivre et inspire de la frayeur envers ce qui sort du cadre établi. Tenter de faire revenir les « sensations oubliées du bonheur » est un service à rendre, un bienfait. Si le paysage intime est fait de chemins sinueux et de douleurs, c'est la conscience et l'acceptation de cette douleur qui procurent l'apaisement, comme le montre l'attitude de saint Jérôme, tranquille près du lion. Cela corrobore aussi la métaphore de la petite pièce qui rétrécit, car si elle nous préserve de la douleur, elle nous en déshabitude et nous fait la redouter, provoquant le repli sur soi pour éviter tout risque d'y être confronté. La « vie sauvage », la possibilité de ressentir et donc de souffrir mais aussi d'aimer, au contraire, parce qu'elles contiennent cette éventualité, nous donnent les armes pour faire face à la douleur. L'art, selon l'auteur, nous met face à cette liberté, ou en tout cas nous donne l'opportunité de l'entrevoir et de s'engouffrer dans la brèche, dans l'embrasure de la porte pour sortir de notre pièce. L'œuvre d'art est ce feu, ce déclencheur qui nous fait ressentir des émotions insoupçonnées, nous fait accéder à une partie de nous-mêmes « dont nous ne savons rien » – il est fréquent de sortir songeur d'une représentation théâtrale, d'un concert ou d'une exposition et d'y repenser souvent pour ce qu'elle nous a révélé de nouveau, de constater combien elle a changé notre vision du monde. C'est en cela que l'art donne accès à la vie sauvage, à l'imagination, à l'inconscient, car il parle à chacun qui à son tour l'interprète à sa manière, en fonction de l'expérience qui le constitue. Cette faculté de ressentir ou de comprendre des choses qui parfois nous surprennent nécessite une ouverture préalable, une conscience de cette possibilité, un courage intellectuel qui consiste à accepter la certitude d'être bousculé dans ses convictions, sa connaissance – tout ce qui fait « la commodité de notre situation ». C'est d'ailleurs la teneur de l'avertissement final de Wajdi Mouawad qui assure dans le texte que la rencontre du spectateur et de l'œuvre sera de l'ordre du choc, et qui conseille à celui-ci de se préparer à devoir ouvrir ses portes et fenêtres intérieures, à « venir comme le tigre qui va vers sa proie ». C'est cette attitude qui consiste à accepter le risque de faire face à soi-même, de révéler tout le bestiaire qui nous constitue, qui peut être qualifié de « sage », car c'est une position peu commode, peu confortable comparée à celle du locataire enfermé, mais aussi difficile à prendre car elle va à l'encontre des règles du monde dans lequel nous

vivons. Tels saint Jérôme au seuil de sa mort, serein, cette attitude nous fait « retrouver le monde²² » et sortir de la vie monastique, « domestique » qui dans cette analogie est assimilée à la société, à l'ordre, à « l'Etat²³ » par opposition à notre vie intérieure, « sauvage ».

Le théâtre comme moyen de sortir d'une aliénation est une idée développée par Artaud dans « Le théâtre et la peste », où il procède à une comparaison entre ces deux éléments. Après avoir décrit les effets de la peste sur la population – elle révèle la noirceur des gens non atteints qui pillent les maisons vides, et tue les pestiférés sans avoir détruit leurs organes mais en portant les stigmates du mal –, il opère des analogies entre le processus et les effets de la peste et ceux du théâtre. Il reprend le fait historique de brûler les cadavres de pestiférés et emploie l'expression d' « incendie spontané que la peste allume²⁴ », qui s'applique aussi bien aux feux réels qu'à l'état d'urgence et aux destructions provoqués par la peste. C'est justement cette image de l' « incendie » qui est reprise par Wajdi Mouawad pour évoquer l'action du théâtre, qui détruit le carcan établi et nous fait sortir de nos habitudes. Cet aspect est aussi développé par Artaud qui assure qu' « une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle²⁵ », que « comme la peste [...] il dénoue les conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie²⁶ ». L'on retrouve ici l'idée de Wajdi Mouawad selon laquelle on « *retrouv[e]* [...] une vie à la fois sage et sauvage » (« Nous sommes des immeubles ») qui était enfouie, que le théâtre révèle mais ne crée pas de toutes pièces. La pièce de théâtre tout comme la peste, cet état de peur, a une « action bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, [...] elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens²⁷ ». Là encore, la filiation de Mouawad est perceptible dans l'idée que l'incendie – l'œuvre d'art – pousse les spectateurs à visiter toutes les pièces de l'immeuble, à faire face à leurs démons, leurs êtres fabuleux, hors de leur

²²W. Mouawad, « Un exorcisme », *op. cit.*

²³W. Mouawad, « Un exorcisme », *op. cit.*

²⁴ Antonin Artaud, « Le théâtre et la peste ». *Le Théâtre et son double*. Gallimard, Folio essais (2007), p. 39.

²⁵A. Artaud, « Le théâtre et la peste », *op. cit.*, pp. 40-41.

²⁶A. Artaud, « Le théâtre et la peste », *op. cit.*, p. 45.

²⁷A. Artaud, « Le théâtre et la peste », *op. cit.*, p. 46.

petite pièce fermée, confortable qui rétrécit, c'est-à-dire qui les maintiennent littéralement dans une « inertie asphyxiante ». Le rapprochement effectué avec le texte d'Artaud sur la peste confirme la radicalité de la position de Wajdi Mouawad quant au rôle de l'artiste et de l'art, mais il faut cependant distinguer le statut des deux hommes. Artaud a toujours été à la marge de l'institution, alors que Mouawad est directeur d'un des plus grands théâtres du Canada. Le discours d'Artaud est donc plus théorique que pratique, il n'a jamais vraiment pu le mettre en œuvre alors que Wajdi Mouawad dispose des moyens pour accomplir ce qu'il estime être son devoir d'artiste. Son propre travail reflète d'ailleurs ce désir d'éveil des consciences, car lorsqu'il écrit ce texte il prépare le spectacle *Ciels*, qui montre des terroristes provoquer des attentats par révolte contre les massacres perpétrés par leurs parents tout au long du XX^{ème} siècle, spectacle où l'on peut entendre les revendications d'une génération sacrifiée. Sa programmation de la saison 2008-2009 pour le Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa est également élaborée dans ce souci, elle a commencé par un cycle de petits spectacles rendant hommage aux prises de position influentes de l'histoire, par la lecture de manifestes tels le *Manifeste du Parti communiste* (Karl Marx et Friedrich Engels, 1848) ou le *Manifeste du futurisme* (Filippo Tommaso Marinetti, 1909). Elle contient aussi des écritures novatrices, des spectacles joués en langues étrangères propres à opérer une « remise en question de nous-mêmes grâce à celui qui vient d'ailleurs, l'étranger, dont le regard nous oblige forcément à nous redéfinir²⁸ » – à ouvrir les fenêtres et les portes de l'immeuble. Artaud, quant à lui, a toujours été déçu par ses expériences au sein des théâtres ou des cadres institutionnalisés, comme le mouvement surréaliste. S'il a d'abord adhéré à ce mouvement, il s'en dégage dès 1926 car il refuse l'idée d'une révolution esthétique. Son expérience au théâtre Alfred-Jarry le déçoit également du théâtre occidental, qui reste textocentriste alors qu'Artaud ne reconnaît de valeur, dans la représentation théâtrale, qu'à la puissance du corps dans l'espace, du geste poussé à l'extrême limite, liés directement à la pensée, à l'esprit²⁹. L'entreprise d'Artaud n'a pas abouti de son vivant, ses théories sur le théâtre étant ne touchant qu'un cercle très restreint d'initiés, il est demeuré marginal parmi ses contemporains, alors que Mouawad est reconnu par ses pairs et par la société. L'un et l'autre n'ont donc pas la même posture dans leur discours, Artaud critiquant l'ordre esthétique établi, présent même

²⁸ Wajdi Mouawad (coll.), *Programme de la saison 2008-2009*. Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa (consulté en ligne), p. 18.

²⁹ D'après Michel Corvin, article « Antonin Artaud », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Bordas (2008), pp. 113-114.

chez ses plus proches compagnons dans l'art, et Mouawad tentant d'ouvrir les yeux des spectateurs sur eux-mêmes et sur le monde. Son statut de personnalité publique, à l'aura intellectuelle étendue, lui permet en outre d'exprimer son désaccord avec le pouvoir en place. Leur position radicale prend place sur des terrains différents, mais elles ont en commun de montrer la difficulté du cheminement qui mène à cette prise de conscience du monde et de soi.

Section 4 : Un chemin difficile à parcourir.

Les notions de beauté et de laideur sont présentes dans ce texte de manière plus sous-jacente que dans la métaphore du scarabée, car l'auteur ne développe pas ici la dimension esthétique du travail de l'artiste, mais plutôt ses dimensions politique et sociale. Mais le rapprochement des contraires s'y effectue bien, car Wajdi Mouawad défend l'idée qu'il faut accéder à nos différentes pièces intérieures, à tout ce que nous portons dans notre corps, notre mémoire, notre inconscient, l'insoupçonné pour préserver notre ouverture d'esprit, découvrir tous nos « trésors les plus intimes et les plus bouleversants de notre être ». Déplorant dans le texte que l'habitude et le confort bâtissent des « cloisons » et des « parois » à notre conscience, que notre rapport au monde s'affaiblisse, se réduise à la petite pièce à force de ne pas se risquer à approcher ce qu'on ignore et qui du coup nous fait peur, l'auteur avance que cette situation est une mort avant l'heure, fait du locataire une « charogne », un cadavre. Découvrir le « monde vaste », la diversité des possibles qui nous habitent est alors le moyen de rester vivant car ouvert et sensible. Or ce qu'il qualifie de « trésors », il le décrit plus haut comme des mondes « pleins de colère » remplis des « poissons les plus étranges, les plus carnivores, les plus effrayants », où « vivent en liberté des animaux sauvages » et une infinité de bêtes réelles ou imaginaires ! Rester vivant, cela impliquerait de rencontrer ces parties ignorées, peu rassurantes de soi, ce serait accepter le risque de se confronter à des choses de soi qui effraient – c'est pour cela que le désir de rester calfeutré l'emporte. Rester vivant, ce n'est pas alors continuer à vivre dans un monde policé qui nous dit comment penser, cette voie-là est précisément celle qui nous laisse dans une « situation bien commode », un confort, ce mot étant ici synonyme de mort lente. Affronter ses secrets intimes, ce qui en nous peut nous faire sortir de la route tracée par avance et empruntée par tous, découvrir l'inconnu et peut-être avoir peur, est le moyen

de rester vivant comme homme pensant, ressentant, indépendant d'esprit. Cette peur, ces animaux étranges et peut-être laids, cette inquiétude est ce qu'il faut découvrir, ce par quoi il faut passer pour accéder à une « vie à la fois sage et sauvage », qui est certes bizarre, mais belle car peuplée de toutes ces choses qui nous appartiennent. La diversité, les couleurs propres à nos mondes, ce qui nous différencie les uns des autres, est ce vers quoi il faut tendre, c'est ce qui ferait la beauté d'un monde qui aujourd'hui nous réduit à être une « charogne qui se pense vivante ». Wajdi Mouawad résume cette idée dans la phrase « le sang de la poésie dans la gorge », où verser « le sang » est ce procédé brutal du choc avec l'œuvre d'art, qui provoque un « ébranlement » de l'immeuble en moi, et « la poésie » cette œuvre précisément ce qui amène à l'ouverture des portes et fenêtres. L'auteur prône également dans le texte de pratiquer « l'exercice d'être sa propre douleur », formule paradoxale dans un texte censé attirer du public au théâtre, faire de la publicité, donner envie de venir. L'entreprise de Wajdi Mouawad dans ce texte est de convaincre que se frotter à la douleur est aussi le moyen pour le locataire de l'immeuble « d'agrandir le monde » et de faire face à tout ce que l'on est, ce qui est souhaitable car ce serait vivre entièrement et non dans un moule que l'on finit par s'imposer à soi-même. C'est donc cette méthode violente, douloureuse peut-être, qui est salvatrice car elle nous redonne la vie, notre vie propre et nous sort de celle qu'on nous impose « sans crier gare ».

Ce texte semble être une version moderne du « connais-toi toi-même » du temple d'Apollon à Delphes, formule reprise par Socrate qu'il interprète comme la nécessité de se savoir un être pensant qui s'élève au-dessus de l'opinion, l'aveuglement de soi-même rendant l'homme dépendant de celle-ci. Socrate ajoute que c'est cette connaissance de ce que nous sommes, de ce dont nous sommes capables – celle de notre mesure, qui nous rend libres et heureux. Ouvrir toutes les pièces de l'immeuble, avoir conscience de notre mesure et de notre démesure, de nos sentiments forts, de nos peurs, est le moyen de « dévorer la charogne qui se pense vivante en moi : la commodité de ma situation bien commode » et de s'affirmer comme indépendant d'esprit vis-à-vis le monde extérieur qui veut nous guider sur une unique voie.

Wajdi Mouawad utilise cette longue métaphore pour nous faire comprendre une idée qu'il n'exprime qu'à la fin, et encore, toujours de manière détournée, en reprenant les termes de son image, laissant à chacun le soin de l'interpréter comme il l'entend –

selon sa propre vie intérieure. Il est intéressant de remarquer qu'en outre, c'est une œuvre d'art qu'il propose comme moyen de dépasser une réalité très stricte et policée, c'est-à-dire une manière détournée d'aborder le monde, une approche non frontale et qui demande une appréciation tant sensible qu'intellectuelle, donc personnelle. A l'intérieur de sa métaphore, figure d'analogie où un terme (l'homme, la conscience, la liberté de pensée et d'imaginer, l'œuvre d'art) est remplacé par un autre (l'immeuble, le locataire, la vie sauvage, le feu) afin d'éclairer la pensée, l'auteur défend un autre détour, une autre manière non frontale d'aborder le monde, l'œuvre d'art, comme moyen pour l'homme d'avancer, de s'épanouir. L'image est bien fondatrice chez cet auteur, elle donne accès à une liberté fondamentale – de par l'interprétation forcément personnelle qu'elle requiert – et générale, car aborder le monde de biais, ne pas s'arrêter à ce qui nous est donné d'emblée mais tenter de regarder derrière, dessous, c'est trouver la clé qui ouvrira la porte de la petite pièce, c'est le moyen pour l'auteur d'y trouver de la beauté.

Cette façon de regarder le monde autrement une fois que la rencontre avec l'œuvre d'art a eu lieu met en lumière le rôle individuel du spectateur dans ce processus, car si l'œuvre présentée est une, les spectateurs sont tous différents et trouvent des résonances personnelles à ce qui leur est montré. Pour créer, l'artiste procède au même cheminement, l'origine de l'écriture se trouvant dans un lui-même inconnu, insaisissable, que l'auteur nomme le « poisson-soi ».

Chapitre C : « Le poisson-soi » ou L'art, une recherche intérieure.

Il existe plusieurs textes convoquant la métaphore du « poisson-soi » ou « poisson soi », écrits entre 2004 et 2011. Peu sont publiés, et l'auteur en parle différemment dans chaque texte. Nous appuierons notre analyse sur les différentes versions à notre disposition afin de saisir le plus précisément possible cette métaphore qui a quelque peu évolué depuis sa première évocation, non pas en niant ou corrigeant les précédentes versions, mais en y ajoutant des strates de sens et ainsi l'enrichissant.

Le premier extrait clôt des entretiens réalisés par Jean-François Côté entre 1999 et 2005, quand le poisson-soi n'est encore qu'une idée floue pour l'auteur, un animal dont il a « découvert l'existence³⁰ » au moment où il parle. Le livre se termine d'ailleurs sur ce texte car c'est là où l'auteur dit en être de sa compréhension de l'art et de son rapport à l'écriture.

Wajdi Mouawad : [...] Ecrire est une noyade. Une asphyxie dans une mer située en nous. Appelée *l'innomable*. Une mer au fond de laquelle se cachent des poissons étranges et tordus, laids et dérangeants. Ecrire est une noyade pour tenter de saisir, sans les laisser glisser, ces poissons horriblement magnifiques.

Jean-François Côté : *Pourquoi ?*

Wajdi Mouawad : Parce que ce sont là les miroirs les moins déformants dans lesquels nous pouvons nous regarder tels que nous sommes. Voir son propre reflet est une chose rare, unique. Cela n'arrive qu'une fois dans une vie. Beaucoup fuient ce miroir insupportable et préfèrent se chercher des miroirs tamisés, décorant et maquillant leur teint à leur avantage. Mais depuis toujours, il existe en l'Homme une sorte d'innocence qui le pousse à chercher, malgré la douleur, la perfection de son reflet. Œdipe s'est crevé les yeux. Qui verra jamais ce qu'a vu Œdipe ? Ecrire est une noyade en soi. Tout artiste est Narcisse. D'où le miroir. La mort est certaine, mais c'est un chant de sirène que peu de gens parviennent à entendre. C'est la voix qui vous appelle par votre nom. Il est impossible de ne pas y répondre, ou alors c'est la folie si on vous garde attaché à l'intérieur, pour vous calmer, vous faire entendre raison comme on dit. Justement, ce que l'auteur entend, ce n'est pas la raison, c'est son nom. Ce nom qu'il pressent au fond de lui-même : le poisson-soi. [...]

Le second texte figure en intégralité dans le dossier de presse de *Forêts*, diffusé en 2005-2006, et constitue une sorte de manifeste de la démarche artistique de Wajdi Mouawad. Sa date d'écriture étant inconnue, nous ne pouvons avec certitude faire

³⁰ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*. Leméac, L'écritoire (2005), p. 144.

apparaître la chronologie de ces deux textes et l'évolution de la pensée de l'auteur autour du « poisson-soi ».

Il existe un étrange dialogue entre l'écrivain et l'écriture. Un dialogue se situant dans un autre espace-temps qui paraît lorsque l'imagination largue les amarres pour aller vers la tempête et se plonger dans le chaos des vagues immenses des choses anciennes où se trouve la beauté nouvelle qu'il faut pêcher.

Cette beauté, je lui donne le nom de poisson-soi.

Ce dialogue mystérieux a comme principe de base, de contrôler la volonté et de l'empêcher de décider consciemment des éléments qui fomentent l'histoire à venir. Ce dialogue entre l'écriture et l'écrivain est une plongée. Une plongée en apnée. Une plongée où l'écrivain tente d'aller au plus profond de lui, là où la pression est énorme, pour deviner, dans l'obscurité de l'inconscient, ce qui gît là, ce poisson-soi, qui est l'objet de beauté. Une fois l'animal trouvé, réellement trouvé, le dialogue consiste alors pour l'écrivain et l'écriture, à laisser venir et croire que c'est une nature métaphysique qui est là, puisque entre eux, il sera question de la mort, de la douleur et de l'amour. Puis, par une entreprise chirurgicale dont les mots sont les multiples et savants scalpels, l'écrivain a pour mission de faire émerger ce poisson-soi à la surface houleuse de l'océan. Et de là, le ramener, le temps d'un instant, vers la rive. Le temps d'une marée basse.

La marée basse où est échoué pour un temps le poisson-soi pêché par l'écrivain, c'est cela, pour moi, le théâtre lorsque ce théâtre est le fruit de l'écriture et la mise en scène d'un seul individu. Le temps que dure la marée basse, c'est ça la représentation, puisque le poisson-soi est là, sur le sable fin, respirant à peine, espérant le retour de l'eau. Les spectateurs, eux, regardent et observent cette méduse qui semble si fragile. Mais aussi, pareille aux méduses, on n'ose pas y toucher, car le poisson-soi est porteur de poison. Puis, la marée remonte et emporte avec elle cet animal dévoilé. La nuit tombe. Le spectacle est terminé.

Les derniers extraits figurent dans le livre *Le Poisson soi*, sorte d'essai en partie autobiographique à la forme décousue où l'auteur tente de préciser cette notion, point de départ du processus de création. Si les deux premières parties sont une sorte d'introduction où se mêlent les souvenirs d'enfance et différentes manières d'envisager, de définir le poisson soi, les quatre parties suivantes retracent la vie de l'auteur de façon parcellaire, allusive et subjective. Des souvenirs de la vie au Liban au bilan général sur la vie humaine et son incapacité à revenir aux choses essentielles, Wajdi Mouawad traverse les années de guerre, l'arrivée en France, la découverte de l'amour, la mort de la mère, les questionnements de l'artiste. Le tout dans une langue poétique et à la troisième personne, l'auteur opérant une démarche d'étude de lui-même – ce procédé s'explique à la lecture du texte liminaire de l'œuvre, qui expose une vision du temps particulière : le « je » marche, s'arrête devant une « grille fermée » derrière laquelle « un vieillard et un enfant, assis l'un en face de l'autre, discut[ent]³¹ » en dépit de l'agitation de la ville. L'apercevant tenter de pousser la grille, ils le regardent puis

³¹ Wajdi Mouawad, *le Poisson soi*. Boréal, Liberté grande (2011), p. 14.

continuent leur conversation. Le narrateur se demande alors qui est cet enfant si le vieillard, c'est lui-même vieux, qui est ce vieillard si l'enfant, c'est lui-même enfant, et qui regarde à travers la grille si ceux qui discutent sont lui vieux et lui enfant. Cette conception du temps représente la manière dont l'auteur envisage son passé et son avenir, sans s'y replonger mais en tentant de s'en détacher pour pouvoir l'examiner avec du recul, le plus objectivement possible. Wajdi Mouawad met cette idée en pratique dans la suite du texte en optant pour la troisième personne. Le texte suivant annonce ainsi le renoncement au « je » dans l'espoir que « quelqu'un dise/ "Il" »³² à sa place, et c'est bien la troisième personne qui prend le relais. L'auteur semble ainsi donner la voix à ses multiples « lui-même » à travers les âges, tentant de prendre de la distance avec le présent et de démultiplier les points de vue – lorsque le « je » revient, il est par exemple féminin. Cette mise à distance d'un lui-même si souvent convoqué pour expliquer, étudier ses œuvres semble être la démarche qui rend possible le questionnement autour du « poisson soi », cette nécessité intérieure qui pousse l'artiste à écrire.

Il se savait impuissant à découvrir le poisson soi, même s'il était en mesure de disposer de toutes les vies pour fouiller les abysses des mers et des océans, tant est profond l'espace d'expression du poisson soi. « Le monde des choses qui sont, les sages y pénètrent à travers un chemin qui me sera toujours inaccessible, se disait-il, mais pour les esprits aveugles et sourds tels que moi, il y a des portes dans le monde des apparences. » Fragments de lucidité. Parfois, au détour d'un instant, il faisait face à l'une de ces portes. « Quelque part, là, se trouve caché le poisson soi. » Il faisait un pas et entrait dans un monde de ténèbres où tout est énigme.

« Qu'est-ce qui écrit en moi et pourquoi ce qui écrit en moi m'a-t-il choisi pour écrire puisque je suis incapable d'être à la hauteur de ce que ce geste suppose ? »

Mais le poisson soi est indifférent à sa propre survie, indifférent au bruit des foules, indifférent au fracas du monde. Il aime sa propre fidélité. « C'est toi que tu écrives ou non c'est toi », semblait dire avec un entêtement incompréhensible le poisson soi. Le poisson soi tourne en cet aquarium et porte en lui promesse et beauté. Sans raison. Sans attention. Il est là. « Mais pourquoi moi ? » demandait-il encore au poisson soi. Mais le poisson soi tourne et tourne dans son aquarium sans répondre, sans entendre, tout à sa puissance et à son éclat, tournant et se retournant au milieu des ombres de celui qui le cherche.

« Si je suis la flèche, se disait-il, il faut bien un arc pour me lancer vers la cible et cette cible, il me faut bien la décider. Si je suis l'arc, il faut bien une flèche et une corde pour m'arquer et une cible et une main pour me tendre. Si je suis la cible, qui donc me visera ? » La volatilité de la question menant à autant de réponses volatiles interdisait tout clarté à sa vie.

p. 20-21.

³²W. Mouawad, *Le Poisson soi*, op. cit., p. 16.

[...]

Il fut un temps où il savait faire silence. Le poisson soi remontait de lui-même à la surface pour le regarder sans qu'il ait eu à l'attraper. Inconscient du privilège. Enfant, il ne parlait pas. Ni papa ni maman ni lolo ni miam-miam, rien. Il s'arrangeait avec la présence du monde. Il ne s'éveillait pas à cette soif insatiable de l'infini sauf en ces rares moments où, en pleine nuit, assis dans son lit, une frayeur le prenait et le faisait hurler. De quoi avait-il eu peur ? De quoi pouvait-il, enfant, avoir peur lorsque l'idée même d'une sorcière ne lui disait rien ?

p. 28.

[...]

Le poisson soi, effrayé par le hurlement, remontant moins souvent à la surface, reste blotti en sa profondeur. L'enfant apprend à parler.

p. 31.

Le poisson soi resta rivé aux eaux de l'enfance alors que lui-même avait quitté le pays natal entre tous.

p. 32.

[...]

Le poisson soi.
Mémoire de la merde du monde,
Mémoire de sa finalité
La mort
Son désordre
Son territoire :

Peur
Sang
Sperme
Folie
Démembrement
Vieillesse

Indigestes à qui les dévore.

p. 51.

Section 1 : Une poursuite dangereuse.

L'auteur dans ses différents textes parle de l'écriture comme d'une noyade, une plongée « en apnée³³ » qui provoque « l'asphyxie³⁴ » à la recherche du poisson-soi, « beauté nouvelle qu'il faut pêcher³⁵ ». Cette définition cristallise l'oxymore, la jonction des contraires que sont beauté et laideur, positif et négatif. En effet, cette « beauté » est l'œuvre d'art, le spectacle que les spectateurs vont regarder le temps d'une soirée,

³³ Wajdi Mouawad, « Le poisson-soi ». *Dossier de présentation de Forêts*, 2006 (consulté en ligne).

³⁴ J.-F. Côté, *Architecture d'un marcheur*, op. cit.

³⁵ W. Mouawad, « Le poisson-soi », op. cit.

comme le poisson pêché et déposé sur la rive le temps que dure la marée basse. L'œuvre en tant que résultat comporte ainsi une connotation très positive pour l'auteur, qui effectue souvent un amalgame entre les termes « beauté » et « œuvre d'art » (le travail de l'artiste, évoqué à la fin du « Scarabée », est de « faire jaillir la beauté³⁶ »). Cependant, pour accéder à cette beauté, l'artiste doit s'asphyxier, se noyer, accepter de se laisser complètement absorber par son art, jusqu'à ne plus pouvoir en sortir et s'oxygéner – jusqu'à la douleur. La douleur et la laideur sont ainsi déclinées dans les textes grâce à des champs lexicaux riches qui désignent cette recherche de l'artiste. Les poissons-soi tant recherchés sont « étranges et tordus, laids et dérangeants, [...] horriblement magnifiques³⁷ », vivent dans une mer de « tempête », de « chaos » à une profondeur où « la pression est énorme³⁸ ». Difficile est donc cette recherche d'une vérité introuvable dans un moi chaotique, mouvant et qui malmène celui qui s'y plonge, le mettant face à face avec ce qui le constitue et qu'il refusait de voir, préférant les miroirs déformants qui masquent ce qui est vraiment. L'artiste va plus loin dans la tension entre ce qui plaît et ce qui repousse : au début du premier extrait du *Poisson soi*, il est lucide sur sa recherche qui est vouée à l'échec, puisqu'il admet qu'« il se savait impuissant à découvrir le poisson soi ». Cependant il ne peut renoncer à l'effectuer, car elle provient d'une pulsion définie comme incontrôlable, hors de la volonté de l'auteur – c'est le sens qu'on peut tirer de la question finale « Si je suis la flèche, se disait-il, il faut bien un arc pour me lancer vers la cible et cette cible, il me faut bien la décider. Si je suis l'arc, il faut bien une flèche et une corde pour m'arquer et une cible et une main pour me tendre. Si je suis la cible, qui donc me visera ? », où le « moi » n'est pas le sujet mais un simple complément circonstanciel de lieu, celui où se déroule l'action d'écrire. Bien sûr, il faut comprendre « écrire » à un sens étendu, car l'écriture ne se déroule pas en l'auteur à proprement parler, mais le processus qui pousse l'auteur à écrire trouve son origine en lui et l'auteur n'en est que l'objet, l'exécutant qui répond à cette injonction.

Cette recherche est donc nécessaire, l'artiste ne peut s'y soustraire malgré l'échec prévu, mais aussi malgré le danger, ainsi que le laisse entendre le funeste « chant de sirène³⁹ », référence à la mythologie grecque qui une fois encore porte le contraste entre beauté et laideur. Ce chant, magnifique à entendre, attirait

³⁶W. Mouawad, « Le scarabée », *op. cit.*

³⁷J.-F. Côté, *Architecture d'un marcheur*, *op. cit.*

³⁸W. Mouawad, « Le poisson-soi », *op. cit.*

³⁹J.-F. Côté, *Architecture d'un marcheur*, *op. cit.*

inexorablement les hommes en mer vers l'île des sirènes qui les amadouaient pour pouvoir les dévorer. Cette injonction intérieure est donc décrite comme belle mais vouée à la mort, comme l'auteur le dit lui-même dans « Le poisson-soi ». Cette idée est reprise plus loin lorsqu'il indique que le poisson-soi est « porteur de poison⁴⁰ », fascinant mais dangereux. A trop le regarder, s'en approcher, on peut en périr, mais c'est le prix à payer pour l'artiste, qui doit accepter d'être Œdipe, ainsi que l'évoque Wajdi Mouawad, il ne peut s'empêcher de poursuivre sa vérité, dût-il se crever les yeux devant l'horreur de ce qu'il découvre. On voit bien ici le paradoxe de l'image du poisson-soi, « fossile vivant⁴¹ », qui est à la fois un objet de fascination porteur de beauté, et un miroir « insupportable⁴² » qui montre à l'homme un reflet repoussant. Car ce sont bien là à la fois la nature et la fonction du poisson-soi : essence de l'individu, il est le moi profond de l'artiste, ce qui le travaille, le touche, la voix qui l'« appelle par [son] nom⁴³ » et l'empêche d'« entendre raison⁴⁴ ». Il est ce que l'artiste ramène à la surface grâce aux mots qui sont de « multiples et savants scalpels⁴⁵ ». Caché dans « un monde de ténèbres⁴⁶ » ailleurs appelé « inconscient⁴⁷ » par l'auteur, il se définit par rapport aux théories platonicienne et freudienne sur la relation de l'homme au monde et à son intériorité.

Section 2 : Préférer les ombres de la caverne.

Platon développe dans le chapitre VII de *la République* « l'allégorie de la caverne », qui illustre la situation de l'homme victime de ses sens et prisonnier de ses opinions, et son accession, ardue, à la véritable connaissance. Selon les termes de cette allégorie, l'homme soumis à l'opinion est enchaîné face au mur d'une caverne sur lequel sont projetées à l'aide d'un feu des ombres d'objets et de marionnettes, situés derrière eux. L'homme n'ayant de sa vie vu que ces ombres, il pense voir de vrais objets et personnes, éclairés par le soleil. S'il est ensuite détaché et conduit au jour, la lumière du soleil lui est insupportable comparée à la douceur de la caverne, qui lui permettait de

⁴⁰W. Mouawad, « Le poisson-soi », *op. cit.*

⁴¹W. Mouawad, *Le Poisson soi*, *op. cit.*, p. 19.

⁴²W. Mouawad, *Architecture d'un marcheur*, *op. cit.*

⁴³*Ibid.*

⁴⁴*Ibid.*

⁴⁵W. Mouawad, « Le poisson-soi », *op. cit.*

⁴⁶W. Mouawad, *Le Poisson soi*, *op. cit.*

⁴⁷W. Mouawad, « Le poisson-soi », *op. cit.*

distinguer nettement ce qu'il y voyait, contrairement au soleil qui l'aveugle. Il ne peut non plus croire à la réelle existence des objets qu'il voit en sortant, puisqu'il n'avait jamais vu de pareilles choses auparavant. Mais ses yeux s'habituant, il voit mieux ce qui l'entoure, peut regarder le soleil, et ainsi comprend que c'est lui qui rend le monde visible. C'est ainsi qu'il accède à la connaissance et sort de la croyance. Dans cette allégorie, l'ombre en tant que telle est donc ce qu'il faut anéantir, ce qui fourvoie l'homme et l'empêche de connaître la vérité.

Dans le second extrait du *Poisson soi*, au contraire, le monde de ténèbres et d'apparences est celui dans lequel doit pénétrer l'auteur pour pouvoir écrire. Cet extrait opère un complet renversement de l'allégorie platonicienne qu'on peut lire dans les termes mêmes employés par Wajdi Mouawad : « le monde des choses qui sont » est l'équivalent de « l'essence éternelle⁴⁸ » ; les « sages » sont « les amis de la sagesse », les « philosophes⁴⁹ » ; le « monde des apparences » est la caverne ; l'« énigme » de ce monde est le jeu des ombres des objets qui se croisent sur le mur de la caverne. Si Platon développe un processus de poursuite de la connaissance par l'homme, Wajdi Mouawad quant à lui propose une démarche de recherche de son art par l'artiste. Celui-ci doit s'absenter de la réalité, se plonger dans l'« incompréhensible » en renonçant à ce qui est clair, transparent, pour partir à la poursuite du poisson soi qui « se tourn[e] et se retourn[e] au milieu des ombres de celui qui le cherche ». Cette dernière image, à la lumière du rapprochement effectué entre les deux textes, est particulièrement parlante puisqu'elle donne à imaginer l'ombre de l'artiste, main tendue, tentant de saisir à l'aveugle le poisson le moins réel qui soit, qui toujours glisse entre ses doigts. L'auteur défend donc une certaine idée de l'artiste comme quelqu'un de différent des autres hommes, quelqu'un qui « n'est pas comme tout le monde⁵⁰ » car son rôle n'est pas de chercher à atteindre la connaissance de ce qui est réel ou non, mais d'apporter de la poésie aux autres, ce qui demande de « perdre la raison pour en trouver une autre⁵¹ ». Cette formulation éclaire la vision qu'a l'auteur du processus de création, qui consiste à, littéralement, laisser de côté la connaissance, la raison, pour prendre de la distance et ainsi pouvoir fabriquer « des objets insensés⁵² », à la fois fous, extra-ordinaires mais aussi dénués du sens communément acquis, obscurs, à l'image de l'aquarium qui les a

⁴⁸ Platon, *La République* t. I à X. Gallimard, Tel (1992), p. 202 (285b).

⁴⁹ Platon, *La République*, *op. cit.*, p. 200 (480a).

⁵⁰ Wajdi Mouawad, « Les mots de la tribu ». *Carnet de route* du Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa, 22 octobre 2008 (consulté en ligne).

⁵¹ W. Mouawad, « Les mots de la tribu », *op. cit.*

⁵² W. Mouawad, « Les mots de la tribu », *op. cit.*

faits naître. Cette condition est nécessaire à la création puisque conformément à l'image du scarabée évoquée plus haut, le travail de l'artiste est de transformer le réel, non pas de le reproduire, il lui faut donc le questionner, le mettre en doute selon des règles qui lui sont propres. Pour Wajdi Mouawad, le poisson soi, vérité profonde de l'écrivain, principe du « dialogue entre l'écrivain et l'écriture⁵³ » (on perçoit déjà, dans cette expression, le recul de l'artiste par rapport à la réalité concrète), se situe au milieu des ombres. Il explique d'ailleurs ce point de vue dans *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*⁵⁴, où il affirme sa volonté de décrire les ombres et non pas la caverne, les humains et non les choses. L'humain, paradoxal, parfois contradictoire, soumis à des émotions qui l'influencent tout comme la raison, change avec le temps et les expériences, ce qui exclut l'existence d'une vérité universelle à son sujet et confirme sa complexité, son opacité, la difficulté qu'il y a à le saisir. Cet intérêt pour le vivant, la complexité de l'humain ainsi que l'introspection opérée par l'auteur dans *le Poisson soi* se manifestent entre autres par l'empreinte freudienne qui jalonne les textes étudiés.

Section 3 : Atténuer la conscience.

Situé dans « l'obscurité de l'inconscient⁵⁵ », le poisson-soi ne peut qu'être étudié en regard des théories de Freud, auquel se rapporte inévitablement ce terme technique. Les différents extraits portent les marques de l'influence de Freud et de ses théories sur l'inconscient, développées dans *le Moi et le Ça*, où il tente de « cartographier » l'appareil psychique. Selon lui, « la différenciation du psychique en conscient et inconscient est la présupposition fondamentale de la psychanalyse⁵⁶ », mais l'organisation de ces éléments est plus complexe que cela. La description que fait Mouawad de sa recherche du poisson soi fait une référence particulièrement identifiable à la seconde partie de l'œuvre. Dans cette topique, Freud développe l'idée que le psychisme est divisé en trois instances : le Ça, situé dans l'inconscient, est le siège des pulsions, il n'a pas de lien avec la réalité extérieure, n'a pas la même temporalité et ne connaît pas la négation. Il est présent depuis la naissance. Le Moi, en partie conscient et

⁵³W. Mouawad, « Le poisson-soi », *op. cit.*

⁵⁴H. Archambault et V. Baudriller, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁵⁵W. Mouawad, « Le poisson-soi », *op. cit.*

⁵⁶Sigmund Freud, « Le Moi et le Ça ». *Œuvres complètes. Psychanalyse*. T.XVI, 1921-1923, PUF, (1991) p. 258.

en partie inconscient, est le siège de la personnalité et se construit en relation avec la réalité extérieure, grâce aux perceptions. Il tente de trouver des compromis entre les pulsions du Ça et les interdictions du Sur-Moi, et au besoin refoule certains désirs dans l'inconscient. Le Sur-Moi apparaît avec la destruction du complexe d'Œdipe, et s'étend à l'intériorisation des lois et des normes sociales. Il assure la non satisfaction immédiate des pulsions et permet de se conformer à la vie en société.

Dès lors, on peut établir un lien entre le poisson-soi et cette topographie psychique. Wajdi Mouawad décrit dans « Le poisson-soi » que le processus d'écriture – la recherche du poisson-soi – nécessite de « contrôler la volonté et de l'empêcher de décider consciemment des éléments qui fomentent l'histoire à venir », autrement dit de donner toute sa place au Ça en annihilant l'action du Sur-Moi. La recherche du poisson soi est donc une introspection, une tentative de retrouver ce qui a été refoulé mais qui fait partie intégrante de l'être humain qui est là, en constitue même l'essence – Freud affirme en effet que « la psychanalyse ne peut situer l'essence du psychique dans la conscience, mais doit forcément regarder la conscience comme une qualité du psychique⁵⁷ ». C'est la raison pour laquelle l'écrivain tente d'amenuiser la conscience pour pouvoir trouver et écrire sa vérité fondamentale, située hors de la conscience. En ce sens, l'écriture peut être vue comme une auto-analyse où l'auteur cherche à mettre au jour ce qu'il est vraiment. La terminologie de cette description peut d'ailleurs évoquer l'état de semi conscience provoqué par une séance d'hypnose. En effet, l'auteur parle d'une « asphyxie⁵⁸ » de l'écrivain qui cherche, c'est-à-dire d'un manque d'oxygène qui provoque la perte de certaines facultés et mène à l'inconscience. Si ce dernier terme est utilisé ici au sens médical d'évanouissement, il est intéressant de noter sa polysémie qui permet d'établir des liens avec le sens psychique évoqué ci-dessus. L'hypnose peut être rapprochée de l'asphyxie en cela qu'elle plonge le sujet dans un état altéré de conscience, plus totalement conscient mais pas vraiment inconscient, et elle lui permet de découvrir des processus psychiques cachés à la conscience. L'accès à l'inconscient est donc la condition *sine qua non* du travail de l'écrivain qui y cherche sa vérité propre, qu'il tente d'amener dans le champ de la conscience. Ce moment est réalisé lorsque « le poisson-soi est là, sur le sable fin, respirant à peine⁵⁹ » – lui aussi au bord de l'asphyxie, à l'image de ce qui passe de l'inconscient au conscient, à envisager avec précautions...

⁵⁷S. Freud, « Le Moi et le Ça », *loc. cit.*

⁵⁸J.-F. Côté, *Architecture d'un marcheur*, *op. cit.*

⁵⁹W. Mouawad, « Le poisson-soi », *op. cit.*

La mise en conscience du refoulé inconscient peut s'effectuer aussi, d'après la méthode freudienne, par le rêve, que le médecin nomme dans *De la psychanalyse* « la Via regia [voie royale] menant à la connaissance de l'inconscient⁶⁰ ». Lors du rêve, le Moi s'efface et le Ça peut se manifester au dormeur qui voit ses passions les plus enfouies s'exprimer – c'est donc le seul moment où l'humain est vraiment lui-même, où il laisse libre cours à ce qui est en lui mais qui est habituellement bridé, maintenu hors de la conscience. Le rêve comme l'hypnose sont des états qui permettent à l'homme d'accéder à son for intérieur. Pour l'écrivain, le processus d'écriture semble de même être un état second, une transe incontrôlable qui dépasse la conscience comme le montre l'interrogation entre guillemets de l'artiste dans le premier extrait du *Poisson soi*. Ce questionnement met en évidence la dissociation entre la volonté consciente de l'artiste et l'appel du poisson soi, intérieur, « incompréhensible⁶¹ ». Incontrôlable, aussi, car l'écrivain n'est pas volontariste mais passif selon cette phrase, ainsi que nous l'avons démontré plus haut, il peut subir cet appel qui s'effectue hors de sa volonté.

Section 4 : Le poisson soi et l'enfant.

Ainsi que le poisson soi se dissimule à celui qui le cherche, il peut également apparaître à celui qui ne l'attend pas. Les extraits des pages 28, 31 et 32 du *Poisson soi* renversent l'approche du concept menée jusqu'ici par Wajdi Mouawad et font état de cet autre aspect du poisson soi, qui ne se cache pas à l'enfant qui sait le regarder. Cette idée fait un rappel singulier aux théories freudiennes à propos de l'enfance, surtout une fois développée la notion d'inconscient dans le Ça qui, rappelons-le, apparaît dès la naissance au contraire du Moi et du Sur-Moi. Le second extrait du *Poisson soi* évoque ainsi l'enfance de l'artiste, quand il ne parlait pas – rappelons qu'en latin, *infans*, dont est tiré le terme *enfant*, signifie « qui ne parle pas »⁶² – et c'est justement à cette époque que le poisson soi apparaissait de lui-même, sans qu'il ne soit besoin de partir à sa recherche – recherche qui, adulte, est vouée à l'échec. Le poisson soi est situé dans le Ça, parmi les pulsions auxquelles l'enfant est soumis, dans une temporalité autre que celle du monde extérieur auquel il n'appartient pas, mais avec lequel il « s'arrang[e] »...

⁶⁰ Sigmund Freud, « De la psychanalyse », *Œuvres complètes* t. X 1909-1910, PUF (1993), p. 30.

⁶¹ W. Mouawad, *Le Poisson soi*, *op. cit.*

⁶² Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*. Le Robert (2006), I, p. 1239.

L'expression de « présence du monde » est révélatrice de l'idée que l'enfant est étranger au monde, comme s'il était à côté de lui tant qu'il ne parle pas. La non communication avec ce qui l'entoure constitue une sorte de refus de l'enfant d'entrer dans la réalité, monde des apparences, au profit de son être profond, le poisson soi qu'il peut contempler. Paisible, en accord avec lui-même, l'enfant ne l'est pas avec le monde puisque son entrée dans celui-ci se fait au prix de hurlements, manière de donner de la voix qui le connecte avec les autres et, ce faisant, éloigne le poisson soi, qui reste « rivé aux eaux de l'enfance ». Il devient l'objet d'une odyssée qui se manifeste dans l'écriture, celle de Wajdi Mouawad, empreinte de ses origines libanaises, montre bien de quoi est fait ce « fossile » qui tourne en lui et le travaille. La psychanalyse, de même, permet de résoudre les problèmes du présent en se plongeant dans le passé. Le fait de pouvoir faire face au poisson soi sans effort lorsque l'on est hors du monde, et l'impossibilité de le trouver lorsqu'on est dans le monde illustre donc bien la seconde topique où le Surmoi parvient à contrôler le Ca, où les normes sociales, acquises, agissent sur les pulsions, les désirs, innés. Ecrire est de ce fait une tentative d'annihiler le Surmoi des mots appris pour retrouver l'état contemplatif oublié, car les mots sont un écran entre l'essence de la chose et moi. C'est bien là le sens de la juxtaposition des phrases de la page 31, qui laisse deviner une relation de cause à effet entre le fait que le poisson soi « effrayé par le hurlement [...] reste blotti en sa profondeur » et celui que « l'enfant apprend à parler ». Cette tentative de l'écrivain est vouée à l'échec puisque contradictoire, la recherche de la raison pour laquelle l'enfant vivait sans mots se faisant par les mots, par l'écriture. C'est là que s'arrête l'analogie entre la psychanalyse de Freud et la recherche de Mouawad, puisque contrairement à la médecine qui guérit les patients, l'art peut n'être reçu que pour lui-même et non dans un but immédiat, concret. L'analyse s'effectue en outre en privé et est une affaire intime, alors qu'une œuvre d'art, si elle peut trouver ses sources dans le champ intime de son auteur, est destinée à être vue par d'autres individus – c'est un acte public qui n'a d'autre finalité que celle-ci.

Section 5 : « Le poisson soi est un scarabée bousier⁶³ ».

Si le poisson soi est ce qui est enfoui au plus profond de chacun, il n'est pas pour autant déconnecté du monde, puisque celui qui le porte change de point de vue, de

⁶³W. Mouawad, *Le Poisson soi*, op. cit., p39.

sentiments au fil du temps, selon ses expériences. Dans la lignée du « Scarabée », Wajdi Mouawad poursuit sa définition du poisson soi comme lieu où les événements du monde se métabolisent, sont enregistrés, additionnés, interprétés pour être racontés ensuite de manière détournée. Le dernier extrait du *Poisson soi* résume assez abruptement cette fonction de « l'animal » qui connaît et retient la laideur du monde, avec comme évolution par rapport au « Scarabée » la finitude du monde, que l'auteur connote de manière négative en l'associant à la « merde » dans la construction des vers en parallélisme. L'auteur énumère ce qui constitue la « merde du monde » et mène à la « mort », et c'est une liste assez subjective qu'il propose, marquée par la guerre à travers les termes « peur », « sang », « folie », « démembrement ». « Sperme » peut y être aussi rattaché à la lumière de la pièce *Incendies*, dans laquelle une femme prisonnière de guerre se fait violer par son bourreau, duquel elle aura deux enfants qui sont les protagonistes de la pièce. Le sperme évoqué hors d'un contexte d'amour et dans un texte sur la mort et la douleur transmet une image brutale de l'acte sexuel, réduit à la satisfaction masculine et aux *traces* qu'elle peut laisser. La « vieillesse », quant à elle, représente le déclin humain et l'approche de cette mort synonyme de fin de tout. Le poisson soi, à l'intérieur de l'artiste, reçoit ce que celui-ci voit et a donc bien à la fois un regard sur les événements du monde et une position intérieure subjective car c'est la vision de la guerre par cet artiste qui est donnée dans ce texte, alors qu'un autre proposerait d'autres mots à partir du même sujet. Le texte se termine par une phrase étrange, assez elliptique puisque apparaît le vocabulaire de la digestion qui rappelle inmanquablement la métaphore du scarabée. Encore une fois, l'évolution depuis ce texte est visible car il précise ici les raisons qui poussent l'artiste à créer : la « merde du monde » est indigeste, insupportable pour celui qui la reçoit. Le geste artistique est poussé par l'appel du poisson soi qui constitue non seulement la vérité de l'auteur, mais aussi sa vérité sur le monde. C'est pourquoi il est intéressant d'envisager les œuvres de Wajdi Mouawad non pas seulement en établissant des liens avec sa vie personnelle, mais aussi en considérant leur rapport au monde. La manière dont l'auteur raconte le monde est certes personnelle – c'est le propre d'un artiste – mais il est suffisamment en lien avec celui-ci pour que ses œuvres aient une portée universelle. C'est d'ailleurs le rôle que Wajdi Mouawad assigne à l'œuvre d'art dans *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009* : elle doit être un objet indigeste à l'Histoire qui passe en détruisant

tout sur son passage, ces guerres, ces événements malheureux que les hommes « construi[sent]⁶⁴ ». « L'art doit être cet os, cet événement immangeable sur lequel l'Histoire se brise les dents⁶⁵ », ajoute-t-il, arguant qu'une fois produite l'œuvre détraque le système dévastateur, victorieuse car « sa dose d'humanité cruelle⁶⁶ » produit *in fine* « la poésie et la beauté⁶⁷ ». L'union des contraires prend toute son ampleur ici, car l'artiste dans sa quête du poisson soi raconte ce qui dans le monde, dans l'Histoire, le marque ; il le raconte car il ne peut supporter ce qu'il sait, il ne peut résister au chant des sirènes, et sa manière de raconter est empreinte de sensibilité, réinjectée d'humanité, passée au filtre de la vie, ce qui mène à une langue poétique, non pour mettre à distance la violence, mais justement pour la faire apparaître grâce au contraste entre l'horreur de ce qui est dit et la voie (voix ?) douce qui le dit.

Le scarabée, l'immeuble et le poisson-soi sont autant d'images qui permettent à l'auteur d'affirmer des idées fortes sans être trop abrupt, et en laissant au lecteur une liberté d'interprétation permise par le détour employé. Cette manière très personnelle d'avancer des choses reflète sa conception du rapport à l'art qui résonne différemment en chacun de nous. La parabole, figure qui consiste en une comparaison dont le second terme, le comparé, n'est pas un mot mais un récit, est figure privilégiée dans le discours de Wajdi Mouawad, car elle lui permet d'aborder des questions complexes en les inscrivant dans la sphère du concret, du familier. Cette tendance au récit caractérise bien l'écriture de l'auteur, qui est marqué par la tradition orientale des contes qui cachent un enseignement, mais aussi par la tradition orale omniprésente au Moyen-Orient. Le récit par images, la langue poétique jalonnent les pièces de Wajdi Mouawad, procédé qui lui permet d'aborder en douceur des thèmes violents.

⁶⁴H. Archambault et V. Baudriller, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009, op. cit.*, p. 57.

⁶⁵*Ibidem.*

⁶⁶H. Archambault et V. Baudriller, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009, op. cit.*, p. 58.

⁶⁷*Ibidem.*

Partie II : Une écriture du contraste.

On retient surtout des textes de Wajdi Mouawad les histoires qui se développent à travers les générations, les tragédies familiales souvent peu vraisemblables. L'auteur revendique en effet le désir, le besoin de raconter des histoires, de s'inscrire dans la fiction – une autre manière de prendre un détour pour parler du monde. La narration, comme l'indique Charlotte Farcet dans *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, « est le chemin par lequel tout se révèle sans avoir besoin d'être nommé, elle dit sans dire⁶⁸ ». Si les histoires racontées sont pétries de contrastes, si le bonheur y côtoie le malheur, la forme des textes en elle-même est également un outil de ce rapprochement, de cette jonction des contraires. Nous étudierons donc les textes dramaturgiques de Wajdi Mouawad en nous demandant de quelle manière, du point de vue du contenu comme du style, l'image se manifeste et comment elle permet l'union de la beauté et de la laideur.

Nous étudierons d'abord les personnages des pièces, qui sont construits sur des contradictions qui donnent une certaine image du monde. Enfin, nous verrons que les images littéraires et le langage propres à l'auteur permettent l'accomplissement de l'oxymore entre beauté et laideur.

Chapitre A : Des personnages tirillés.

Le théâtre, par nature, « représente » (le monde, des idées, des histoires, etc.), c'est-à-dire qu'il donne à voir une chose sous la forme d'un substitut, d'un artifice. S'il parle de la vie et du monde réel, il n'est pourtant jamais la réalité, il est une construction ; ce qu'il donne à voir c'est le monde passé au travers d'un filtre et, dans le

⁶⁸ Charlotte Farcet, « L'oblique », *op. cit.*, p. 59.

cas de Wajdi Mouawad comme de beaucoup d'autres, recréé par le biais de fictions – d'histoires. Le texte théâtral, ce qui est raconté est donc une certaine image du monde, fournie par un auteur. Pour servir son propos, l'auteur peut s'affranchir du réalisme dans les actions ou les situations qu'il écrit. Ainsi, le fond des pièces, le choix des personnages, de leurs actes, peuvent en soi être considérés comme une image, un détour, qui permet l'union des contraires. Cette jonction se manifeste d'abord et avant tout lorsque les mondes adulte et enfant se rencontrent, dans la fiction, mais ne se comprennent pas. Elle s'effectue également au sein d'un même personnage, à la fois positif et négatif, qui est confronté à des dilemmes insolubles, ou bien soumis à ses instincts comme aux pratiques construites par la culture. Elle réside enfin dans le rapport ambigu que certains personnages, artistes, ont aux images qu'ils produisent dans leur pratique, images qui révèlent l'inverse de ce qu'ils paraissent.

Section 1 : Enfants et adultes, deux mondes opposés.

Dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* et *Incendies*, il est intéressant de noter que ce sont des adolescents ou de jeunes adultes qui opèrent un changement radical lorsqu'ils sont confrontés à une situation extrême – Nihad abandonné par sa mère, Willy face à un conflit impossible à résoudre. Ainsi dans *Willy Protagoras*, les seuls qui n'ont pas perdu la tête ou qui ne sont pas devenus odieux sont les enfants. Pour échapper à la folie de leur parents, ils n'ont d'autre choix que de se défenestrer les uns après les autres, acte désespéré, contraire à leur optimisme de jeunesse et à leur joie de vivre initiale – au début de la pièce, Willy et les enfants Philisti-Ralestine, amis, partagent leurs espoirs de voir la situation s'arranger et pensent à leur futur plus heureux. C'est justement, et paradoxalement pour ne pas trahir ce en quoi ils croient, les valeurs positives d'amour et de partage, qu'ils se tuent successivement, car leurs parents ne leur ont pas laissé le choix : ils devaient se soumettre à la guerre des familles, avec toute son abjection, ou être combattus, eux et leurs idéaux. Tension, une fois encore, entre l'horreur de leur geste et la grandeur de leurs sentiments, que Willy résume en une phrase, puisque la pièce se termine ainsi : « WILLY. [...] Entendez-vous le cri d'amour que je suis ? / *Willy se défenestre*.⁶⁹ ». Cette succession d'idées antinomiques (le « cri d'amour » devrait être un cri d'espoir) constitue une alliance de phrases, version

⁶⁹ W. Mouawad, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Leméac/Actes sud, Papiers (2004), p. 89.

développée de l'oxymore en deux phrases successives qui apparemment se contredisent. Ce fait montre bien l'opposition entre leur joie de vivre et la bassesse du monde adulte, que les enfants n'ont pas pu supporter, puisqu'ils se suicident, n'ayant pas pu se résoudre à renoncer. Tension que peut-être seuls les enfants ont ressentie, car dans la pièce ce sont les seuls qui semblent connaître des sentiments désintéressés et purs, dont le monde adulte semble dépourvu.

Cet appartement déchiré par deux familles qui en revendiquent la propriété fait un écho évident aux guerres civiles, où les habitants d'un même pays sont divisés et se battent, où l'armée n'est plus chargée de défendre le pays mais où elle n'est qu'un combattant parmi d'autres – parmi les civils. L'on ne peut que faire l'analogie de cette pièce avec la guerre du Liban (1975-1989), où précisément le pays, qui accueille des réfugiés palestiniens, est envahi par l'armée israélienne, où les différentes communautés religieuses s'organisent en milices et s'affrontent les unes les autres pour prendre possession du territoire, l'armée libanaise s'étant divisée en différentes factions selon les sensibilités religieuses. L'appartement des Protagoras devient lui aussi un champ de bataille dès lors que la famille des « envahisseurs », les Philisti-Ralestine, refuse de la quitter. L'occupation du territoire, jusqu'alors partagé d'un commun accord, est remis en question et chaque famille cherche à récupérer la partie de l'autre. Les enfants se retrouvent au milieu des coups bas des parents, ne pouvant prendre parti pour l'un ou l'autre camp car les deux agissent de manière idiote, sans chercher de solution raisonnable, à l'image des civils non combattants qui subissent les attaques de tous côtés. Les civils n'ont aucune chance de survie s'ils ne prennent pas parti, tout comme les enfants ne peuvent faire entendre la voix de la raison face au chaos des convoitises, et ils ne peuvent s'en sortir que s'ils cèdent à l'un ou l'autre camp et entrent dans la guerre, ou en formant une troisième entité pour combattre – comme Willy le fait –, ou encore en fuyant, ce que fait Nelly, la sœur de Willy, au début de la pièce. Si l'on ne fait aucun de ces choix, la situation est insupportable et on ne peut vivre – ainsi Abgar, fils des Philisti-Ralestine, résistant pacifique et qui, contrairement à Willy, ne tente aucune action dans un sens ou dans l'autre, est le premier à se suicider. La tension entre les contraires s'effectue aussi au sein de la famille, puisque c'est le combat et l'attitude des parents, géniteurs, qui provoque la mort des enfants, fait qui paraît contre-nature puisque selon la chronologie naturelle, les parents meurent avant leurs enfants. En outre, les parents sont peints comme des infanticides puisque c'est leur combat, qu'ils font passer avant tout, avant même le bien-être de leurs enfants, qui entraîne la mort de ceux-

ci. Attachés à leur idée, les enfants ne cèdent pas et sont prêts à mourir pour elle, image ultime de l'impossible compréhension des deux mondes qui se confrontent, se cognent, sans pouvoir s'accorder. Une fois encore, la référence à la guerre existe, car le conflit d'idéaux, la défense d'un pays, d'une partie – là où l'on est né, ce pour quoi on vit (en l'occurrence : une idée du bonheur défendue par les enfants) est aussi ce pour quoi on meurt. La patrie des enfants, envahie par la bêtise des parents, les dépossède de leur droit au bonheur pour lequel ils sont prêts à mourir. Enfants et adultes, peints comme deux mondes opposés, voient les seconds oublier ce qu'ils étaient – d'où ils venaient.

Assoiffés nous ramène au cœur de cette opposition en montrant comment on glisse d'un monde à l'autre, comment on perd son regard d'enfant et l'on est contaminé par celui des adultes. Les protagonistes de la pièce sont des adolescents qui doivent écrire pour l'école un devoir sur la beauté. Réfléchissant à la question, Murdoch prend conscience que pour les adultes la vie est la même pour tous, qu'ils sont tous façonnés par le même moule qui leur promet « un esti de bungalow ben laite avec une crisse de pelouse ben faite et un garage pour [leur] futur gros char⁷⁰ ». Arrivé en classe, il ne s'arrête pas de parler et rétorque au professeur de géographie qu'apprendre c'est utile mais que ça ne donne pas le sentiment d'être vivant. Son camarade Boon, sorte de narrateur de la pièce, confie qu'à l'écoute des paroles de Murdoch il réalise que le « monde magnifique, lié à l'enfance » meurt « à force de dureté⁷¹ », sous-entendant que l'enfance nous fait voir le monde avec des yeux émerveillés, et que plus on grandit, plus on est confronté à la réalité du monde, plus on perd ce regard. Il ajoute d'ailleurs que si l'on n'y prend pas garde, cet émerveillement peut se transformer en pessimisme, que chacun peut être contaminé par la laideur du monde. Ainsi, « nous aimons la vie et la beauté est à la portée de tous. Pourtant, lorsque cette beauté n'est pas nourrie, elle se transforme en quelque chose d'horrible et cette chose horrible nous gruge de l'intérieur. J'ai compris que plus on tentait de vivre sans beauté, plus la beauté nous enlaidissait !⁷² » Cette dernière formulation, antithétique, révèle la complexité de la thèse de l'auteur. La beauté peut être, non pas seulement anéantie, ensevelie, mais transformée en laideur, c'est-à-dire passer d'un extrême à l'autre – si l'on refuse la beauté du regard enfantin, l'on devient d'autant plus laid que ce regard était positif. C'est le processus inverse du

⁷⁰ Wajdi Mouawad, *Assoiffés*, Leméac/Actes Sud, Papiers (2007), p. 25.

⁷¹ W. Mouawad, *Assoiffés*, *loc. cit.*

⁷² W. Mouawad, *Assoiffés*, *loc. cit.*

« Scarabée » qui s'effectue ici, puisque celui-ci, assimilé à l'artiste dans la métaphore, a pour but de révéler la beauté du monde. *Assoiffés* montre alors l'origine de ce qui constitue une chaîne : le monde tel qu'il est aujourd'hui ne nous permet pas de garder une vision positive, provoque des désillusions au passage dans le monde adulte et nous fait perdre la conscience que la beauté est possible, qu'elle nous habite. Ce glissement nous maintient ensuite dans une résignation que l'artiste se doit, par son travail, d'inverser, en tentant de montrer, de faire revenir, resurgir la beauté du monde, ou en tout cas de faire changer notre regard sur lui. En ce sens, l'artiste est celui qui a réussi à préserver ou à retrouver son regard d'enfant et sa sensibilité malgré l'influence du monde qui l'entoure. C'est exactement ainsi que Baudelaire définit l'artiste dans *Le Peintre de la vie moderne* : c'est celui qui garde une « sensibilité⁷³ » exacerbée, qui a « retrouvé [...] l'œil fixe et animalement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit⁷⁴ ». Les enfants ont la capacité de s'émerveiller, et c'est en retrouvant cette faculté de regarder ce qui l'entoure en le redécouvrant chaque jour que l'homme ne devient pas « blasé⁷⁵ », que l'artiste (différencié de l'homme par son talent artistique) produit des œuvres touchantes. Baudelaire fait cependant l'apologie de l'artiste qui se mêle à la foule, qui est dans le monde, au contraire de ceux qui restent calfeutrés chez eux avec pour seul contact un petit cercle d'initiés. Le véritable artiste se réjouit de tout ce qui l'entoure et y trouve de la beauté, matière à son art. C'est ce que défend implicitement Boon, car le monde adulte tel qu'il le décrit est triste et laid parce qu'il est à l'image de ceux qui le composent, mais un regard nouveau, émerveillé, rendrait ce monde plus beau. Ce personnage, par sa réaction, sa prise de conscience au bon moment de ce regard qui change, est le clairvoyant de l'histoire, celui qui avertit le lecteur, lui donne à voir le monde sous un autre angle. Son rôle de narrateur lui permet d'avoir du recul sur l'action tantôt relatée, tantôt effectuée, et c'est par l'image du processus, livrée par ce narrateur, que le lecteur voit à la fois l'opposition de la beauté et de la laideur, de l'enfance et du monde adulte, et à la fois le lien paradoxal qui les unit, l'un engendrant l'autre. Le personnage clairvoyant de Boon est à l'image de l'artiste, qui regarde différemment, comme le « voyant » de Rimbaud qui perçoit grâce à un « dérèglement de tous les sens », de tout procédé habituel, ce par quoi il devient « le grand criminel

⁷³ C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 512.

⁷⁴ C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, loc. cit.

⁷⁵ C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 513.

[...] et le suprême Savant⁷⁶ » - l'homme qui a un regard contraire à celui de tout un chacun. Le narrateur, parce qu'il n'est pas directement dans l'action, a ce regard.

Julie dans *Pacamambo* est également confrontée à un monde adulte hostile qui tente de modifier son regard. La pièce raconte l'histoire de cette petite fille qui s'enferme avec le corps sans vie de sa grand-mère. La vieille dame lui avait raconté que lorsqu'on mourait, on s'en allait vers un pays nommé Pacamambo, le pays du partage et du respect, et le moyen de garder le contact avec ceux qui meurent est de continuer à les aimer. Julie l'accomplit d'ailleurs littéralement, puisqu'elle parle à sa grand-mère morte et tente de lutter contre la dégradation de son corps en la parfumant et la maquillant. Julie, en colère contre la Mort qui lui a pris un être cher, tente ainsi de lui faire un pied de nez, de lutter contre elle en maintenant le corps dans une apparence vivante, la couleur aux joues et l'odeur douce. Cependant, Julie ne s'imagine pas de cette manière ramener sa grand-mère à la vie, consciente que le voyage pour Pacamambo est éternel, mais c'est un moyen de la garder un peu en vie pour elle, pour qu'elle en garde une image positive. La petite fille fait son deuil à sa manière, se construit une transition entre la grand-mère qui pouvait lui répondre et celle dont il ne reste que le « gros costume⁷⁷ » qu'elle maintient tant bien que mal en bon état. Sans illusions, elle se rend bien compte de la progressive putréfaction du corps, sent son odeur qui se dégrade malgré les parfums, et c'est cette attitude obstinée qui constitue le paradoxe de la situation. Julie sait que sa grand-mère est morte et ne reviendra pas, mais elle lui donne une apparence de vivante et se barricade loin de la vue de tous, comme pour s'enfermer dans une bulle imaginaire. Elle-même passe tout près de la mort, isolée et livrée à elle-même, inversant les rôles, si l'on peut dire, entre sa grand-mère et elle – son chien, qui parle, en vient même à demander à la grand-mère « qui est mort entre toi et nous ?/C'est peut-être toi qui est vivante/Et nous qui sommes morts!⁷⁸ ». Sa manière enfantine d'envisager la situation, à penser que sa grand-mère a trouvé une autre « vie » à Pacamambo la mène elle-même à se confronter à la mort – elle rencontre d'ailleurs la Mort pour lui demander des comptes, et manque de partir avec elle. La petite fille joue donc avec les différents sens de la vie et de la mort, puisque voulant parler à ce « personnage » qu'elle voit comme une entité séparée d'elle, elle ne voit pas le danger

⁷⁶ Arthur Rimbaud, lettre adressée à Paul Demeny le 15 mai 1871 dite « Lettre du Voyant ». *Oeuvres complètes*, Pocket, Classiques (1998), p. 316.

⁷⁷ Wajdi Mouawad, *Pacamambo*, Leméac/ Actes Sud, Heyoka jeunesse (2000), p. 19.

⁷⁸ W. Mouawad, *Pacamambo*, *op. cit.*, p. 39.

qu'elle court à la rencontrer. Elle affirme en outre au psychiatre qui l'interroge une fois qu'on l'a retrouvée que c'est lui qui est mort, car il lui répond de manière terre à terre à propos de la mort, niant l'existence de Pacamambo et ce que ce pays, qu'elle sait imaginaire, représente au niveau symbolique. Les morts encore aimés et respectés par les vivants sont alors considérés par la petite fille comme plus vivants que les vivants qui estiment que la mort n'est pas en lien avec la vie, que « la mort, c'est la mort./Et que les vivants, c'est les vivants./Et qu'un vivant qui vit avec un mort./C'est pas naturel⁷⁹ ». Cette pièce parle de la mort et de la vie non seulement au sens propre, pour apprendre aux enfants la finitude de l'existence (cette pièce est adaptée au jeune public), mais aussi au sens figuré, et questionne notre rapport au monde et aux autres et en fait même dépendre notre statut de vivant ou de mort. Le vivant, c'est celui qui considère l'autre comme son égal, celui qui a de l'ouverture d'esprit, l'enfant qui ne connaît pas la haine de l'autre, et le mort c'est celui qui a peur de ce qui est différent de lui, et qui cherche à contrôler et à expliquer ce qui l'entoure sans voir que la réalité n'est pas seulement ce qui est devant nous, mais aussi ce qui est en nous.

Section 2 : Les dilemmes insolubles de personnages.

Lorsqu'on étudie les pièces de Wajdi Mouawad, on procède souvent en y cherchant des liens avec son histoire, notamment avec la guerre du Liban, qu'il a vécue en partie. Cette approche a pour effet de mettre l'accent sur la négative, voire de réduire les pièces à leur rapport à la guerre et à la violence, sans doute parce que ce qui est raconté est horrible et marque les esprits. Cependant, l'amour, l'amitié et le partage sont également omniprésents dans les œuvres de l'auteur, au moins aussi moteurs de l'action que les récits de guerre. Ces deux pôles sont souvent mis en confrontation, l'un empêchant l'autre ; mais bien plus que dans cette vision manichéenne, les deux se réalisent en même temps, dans une même image, une même action. Cette situation est particulièrement frappante dans *Incendies*⁸⁰. Dans cette pièce, Nawal passe sa vie à rechercher son fils qu'on lui a arraché à la naissance. Elle le retrouve lors du procès de son bourreau (elle a été enfermée, torturée et violée car elle était résistante), qui durant son plaidoyer sort un objet que Nawal reconnaît puisqu'elle l'avait glissé elle-même

⁷⁹ W. Mouawad, *Pacamambo*, loc. cit.

⁸⁰ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Leméac/Actes Sud, Papiers (2003).

dans les langes de son bébé. Cet objet lui révèle que cet homme n'est autre que son fils. Nawal se retrouve alors dans une situation impossible : l'homme qu'elle hait le plus en raison des tortures qu'il lui a infligées est aussi celui qu'elle aime le plus, son enfant né d'un amour infini. Cet instant de reconnaissance cristallise l'oxymore que constituent la pureté, l'absolu de l'amour maternel et la colère, la haine de la victime dont la dignité a été bafouée, situation insoluble parce que contre-nature et contradictoire. Insoluble, car Nawal est en conflit intérieur entre les deux rapports qu'elle a à un même être – elle se tait d'ailleurs quand elle réalise l'horreur, comme si cette tension prenait le dessus sur son rapport au monde et l'empêchait de rester en contact avec les autres, tant la vérité est, justement, *immonde*. Insoluble, à l'image des deux lettres qu'elle écrit, l'une au père de ses enfants, l'une à son fils, même personne qu'elle ne peut envisager comme telle, dualité impensable. Cet exemple paraît excessif et unilatéral, car que le fait que le bourreau soit le fils redouble l'effet apparemment désiré par l'auteur : que le spectateur voie l'étendue des conséquences de la guerre et qu'il s'insurge contre les pays qui veulent la mener – on pourrait presque pousser cette interprétation jusqu'à dire que le véritable effet recherché soit que le spectateur, prenant le texte comme un témoignage direct, soit pris de compassion pour l'auteur qui a tellement souffert de la guerre qui a poussé sa famille à l'exil, et cætera. Je pense au contraire que ce dénouement signifie autre chose, qu'il ne se prête pas uniquement à un jugement si tranché mais qu'il met en lumière la force des sentiments opposés qui peuvent cohabiter d'une part dans un même temps, et d'autre part chez une même personne. Par là, Wajdi Mouawad refuse de donner une image simpliste du monde et insiste au contraire sur sa complexité et sur les paradoxes qui habitent l'humain – bien sûr, il exacerbe, pousse à sa limite chaque sentiment, chaque situation afin qu'elle soit parlante pour le spectateur. C'est aussi le rôle assigné au théâtre, qui doit montrer un nombre ou une complexité d'événements en peu de temps, qui doit avoir une certaine efficacité, nécessitant une stylisation, une schématisation des processus sociaux, ce qui peut impliquer de peindre les événements et les sentiments dans leur nudité, d'en faire voir l'essence exprimée pleinement.

*Ciels*⁸¹ contient également un cas de tension entre deux pôles dans une même personne. Cette pièce montre les membres d'une cellule antiterroriste qui cherche à prévenir un attentat préparé par un groupe dont les motivations sont inconnues. Les

⁸¹ Wajdi Mouawad, *Ciels*, Leméac/Actes Sud, Papiers (2009).

membres de la cellule tentent de décrypter des messages codés captés par leur système d'écoute – c'est notamment le travail de Valéry Masson, le cryptanalyste. Celui-ci se suicide un jour brusquement, et son remplaçant, Clément Szymanowski, qui a été son élève, comprend qu'il le fait parce qu'il a découvert un élément de l'enquête qu'il ne peut révéler : le chef de l'organisation terroriste contre laquelle il lutte est son fils. Comme Nawal s'est engagée pour la liberté, Valéry est entré dans la cellule pour combattre la violence et le mensonge, lui qui a découvert que sa femme était une espionne ennemie qui l'avait épousé pour voler ses découvertes scientifiques. La cellule était pour Valéry un moyen, ou du moins une tentative de faire régner la justice, et il s'y vouait complètement. Mais lorsqu'il a découvert que son propre fils est celui qu'il cherche à anéantir, il ne peut se résoudre à le livrer, ni non plus le laisser accomplir son acte. C'est pourquoi il conseille à ses collègues de faire venir Clément, seul capable de décrypter à son tour les messages codés, pour rester fidèle à ses principes, mais ne pas trahir non plus son fils. Devant cette tension encore une fois insoluble, qui lui demande de détruire celui qu'il a créé, et dans l'urgence et la gravité de la situation – l'attentat est imminent et peut se produire n'importe où –, Valéry ne peut choisir, il ne peut littéralement pas vivre et la seule action qui reste possible est le suicide. L'on peut comprendre ce geste où transparaît le désespoir d'un père découvrant la monstruosité de son fils – là encore, le réalisme de la situation, jusque-là caractéristique de cette pièce inscrite dans une actualité brûlante, trouve ses limites, car le fait que ce soit le fils d'un des membres de la cellule qui organise l'attentat est trop peu probable pour que la pièce reste marquée par le réalisme. Cette fausse coïncidence nous ramène dans la fiction et permet la réalisation de l'oxymore entre le fils aimé et le terroriste, oxymore qui a lieu dans le personnage de Valéry. Humainement insupportable, cette tension pousse donc ce dernier au suicide. La situation se complexifie encore lorsqu'on apprend que Dolorosa, autre membre de la cellule et compagne de Valéry, est enceinte... Cet enfant à venir constitue un espoir dans le cadre grave de la pièce, et s'il l'avait su Valéry ne se serait peut-être pas suicidé. En tout cas, la présence de l'enfant crée une tension supplémentaire là où le geste du père semble totalement justifié, elle fait naître une opposition entre le suicide tragique, la mort, la finitude, et la naissance, la vie, l'avenir. Si les outils symboliques utilisés par l'auteur sont simples à décrypter (la mort *versus* la naissance), c'est encore une fois pour permettre au spectateur de saisir rapidement les dilemmes auxquels les personnages sont soumis, et pour laisser s'exprimer en plein les sentiments contradictoires qui les habitent. La situation est complexe, à l'image du

fonctionnement humain, mais pour que cela soit perceptible l'auteur simplifie les événements qui mènent à cette situation et rassemble les sentiments extrêmes en un même personnage, qui se fait le paradigme, l'exemple le plus ultime des contradictions humaines.

Section 3 : Des personnages monstrueux.

Certains personnages, dans leurs actes mêmes, présentent des paradoxes, des tensions entre deux pôles qui s'opposent mais qui les habitent à parts égales. Le cas de Nawal et de Nihad met en lumière la dualité qui existe entre la force de la nature, ici porteuse d'espoir, et l'évolution humaine, destructrice. En effet, Nawal tout au long de la pièce est poussée par son désir, qu'on pourrait qualifier d'instinctif, de retrouver son enfant perdu. Au-delà de l'amour infini qu'elle portait au père du bébé, éloigné d'elle de force, et de ce que l'enfant représente, cette quête désespérée relève de l'instinct, Nawal fouillant les recoins du pays dans l'espoir de retrouver l'être cher pour ne plus être « incomplète⁸² ». La guerre, quant à elle, est une chose purement culturelle, notamment dans la manière dont elle est décrite dans cette pièce. La nature n'est évidemment pas idyllique, les animaux se battent pour préserver leurs territoires, pour trouver de la nourriture, la loi du plus fort règne – mais les animaux y sont mus par l'instinct de survie, les mères y font tout pour protéger leurs petits. Au contraire, le fait de garder en vie des ennemis et de les torturer n'est pas un fait naturel, c'est une perversité qui ne relève pas de la satisfaction des besoins ni des instincts. En cela, c'est Nihad, le fils et bourreau de Nawal, qui porte cette ambivalence puisque lui aussi a désiré retrouver sa mère toute sa vie, et c'est par réaction à son abandon, la méconnaissance de ses origines, qu'il est devenu mercenaire, tuant pour tous les camps, puis franc-tireur, puis bourreau. Révolté contre ce que la vie lui a laissé, il a choisi l'extrême inverse de la nature et de ce qu'il recherchait (sa mère et son amour) : la violence sans retenue. Il tue tout le monde sans distinction, que les victimes soient des soldats, des miliciens ou des civils, y compris les enfants – sauf les belles femmes, précise-t-il page 78. Là encore est perceptible la dualité : la tuerie aléatoire relève de l'absence d'instinct, qui normalement suppose de tuer qui nous menace ou bien pourrait constituer notre nourriture ; mais Nihad épargne celles qui l'attirent sexuellement, celles qui pourraient tenir lieu de

⁸² W. Mouawad, *Incendies, op. cit.*, p. 59.

femelles reproductrices, pourrait-on dire en parlant des instincts animaux. Il synthétise la pire perversion et l'instinct animal le plus sommaire, ses relations avec les femmes, par la suite, se résumant à les violer, tant pour les torturer que pour satisfaire son désir sexuel. Tuer n'a donc aucune logique, est un jeu pour Nihad, dont l'attitude cynique consiste à faire l'inverse de ce qu'il recherche. Désabusé, complètement conscient de la situation, il affirme « pas de cause, pas de sens⁸³ » à propos de l'abandon, c'est-à-dire que sa vie n'a pas de sens, que les actes sont accomplis sans cause valable, et s'appuyant sur cette idée il devient le monstre qu'on sait. Puisque ma vie n'a pas de sens et qu'on agit mal sans raison, pourquoi ne ferais-je pas de même ?, dit-il à travers cette formule concise. Il passe donc d'un extrême à l'autre, de la recherche de l'amour à la destruction systématique, sorte de transformation de lui-même du tout au tout mais toujours dans le souvenir de l'abandon, qu'il revendique à la fin de la pièce comme la cause de son comportement au cours de sa vie.

Cette ambiguïté des personnages de Wajdi Mouawad reprend le schéma traditionnel du mélodrame, dont les personnages sont plutôt des caractères, des types, mais en le détournant, en le rendant plus complexe. Au premier abord, certains personnages semblent manichéens, comme Nihad qui est présenté comme un tueur sans scrupules, un bourreau, un traître à son pays puisqu'il tue pour tous les camps. Pourtant, le lecteur apprend progressivement qu'il agit ainsi par réaction à l'abandon de sa mère et qu'il est donc capable de sensibilité, marqué par son enfance à l'orphelinat loin d'une famille aimante, et qu'il a dû faire seul ses armes dans la vie. De même, dans *Ciels*, le terroriste qui veut provoquer un attentat faisant des milliers de victimes innocentes et détruisant les œuvres d'art, symboles des plus hautes facultés humaines, est perçu comme un monstre sans cœur, jusqu'à ce que le lecteur découvre ses raisons de le faire : il a grandi dans les charniers du XX^{ème} siècle, celui des génocides – pure invention de la culture, puisque le génocide a pour but d'exterminer un peuple simplement parce qu'il existe, et non pour la menace qu'il représente. Les massacres et les tromperies, sa propre famille en a en outre fait les frais, puisque sa mère, espionne au compte de la Russie auprès de son père, chercheur scientifique pour l'Ouest, a pour cette raison été abattue quasiment sous les yeux de Valéry. C'est donc pour protester contre les destructions perpétrées par l'Occident que Victor programme l'attentat sur les musées occidentaux, pour montrer aux vainqueurs un fragment de ce qu'on subi les vaincus au long du XX^{ème} siècle.

⁸³ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 83.

Cette complexification des codes du mélodrame renvoie au lecteur une image très différente de celle véhiculée par ce genre. En effet, si généralement les personnages du mélodrame doivent servir d'exemples, qu'ils soient à suivre ou non, ce n'est pas le cas de ceux de Mouawad, qui ne sont pas élevés au rang de héros mais renvoient une image de l'humain dans ses contradictions, ses difficultés de choix, proche du lecteur. Si les événements racontés sont hors du commun, les personnages apparaissent comme en miroir, comme un reflet du lecteur qui reconnaît les paradoxes qui le travaillent. Ces contradictions se manifestent également dans la pratique artistique des personnages qui en donne à voir une autre facette.

Section 4 : Les personnages artistes : montrer la beauté du mal.

Ce va-et-vient du positif au négatif se retrouve dans la manière de travailler du franc-tireur que Nihad est devenu. Embusqué, tirant sur tous ceux qui passent devant lui, il photographie ses victimes à l'aide d'un appareil photo fixé sur son fusil et dont le déclencheur est relié à la gâchette. Ainsi, la photo est prise au moment exact où la balle atteint la victime. Nihad collectionne les clichés et est qualifié d'artiste, tant pour sa précision de tir que pour ses photos étonnantes, horribles. Lui-même en revendique la qualité, tente de faire de belles photos : « prendre en photo quelqu'un qui va mourir, c'est facile. Prendre quelqu'un qui vient de mourir, c'est facile, un peu ennuyant. Prendre en photo quelqu'un qui meurt. C'est plus difficile. C'est plus rare. C'est plus beau⁸⁴ », dit-il au journaliste qu'il tient en joue, puis qu'il abat. Ce désir de saisir l'instant de la mort, caché mais au plus près de l'action, évoque la célèbre photo de Robert Capa prise en 1936 où l'on voit un milicien républicain de la guerre d'Espagne touché par une balle, sur le point de s'effondrer. La photo, symbole de cette guerre, a contribué à faire de la photographie de guerre un acte engagé, les journalistes étant au plus près des combattants et ayant la capacité, grâce aux nouveaux appareils légers, de faire des instantanés des scènes de guerre, photos percutantes par leur immersion dans les combats. Cette manière de pratiquer la photo de guerre, notamment depuis la guerre d'Espagne, a un côté voyeur puisque les photographes saisissent les instants les plus tragiques, les plus violents des combats au nom de l'information, apparemment sans pudeur. Stanley Greene, l'un des photographes de Grozny, avoue même dans le

⁸⁴ W. Mouawad, *Incendies, op. cit.*, p. 74.

documentaire *Il était une fois la Tchétchénie*⁸⁵ (2001) ressentir un sentiment de culpabilité face aux blessés qu'il est impuissant à sauver, justifiant sa présence sans vraiment y croire : « Il est à quelques mètres de vous. Il a les jambes arrachées. Vous ne pouvez rien faire. Vous êtes complètement frustré. Vous vous sentez comme une merde. Et pourtant vous prenez la photo. Vous la justifiez en pensant : le monde doit savoir ce qui se passe ici. Foutaises... Ce n'est qu'un réflexe. Parce que vous avez peur, parce que vous ne voulez pas accepter que vous pourriez être à sa place. Votre appareil photo vous sert de bouclier. » La photo de guerre, témoin de ce qui se passe sur les champs de bataille, est donc aussi une manière d'éviter d'intervenir. Le photjournaliste est dans une position complexe : au plus près des humains, partageant leurs combats et leurs souffrances puisqu'il tente de les montrer le plus justement possible dans ses photos, il ne peut pourtant que rester neutre et donner une image objective de la guerre (notamment à cause du laps temps entre la prise de la photo et la rédaction de l'article qui l'accompagne, ce dernier nécessitant du recul alors que la première s'effectue dans un présent qui ne supporte aucun questionnement distancié). Le statut de l'image photographique de guerre pose alors question. Comme le souligne le photographe de Grozny, c'est cette image qui justifie la présence du journaliste témoin, l'image à *créer* au milieu de la destruction. Car la photographie, par son cadrage, son objet, la position du photographe, est un point de vue, une certaine image de l'action en cours plus ou moins décidés par le photographe, et donc déjà une construction. Sa valeur d'information objective est donc relative, et celle d'œuvre d'art n'est pas loin – cette dimension est d'ailleurs défendue par les associations de journalistes reporters photographes comme FreeLens, en France. Le fait que Nihad tue un journaliste prend alors un sens singulier, car le faisant il annihile la possibilité d'information portée par le journaliste, mais il anéantit également, si l'on peut dire, la concurrence. En effet, puisque Nihad fait aussi des photos de guerre, d'une certaine manière, il peut voir dans le journaliste un adversaire, surtout que l'autre possède un meilleur appareil photo. Mais Nihad revendique en outre la valeur esthétique de ses photos, et ne cherche en aucun cas à en faire des témoignages de la guerre, tuant uniquement pour faire de belles photos, pour capter la « beauté » de l'instant de la mort, et non pour une cause, un peuple, un camp (il tue miliciens comme civils). Le parallèle entre Nihad et le journaliste tué, le flou sur le statut des deux hommes prend alors une dimension perverse : la photographie

⁸⁵ Nino Kirtadze, *Il était une fois la Tchétchénie*, documentaire (2001).

de guerre journalistique et la photo telle que la pratique Nihad sont assimilées, et la photo de guerre peut être vue, dans la pièce, comme au pire, un amusement, un sujet de photo comme un autre, ou au mieux, un désir esthétique de trouver la beauté dans la mort – quête artistique commune notamment depuis la période romantique. En tout cas, dans la pratique de Nihad l'image photographique effectue la jonction de la beauté et de la laideur dans l'acte simultané de créer et de détruire, révélant à la fois la part de monstruosité du jeune homme qui produit d'horribles trophées de chasse, et à la fois sa sensibilité artistique qui recherche la beauté. Ce double aspect de Nihad ajoute à la complexité du personnage, sensible à l'art mais insensible à la vie humaine, et met au jour une thèse empreinte de cynisme sur la guerre et son témoignage, que la photo de Capa portait aussi : toute tentative de raconter la guerre est vouée à l'échec (le journaliste est tué, l'information est impossible), aucun témoignage visuel, littéraire ne la montre dans sa réalité, les images, éparses ou nombreuses, transmises à ceux qui n'y ont aucune part, ne sont justement que des images, la réalité est autrement pire. . Nihad, apparemment heureux que la guerre existe car elle lui offre une vie, effectue donc l'union des contraires en étant au cœur de la réalité, produisant des massacres, et en tirant des images, transfigurant la laideur de la mort et de la tuerie en beauté de l'art.

Un autre cas de transformation de la laideur en beauté se trouve dans *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*. Dans cette pièce, le personnage éponyme s'enferme pour protester contre la guerre que se livrent sa famille et la famille Philisti-Ralestine pour obtenir l'appartement des Protogoras, qui les avaient accueillis alors que les Philisti-Ralestine n'avaient plus de toit. Chacun revendiquant la propriété des lieux, la vie est devenue intenable et Willy jure de rester enfermé dans les toilettes jusqu'à ce que les intrus déménagent. Les parents des deux familles unissent alors leurs forces pour chasser Willy, multiplient les ruses pour l'obliger à sortir. Comme ils lui coupent l'eau, l'enfant ne peut plus tirer la chasse et les excréments s'accumulent dans les toilettes. Pendant ce temps, la situation dans l'appartement dégénère, les voisins sous prétexte de les aider à résoudre le conflit convoitent aussi l'appartement, notamment Maxime Louisaire, le notaire rusé. Willy – qui par ailleurs aimait peindre – voyant clair dans son jeu, il lui propose de faire son portrait... avec la « matière première⁸⁶ » dont il dispose, et se met à peindre sur le mur des toilettes avec « de la merde⁸⁷ ». Lui qui

⁸⁶ Wajdi Mouawad, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, op. cit., p. 78.

⁸⁷ W. Mouawad, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, loc. cit.

utilisait des couleurs vives, avec lesquelles il inventait un monde merveilleux, des personnages amis, se remet à peindre dans ces conditions particulières, extrêmes, avec un matériau qui représente l'inverse de tout l'objet habituel de sa peinture, mais c'est le seul qui soit à sa disposition dans ce contexte, et c'est aussi le dernier moyen d'expression libre qui lui reste, ses parents ne pouvant l'empêcher de le faire puisqu'il est enfermé. A l'image de Picasso qui aurait répondu « je peindrais avec ma merde » à quelqu'un qui lui demandait ce qu'il ferait s'il était en prison sans rien⁸⁸, Willy, qu'on traitait de peintre naïf, revendique une certaine liberté malgré son confinement, celle de créer, d'imaginer. Et il y parvient, puisque apparaît à ses côtés Marguerite Coteaux, une amie inventée par le jeune garçon qui lui rend visite dans ses toilettes, lui parle puis disparaît. Après avoir convoqué l'amie, figure positive dans ce contexte négatif, Willy tente de faire l'inverse, transformer la merde en œuvre d'art. Entouré d'excréments, il les utilise pour peindre le portrait de son ennemi en présence et ainsi « donner forme à l'informe⁸⁹ ». Cette dernière formule de Jean Clair peut ici s'entendre également au sens figuré, car Willy en peignant Louisaire fait en quelque sorte le portrait de ce qu'il représente pour lui, la cupidité et la manipulation, et donne ainsi un visage, une forme concrète à ces idées abstraites.

Cette démarche artistique qui consiste à s'éloigner de la représentation fidèle de la réalité et à créer en partant d'idées, montrées ensuite selon une vision personnelle, naît avec l'art moderne (situé entre 1850 et 1945), qui tente de briser les codes académiques, et trouve son accomplissement avec l'art conceptuel, où l'art n'est pas défini par les qualités esthétiques des œuvres mais par le concept ou l'idée de l'art de l'artiste. L'utilisation, ou du moins l'évocation de l'urine et des excréments dans l'art apparaissent également dès la période de l'art moderne, avec par exemple la *Fontaine*⁹⁰ de Duchamp (un urinoir signé et daté par l'artiste, présenté comme œuvre d'art à l'Exposition universelle de 1917) ou encore la *Merde d'artiste*⁹¹ de Piero Manzoni (1961), excréments de l'artiste mis en boîte et vendus sur le marché de l'art. Ces œuvres manifestent une certaine provocation vis-à-vis de la conception traditionnelle de l'art, et l'utilisation des déchets humains est l'instrument de cette provocation. David Nebreda, quant à lui, emploie, dans certaines de ses photographies autoportraits, les excréments

⁸⁸ Cité par Jean Clair, « Une esthétique du stercoraire ». *Journée de psychiatrie de Fontevraud*, [En ligne] Service de psychiatrie et de psychologie médicale, C.H.U. d'Angers (2002).

⁸⁹ J. Clair, « Une esthétique du stercoraire », *art. cit.*

⁹⁰ Marcel Duchamp, *Fontaine*. Faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture. 3^{ème} réplique (1964), Paris : [Musée national d'art moderne](#).

⁹¹ Piero Manzoni, *Merda d'artista*. 90 boîtes de conserve cylindriques en métal, 4,8 × 6 cm (1961).

pour leur valeur symbolique, car ils renvoient l'image que l'artiste a de lui-même. Ce photographe né en 1952 manifeste en effet une haine de son corps qu'il mute et affaiblit volontairement, et ses photographies, toutes des autoportraits, montrent crûment ce qu'il s'inflige. Une photo retient notre attention, celle du visage de l'artiste entièrement recouvert d'excréments⁹². Naissance anale, enterrement sous les déjections, la lecture de cette photo ne laisse aucun doute sur la considération qu'a l'artiste de son corps, de sa vie. Dans cette photo, la merde apparaît également comme une véritable matière, l'artiste ne s'étant pas seulement barbouillé mais ayant accumulé un volume important d'excréments qui ont gardé leur forme intacte. Cette matière qui se répand accentue l'effet de dégoût sur le spectateur, elle est constitutive de la démarche de l'artiste qui montre de manière extrême, mais certainement telle qu'il la ressent, sa vision de lui-même. Willy dans la pièce utilise de même la merde comme matière, terme qu'il emploie à plusieurs reprises ; une matière terre à terre, triviale, qui correspond tout à fait à celui qu'il veut peindre. Changeant l'objet et les outils de son art, ceux-ci sont en corrélation avec son état d'esprit et lui permettent d'exprimer sa colère, sa révolte. L'utilisation de la merde, forcée car Willy est privé de tout autre médium, a donc à la fois une portée esthétique – elle est la matière qui correspond le mieux à Louisaire – et provocatrice, car peindre avec des excréments sur les murs de ses propres toilettes a pour but de faire réagir ceux qui refusent de l'écouter.

Cette manière de résister n'est pas sans rappeler le « dirty protest », la « protestation sale ». Ce mouvement de protestation s'est déroulé en Irlande du Nord entre 1978 et 1981, alors que les membres de l'Armée républicaine irlandaise (IRA, qui lutte contre la présence britannique en Irlande du Nord) faits prisonniers sans procès à partir de 1971 réclament en vain le statut de prisonniers politiques. Afin de se faire entendre, d'obtenir satisfaction, ils expriment leurs revendications en refusant toute hygiène, refusant de se laver, tapissant les murs de leurs cellules d'excréments, urinant partout. Leurs conditions de vie se détériorent ainsi rapidement, les cellules sont insalubres et des maladies se développent. Les prisonniers mettent leur propre vie en danger au nom de leurs revendications, allant même jusqu'à faire des grèves de la faim entre 1980 et 1981. Willy, dans la pièce de Wajdi Mouawad, utilise de même ses rejets dans le but de provoquer Louisaire, et pour forcer les familles à lui accorder ce qu'il

⁹² David Nebreda, *Autoportraits*, Léon Scheer (2000).

veut. Cet acte a donc une dimension « politique » au niveau de l'appartement des Protagoras : c'est une tentative supplémentaire de se faire entendre pour obtenir satisfaction. Willy procède, comme les prisonniers politiques de l'IRA – qui ont commencé par refuser de s'habiller, puis de se laver, puis de manger –, à une escalade dans ses moyens de protestation, commençant par s'enfermer dans les toilettes, privant ainsi les familles des commodités les plus nécessaires, puis en saccageant celles-ci et les rendant irrespirables, inutilisables, enfin en se tuant. Cet acte lui permet en outre d'occuper un peu plus le terrain de l'appartement, de se l'approprier, d'y apposer sa marque, tout comme les autres membres de la famille qui, privés de toilettes, urinent et défèquent dans les coins, partageant ainsi de manière naturelle, si l'on peut dire, le territoire à conquérir.

Willy étale en effet une partie de lui-même sur les murs. Cette jouissance à utiliser ses fèces alors qu'ils sont destinés à être évacués rappelle la chronologie freudienne de la sexualité infantile, dont le second stade, situé entre 1 et 2 ans, est nommé « stade anal ». Dans les *Trois essais sur la théorie sexuelle*⁹³ le médecin développe la théorie selon laquelle après le stade oral, où le bébé trouve son plaisir en tétant le sein maternel, le stade anal transfère l'intérêt objectal de l'enfant de sa mère à lui-même. Dans le stade oral, en effet, l'objet vers lequel se porte le bébé, sa source de plaisir, est sa mère par qui la nourriture arrive. Le bébé ne se différencie pas de celle-ci car tout lui vient d'elle, il ne la voit pas comme une autre mais comme une partie de lui-même. Lors du développement du stade anal, l'enfant a acquis une autonomie et commence à construire son Moi, il sait marcher et ne tète plus, il comprend que sa mère n'est pas une partie de lui mais une tierce personne. Il comprend également que ses excréments sont une partie de lui, sortent de lui, ce qui contribue à lui faire prendre conscience de la différence entre intérieur et extérieur, surtout que l'enfant commence à se maîtriser et peut décider de se retenir ou de laisser sortir. Les fèces, aussi importantes que l'enfant lui-même puisque fruit de sa volonté, peuvent devenir une monnaie d'échange avec ses parents, l'enfant décidant de déféquer quand le veut sa maman ou non, de lui faire plaisir ou non. Dans *Willy Protagoras*, l'enfermement de Willy dans les toilettes – lieu hautement symbolique en l'occurrence – marque la rupture, la séparation d'avec ses parents, l'autonomie dans la prise de décisions puisqu'il s'oppose à eux. Il

⁹³ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard, Folio essais (1994).

affirme son Moi face aux autres potentiellement sources de déplaisir. Tel l'enfant qui cesse de téter, le jeune garçon est assez grand pour affronter ses géniteurs, s'en différencier en un Autre extrême pour satisfaire par son Moi le principe de plaisir. La manipulation des excréments par Willy rappelle également celle des enfants qui, fiers de leurs déjections, les offrent à leurs parents comme un cadeau. Ici, l'auteur détourne l'événement ironiquement car Willy fait de ses excréments un autre genre de cadeau pour Maxime Louisaire, son portrait, avec la matière la plus noble et la plus basse qui soit. Ce rapprochement de la situation avec le stade anal de l'enfant n'est en fait qu'un simulacre, l'auteur tourne en dérision notre interprétation freudienne puisque Willy, adolescent, a déjà appris la propreté et intériorisé l'interdit lié aux fèces. Cette utilisation de la matière fécale est donc une provocation et une transgression, un franchissement du point de non-retour vers ses parents et une compréhension mutuelle, que Louisaire lui annonce dès que Willy commence à peindre : « MAXIME LOUISAIRE : Tu cours à ta perte, Willy. ⁹⁴ » Et Willy l'accepte, accepte de s'extraire du monde de ses parents, auquel il n'appartient plus.

Wajdi Mouawad porte une attention toute particulière à ses personnages, qu'il fait proches du lecteur dans leurs dilemmes, leurs contradictions, leurs tiraillements. Rarement unilatéraux, ils mettent parfois eux-mêmes en scène leur côté sombre ou positif, brouillant les repères du lecteur quant à la cohérence des personnages. Artistes destructeurs, joyeux suicidaires, enfants presque désabusés face à des adultes à l'attitude puérile, ils renvoient au lecteur une image complexe du genre humain. Si les personnages effectuent la jonction des contraires dans les différentes images qu'ils donnent, leur discours, sous certains aspects, est également un moyen de montrer leurs paradoxes.

⁹⁴ W. Mouawad, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, op. cit., p. 79.

Chapitre B : La poésie de l'horreur.

Métaphores filées, pièces versifiées, tirades lyriques, les pièces de Wajdi Mouawad sont pétries d'images littéraires qui font la particularité de l'auteur dans le paysage théâtral contemporain. Si elles donnent aux textes leur douceur, emportent le lecteur dans un univers poétique, elles permettent surtout d'exprimer les contradictions impossibles à comprendre si elles étaient formulées crûment, frontalement. L'image littéraire est ce qui met l'action à distance de la réalité, le détour nécessaire pour comprendre les paradoxes des personnages et des événements racontés ; pour saisir la vérité dite, celle de la fiction.

Nous étudierons les différents types d'images qui jalonnent les pièces de Wajdi Mouawad, des tropes aux poèmes.

Section 1 : Les images dans le discours : métaphores, syllepses de sens...

Comme nous l'avons vu dans son discours d'artiste, Wajdi Mouawad s'exprime beaucoup par images, abordant un sujet non pas en le nommant d'emblée mais en décrivant d'abord le comparant, puis en y rapprochant le comparé. Plus qu'une justification ou une argumentation, cette « métaphorisation » de l'objet nous fait saisir la pensée de l'auteur très clairement. Il en va de même dans ses pièces, où les personnages recourent également aux images verbales pour exprimer des idées ou des impressions. Cela peut prendre la forme d'une phrase récurrente au sein d'une pièce comme « L'enfance est un couteau planté dans la gorge, on ne le retire pas facilement⁹⁵ » dans *Incendies*, que Wahab, l'amour de jeunesse de Nawal, lui dit lorsqu'ils doivent se séparer, et que Nawal à son tour répète à ses enfants dans la lettre qu'elle leur laisse après sa mort et qu'ils lisent une fois découverte l'identité de leur père et de leur frère. Les personnages la disent dans une réplique et ne l'expliquent pas, les lecteurs en saisissent ainsi le sens général – ici, par exemple : la confrontation avec le monde adulte est douloureuse, elle commence par le muselage puis vient l'acceptation amère. La compréhension précise, l'interprétation des différents niveaux de sens est laissée à chacun selon son point de vue et son imaginaire (quelle valeur symbolique accorde-t-on au couteau, à la gorge, etc.). Cette image du couteau planté

⁹⁵ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., pp. 14, 26 et 88.

dans la gorge est très sanglante, très visuelle, elle est marquante par la violence de ce qu'elle évoque, cependant l'on n'en est pas choqué, dégoûté, parce qu'elle n'est pas la description d'un acte concret, on ne voit pas « réellement » un couteau planté dans la gorge du personnage, cet acte est mis à distance par la formulation de la phrase qui montre sans doute aucun que c'est une métaphore : « l'enfance *est* un couteau... », ce qui sous-entend : « *comme* un couteau », et non pas « l'enfant *a* un couteau planté dans la gorge ». D'un côté, la notion d'enfance, concrète, dont chacun a l'expérience ; de l'autre, l'image sanglante qui évoque la similitude de la douleur entre les deux éléments de la métaphore – et encore, la distance est maintenue car pour faire comprendre la douleur morale de la fin de l'enfance, l'auteur utilise comme comparant une douleur physique. L'écart entre le comparant et le comparé, qui ne sont pas sur le même plan, n'appartiennent pas au même champ symbolique et sémantique rend l'image marquante mais non pénible comme l'est la description par Hakim de la torture du père et de sa fille dans *Littoral*. Cet écart rend même la phrase belle en dépit de ce qu'elle exprime, l'approche de l'idée par le biais de la métaphore constitue l'union des contraires – beauté de l'expression et laideur du contenu.

L'utilisation de certains mots dans un certain contexte, une certaine phrase peut donc aboutir à un détournement, sinon du sens du mot, du moins de sa connotation, comme c'est le cas avec la phrase analysée ci-dessus. L'auteur choisit parfois ses mots pour ce qu'ils ont d'ambigu, pour pouvoir jouer sur leurs différents sens voire leur en donner un nouveau à partir du contexte où il les utilise. Ainsi Nihad dans *Incendies* est qualifié d'artiste⁹⁶ à la fois à propos de ses tirs d'élite et de ses photos macabres, ce qui ne manque pas d'étonner. En effet, « artiste » désigne au premier sens du terme l'artisan qui a acquis suffisamment de technique pour exceller dans son métier⁹⁷, ici Nihad franc-tireur qui parvient à atteindre ses victimes dans l'œil, et au sens commun celui qui crée, qui réalise des œuvres d'art, ici Nihad photographe. Doté d'une connotation méliorative, parfois utilisé comme compliment, ce mot prend un sens singulier dans la pièce puisqu'il qualifie Nihad au sens propre, celui-ci étant parfaitement entraîné au tir et maîtrisant son fusil, pourtant le travail qu'il exécute n'est pas création mais

⁹⁶ W. Mouawad, *Incendies, op. cit.*, p. 83.

⁹⁷ Le Trésor de la langue française définit en effet l'artiste d'abord comme un excellent artisan, capable de reproduire mais aussi d'inventer de nouveaux modèles, puis comme un homme capable de transposer des éléments de la réalité dans le cadre de son art. Bergson, cité dans l'article, en donne la raison : l'artiste vise à « nous *faire éprouver* ce qu'il ne saurait nous faire comprendre » (Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Quadrige grands textes (2007), p. 26.

destruction, l'inverse du travail d'artisan. L'utilisation de ce terme constitue donc l'union des contraires, l'œuvre macabre étant à elle seule une manifestation de la beauté et de la laideur, et le jeune homme cristallise l'oxymore dans son action à la fois créatrice et destructrice.

De même, l'auteur fait jouer les sens des mots, moins subtilement cependant, dans *Assoiffés*, où Murdoch se « vide par voie orale⁹⁸ » de sa colère contre le monde qui l'entoure, et notamment contre l'impact de la télévision. Critiquant la manipulation des téléspectateurs par les animatrices dans le but de les faire consommer, il avance l'idée farfelue que celles-ci, identifiées par leur fonction, s'appellent Annie Matrice ! Outre le calembour amusant, cette formule a ceci d'intéressant que le nom de famille de la manipulatrice est « Matrice », c'est-à-dire le lieu où l'embryon se développe, et au sens large le lieu d'origine des choses, l'environnement qui les produit. En faisant ce jeu de mots, dont il ne tire pas les conclusions mais qu'il laisse ainsi au lecteur, Murdoch nous met sur la voie d'une lecture ironique de la vie post-moderne : notre matrice, celle où l'on prend racine, est la télévision ; elle est la mère des générations futures, elle nous génère tels que nous sommes. L'écrin rassurant de notre origine est remplacé par l'écran séduisant qui est le même pour tous – ou plutôt pour chacun. Encore une fois, cette idée est à comprendre comme une analogie, la matrice au sens propre étant l'origine physique, naturelle de l'homme, l'utérus maternel, alors qu'Annie Matrice est à comprendre au sens d'origine intellectuelle, celle qui nous éduque. L'oxymore s'effectue par le jeu sur les sens restreint et élargi de « matrice », dont le premier est plutôt positif, il évoque la mère, l'enfance – moment de joies chez Mouawad – et le second négatif, dans le discours de Murdoch. Le personnage utilise ce mot avec ironie, figure de rhétorique où l'on dit le contraire de ce qu'on veut faire comprendre, et qui constitue donc en soi une jonction des contraires. Murdoch fait de même avec la langue maternelle, qui est utilisée dans un contexte qui la détourne de sa connotation première. A un parent qui lui dit (supposément, car Murdoch ne s'arrête pas de parler) de cesser de dire des grossièretés devant sa mère, il répond que justement il parle sa langue maternelle. Tout d'abord, « langue maternelle » prend une dimension particulière : définie comme le premier moyen d'expression, par lequel l'enfant se socialise et qui l'inscrit sous le signe de la fidélité à une culture, elle est l'équivalent de la matrice au sens restreint, le symbole de l'origine et ce qui définit son rapport au monde. Or ici,

⁹⁸ W. Mouawad, *Assoiffés*, *op. cit.*, p. 24.

c'est son vocabulaire non châtié qu'il décrit comme sa langue maternelle. Bien sûr, les mots qu'il utilise font partie de la langue que lui ont apprise ses parents, mais il réduit celle-ci à ce vocabulaire et donc ne revendique de son origine que ces grossièretés. La langue de sa socialisation définie par des mots désagréables est donc un premier paradoxe. Ensuite, cette langue issue de ses parents, de ceux qui l'ont fait naître, il « en use jusqu'à la corde à [s]e pendre⁹⁹ », seconde formule qui lui fait utiliser son origine pour se tuer – et ce n'est pas au sens figuré, puisque Murdoch se suicide dans la pièce. Une nouvelle fois, le personnage détourne les mots, opérant ici une syllepse de sens – « figure par laquelle un mot est employé à la fois au propre et au figuré¹⁰⁰ ». Murdoch effectue ce jeu de mots dans son emploi de « cordes », qu'il utilise au sens propre de corde pour se pendre, et au sens figuré en faisant référence à l'expression imagée bien connue « usé jusqu'à la corde », qui vient de la trame du tissu qui apparaît lorsqu'il est très usé, trame formée de petits fils, de petites « cordes ». Murdoch joue également sur le double sens du mot « usé », qui signifie à la fois utilisé, employé et à la fois abîmé. Tout cela fait une phrase un peu dénuée de sens, ou plutôt trop pleine de sens, mais dont on saisit bien l'idée de destruction à travers tous les mots employés. Cette langue de l'origine, l'adolescent Murdoch l'épuise, la porte à son extrémité jusqu'à la perdre, se perdre, se détruisant par ce par quoi il a été créé. La langue maternelle aussi constitue pour Murdoch l'oxymore entre la vie et la mort, la beauté du monde de l'enfance qu'il quitte et la laideur du monde adulte qu'il découvre et qu'il refuse.

Section 2 : Théâtre et poésie.

Le lyrisme des pièces de Wajdi Mouawad, qu'on a évoqué plus haut, provient entre autres de ce que certains textes s'apparentent à de la poésie, genre qui est à l'origine du lyrisme. Les textes proprement poétiques figurent dans les pièces, et y sont reconnaissables par leur mise en page versifiée, ce qui ne laisse aucun doute sur la nature du passage – il existe des pièces entièrement en vers, notamment à l'époque classique où la codification de l'écriture théâtrale était très stricte et imposait aux auteurs de tragédies d'écrire en alexandrins rimés, mais les pièces de Wajdi Mouawad sont généralement en prose non versifiée, et la versification qui apparaît met en

⁹⁹ W. Mouawad, *Assoiffés*, *loc. cit.*

¹⁰⁰ B. Dupriez, *Gradus – les procédés littéraires*, *op. cit.*, page 434.

évidence le caractère poétique du passage en question. Il convient de distinguer le texte poétique, le poème, qui s'apparente au genre de la poésie, et la « poéticité du texte¹⁰¹ », qui donne au texte théâtral un caractère poétique. Leur effet n'est pas le même non plus : si le texte théâtral a pour but d'être joué par des acteurs et soumis à la lecture d'un metteur en scène, pour être entendu dans un contexte esthétique particulier, le poème lu ou entendu de la voix d'un poète ou d'un interprète hors du contexte dramatique établi a pour but d'ouvrir un espace mental chez le lecteur ou l'auditeur, de le laisser se créer ses images et ses représentations sans les illustrer sur la scène. L'intervention de la poésie sur la scène du théâtre se fait donc d'une manière particulière, le texte résonne différemment du contexte d'énonciation habituel qui lui est propre et met à distance l'action théâtrale proprement dite, laissant au lecteur la possibilité de réfléchir à ce qui se passe en lui à ce moment-là (cela est particulièrement vrai lors des représentations, nous nous contenterons ici d'analyser ce qui se passe à la lecture des pièces). Étudions d'abord les poèmes insérés dans les pièces de Wajdi Mouawad, avant de nous interroger sur leur poéticité. Nous les distinguerons par leur forme et leur mode d'énonciation, les poèmes étant versifiés, plutôt courts et sans adresse, et la poéticité se manifestant soit dans la prose, soit dans les vers, pouvant s'étendre sur plusieurs pages et figurant dans le discours adressé à un personnage.

a– Les poèmes.

Les poèmes proprement dits se trouvent dans *Forêts*, *Ciels* et *Journée de noces chez les Cromagnons*. À l'exception de deux extraits de poèmes de Robert Davreu prononcés par Edmond dans *Forêts*, tous sont écrits par Wajdi Mouawad pour la pièce. En tout cas, tous ont en commun d'évoquer des événements fâcheux, d'être cités dans un contexte critique ou de refléter un état d'esprit destructeur. Nous étudierons d'abord les poèmes de Mouawad, puis plus particulièrement les oracles proférés par Aimée dans *Forêts* et enfin les inserts de Robert Davreu.

- Poèmes écrits par Wajdi Mouawad pour les pièces.

¹⁰¹ D'après Patrice Pavis, « Poésie au théâtre », *Dictionnaire du théâtre*, op. cit. pp. 259-260.

Composés dans le but de figurer dans ses pièces, les poèmes sont faits pour être reçus dans un cadre dramatique, pour résonner dans le contexte des pièces, même si isolés du reste du texte ils peuvent être considérés pour eux-mêmes, avec leurs qualités intrinsèques et non pas seulement pour ce qu'ils apportent à l'action. En tout cas, tous ont en commun d'évoquer des événements fâcheux, d'être cités dans un contexte critique ou de refléter un état d'esprit destructeur – un peu comme les photos de Nihad. Ainsi, les poèmes dans *Ciels* sont de véritables moteurs de l'action, il faut les décrypter pour accéder à l'ordinateur de Valéry et découvrir l'atroce vérité qu'il avait mise au jour avant de se suicider. S'ils sont ce qui permettra la résolution de l'énigme, ils sont d'abord un obstacle pour l'équipe qui tente de déjouer l'attentat, et pour Clément qui a des difficultés à trouver la clé de déchiffrement. La noble démarche du jeune homme, trouver l'identité du chef des terroristes, figurant dans l'ordinateur, et sauver le monde, est entravée par des poèmes, vecteurs de la « beauté » - puisque c'est ainsi que l'auteur qualifie l'art ! Clément parviendra à les décrypter et à reconstituer l'hypothèse de Valéry, mais trop tard pour pouvoir convaincre à temps Vincent, le nouveau chef de l'unité, d'organiser les recherches en fonction de ces découvertes, et empêcher l'attentat. L'on peut donc émettre l'hypothèse que si les poèmes n'avaient pas été là, la fin de la pièce aurait pu être tout autre, et ces poèmes ont certainement joué le rôle inverse de la raison pour laquelle ils ont été écrits : élever l'âme, adoucir les cœurs. Si le cryptage des poèmes se fait mathématiquement, s'ils ne sont pas entendus dans la pièce pour leur valeur artistique, ils ne sont pourtant pas écrits uniquement pour correspondre au décryptage effectué par Clément. En effet, l'on peut faire le lien entre chaque poème et le nom qui lui est associé, les différents poèmes étant proférés à la suite de l'énonciation du nom d'un membre de la cellule. L'interprétation des poèmes est certes encore plus subjective que celle d'un texte théorique, cependant l'on se risquera à cet exercice pour montrer que ces écrits ont une valeur poétique autant qu'une valeur dramatique. Cela est particulièrement probant dans celui qui correspond à Dolorosa, qui était l'amante de Valéry : « A l'instant minotaure/L'orient bleu d'une perle au coin de l'œil surgie/Et ce bleu bu d'un trait qui effondre les phrases¹⁰² ». Ces quelques mots évoquent à la fois la vie passée de Dolorosa, avec la larme décrite dans la périphrase du second vers – cette larme fait référence à la douleur de la mère infanticide –, et la

¹⁰² W. Mouawad, *Ciels*, op. cit., p. 41.

relation avec Valéry qui recueille ses pleurs (« ce bleu bu d'un trait ») et leur amour, sentiment indicible, ou encore qui n'a pas besoin de mots pour s'exprimer (« qui effondre les phrases »). Il faut noter que chaque poème contient « A l'instant minotaure », évoquant l'animal destructeur, sanguinaire, et plaçant ainsi les poèmes sous le signe de la destruction, comme un présage de l'attentat, et effectuant la jonction des contraires. Celle-ci se fait également dans le poème auquel aboutit le décryptage de Clément, et qui est la solution pour ouvrir l'ordinateur. Le poème se termine par « Pilon tombant tombant/L'art décline la mort/Morne flaque/Murmurant/L'ivre mot/Qui me conçut¹⁰³ ». Grammaticalement, l'on peut interpréter de différentes manières cette partie en raison de l'absence de ponctuation. Le sens que l'on peut en tirer serait que l'origine du poète, ce qui le « conçut », est la mort, que l'art refuse, comme dans l'expression « décliner une invitation », ou annonce et développe, comme dans « décliner son identité ». L'art, d'après le terme choisi, est donc à la fois l'ennemi de la mort et ce qui la prévoit, la décrit, ce qui montre le rattachement de la poésie à la vie, à ce qui est positif, et à la mort, qui est l'objet de son expression. Ces quelques lignes montrent donc bien aussi l'oxymore entre beauté et laideur, le même dans lequel Valéry a été pris lorsqu'il a découvert que son fils était à l'origine de l'attentat, son ennemi et celui qu'il doit protéger. Ces poèmes à fonction dramatique ont donc aussi un statut métathéâtral, puisqu'on entend la voix du poète, l'auteur, directement nous parvenir de par la forme poétique employée, qui sort le lecteur de l'action et lui propose un temps réflexif. L'écoute ou la lecture de ces poèmes, différente de celle qui s'opère devant le texte dramatique, fait recevoir au lecteur la parole directe de l'auteur, qui s'exprime, ici, sur le rôle de l'art mais aussi sur l'amour, l'enfance, selon les destinataires des poèmes dans la pièce. On peut donc les lire à la fois pour les liens possibles entre leur contenu et l'action directe, les personnages de la pièce comme nous l'avons tenté plus haut, et à la fois dans l'absolu, en les prenant pour ce qu'ils nous disent de la vie en général. L'expression par images, propre à la poésie, a ici pour effet d'adoucir le moment présent, de contrebalancer la tension dramatique liée au temps restreint dévolu aux personnages pour déjouer l'attentat. Les poèmes brisent le rythme de la pièce, qui par ailleurs avance inéluctablement, ils imposent un temps particulier à prendre pour les lire si le lecteur veut en saisir les sens et les enjeux. Contrairement à la majorité de la pièce, où le texte sert l'action, l'avancée vers la solution, ces poèmes ne donnent aucune clé

¹⁰³ W. Mouawad, *Ciels, op. cit.*, p. 52.

dramatique pour la pièce, si ce n'est pour Clément, mais celui-ci ne les lit pas pour leur valeur poétique mais comme des équations à résoudre. En outre, la phrase récurrente « à l'instant minotaure » a fonction d'avertissement, elle rappelle l'urgence avec « à l'instant », sous-entendant que l'attentat peut arriver n'importe quand. La référence au minotaure, monstre de la mythologie grecque qui a été enfermé dans le labyrinthe construit par Minos en Crète et qui sacrifiait chaque année quatorze jeunes hommes et jeunes filles, évoque le danger, et la destruction des jeunes par leurs parents, origine de la révolte de Victor. Les images poétiques sont sans cesse liées à l'action, mais la forme fait prendre de la distance par rapport au drame ; les poèmes sont donc un moyen d'évoquer l'action en cours différemment, de manière moins directe, moins frontale, et, peut-être, de donner un autre éclairage à l'action grâce aux différentes interprétations des lecteurs.

Le texte poétique est également inséré dans le drame à la fin de *Journée de noces chez les Cromagnons*, lorsque Walter, le frère de Nelly et de Neel parti combattre, revient offrir à sa sœur pour ses noces son dernier poème. Évoqué tout au long de la pièce par les différents personnages mais n'apparaissant qu'à la fin, Walter est décrit tantôt comme un poète par sa sœur qui se souvient de leur enfance, durant laquelle son frère lui récitait ses poèmes, et tantôt comme un monstre sanguinaire, par son père notamment. Lorsque enfin il entre, couvert de sang et haineux envers ses parents, c'est pour donner ce poème qu'il a gravé sur la crosse de ses fusils, objets qui sont encore la jonction des contraires entre la beauté de l'art et la laideur de la guerre. Cet acte accomplit plusieurs fois l'oxymore, à plusieurs niveaux : tout d'abord, dans le simple fait de graver des poèmes sur la crosse des fusils, ce qui laisse une marque indélébile, comme inscrite dans la « chair » de ces objets justement faits pour pénétrer dans la chair de l'autre. La beauté, la création devient ainsi partie intégrante de la destruction. Ensuite, Walter dispose ses supports macabres dans un ordre précis, de sorte que les crosses des deux fusils et deux pistolets se touchent et forment une croix, et l'on devine à la taille des « branches » qu'elle représente une croix chrétienne, symbole du sacrifice de Jésus Christ et de la mort. Le poème se lit donc sur une grande croix, pour découvrir l'œuvre d'art il faut approcher la mort. Cela laisse entendre aussi que ces poèmes peuvent exister parce que leur auteur a sacrifié des vies, et lire le poème sur la croix est comme lire les plaintes des mourants – les sept paroles de Jésus sur la Croix ? Rappelons que d'après les Évangiles, Jésus Christ aurait prononcé sept phrases lors de

sa crucifixion, demandant le pardon de ses sacrificateurs mais aussi priant Dieu de le recevoir. Il a notamment assuré à un malfaiteur crucifié en même temps que lui : « en vérité, je te le dis, aujourd'hui, tu seras avec moi en paradis¹⁰⁴ », évoquant la vie dans l'éternité, ce qui est le propre aussi des œuvres d'art, qui, pour les formes traditionnelles pérennes, en tout cas, survivent à leur auteur. L'art, la création, nous parle donc à travers la mort, il est une manière de se souvenir, par son acte Walter donne, volontairement ou non, une pérennité aux voix éteintes. Enfin, le contenu du poème – toujours sujet à une infinité d'interprétations – semble évoquer la mort, mais est tout de même empreint de joie. Les champs lexicaux de l'ombre et de la lumière s'y côtoient, tout comme ceux de l'élévation et du souterrain, tel « Les fleurs de lys sont encore/Dans le silence des tombes/Une présence rassurante » ou bien « Un visage prend son envol/Autrefois le soleil y retrouvait son chemin/Je marche/Je me souviens/Un amour est né/J'ai embrassé ses lèvres/Ses yeux Amazonie/Couleur de pluie.¹⁰⁵ » Le premier extrait présente assez clairement la cohabitation de la vie et de la mort, la fleur étant symbole de la vie et les tombes de la mort, et le lys, particulièrement, représentant dans la tradition biblique le choix de l'être aimé. Le second extrait présente également cette coprésence : le visage qui « prend son envol » peut signifier qu'une personne meurt, qu'elle « monte au ciel », cela étant corroboré par le vers suivant qui, au passé, évoque le soleil qui touchait ce visage. Cela sous-entend qu'aujourd'hui le soleil n'y a pas accès, il n'y « retrouv[e] » pas son chemin. L'amour revient, au passé composé, temps des faits révolus, et même la description des yeux de la bien-aimée, sur laquelle le soleil rayonnait, convoque une référence triste, celle de la pluie. Ce poème mêle donc bien joie et tristesse, s'il regrette un temps meilleur, il se termine sur une note positive : « Je souris/Je souris/Je souris de joie.¹⁰⁶ » Ce poème peut une fois encore être lu à deux niveaux, selon qu'on le considère comme écrit par Walter ou par Wajdi Mouawad. Écrit par Walter, il transmet la nostalgie d'un temps où l'amour existait, montre la sensibilité d'un combattant par ailleurs sans pitié – il dit en arrivant qu'il se « bat contre lui [son père] à longueur de journée », qu'il saigne « depuis l'enfance » et « continue avec les moyens que la vie [lui] donne », qu'il apporte avec lui « la guerre qui [les] a élevés éduqués et [leur] a appris à [se] parler.¹⁰⁷ » Ce soldat qui n'hésite pas à montrer sa haine

¹⁰⁴ Collectif, *la Bible*, Luc, 23 : 43. Traduction œcuménique de la Bible, Editions du Cerf et Alliance biblique universelle, 1975-1976.

¹⁰⁵ Wajdi Mouawad, *Journée de nocces chez les Cromagnons*, Leméac/Actes Sud, Papiers (2011), p. 64.

¹⁰⁶ W. Mouawad, *Journée de nocces chez les Cromagnons*, op. cit., p. 65.

¹⁰⁷ W. Mouawad, *Journée de nocces chez les Cromagnons*, op. cit., p. 63.

et à décrire la mort s'exprime dans son poème de manière douce, montrant une capacité à s'émouvoir et, peut-être un regret du temps d'avant la guerre, ce qui entre en contradiction avec son discours tenu à sa famille. Écrit par Wajdi Mouawad et pris hors contexte, le poème raconte la mort de l'être aimé et effectivement un regret de la vie passé, mais la guerre n'y est que selon l'interprétation qu'on fait de certains mots et vers comme les « tombes » ou « Dans le noir les oiseaux/Retournent/Le feu dans le bleu¹⁰⁸ », le « feu » pouvant désigner la couleur des oiseaux ou les coups de feu. En tout cas, la référence à la guerre n'est pas évidente si l'on lit le poème hors de la pièce. Le lecteur a donc tout le loisir de recevoir cet écrit comme il le souhaite, en lui-même et/ou dans la pièce, et peut se l'approprier pour ce qu'il éveille en lui de sentiments personnels. Dans le contexte, le rôle dramatique du poème met une distance entre celui-ci et la réception personnelle, distance que la lecture ou relecture de l'écrit seul réduit, et donc universalise le propos plus propre alors à s'appliquer à chacun.

- Les oracles d'Aimée : une parole poétique liée au drame.

Les trois oracles prononcés par Aimée dans *Forêts* sont ardues à interpréter, car leur statut n'est pas exactement celui du poème. Ils peuvent être considérés comme des poèmes en cela qu'ils sont faits d'une langue différente de celle des dialogues, qu'ils ne sont pas adressés aux personnages en présence mais impliquent directement le lecteur dans la situation d'énonciation, ils sont une parole métathéâtrale que le lecteur reçoit sans détour, sans l'intermédiaire de la fiction, pourrait-on dire. Leur contenu est pétri d'images littéraires, le langage est poétique, parfois obscur, soumis aux interprétations du destinataire. L'oracle antique se présente également sous cette forme. Dans la mythologie grecque, l'oracle désigne la réponse faite par une divinité à celui qui le questionne. Par analogie, il s'étend à une « parole divinatoire inspirée par une puissance supérieure, propice ou néfaste¹⁰⁹ », qui est souvent obscure, symbolique – *sibylline*, adjectif qui vient d'ailleurs de la prophétesse Sibylle qui rendait des oracles dans l'Antiquité. « Oracle » désigne aussi ces prophétesses qui transmettaient les réponses divines, les truchements entre la parole des dieux, inaudible pour tout un chacun, et les hommes. L'oracle est donc difficile à décrypter car il ne dit pas les choses clairement

¹⁰⁸ W. Mouawad, *Journée de noces chez les Cromagnons*, op. cit., p. 64.

¹⁰⁹ Trésor de la langue française informatisé [en ligne].

mais par images, ce que fait Aimée dans ses « Oracle[s] de l'oblique/ Du Dieu qui frappe de loin¹¹⁰ » (ces deux vers terminent chacun des oracles de la pièce), se faisant la messagère d'un autre monde. En tout cas, le mystère de ses paroles force le lecteur à prendre de la distance par rapport à l'action en train de se dérouler et à laisser résonner les oracles par rapport à l'ensemble de la pièce. Il peut établir les liens qu'il souhaite avec le reste du texte, et les interpréter de manière personnelle – on dispose en tout cas de clés littéraires et dramatiques pour en découvrir les sens dans et hors de la pièce. Les paroles d'Aimée interviennent inopinément lorsqu'elle a une crise d'épilepsie, apparemment venues de son inconscient, d'un monde supérieur qui lui dicte ses paroles puisque lorsqu'elle retrouve son état normal elle ne se rappelle plus ce qu'elle a dit. Cela se vérifie d'ailleurs dans le contexte des pièces, car ces oracles interviennent toujours au moment d'une action importante et prédisent ce qui se déroulera avec les personnages en présence. Précisons que la pièce donne à voir des événements qui se déroulent entre 1870 et 2006, qui ne sont pas présentés chronologiquement mais de manière discontinue et non réaliste de sorte que des personnages issus de 1870 côtoient sur scène ceux de 2006, que les scènes se déroulent parfois en même temps, que les dialogues se croisent, et cætera¹¹¹. Ainsi, les oracles d'Aimée s'appliquent tantôt à ce qui se passe au présent (elle est en 2006), tantôt à ce qui s'est déroulé dans le passé, dans ce cas précis il est prononcé en même temps que l'action concernée se déroule, fût-elle située cinquante ans avant. Ces oracles nous intéressent particulièrement ici car parce qu'ils sont tous présages de malheur, d'une réalité dangereuse, et constituent la jonction des contraires entre la poésie, l'art - que Mouawad appelle souvent « beauté » - et ce qu'ils annoncent, la mort et la déchéance.

Aimée a trois crises d'épilepsie qui provoquent des oracles dans la pièce. La première arrive au début de la pièce, alors qu'on vient d'apprendre qu'elle est enceinte, mais on ne se doute pas de son cancer particulier qui la fera mourir prématurément et provoquera toute la remontée vers les origines que va faire Loup, sa fille. On a pourtant dès cet oracle la révélation, exprimée de façon détournée, du cancer d'Aimée, car il se contient, comme les deux autres ensuite : « On ne brûlera pas l'os-enfant/Sans tuer l'enfant au regard grave¹¹² ». Aimée a en effet un cancer provoqué par la calcification de l'embryon de son jumeau, qu'elle a absorbé pendant la grossesse et qui s'est greffé

¹¹⁰ W. Mouawad, *Forêts*, *op. cit.*, pp. 14, 28 et 41.

¹¹¹ Voir en annexe 1 un arbre généalogique des personnages de *Forêts*, pour une meilleure compréhension des événements.

¹¹² W. Mouawad, *Forêts*, *loc. cit.*

sur son système nerveux. « L'os-enfant » est donc ce jumeau dont elle n'a pas connaissance, et « l'enfant au regard grave », Loup, qui n'est pas encore née. L'interprétation de ces deux vers par rapport à la pièce est assez aisée, car on ne brûlera l'os que lorsqu'on aura compris comment il s'est retrouvé dans la tête d'Aimée. C'est Douglas Dupontel, un paléontologue, qui insiste pour faire les recherches car cet os a exactement la forme de celui qui lui manquait pour reconstituer le crâne d'une femme persécutée à Auschwitz, qui n'est autre que Ludivine, l'une des ascendantes de Loup. On ne brûlera donc l'os que lorsqu'on aura résolu cette énigme, qui mènera à la découverte d'horreurs dans le passé de la famille de Loup, qui sortira de l'enfance et de sa colère grâce à ces découvertes. « Tuer l'enfant au regard grave » signifie donc pour Loup passer à l'âge adulte, enterrer son enfance avec ses ancêtres – ce qu'elle fera à la fin de la pièce dans son monologue de réconciliation, à l'enterrement de sa mère. Le début de l'oracle est plus difficile à comprendre, le plus difficile des trois de la pièce : « Un seul est le père et les fils sont au nombre de trois ;/Chacun a autant de filles et la césure au milieu/La dernière née à midi, morte à minuit !¹¹³ ». L'oracle suit une citation d'*Iphigénie* de Racine dans la pièce, et l'évocation du père, des fils et des filles rappelle en partie l'histoire des Atrides, où Agamemnon, fils d'Atrée, frère de Ménélas et père de trois filles, sacrifie la dernière, Iphigénie, aux dieux pour pouvoir atteindre Troie sans faire naufrage. On retrouve le père, seulement deux fils et les trois filles, dont la plus jeune meurt. Mais on saisit plus difficilement le lien avec la pièce en cours, et peut-être ne faut-il pas chercher à établir des analogies précises mais une ressemblance générale. En effet, le nombre d'enfantements, de liens de parenté spirituelle ou biologique est très important, tout comme les trois fils qui ont chacun trois filles font une grande famille. De plus, « la césure au milieu » peut évoquer celle qui se manifeste au sein des familles, et c'est le cas à presque toutes les générations, d'Albert et Edgar qui refusent la vie proposée par leur père et respectivement s'enfuit loin de lui et le tue, à Ludivine qui se sacrifie pour sauver sa famille de cœur, son amie Sarah, et se sépare d'elle, en passant par Aimée qui meurt en laissant sa fille orpheline. « La dernière née à midi, morte à minuit », enfin, peut être Loup, dernière de la lignée, dont l'enfance « meurt » avec la découverte de sa généalogie.

Le second oracle est prononcé à la naissance de Loup, il contient la phrase déjà citée qui donne son nom au bébé. Le premier vers reprend l'idée du leitmotiv final des

¹¹³ W. Mouawad, *Forêts*, op. cit., p. 14.

oracles : « La jumelle tua son jumeau, le jumeau tuera sa jumelle¹¹⁴ », la jumelle pouvant être Loup, au sens figuré puisque si elle n’a pas été conçue en même temps que lui, elle est portée en même temps. La jumelle tue son jumeau parce que contrairement à ce que les médecins prévoyaient, le bébé est indemne en dépit du cancer, et « le jumeau tuera sa jumelle » car, une fois encore, la découverte de Loup la fera sortir de l’enfance. Il s’agit également d’Aimée et de son jumeau absorbé, car elle l’a tué en l’absorbant, et il la tue avec le cancer. Mais c’est aussi l’histoire de tous les jumeaux de la pièce, Léonie et le monstre, qu’elle fait tuer par Lucien, son amant, qui ne s’en sort pas vivant, laissant Léonie seule dans la forêt où elle mourra. C’est l’histoire d’Hélène et Edgar, Hélène « tuant » psychologiquement son frère qui ne supporte pas de la voir faire l’amour avec leur père adoptif, et Edgar privant Hélène de son amour en poignardant leur père. Le vers suivant, « Deux hémisphères de temps, pour autant d’univers inversés¹¹⁵ », pointe l’oxymore que représente Aimée, portant dans son ventre un enfant symbole d’avenir, et dans sa tête un autre enfant, mort depuis longtemps. Les univers inversés évoquent aussi les temporalités qui se chevauchent, car on découvre les événements non chronologiquement. Plus précisément, ces univers inversés peuvent faire référence à Ludivine et Sarah, qui échangent leurs identités pour que Sarah reste en vie. La lignée biologique se brise avec cet échange, car Ludivine meurt sans enfants et c’est Sarah qui est la mère de Luce, grand-mère de Loup. Or c’est le crâne de Ludivine que Douglas essaie de reconstituer, crâne dont la pièce manquante se retrouve dans le cerveau d’Aimée ! Aucun lien de sang entre les deux, un os préservé qui réapparaît des décennies plus tard dans un cerveau, les univers et les temps sont chamboulés, aucune logique ne résiste à ces événements, à l’image de la guerre qui voit les hommes inventer des méthodes de plus en plus im-mondes, qui dépassent tout ce qu’on peut imaginer – comme celle de fracasser au marteau le crâne d’une prisonnière.

Le dernier oracle se produit à la naissance de Ludivine. Avant les quatre vers déjà cités qui reviennent à la fin une fois encore, voici le début : « Les choses qui sont,/Se punissent et se vengent toujours l’une l’autre./La prophétie nous terrasse !¹¹⁶ » Ce dernier vers annonce la fin cruelle de Léonie et Lucien alors même qu’ils sont à leur plus heureux jour, et résume la portée de l’oracle antique, qui prédit le destin auquel on ne peut échapper. Cet oracle s’applique aux personnages en présence ainsi qu’à toute la

¹¹⁴ W. Mouawad, *Forêts, op. cit.*, p. 28.

¹¹⁵ W. Mouawad, *Forêts, loc. cit.*

¹¹⁶ W. Mouawad, *Forêts, op. cit.*, p. 41.

pièce, car la « chose qui est » à ce moment-là de la pièce, Ludivine, s'engagera en résistance durant la Seconde Guerre mondiale, chose pour laquelle elle sera punie d'une mort atroce, mort vengée, si l'on peut dire, par la trace qu'elle laissera des générations plus tard dans le cerveau d'Aimée et qui rappelleront les vivants à sa mémoire. La punition et la vengeance sont des notions incontournables dans la mythologie grecque, elles traversent toute la pièce, chaque fils se révoltant contre ce que lui impose son père, chaque personnage qui tente de changer son destin s'y précipitant de plus belle. Comme Œdipe a cherché à échapper à son destin de parricide et d'incestueux et s'y est précipité, s'étant éloigné de ses parents adoptifs, Albert recherche une vie plus humaine dans la forêt mais y commet l'inceste et y trouve la mort. De même, Luce a toute sa vie cherché Dieu, et c'est le Diable qu'elle a trouvé, comme elle le dit¹¹⁷, comme une vengeance du destin qui l'a fait échapper de justesse à la déportation.

Les oracles d'Aimée apparaissent soudainement, rien n'annonce leur arrivée ni la forme que prend cette parole. Ils peuvent être interprétés par rapport à l'action, mais pris hors du contexte de la pièce, ces poèmes perdent cependant un peu de leur sens, car définis comme des oracles, ils se rapportent forcément à un personnage ou à une situation précise. On y entend tout de même la voix de l'auteur, car si les crises d'épilepsie d'Aimée sont l'occasion de proférer ces paroles, on ne peut pas vraiment les attribuer à ce personnage en particulier, il n'a pas le statut de l'oracle antique qui possédait ce pouvoir et qu'on allait spécialement consulter. Elles sont donc un moyen pour l'auteur de brouiller encore plus les repères temporels, car elles anticipent les actions à venir et nous en proposent une certaine lecture. De plus, elles introduisent l'idée de destin, bien antique celle-ci, rapprochant la lignée de *Forêts* à celle des héros grecs, peut-être dans un désir de contrebalancer les situations précisément datées et vectrices d'un imaginaire collectif très ancré par une universalisation du propos, ce qu'il a tenté de faire dans ses précédentes pièces en évitant de citer des lieux précis. C'est peut-être aussi un moyen pour lui de revendiquer une filiation entre son œuvre et les grandes tragédies grecques, qui retracent l'histoire de grandes familles qui subissent pendant des générations une malédiction – rappelons qu'à l'époque de l'écriture de *Forêts*, l'auteur pense déjà aux sept tragédies de Sophocle qu'il a l'intention de mettre en scène, travail qu'il a commencé en 2011. L'auteur est donc plus présent dans ces extraits que dans le texte dramatique, dans lequel le lecteur est embarqué, sa voix

¹¹⁷ W. Mouawad, *Forêts*, *op. cit.*, p. 50.

parvient plus directement au lecteur. Wajdi Mouawad choisit également de faire entendre celle d'un autre poète, Robert Davreu, en citant certaines de ses œuvres dans *Forêts*.

- Poèmes de Robert Davreu insérés dans les pièces.

Les autres poèmes qui se trouvent dans *Forêts* sont des extraits des écrits de Robert Davreu tirés de *Trame d'hiver* (Belin, 1994) et de *Il ne voulait rien peindre* (Seghers, 1984). Ils sont dits par Edmond, le frère d'Hélène et Edgar, qui a réussi à sortir de la forêt et est devenu fou de ne pas avoir tenu sa promesse de revenir chercher Hélène, laissée seule avec ses enfants nés de son père adoptif, et d'avoir découvert l'horreur des incestes et du fils monstrueux d'Hélène. Lorsque Ludivine, sa nièce, le retrouve pour lui poser des questions sur sa naissance, son origine, ses parents, Edmond ne répond que par ces poèmes qui expriment tantôt le désespoir, tantôt le souvenir d'un passé heureux, tantôt l'espoir d'un temps meilleur. Les poèmes sont évidemment cités pour ce qu'ils peuvent être liés à l'action, ainsi l'auteur choisit-il un passage qui parle des animaux tant aimés par Edmond surnommé « le girafon », mais aussi un passage qui dit la déchéance où il est tombé : « Nul oiseaux aux confins/Nul nombre au rhizome des mains./[...] C'est fini, les lendemains/Et jette ton cœur aux orties des chemins./Jette ton cœur, il n'est bon à rien.¹¹⁸ » Cela fait comprendre au lecteur, qui l'a connu précédemment si joyeux, si insouciant, le désespoir qui l'habite et son impuissance à comprendre l'horreur et à lutter contre elle, ce qui peut être entendu dans « Jette ton cœur, il n'est bon à rien ». Trop bon, trop généreux de nature pour supporter et le monde et son histoire ; un cœur bon qui le fait s'exprimer par la poésie sur ce qu'il a connu, car la vérité est trop difficile à évoquer crûment. Il l'exprime également lorsque Ludivine revient le voir, et qu'il lui répond :

C'est tu sais comme une ombre ambiguë
d'être aujourd'hui témoin
d'être encore
d'être et d'être
où la détresse est telle qu'elle se dit sans chant
[...]
Le pire est ce devoir chiffré
Inscrit

¹¹⁸ W. Mouawad, *Forêts*, *op. cit.*, p. 66.

sous le chiffon violé
que tout au plaisir du soleil et de l'eau
innocente tu veuilles m'entendre.¹¹⁹

Dans la première partie, on comprend cette idée de se souvenir de faits tragiques, à telle point que la douleur « se dit sans chant », c'est-à-dire que les faits sont trop graves pour être dits de manière lyrique, que le lyrisme ne les exprimerait pas correctement. D'ailleurs, ces faits sont tels que face à eux l'on se retrouve comme une « ombre ambiguë », sans consistance, sans possibilité de lutter et partagé entre l'attachement à la famille à laquelle on appartient et le dégoût face à ce qu'elle accomplit. Le second extrait peut être interprété aussi par rapport à l'action : le « devoir chiffré/Inscrit/sous le chiffon violé » peut évoquer le tatouage des animaux du zoo de la forêt, tatouage que portent aussi les enfants qui y sont nés sous leurs vêtements. Le « viol » peut être celui d'Hélène par son père ou par Edgar. L'adresse qui figure dans le dernier vers peut ici concerner Ludivine qui l'écoute, surtout que comme dans le poème, Ludivine veut l'entendre raconter son histoire, elle qui est « innocente » car ignorante de l'horreur qui est à son origine. Le « devoir » est alors celui d'Edmond de raconter à sa nièce d'où elle vient, lui qui a été et est « aujourd'hui témoin » de la « détresse » qu'elle veut connaître. Faire figurer ces poèmes dans la pièce, eux qui lui préexistent, est donc un choix dramatique puisqu'ils nous parlent de l'action et du personnage d'Edmond, qui par la poésie raconte l'horreur, joignant les contraires pour pouvoir supporter la réalité. Le dernier poème, surtout, est très lié à l'action, au dialogue en cours. Il est parfois présenté comme poème, parfois non versifié et dit par extraits qu'Edmond répète comme une rengaine tout en évoquant en même temps son histoire personnelle. On ne sait plus alors très bien si cette répétition fait partie du poème initial, ou si c'est le personnage qui modifie celui-ci :

Je ne veux plus rien peindre, peindre, je ne veux plus rien peindre, ni les troubles
anciens ni les cris de ma mère ni la vie ancienne qui remonte, ni les voix
anciennes, celles du bonheur comme celles du malheur. Je ne veux plus rien
peindre !

[...]

Une mouette coud l'écume à la nuit.

Peindre, il ne voulait plus rien peindre,

Mais juste en abîme bâtir un autre abri...

[...]

Peindre, je ne veux plus rien peindre.¹²⁰

¹¹⁹ W. Mouawad, *Forêts*, op. cit., p. 72.

¹²⁰ W. Mouawad, *Forêts*, op. cit., pp. 83-84.

La première partie de la citation mêle le dialogue et la poésie, la situation d'énonciation entre Edmond et Ludivine et la parole poétique, comme le montre la reprise de « Je ne veux plus rien peindre », tirée du poème du second extrait. Il en modifie juste le sujet qu'il met à la première personne, reprenant ainsi les mots à son compte et brouillant les limites entre les deux niveaux de parole. On entend alors le poème du second extrait différemment des précédents, cette appropriation des mots mène à l'appropriation de la voix du poète qu'on assimile à celle d'Edmond plutôt qu'à celle d'un auteur. Comme pour les oracles d'Aimée, plus on avance vers la fin de la pièce, plus la tension dramatique augmente, plus l'intrigue s'épaissit et les repères du lecteur s'estompent. La distance créée par le poème diminue également ici, pour que le lecteur soit au plus proche de l'action et des personnages, au plus profond de l'émotion. C'est pourquoi Wajdi Mouawad a choisi pour Edmond les mots de Robert Davreu plutôt que de composer lui-même des poèmes, car ils expriment sans doute parfaitement ce que l'auteur voulait dire, et qu'il n'avait pas besoin de faire entendre sa propre voix pour le dire. C'est peut-être également le moyen de se référer à un artiste qu'il admire, de se placer dans sa continuité - c'est d'ailleurs lui qui fera la traduction des tragédies de Sophocle pour Wajdi Mouawad. Introduire cette voix est enfin le moyen de jouer encore plus sur la polyphonie du texte, qui comprend beaucoup de personnages, beaucoup de récits, des poèmes qui font entendre la voix de l'auteur en plus de celle des personnages, et, avec les extraits de Robert Davreu, une voix supplémentaire extérieure à la pièce, que Wajdi Mouawad fait entrer en résonance avec son œuvre. Il multiplie les références mais les lie à l'action, et opère ainsi des va-et-vient de l'intrigue de la pièce considérée tantôt pour elle-même, tantôt pour sa portée universelle, ce qu'elle peut nous dire sur le monde. La poésie constitue en tout cas, sinon une échappatoire, du moins une douce manière d'évoquer les événements, ce qui est très souvent le cas dans les pièces étudiées qui ont, outre la présence des poèmes, une forte portée poétique.

b- La poétisation du texte dramatique.

- En vers...

Il n'y a pas que les poèmes qui soient présentés sous forme versifiée dans les textes de Wajdi Mouawad. Certaines pièces, en effet, comprennent des passages écrits

en vers, bien qu'ils fassent partie du dialogue, et certaines pièces sont même entièrement écrites en vers. C'est le cas de *Pacamambo* et *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*¹²¹. Cette dernière est une réécriture de quatre pièces antiques, *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, *Les Phéniciennes* d'Euripide, *Œdipe roi*, *Œdipe à Colonne* et *Antigone* de Sophocle. On peut voir ici la raison d'une écriture versifiée, qui serait une façon de rester fidèle au théâtre antique, de revendiquer la filiation directe. En effet, parfois les réécritures ne s'affirment pas comme telles et, si les auteurs s'inspirent des thèmes, de l'intrigue d'une œuvre déjà écrite, ils tentent d'y apposer leur style propre, de s'éloigner de l'œuvre qu'ils réécrivent. Wajdi Mouawad, au contraire, conserve la versification, les personnages et les événements, il réécrit les dialogues avec son style personnel, qui est lui aussi lié aux tragédies antiques, par son lyrisme notamment.

Dans quasiment toutes les pièces de Wajdi Mouawad, certains passages sont écrits en vers. Ils ne sont pas distribués au hasard, ils sont dits par certains personnages en particulier, ce qui révèle le statut de ces personnages différenciés des autres, ou bien la particularité de la situation qui exige une autre forme d'énonciation. C'est le cas dans *Forêts*, où le seul passage en vers outre les poèmes est dit par Loup à la fin de la pièce, lors de l'enterrement de sa mère. Ce monologue marque le changement de la jeune femme et sa réconciliation avec le monde, avec lequel elle n'a plus un rapport d'affrontement, d'opposition mais d'acceptation, puisqu'elle décide de continuer à vivre. Les vers sont ici le signe de l'apaisement, de la prise de recul et de la transition vers l'avenir. La jonction de la beauté et de la laideur s'effectue par celle de la destruction et de la création, de l'enterrement, la fin de la mère, et l'acceptation de la vie de la fille, qui s'exprime par la poésie.

Ce sont souvent les morts qui prennent la parole par les vers chez Wajdi Mouawad. Ainsi, dans *Littoral* le seul qui s'exprime en vers est le père mort. Il ne le fait qu'une fois trouvé ce lieu, la mer, alors il fait cinq monologues assez longs sur ses souvenirs de vivant, son inquiétude face à la mer qui va l'emporter, mais il parle aussi en tant que mort qui accepte sa fin, que père pour tous les compagnons de Wilfrid qui ont perdu le leur. De même que dans *Forêts*, ces monologues sont à la toute fin de la pièce, concluent l'odyssée d'un homme qui jusqu'au dernier moment, s'il acceptait son statut de défunt avec un certain humour, ne paraissait pourtant pas éteint puisqu'il

¹²¹ Wajdi Mouawad, *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*. Leméac/Actes sud, Papiers (2008).

parlait avec les autres personnages. Ces monologues sont le signe du changement, tant au niveau dramatique que dans le type d'écriture :

Wilfrid, regarde, la souris est vivante et elle est venue ici, attirée par l'odeur vivante du mort que je suis, viens ici, souris, mange-moi le doigt, le foie, la rate ! Oh, toutes ces choses vivantes autour de moi qui respirent, qui grandissent, qui vieillissent ! Et moi, mort, je répands une odeur à faire frémir les étoiles.¹²²

[...]

Moi aussi je suis mort, et ce n'est pas grave ! A part les odeurs, il n'y a pas beaucoup d'inconvénients. Je suis toujours là, je parle toujours, je donne mon avis.¹²³

Les extraits ci-dessus sont des exemples du discours du père avant d'arriver vers la mer. Ils reflètent sa légèreté affichée tout au long de la pièce mais aussi l'entre-deux de sa situation, ses paradoxes, lui qui est mort, comme il aime à le répéter, mais qui se comporte en homme vivant, qui parle, lui dont l'odeur est bien « vivante ». Au contraire, lorsqu'ils sont arrivés sur le littoral, son discours change et c'est avec une certaine solennité qu'il s'exprime :

Je ne vois plus rien, mes yeux sont asséchés. Les insectes les ont mangés.

Je suis inquiet.

Devant cette grande étendue qui s'en va se perdre là-bas, là-bas

Tout là-bas...

On ne sait où !

Je suis inquiet.

Wilfrid,

Il n'y a pas si longtemps encore, il m'arrivait de me lever de ma chaise, de mettre mon chapeau sur ma tête et de sortir dans la rue d'un pas léger avec l'idée de marcher jusqu'à la mer.

Comme le souvenir d'un geste si simple devient douloureux.

Mettre son chapeau sur sa tête.

[*Suit une longue énumération d'actions quotidiennes et de souvenirs*]

Rêver.

Etre.¹²⁴

Ces monologues sont assez longs et présentent une évolution dans l'approche de la mort par le personnage, qui se lit aussi formellement dans les poèmes. Dans le premier, dont est tiré l'extrait ci-dessus, le père se remémore des souvenirs de sa vie passée, en usant non pas d'un temps du passé mais de l'infinitif, énonçant les verbes sous leur forme brute. L'emploi de l'infinitif est révélateur de la transition de par

¹²² Wajdi Mouawad, *Littoral*, Leméac/Actes Sud, Papiers (1999), p. 88.

¹²³ W. Mouawad, *Littoral*, *op. cit.*, p. 95.

¹²⁴ W. Mouawad, *Littoral*, *op. cit.*, pp. 121-122.

le flou qu'il met en œuvre : ce mode n'est ni personnel ni temporel, il ne se réfère à aucun sujet et n'est pas ancré dans une temporalité, il exprime l'action sous sa forme la plus virtuelle. Le père s'éloigne déjà de la vie, les verbes conjugués s'amenuisent, il ne dit « je suis » que pour exprimer son in-quiétude, c'est-à-dire sa sortie de la tranquillité, avec les vivants, pour se rapprocher de la mort – il place d'ailleurs le fait d'« être » dans les regrets. Dans le second monologue, le père accepte qu'il est arrivé à sa fin, que la vie dans l'action n'est plus pour lui. S'il énumère encore des actes au mode infinitif, il les conclut par « tout cela n'est plus pour moi¹²⁵ » et continue au futur, décrivant son parcours dans la mer, sur le mode de la certitude. Dans le troisième monologue, le père s'adresse à chacun des personnages qui le lavent tour à tour, faisant symboliquement le deuil de leur propre père par cet acte. S'il les a entendus raconter leurs histoires personnelles, il s'adresse à eux comme à ses enfants, non pas seulement en reprenant les termes de leurs histoires, mais aussi en les rassurant, les consolant. Tout se passe comme si c'était réellement le père de chacun qui leur parlait par-delà la mort, et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle le père n'est jamais désigné autrement dans la pièce, car il est la figure du père pour tous les personnages, surtout à ce moment de l'histoire. Il est définitivement passé de l'autre côté, l'extrême onction improvisée fait de ce moment le rite de passage, et la versification appartient maintenant au monde de la mort. Ainsi, dans le quatrième monologue le père exprime son refus d'aller à la dérive dans la mer, parole plus liée à l'action que les précédents poèmes, mais propre à sa situation désormais acceptée. Le cinquième et dernier poème confirme cela et résout le problème, puisque le père attaché aux annuaires ne va pas dériver. « Rassuré », il « confie » les personnages « à la vie¹²⁶ » et s'en va dans la mer, qu'il accepte comme lieu de la mort. C'est donc par la poésie que le père se coupe définitivement du monde des vivants, son langage n'est plus le même, il parle par images, par détours de sa situation, et pour la première fois les vivants ne l'entendent plus, eux à qui appartient le langage ordinaire. C'est cette mort qui est poétique, car le père qui a retrouvé son pays y demeure, au fond de l'immense mer, retenu au fond par des annuaires qui maintiennent à ses côtés les autres morts du pays. Cet « emmerrement » constitue donc aussi en lui-même l'oxymore entre vie et mort.

Le plus fort exemple de cet oxymore se trouve dans *Ciels*. Anatole, le fils de Valéry organisateur de l'attentat, communique par messages codés avec ses complices

¹²⁵ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 126.

¹²⁶ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 134.

et avec l'ennemi, messages qui utilisent des images poétiques pour dire ou prévoir l'horreur. En effet, la pièce s'ouvre sur un avertissement de la voix (on ne voit jamais le jeune homme, on n'entend que sa voix) qui reproche aux pères de ne pas leur avoir gardé un monde meilleur, qualifiant de manière surprenante leur projet de termes mélioratifs :

Vous nous surveillez mais vous ne voyez rien
Vous nous écoutez mais vous n'entendez rien
Ni l'Alpha de nos peines ni l'Oméga de nos haines
Qui n'étaient qu'enchantements, qui n'étaient qu'enchantements !
Ni l'harmonieuse calomnie de nos voix
La splendide injure de nos mots
Fabuleuse douleur, fabuleuse douleur !¹²⁷

Chaque vers présente les caractéristiques d'un texte très écrit, très travaillé, des parallélismes des trois premiers vers à la répétition des mots dans les quatrième et dernier vers, en passant par les oxymores des cinquième et sixième vers. Cela s'étend encore sur deux pages, et ce type de discours revient plusieurs fois dans la pièce, narguant les membres de la cellule antiterroriste et exprimant leur haine par la poésie. L'étude plus précise de ce passage révèle la sensibilité paradoxale de ces terroristes. En effet, les répétitions, qui sont ponctuées de points d'exclamations, montrent l'insistance du locuteur sur ces points et expriment une plainte, celle du regret d'avoir perdu leurs joies, transformées en « peines » et en « haines ». Une plainte envers les pères, sourds aux voix de leurs fils, ce qui les mène à programmer l'attentat. Cette construction poétique n'est pas sans rappeler le slam, notamment au niveau du rythme. Ce genre est né en 1986 aux Etats-Unis, il consiste à déclamer des poèmes très librement de manière à les rendre moins élitistes et ennuyeux. Le rythme y est donc très important pour la compréhension du sens et des sentiments de celui qui le profère (les textes ne sont en général pas disponibles pour la lecture, c'est la spontanéité voire la performance de l'orateur qui importe). Dans cet extrait, la métrique révèle autant que le fond l'état d'esprit d'Anatole, car si les deux premiers vers ont le même nombre de syllabes et riment, ils ne sont pas tout à fait des alexandrins puisqu'il leur manque une syllabe. Ce sont donc des vers bancals, indivisibles en parts égales (11 est un nombre premier), comme presque tous les autres vers de l'extrait. Cela a pour effet de rendre moins fluide la lecture, d'enrayer le système habituel de lecture des vers comme Anatole cherche à

¹²⁷ W. Mouawad, *Ciels, op. cit.*, p. 13.

enrayer la marche du monde. Ce déséquilibre de la parole traduit celui des terroristes, et annonce le danger – le lecteur n’est pas en sûreté dans sa lecture, le monde n’est pas en sûreté d’après ces messages. Les répétitions au sein d’un même vers font en outre comme un refrain, une rengaine qui rétablissent un rythme binaire – les deux parties du vers ont la même métrique – mais qui mettent en avant le mal-être d’Anatole. Les messages codés contiennent donc ces mots, qui n’ont rien à voir a priori avec l’organisation d’un attentat. Ce qui constitue d’autant plus la jonction des contraires, c’est que cette poésie qui sert à détruire vise les musées, c’est-à-dire les lieux qui représentent le plus l’humanité, humanité dont ils déplorent le monde qui leur reste dépourvu ! Pour se révolter contre l’absence de beauté, ils détruisent les lieux de beauté, les seuls lieux où il en reste. Cette jonction des contraires manifeste un désespoir, une attitude désabusée face à un monde qui ne peut faire le chemin inverse, et qui est déjà tombé trop bas. Ils utilisent donc la poésie car ils estiment, à juste titre, qu’on n’arrivera pas à décoder leurs messages puisque plus personne n’est capable de montrer de sensibilité poétique – et d’ailleurs, aucun personnage, parmi ceux qui tentent de lutter contre les terroristes, n’a droit aux vers.

Le dernier cas de textes en vers au sein d’une pièce en prose se trouve dans les lettres ou les textes que les personnages eux-mêmes écrivent, et qui sont présentés en tant que tels, rapportés par d’autres personnages. C’est le cas dans *Incendies*, dans les lettres que Nawal écrit à ses enfants, les jumeaux et Nihad, et au père de ses enfants, Nihad (il y a une lettre adressée au père, et une au fils). Lorsque les différents destinataires lisent leurs lettres respectives, c’est Nawal, morte à ce moment-là, qui les dit en même temps que la lecture se fait. De même dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, le jeune homme a écrit une lettre à sa sœur qui quitte l’appartement, et c’est sa mère qui la lui porte et la lit à haute voix, alors que Willy est absent. La poésie ainsi que ce procédé du truchement servent à établir une distance, une fois encore, au sein de l’action, et provoquent une attention particulière du lecteur à cette parole. En effet, si les personnages avaient dit ces mots dans un dialogue habituel, ils n’auraient pas plus de valeur que le reste de la pièce, alors que la mise en vers et la lecture attirent l’attention du lecteur, lui font comprendre l’importance de ce qui est dit. Cela est vrai particulièrement dans *Willy Protagoras*, car la lecture de la lettre intervient juste après le dialogue effréné des voisins qui parlent pour ne rien dire d’intéressant, pour se critiquer les uns les autres. Il est donc important de créer les meilleures conditions de

réception de la lettre, car c'est la revendication de Willy qui est l'objet de la pièce et cette lettre prépare l'entrée en scène du personnage. Cet effet d'annonce se produit en poésie, même si le texte comporte une plus importante charge émotionnelle que des qualités d'écriture. Le personnage fantasque, impulsif est bien présenté ici, avec tout le désespoir dont il fera preuve avant de se suicider, à la fin de la pièce, ce qu'il fera également dans une envolée lyrique. Cela se traduit dans la forme de l'écriture, car Willy use des vers libres, des vers qui n'ont pas la même métrique et ne riment pas, et dans cette lettre l'alternance de vers très courts et très longs donne à entendre à quel point Willy est perturbé, apeuré. Lorsqu'on lit à haute voix ces vers, la respiration irrégulière due à la métrique produit en effet une sensation de halètement et non une régularité de souffle, signe du bien-être. De même, les phrases allusives ou partielles, dont Willy retire le sujet ou même le verbe comme « J'aurais tant aimé tout te pardonner !/Pas la force ! » ou « Je meurs !/Résisterai peut-être !¹²⁸ » montrent que le personnage est perdu, qu'il n'a plus de repères puisqu'il ne prend plus la peine de faire des phrases complètes. La concision de celles-ci rend l'idée transmise plus percutante, car exprimer une idée en peu de mots la fait entendre nue, directement, ce que permet mieux la poésie car elle donne à son auteur une plus grande liberté avec la langue que la prose. C'est ainsi que dans sa lettre-poème Willy se compare à un tonneau, objet délaissé de tous sinon du tonnelier. Cette image du tonneau est étonnante, et donne lieu à une interprétation qui peut bien définir la lecture du reste de la pièce. Tout d'abord, elle fait écho aux commérages des voisins quelques pages plus tôt, qui qualifient Willy de laid et de gros, et l'image du tonneau, bloc de bois massif et tubulaire, renflé sur les bords, accentue la vision du personnage apportée par les voisins. Elle confirme que Willy est sans doute gros et pas très beau, image que le lecteur garde longtemps car Willy n'est visible sur la scène que vers la fin de la pièce, et à ce moment-là il n'est pas décrit physiquement, l'image mentale du lecteur peut donc être conservée. De plus, le tonneau roule s'il est mis sur le côté, et la lettre désespérée de Willy contient « je meurs » à deux reprises, laissant imaginer le jeune homme symboliquement « rouler » sur une pente qui le mène à sa fin – ce qui est le cas. On peut également faire une interprétation symbolique du tonneau en lien avec le mythe grec du tonneau des Danaïdes, que les jeunes femmes, en châtiment pour avoir tué leurs maris, doivent essayer de remplir alors qu'il est percé. L'expression « tonneau des Danaïdes » est

¹²⁸ W. Mouawad, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, op. cit., p. 29.

d'ailleurs passée dans le langage courant, elle désigne une tâche absurde, sans fin ou impossible à accomplir. C'est bien à cela que ressemble l'entreprise de Willy : un désir de résoudre une situation qui ne peut l'être en raison de l'absurdité du comportement des parents. Willy s'enferme dans les toilettes, « chaise percée » censée symboliser l'évacuation, la purification alors qu'elle, elle finit par se remplir... La situation ne peut donc pas se débloquer, elle atteint l'extrême lorsque les toilettes sont pleines. Les Danaïdes, en quelque sorte, purgent une peine et se purgent elles-mêmes en versant l'eau dans le tonneau, alors que Willy, à l'inverse, se voit envahir par la salissure jusqu'à l'éprouver à mains nues. L'image du tonneau montre donc bien la situation de Willy, et c'est la poésie qui permet l'affleurement de ces images, qui développent l'imaginaire du spectateur sur un personnage dont il ne connaîtra quasiment que la voix, voix qui se fait entendre d'abord par la poésie. Elle permet de mettre à distance l'action et d'exprimer plus fortement que la prose les sentiments des personnages, ici l'appel désespéré sur un mode à la fois plaintif et décalé – une manière de dire la pire en faisant, parfois, sourire.

Dans *Assoiffés et Rêves*¹²⁹, la versification est plus évidente. Elle intervient lors de la mise en abîme théâtrale, lorsqu'un des personnages auteurs fait dire son texte, en vers, par le personnage qu'il a créé, alors ce dernier prend vie. Cela sert à différencier les niveaux de parole, à identifier si ce qu'on lit est le texte de Wajdi Mouawad ou de Boon et Willem, personnages auteurs. Il faut noter que les textes écrits par les personnages sont empreints de sensibilité, celui de Boon parle de la beauté qui pervertit le monde, et celui de Willem des différents états par lequel passe un homme qui marche vers la mer. Le choix de la poésie n'est donc pas anodin, il est en accord avec l'idée qu'ils défendent. Cependant, la jonction des contraires s'effectue bien car d'un côté ou de l'autre, le cheminement du personnage créé est semé de difficultés, de douleurs. Ainsi, Norvège, le personnage de Boon, lutte contre la laideur, qui l'envahit à proprement parler, en s'ouvrant le ventre et en en arrachant la pieuvre qui représente cette laideur. Avant de pouvoir le faire, elle est restée plusieurs jours terrifiée, avec cette chose en elle. Dans *Rêves*, Soulaymân, le personnage inventé par Willem, est tour à tour homme, femme, écroulé, décharné, ensanglanté, décapité, enseveli, tout cela bien sûr au sens figuré, mais cela laisse deviner les sentiments de ce personnage tout au long

¹²⁹ Wajdi Mouawad, *Rêves*. Leméac/Actes sud, Papiers (2002).

de la journée. La poésie exprime donc bien la douleur, elle la fait saisir au plus précis tout en évitant la confrontation directe, le choc qui annihilerait toute autre sensation.

- ... et en prose.

Les pièces présentent enfin des passages non versifiés, mais empreints d'une poésie qui raconte l'horreur. Ces passages sont innombrables dans les pièces de Wajdi Mouawad, nous nous concentrerons donc sur un extrait des *Mains d'Edwige au moment de la naissance*, où Esther raconte la mort de son bien-aimé, écrasé par un train. Il s'amuse sur les rails dans une gare et n'a pas vu train arriver :

J'ai vu le train, il a souri, j'ai crié, il n'entendait pas, je me suis mise à hurler, les autres aussi ont crié, ont couru, il ne bougeait pas, il restait là, il me regardait courir vers lui, il m'ouvrait les bras, c'était la nuit, il a crié, il a souri encore, le train est passé en hurlant, en hurlant il est passé le train avec la mort en avant, dans sa robe de métal le train vers les étoiles est passé en hurlant « mon ventre est plein de toi, mon ventre est plein de toi »¹³⁰

Cette dernière phrase entre guillemets reprend ce que disait plus haut Esther à son amour, façon de lui annoncer qu'elle était enceinte. Dans cet extrait, si les répétitions et la construction de la longue phrase sont plus destinées à montrer au lecteur la panique du personnage qu'à créer un effet poétique, les métaphores autour du train sont bien de cet ordre-là. La machine est en effet humanisée de par le vocabulaire qu'utilise Esther, rendant l'événement encore plus terrible. Le « hurlement » du train représente bien sûr le bruit qu'il fait en passant, mais ce terme répété trois fois désigne normalement un cri humain ou, éventuellement, animal. Le choix de ce mot construit aussi une métaphore, car le hurlement évoque également celui du jeune homme écrasé, et c'est peut-être une manière pour Esther d'évoquer ce hurlement non frontalement, car il est trop déchirant. Dire que le train a hurlé en écrasant son amant c'est dire le hurlement de celui-ci par un détour, une figure qui à la fois ouvre l'imagination – comment hurle un train ? – et laisse sentir en même temps le cri poignant et la douleur de la jeune femme. Le « train avec la mort en avant » est en outre une expression qui anticipe l'effet du passage du train, car c'est l'avant du train qui heurtera logiquement le jeune homme et provoquera sa mort. « La mort en avant » est une métonymie de la relation de cause à effet, encore

¹³⁰ Wajdi Mouawad, *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, Leméac (1997), p. 82.

une fois une manière détournée de raconter les faits sans les décrire tels qu'il se sont réellement passés, une manière de saisir l'image et, du coup, le sentiment d'Esther à travers une formule travaillée. La « robe de métal » du train est également une description poétique et humanisante de la machine de mort. On comprend bien l'image de la robe, habit féminin d'une seule pièce, qui laisse imaginer le train comme une masse entièrement recouverte de métal froid, mais l'humanisation est étonnante car elle rend d'autant plus cruelle la mort du jeune homme. On peut interpréter ce choix ainsi : si l'on définit le train comme la mort et qu'on s'appuie sur l'imaginaire collectif de la représentation de la mort, qui la représente comme une femme maigre et vêtue d'une longue robe noire, alors le train n'est pas rapproché de l'humain mais de cette représentation de la mort. La métaphore prend donc toute son ampleur à la lumière de cette interprétation, car à la place du train l'on voit entrer dans la gare une grande forme noire hurlante qui emporte « vers les étoiles » les mourants... Ce récit de la mort d'un homme écrasé par un train, s'il était fait sans poésie, sans figures de style, aurait été insupportable dans la description du corps déchiqueté, des hurlements des gens autour. Ici, la mort est racontée selon la sensibilité d'Esther, qui s'attache aux impressions et livre sa vision de l'histoire, non de manière froide et détachée mais en projetant son image de la mort, qui détourne des détails sanglants et laisse une échappatoire, un chemin possible à la rêverie. Cette description de la mort permet d'en saisir tous les enjeux, grâce aux images qui mêlent les éléments factuels de l'événement, comme le bruit du train et sa couleur, et la vision subjective d'Esther qui fait le lien entre ce qui se passe sous ses yeux et ce qu'elle ressent – c'est le rôle de la phrase de la fin de l'extrait, où elle raconte que le train est passé en hurlant « mon ventre est plein de toi », alors que c'est elle, son corps qui crie cela. Sa douleur devant l'événement n'est pas exprimée comme telle, elle ne décrit pas ses souffrances, mais elle les fait deviner par la poésie, qui laisse entrevoir en quelques mots la mort atroce, et ses conséquences sur l'avenir de la future mère.

Les pièces de Wajdi Mouawad sont très travaillées au niveau du style, celui-ci participe autant que le fond à la singularité de l'auteur. Celui-ci refuse tout manichéisme dans ses écrits, il est impossible d'associer un personnage à un type sans que le texte vienne donner un élément contradictoire à tout jugement trop tranché.

C'est cela qui fait la complexité des intrigues, mais aussi la richesse de l'écriture des pièces de Mouawad, qui peuvent toujours être relues avec un niveau différent d'interprétation. La liberté d'interpréter est permise par le foisonnement d'images littéraires, poétiques qui sont le lieu de la jonction de la beauté et de la laideur, qui participe de cette complexité, de ce refus du simplisme. Cet oxymore n'est possible que dans l'art, que par le travail de ces images que dans la vie nous n'avons pas le loisir d'établir, et l'auteur pousse ce travail à son terme dans ces mises en scènes.

Partie III : Les images de la mise en scène : le jeu des contraires.

La mise en scène d'une pièce est le lieu même où les images prennent toute leur ampleur. C'est là où celles du texte sont verbalisées, où les acteurs donnent à entendre la poésie dans un cadre esthétique singulier, donnant au spectateur à la fois des pistes d'interprétation et une plus grande liberté, car le jeu théâtral a pour rôle d'ouvrir le sens littéral du texte. Mais c'est aussi là que se forment des images visuelles et sonores, créées par le metteur en scène et les acteurs qui proposent un cadre sensible particulier à la pièce. Nous étudierons ces belles images qui contrastent avec la situation qu'elles montrent ou qui prennent place dans un cadre terrible, effectuant la jonction de la beauté et de la laideur. Nous verrons tout d'abord qu'elles offrent la possibilité de faire cohabiter les extrêmes sur la scène, puis qu'elles permettent d'adoucir le propos tenu, parfois très dur, et enfin qu'elles font le lien entre le réel et l'imaginaire.

Les spectacles étudiés sont ceux auxquels nous avons assisté, il s'agit de *Seuls* et du quatuor « Le sang des promesses », composé de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*.

Chapitre A : Les extrêmes qui cohabitent sur scène.

Par la mise en scène, il est possible de tout montrer, de s'échapper de la réalité pour faire se dérouler en même temps des situations contradictoires, faire se rencontrer des personnages qui n'auraient pas pu se connaître. Wajdi Mouawad joue beaucoup de ces possibilités, et la mise en scène est pour lui un moyen de mettre en évidence en les faisant se côtoyer les beautés et les duretés du monde, de présenter les paradoxes auxquels nous sommes soumis. Le metteur en scène le montre en brouillant les temps et en attribuant à un personnage, un moment, deux caractéristiques opposées.

Section 1 : Brouillage temporel et correspondances dramatiques.

En refusant de montrer les faits chronologiquement, l'auteur permet au metteur en scène de juxtaposer des événements qui se sont déroulés à des époques et des lieux différents pour les faire entrer en résonance, montrer l'influence de l'un sur l'autre ou simplement leur similitude. En tout cas, cela crée un lien entre les deux, quel qu'en soit la nature. Cela est particulièrement évident dans la représentation des deux accouchements dans *Forêts*, car ils sont en même temps l'occasion d'un événement malheureux. Tout d'abord, lorsque Aimée accouche de Loup, ce qui est une grande joie car elle l'a gardé en dépit de l'avis des médecins sur sa maladie, voulant absolument avoir un enfant, sa fille lui est arrachée et la mère fait une crise d'épilepsie juste après, puis commence la chimiothérapie. Le moment où Aimée veut prendre Loup est particulièrement poignant, car dans la mise en scène c'est Marie-Eve Perron, la comédienne qui joue Loup adolescente, qui « sort » du ventre d'Aimée, et qui se tient à distance, criant elle aussi pour rejoindre sa mère¹³¹. Si cela avait été un bébé, représenté par une serviette rouge roulée en boule, comme dans la plupart des accouchements joués dans les pièces de Wajdi Mouawad, les médecins l'auraient immédiatement emmenée dans une autre pièce afin d'éviter qu'Aimée ne soit contaminée par les microbes que porte le bébé, mais l'accouchement de sa fille déjà grande permet à celle-ci de se tenir sur ses jambes, face à sa mère, sans pouvoir l'approcher, et d'assister à sa crise d'épilepsie. Le fait qu'elle y assiste « bébé » matérialise ce qui s'est passé *in utero*, car Aimée a eu des crises lorsqu'elle était enceinte, cela a forcément eu une influence sur le bébé, mais le spectateur n'en a pas conscience, il ne l'a pas vu. Mettre Loup, jouée par l'adolescente qu'elle sera, face à ces crises, inscrit cette expérience dans la chair du personnage aux yeux du spectateur. En effet, il n'est pas anodin au théâtre qu'un acteur joue plusieurs personnages, cela crée forcément des correspondances entre ceux-ci, et c'est un réel choix du metteur en scène que d'établir des liens entre des personnages qui a priori ne sont pas liés. Ainsi, Loup adolescente jouant son personnage bébé donne au spectateur l'idée qu'elle a la mémoire de sa naissance, que ces crises que Douglas lui raconte, elle les connaît par ce qu'elle les a vécues alors qu'elle n'avait pas encore conscience de ce qu'elle était, une personne différente de celle qui l'a portée. Le personnage de Loup prend avec ce choix de mise en scène une épaisseur

¹³¹ Voir photo en annexe 2.

supplémentaire, que la lecture n'apporte pas, et qui la fait voir au spectateur légèrement différente de ce qu'elle était auparavant : connaissant (co-naissant) les crises de sa mère, elle porte aux yeux du spectateur une souffrance qu'elle ne montre pas dans la pièce, mais qui l'habite. La jonction des extrêmes est effectuée sur scène de deux manières. Tout d'abord par l'impossibilité paradoxale pour Aimée de toucher sa fille, puisqu'elle est à quelques pas d'elle et qu'elle n'aurait qu'à s'avancer vers sa mère. Toutes deux veulent s'étreindre, mais en sont empêchées par une force invisible, la conscience de cette impossibilité. Ensuite, la crise d'épilepsie d'Aimée, qui d'habitude ne se produit qu'à cause de stimuli lumineux, arrive juste après la naissance, et prédit déjà le destin de Loup qui doit sortir de l'enfance par l'accomplissement de l'oracle. Loup est toujours devant sa mère lorsqu'elle le profère, l'inscrivant aussi dans sa mémoire, et le refus qu'elle fait à Douglas qui vient lui proposer d'enquêter, résonne alors non pas comme une réaction spontanée, étonnée à cette demande, mais comme une décision prise depuis longtemps par peur d'affronter ce que dit l'oracle, même si elle sait qu'elle devra céder. Cette crise, symbole de la maladie, vient contrebalancer la joie provoquée par la naissance de Loup.

Le second accouchement dans *Forêts* est celui de Ludivine par Léonie. Visuellement, il réalise la jonction de la beauté et de la laideur puisque pendant l'accouchement, qui se déroule au troisième plan, le second plan montre Aimée mourante en soins palliatifs et le premier, Loup couchée près de sa mère¹³². La vie et la mort, la joie et la douleur sont plus que jamais côte à côte car l'enchaînement des événements est très rapide : Ludivine naît, Aimée fait une crise d'épilepsie, prononce le dernier oracle qui contient notamment la phrase « La prophétie nous terrasse¹³³ » – peut-être prédiction de la mort brutale de Ludivine –, puis meurt. Cette juxtaposition joue une fois encore sur l'idée de mémoire et d'héritage. L'accouchement, très simplement, d'une part fait écho à celui d'Aimée qui s'est déroulé quelques pages plus tôt, et qui fut quand même un heureux événement, alors que celle-ci est mourante. D'autre part, cette scène annule en partie l'idée de finitude liée à la mort, montrant l'aspect cyclique de la procréation. Mais surtout, elle fait le lien entre les différentes époques de la lignée, avec l'idée que ce qui s'est déroulé dans le passé des personnages influence encore leurs descendants, quel que soit le temps qui les sépare – c'est entre autres là le rôle des oracles d'Aimée. Au fond, même si les histoires personnelles

¹³² Voir photo en annexe 3.

¹³³ W. Mouawad, *Forêts*, *op. cit.*, p. 41.

différent, les destins sont liés, Aimée s'est battue pour garder sa fille, Ludivine pour sauver des innocents de la déportation, toutes les deux l'ont payé de leur vie même si leur combat s'est déroulé à des échelles différentes. La mise en scène de la mort et de la vie, qui se côtoient, se répondent à travers les époques, témoigne de la vision du metteur en scène qui s'applique à éviter le jugement unilatéral, préférant montrer la complexité de la vie qui ne se réduit pas à un seul aspect.

La multiplication des sentiments contraires est particulièrement présente à la fin de *Ciels*, où dans le même temps un enfant naît et un autre meurt. Le décalage ne s'effectue pas au niveau temporel mais spatial, car toute l'action se déroule à l'intérieur du bunker où travaillent les membres de la cellule antiterroriste (sur scène), et la mort se déroule à l'extérieur (hors de la scène). Les personnages n'ont pas réussi à déjouer l'attentat, ils l'apprennent par les reporters de la radio qui se trouvent sur les lieux : les musées. Charlie Eliot Johns, dont le fils Victor devait faire un travail sur la beauté en découvrant les tableaux du musée des Beaux-Arts de Montréal, vient juste à ce moment-là de recevoir le diaporama de tableaux envoyé par Victor, qui s'ouvre au moment où Dolorosa, enceinte, a des contractions et où Charlie apprend que son fils est mort dans l'attentat. Le hurlement de douleur de Charlie se joint à celui de Dolorosa, avec pour fond les peintures et musiques choisies par Victor, mort¹³⁴. L'oxymore s'effectue ici à de multiples niveaux. Tout d'abord, deux parents connaissent côte à côte la perte et la naissance, la plus grande joie et la plus grande douleur qui soient. Ensuite, l'accouchement de l'enfant par Dolorosa rappelle inmanquablement celui de Victor, plus que de n'importe quel autre personnage, car il a avant tout le statut d'« enfant de » dans la pièce, il n'est pas adulte et on ne le connaît que dans sa relation père-fils. Pendant sa mort, on se remémore sa naissance, et le cri du père, viscéral, confirme cette impression de tréfonds, cette implication du corps qu'évoque l'accouchement. Le hurlement du père qui perd son enfant est d'ailleurs une image bien connue, qui rappelle le cri d'Hélène Weigel dans son interprétation de Mère Courage lorsqu'elle perd ses enfants un à un¹³⁵. Ce cri donne à voir les contradictions du personnage de Anna Fierling, qui vit de la guerre (elle est cantinière pour les soldats) mais qui voit ses enfants mourir à cause de la guerre, événements après lesquels elle décide de continuer son métier. Ce cri est très visuel, si l'on peut dire, car il est muet, il constitue l'image absolue de la douleur du parent, une image devenue topique. Voir Charlie hurler ainsi à

¹³⁴ Voir photo en annexe 4.

¹³⁵ Voir la photo en annexe 4.

la mort de son fils, sans vraiment l'entendre à cause de la musique très forte, fait écho à cette « photographie de la douleur » et augmente ainsi, par le système de référence, l'effet produit par l'image scénique de *Ciels*. En outre, la naissance de l'enfant de Dolorosa est en elle-même une jonction des contraires, car le père s'est suicidé, laissant son aimée seule, et la jeune femme a d'abord voulu elle aussi se suicider lorsqu'elle a appris qu'elle était enceinte, ce à quoi elle a renoncé après l'intervention de Clément. Cet enfant a donc un statut ambigu, il est caché, refusé puis finit par être accepté. Lorsque l'enfant naît, il n'est pas nommé, il n'a donc pas d'identité, cette naissance, si elle clôt la pièce après le massacre, est donc à la fois symbole d'espoir car d'avenir, mais à la fois inquiétante car l'enfant sans nom n'appartient pas tout à fait encore à l'humanité. De plus, enfanter ne signifie pas forcément donner un avenir au monde, comme le montre le rôle d'Anatole, fils de Valéry et auteur de l'attentat. Ce que le père a créé le détruit, et détruit ce qu'il essaie de défendre, ce qui accentue l'effet de la jonction des contraires. Enfin, la nouvelle de l'attentat, l'accouchement et la mort de Victor se produisent pendant qu'apparaît le diaporama qui, rappelons-le, représente la vision de Victor de la beauté. Dans la mise en scène, ce diaporama est projeté sur tout un pan de mur du décor, y compris sur les comédiens qui s'y tiennent, les personnages accomplissant leurs derniers actes noyés dans la « beauté » et au son de grandes œuvres musicales. A la manière des attentats dans les musées, les corps sont mêlés à la peinture, la souffrance des survivants à l'espoir des pas encore nés, la destruction des toiles à la célébration de l'art qui traverse les siècles. Les œuvres choisies par Victor, qui s'entremêlent aux personnages sur scène, font de cette manière un écho surprenant à la situation. C'est le cas notamment du *Retour du fils prodigue* de Rembrandt, qui représente ce passage de la Bible où le fils qui avait laissé son père revient vers lui après avoir vécu la famine. Le père l'accueille en disant : « Mangeons et réjouissons-nous ; car mon fils que voici était mort, et il est revenu à la vie ; il était perdu, et il est retrouvé¹³⁶ ». Dans la pièce, ce tableau apparaît pendant le hurlement de Charlie qui, lui, vient de perdre son fils et non pas de le retrouver, de mourir et non de renaître. Le contraste entre la beauté censée être représentée par ces tableaux et l'horreur que vit Charlie est accentué par la signification du tableau de Rembrandt, de la parabole biblique qu'on appelle aussi parabole de la brebis égarée. Celle-ci rappelle également Anatole, le fils qui s'est révolté contre son père mais qui, lui, ne se repent pas et ne

¹³⁶ Collectif, *la Bible*, Luc, *op. cit.*, chapitre 15, 23 : 24.

cherche pas le pardon, bien au contraire. Enfin, donner à voir les tableaux millénaires sur le décor les fait exister, perdurer malgré leur potentielle destruction dans les attentats, quasiment au moment même où ils sont détruits. Cette seule image de la naissance et de la douleur face à la mort mises en relation avec *le Retour du fils prodigue* fait percevoir les sentiments extrêmes, opposés qui cohabitent sur la scène et les unit – d'un seul regard, le spectateur embrasse l'image de la joie et celle du malheur forces qui s'équilibrent mais ne peuvent s'annuler l'une l'autre.

Cette cohabitation des forces opposées est montrée également dans *Incendies*, avec les liens d'amour et de haine qui unissent Nihad et Nawal. L'accouchement de Nihad est représenté deux fois dans la pièce, une fois au début, alors que le spectateur ne sait pas encore qui il deviendra ni ce qu'il fera à sa mère, et une fois à la fin, alors que tout est révélé, juste avant la lecture des lettres par les enfants. Tous les accouchements sont représentés de la même manière : la mère est assise en haut d'une échelle, de profil, et pousse les cris de contractions, et les enfants à naître passent sous l'échelle, du lointain vers l'avant-scène, face au public. Au début, lorsque Nawal désire garder son enfant (elle a 15 ans), c'est une des accoucheuses qui passe sous l'échelle en tenant une serviette rouge roulée en boule, qui symbolise le nourrisson. Cet enfant sans visage et sans nom sera l'objet recherché par Nawal tout au long de sa vie, il restera flou jusqu'à ce qu'elle découvre la vérité. Alors que celle-ci éclate, que les lettres, les récits des gens du pays, les témoignages des procès des bourreaux en ont « accouché », l'ont faite sortir, Nawal accouche une seconde fois de ses enfants adultes, alors qu'on connaît leur histoire à chacun, à l'âge où elle les a eus – ils « renaissent » avec la connaissance de la vérité. Précisons que Nawal, qu'on suit toute sa vie, est jouée par trois comédiennes différentes selon que la scène se déroule quand elle a 14, 15 et 20 ans, ou quand elle a 40 ans ou encore 60. L'image de la jeune Nawal accouchant de Nihad adulte, qui vient juste de s'exprimer au tribunal en tant que bourreau et de révéler au public qu'il est le fils de Nawal en mettant le nez rouge qu'elle avait glissé dans ses langes, est terrifiante, car elle fait écho au premier accouchement, symbole d'amour. Nihad, bourreau au nez de clown, passe donc sous l'échelle de la jeune Nawal¹³⁷, pendant que Jeanne et Simon passent sous celle de la Nawal de 40 ans, donnant ainsi un visage à l'enfant tant cherché, et c'est la mémoire du premier accouchement qui

¹³⁷ Voir photo en annexe 5.

provoque cette répulsion, car le sentiment de l'amour n'est pas annihilé par ce que le fils a fait subir à la mère. La reprise formelle de l'accouchement convoque le souvenir du spectateur, et confronte sur la scène les sentiments opposés de Nawal vis-à-vis de son fils, elle rappelle à la fois l'amour, de par le dispositif, et l'horreur, par le visage de Nihad balaféré du rictus qui ne le quitte jamais. Cette tension entre les deux pôles sera explicitée dans les deux lettres que Nawal adresse à Nihad, l'une au père des jumeaux, l'autre au fils perdu. C'est bien ici par la mise en scène, le choix des acteurs que s'effectue la jonction des contraires, ce sont les images visuelles, les ambiances qui font appel à la mémoire sensible du spectateur pour lui faire ressentir, plus que comprendre, l'impossibilité des choix auxquels sont confrontés les personnages.

Le lien entre passé et présent se fait à un autre moment du spectacle, plus subtilement car il est rétrospectif. Si le personnage de Nihad n'apparaît qu'au dernier quart du spectacle, le comédien qui le joue, en revanche, est présent sur scène dès le début, à demi dissimulé derrière la paroi en vitre dépolie qui traverse le plateau. Il entre parfois en jeu comme personnage muet et non important, pour apporter des objets aux personnages, entre autres. C'est ainsi qu'il apporte les seaux d'eau pour l'enterrement de Nawal, qui par voie testamentaire avait demandé qu'on les verse sur son corps dans la tombe. Si à ce moment-là l'on ne connaît pas encore l'identité ni le rôle du personnage joué plus tard par ce comédien, lorsqu'il apparaît comme Nihad, le franc-tireur puis bourreau de Nawal, l'image de cet homme apportant l'eau qui sert à l'accomplissement des volontés de sa mère revient en mémoire et prend un sens singulier. En effet, on ne peut éviter d'effectuer un transfert, de voir en l'employé du cimetière Nihad, et le fils bourreau devient alors celui qui permet de rendre les derniers hommages à la mère, qu'il a torturée. Cela se justifie d'autant plus que l'homme qui amène les seaux a déjà des attitudes que Nihad aura dans la suite de la pièce, il se déplace avec une certaine nonchalance, que le bourreau manifeste également, et accomplit sa tâche en sifflotant, or Nihad nous apparaît pour la première fois en chantant, et c'est aussi en chantant qu'il termine sa prise de parole lors de son procès. La présence de ce comédien avant l'arrivée du personnage peut donc être interprétée comme une anticipation de la fin, voire une résolution de la pièce, qui s'achève sur la prise de conscience de Nihad que sa mère, qu'il a toujours regrettée, est une de ses victimes. S'il n'a pas l'occasion de verbaliser ce qu'il ressent devant cette nouvelle, l'acteur fait passer l'émotion du personnage en laissant échapper la lettre adressée par sa mère, mais cela est ténu – d'un autre côté, le personnage de Nihad n'a jamais été

démonstratif dans ses émotions, et ce qui passe à ce moment-là a par contraste beaucoup de sens, ce petit geste montre une faiblesse passagère qui révèle la force de ce que le personnage ressent. Le fait que ce soit lui qui apporte les seaux d'eau est peut-être alors l'occasion pour le metteur en scène d'opérer, avant l'heure du point de vue du public, mais au moment adéquat du point de vue de la chronologie, la réconciliation du fils avec la mère, un moyen pour celui-ci de s'excuser, de s'exprimer auprès d'elle, ce qu'il n'a pas pu faire de son vivant puisqu'il n'a jamais su qui elle était. Cette idée est renforcée par le comportement de l'homme après qu'il a déposé les seaux, car plutôt que de partir sobrement, il recule lentement, faisant face à la tombe, et regarde son frère et sa sœur verser l'eau sur le cadavre. Cela a pour effet d'attirer l'attention du public sur ce personnage au comportement étrange, qui sera regardé avec un intérêt particulier dans l'attente de le voir entrer en scène avec un rôle précis. Tout ce que le spectateur saura sur lui par la suite, il le considérera à la lumière de ce comportement lors de l'enterrement, et peut-être comprendra-t-il l'énigme avant les jumeaux grâce à cela. Ce qu'on sait par le texte, les liens contradictoires qui unissent Nihad et Nawal, est donc représenté scéniquement, une fois encore, par le choix significatif des comédiens, qui incarnent plusieurs personnages et par là même les lient. Dans l'acte et la manière d'apporter les seaux, le comédien apporte au personnage de Nihad une strate supplémentaire et, peut-être, contradictoire par rapport à ce qu'on sait sur lui, un seul corps représente la dureté et la beauté, le mépris et la réconciliation.

Section 2 : Un personnage, deux attitudes antagonistes.

La coexistence de deux sentiments, deux attitudes opposées peut se manifester l'un après l'autre chez un même personnage, même s'ils se contredisent. C'est ce qui se passe lors de la première crise d'épilepsie d'Aimée, qui est d'abord prise de spasmes violents. Puis, une fois calmée, allongée au sol, elle se caresse quelques secondes avant d'avoir un orgasme, puis de proférer l'oracle. A partir de la simple didascalie « crise d'épilepsie¹³⁸ », on assiste donc à deux événements de nature négative qui encadrent ce qui peut être considéré comme un moment positif, car synonyme de plaisir. Si la gravité de la crise en elle-même et des oracles qu'elle provoque n'est plus à démontrer, le choix d'y insérer cet instant de plaisir est déroutant. Tout d'abord parce qu'il est inscrit dans

¹³⁸ W. Mouawad, *Forêts, op. cit.*, p. 14.

le présent par excellence, alors que l'oracle convoque le passé et l'avenir – Lucien, homme qui fait partie des visions d'Aimée et père de Ludivine, née 70 ans auparavant, traverse d'ailleurs le plateau au moment où la crise débute. Cette dualité des temporalités peut être interprétée par rapport à l'état d'Aimée : elle est enceinte, et le court orgasme rappelle celui que Baptiste a eu pour provoquer cet état de fait. Sa grossesse, d'autre part, tout comme l'oracle qui s'applique à toutes les générations, fait écho à toutes celles passées, qui ont tant d'impact sur l'avenir des personnages et qui vont être données à voir dans la pièce. L'enchaînement de ces faits apparemment contradictoires sert alors à lier Loup à ses ancêtres, avant même sa naissance, à revendiquer l'appartenance à la lignée. Une autre lecture de cet enchaînement, qui laisserait tout aussi surpris, serait celle qui fait le lien de causalité entre les différents éléments eux-mêmes, c'est-à-dire entre la vision de Lucien, l'orgasme et l'oracle. Ce serait la vision du soldat qui provoquerait l'orgasme, et celui-ci qui amènerait la prédiction. Lucien, dans la vision d'Aimée, lorsqu'il traverse le plateau, porte un masque de protection contre le gaz et tient un couteau devant lui, dans une position à la fois défensive et prête à riposter si on l'attaque¹³⁹. L'émotion devant cette vision somme toute effrayante peut se manifester sous la forme d'une peur, d'une excitation qui s'exprime de manière détournée par l'excitation sexuelle. La jouissance, qu'on appelle aussi la « petite mort », expression qui désigne à l'origine le frisson nerveux ou l'étourdissement, rapprocherait ensuite Aimée de la mort, agonie qui, traditionnellement, serait un moment de lucidité, de clairvoyance, provoquant l'oracle. Ce contact avec la mort paraît plausible puisque Aimée souffre d'une tumeur qui la tuera, et le « Dieu qui frappe de loin¹⁴⁰ » qu'elle évoque dans ses crises vient peut-être de la mort, c'est la voix de ses ancêtres qu'elle porte en elle. Ce choix, s'il est l'objet de multiples interprétations, rassemble en tout cas en Aimée les sentiments extrêmes qui traversent la lignée, de l'amour le plus pur à la violence meurtrière, et les temps mêlés par la suite sont tous regroupés en un même instant. Aimée est le personnage qui ouvre le spectacle, celle à cause de qui la recherche commence et par qui la parole arrive ; Linda Laplante, la comédienne qui l'interprète, est aussi celle qui joue le rôle d'Odette, la première femme de la lignée. Cette femme, qui « encadre » la pièce (qui se termine par son enterrement), est représentative de toutes les histoires de la pièce, et ses oracles, situés plutôt au début – le premier arrive à la troisième page du texte – sont

¹³⁹ Voir photo en annexe 6.

¹⁴⁰ W. Mouawad, *Forêts*, loc. cit.

programmatisques de par leur déroulement. A la fois anticipation de l'avenir et contact avec le passé, cet oracle synthétise les histoires, les regroupe. La succession d'émotions antagonistes durant ce premier oracle agit donc, tout comme le contenu de l'oracle lui-même, comme une annonce de ce qui va suivre.

L'anticipation est également présente dans *Littoral*, où dans le début de la pièce Wilfrid demande au juge l'autorisation de ramener le corps de son père sur sa terre natale. Il lui raconte – et raconte au public, car il fait tout le récit face au public – comment il a appris la mort de son père, puis ses difficultés pour arriver à la morgue, l'arrivée de sa famille, tout ce qui se déroule jusqu'au moment du départ. Il ne fait pas ce récit d'un bloc, mais opère un va-et-vient entre le récit et l'action, le premier lui permettant de dire ce qu'il ressent, et la seconde de montrer le déroulement des événements. Cela se déroule sur les cinquante premières pages du texte, jusqu'à ce qu'il parte dans le pays natal de son père avec le corps. L'acteur enchaîne donc les paroles adressées, les dialogues et l'adresse fictive, celle au public, et passe forcément d'un état à l'autre lors de ces changements, qui se font assez brutalement. Ainsi, tout son récit au juge, s'il mentionne ses états d'âme, ses ressentis divers par rapport à la mort de son père, est fait dans un état d'urgence, voire parfois de colère – contre lui-même, contre sa famille qui ne veut pas enterrer son père auprès de sa mère –, mais il est entrecoupé des passages de dialogue avec les personnages qu'il évoque, qui ne sont pas forcément, eux, sur le même mode. Le montage en parallèle du récit et de l'action, le chevauchement des temps oblige l'acteur à passer d'un état à l'autre, comme par exemple au terminus où Wilfrid vient attendre l'ouverture de la morgue. Il y rencontre un homme très compréhensif, qui joue du tambour et incite les autres personnes présentes à faire de la musique de même pour aider Wilfrid à oublier, ce qu'il apprécie et qui le calme. Le dialogue avec l'homme est doux, cela semble faire du bien à Wilfrid, qui soudainement revient dans le récit pour révéler avec impatience que cette rencontre n'a jamais eu lieu, qu'il a tout inventé. Il passe donc d'une situation quelque peu reconfortante, qui diffère de celles qu'il a connues jusque-là, à cet état d'urgence du récit, auquel s'ajoute son énervement contre son imagination. Il enchaîne ainsi la douceur de l'échange et la violence, qui passent à travers son ton de voix et sa tension physique, du récit. Du point de vue de la mise en scène, l'intérêt de ce procédé réside dans l'effet de rythme créé par l'alternance des niveaux de parole, et permet de voir les événements du point de vue de Wilfrid, qui nous livre d'abord son sentiment sur son état général et la scène qu'il annonce, puis qui la joue avec les personnages concernés. La lecture de la scène par le

spectateur se fait ainsi à travers les yeux de Wilfrid, mais surtout dans son énergie, dans la force que l'acteur met dans son jeu et qui se communique au public, même pour les scènes de dialogues. Ce rythme met en avant le contraste entre le désœuvrement de Wilfrid, son chagrin mal dissimulé par son ironie et la trivialité de certaines situations, comme par exemple lorsque le jeune homme se met au chaud dans un Peep-show pour attendre le matin, et partage une cabine avec un client qui profite du spectacle. Cette jonction des contraires est d'autant plus forte que le public est « du côté » de Wilfrid, qui lui communique ses sentiments au fur et à mesure et qui ressent du coup toutes les situations plus fortement que si elles s'étaient juste déroulées les unes après les autres. Le fait que Wilfrid s'exprime ainsi pour le public l'inclut dans la représentation, le spectateur se sent concerné car il est pris à témoin, et vit les actions forcément plus intensément parce qu'un rôle supplémentaire lui est assigné. La mise en scène a donc le rôle ici d'accentuer les contrastes, pour faire ressentir l'état intérieur d'un personnage partagé entre plusieurs sentiments. Elle peut aussi avoir pour fonction, au contraire, d'adoucir le propos parfois difficile à supporter.

Chapitre B : Les images euphémistiques.

Les sujets traités dans les pièces, les événements auxquels sont soumis les personnages sont parfois très durs, très violents – c'est, selon Wajdi Mouawad, le rôle de l'art que de « mettre en scène la violence¹⁴¹ ». Afin de garder l'attention du spectateur et de ne pas provoquer chez lui de dégoût ou tout sentiment qui le détacherait de la représentation, c'est justement la mise en scène qui atténue la violence du propos, qui le donne à voir sous un aspect moins brut voire qui en fait une belle image. L'action est donc adoucie par son traitement sur scène, et parfois les images scéniques invitent malgré tout à la rêverie.

Section 1 : La représentation détournée d'événements violents.

Pour adoucir le propos d'une scène, le metteur en scène peut choisir de représenter l'action de manière détournée, de ne pas l'accomplir directement mais de faire comprendre par des codes ce qui est en train de se dérouler. Le spectateur comprend ce qui se passe grâce à l'interprétation des signes, qui souvent ne laissent pas de doute, mais qui permettent à chacun de se représenter la réalité de l'action à sa manière. La mise en scène des accouchements dans *Incendies* produit en ce sens de belles images sans évoquer complètement la réalité de la chose. Si la représentation des accouchements ne peut se passer des cris de douleur, qui impliquent émotionnellement le personnage, augmentent la tension dramatique et permettent à tout le moins d'identifier ce qui est en train de se produire, point de sang pourtant, ni même de position allongée et de jambes écartées. Les mères sont assises en haut d'une échelle et les enfants à naître passent dessous¹⁴², l'ouverture de l'échelle symbolisant le vagin, lieu de passage entre l'avant et l'après. Les enfants nés se retrouvent face au public, devant la mère ; outre les commodités de la mise en scène, ce choix a une autre raison : il permet de présenter l'enfant, de le mettre littéralement au jour pour le public. Symboliquement, les enfants à naître viennent du fond de la scène et avancent vers la rampe en criant en même temps que leur mère, comme les nourrissons lorsqu'ils naissent. Quand ils sont arrivés à l'avant-scène, le spectateur ne voit qu'eux, on ne peut

¹⁴¹ Wajdi Mouawad, rencontre avec le public du 3 novembre 2009, librairie Le Square (Grenoble).

¹⁴² Voir l'annexe 5.

plus les ignorer, les personnages sont obligés de s'en débrouiller car c'est lorsqu'ils sont nés qu'ils constituent un véritable enjeu. En effet, si les parents de Nawal l'ont cachée durant sa grossesse, ils ne peuvent laisser l'enfant auprès d'elle une fois né car il est le symbole du déshonneur de la jeune fille, il leur faut donc s'en débarrasser. L'accouchement est le début du danger réel pour les parents, et le moment décisif pour Nawal, qui ne supporte pas qu'on le lui enlève, et qui fera tout par la suite pour le retrouver – quête qui conduira à tous les événements qu'on sait, notamment à la naissance des jumeaux. La présence au lointain pendant la majorité du spectacle de l'acteur qui joue Nihad ajoute à cette symbolique de l'avant et de l'après, il est comme en gestation durant le spectacle, jusqu'à « l'accouchement » de la vérité.

Le détournement de la représentation des accouchements permet de plus d'y ajouter des strates, de leur faire signifier plus que si l'accouchement était représenté de manière réaliste. En effet, à la fin les deux Nawal (15 et 40 ans) accouchent respectivement de Nihad et des jumeaux qui, cette fois, sont adultes lorsqu'ils passent sous l'échelle. Ce dispositif contraste avec les précédentes représentations de bébés, qui sont symbolisés par des serviettes rouges roulées en boule¹⁴³. Cette figuration des bébés est un moyen de les déshumaniser, de les rendre neutres, de ne pas leur attribuer d'emblée une charge positive ou négative – le sentiment de la mère par rapport à son enfant le fait déjà. Ces bébés, sans visage, sont les grandes inconnues de la pièce, surtout celui issu de l'amour de Nawal et Wahab qui est arraché à sa mère et qu'elle cherchera désespérément, qu'elle ne saura pas reconnaître justement parce qu'il n'a pas de visage, pour cette mère qui ne l'a jamais vu. La figuration des jumeaux sous la même forme laisse aussi planer un doute, car on sait que Nawal n'en veut pas, ils sont le fruit de son viol, mais cette manière neutre de les représenter laisse à penser, qu'on ne sait pas ce que l'avenir leur réserve. Par contraste, dans les accouchements finaux les accouchés ont un visage, le spectateur sait maintenant tout d'eux et eux-mêmes connaissent toute l'histoire, ce qui constitue pour eux comme une seconde naissance. Enfin, cet accouchement arrive au moment où Nawal « reconnaît son fils¹⁴⁴ » après qu'il a parlé du nez de clown, et où les jumeaux apprennent la vérité sur leur histoire. Autrement dit, la quête des personnages arrive à son terme, et grâce à Nawal, qui « accouche » de la vérité, qui la fait savoir à ses enfants, toute l'histoire est révélée (ce qui suit dans la pièce, ce sont les différentes lettres de Nawal au bourreau, au fils et aux

¹⁴³ Voir photo en annexe 7.

¹⁴⁴ W. Mouawad, *Incendies*, *op. cit.*, p. 85.

jumeaux, qui ne contiennent aucune révélation nouvelle). L'accouchement détourné, symbolique, permet donc de révéler le vrai visage de la famille, de mettre au premier plan les enfants, l'un né de l'amour mais coupable des pires actes sur sa mère, les autres fruits de l'inceste. C'est aussi la difficulté de la situation de Nawal de son vivant qui est ainsi présentée, sa tension entre les différents sentiments qui l'animent à l'égard de Nihad. La mise en scène montre les Nawal de tous les âges côte à côte, chaque âge représentant un rapport différent à son fils : la jeune qui accouche l'a perdu, l'a cherché, l'a aimé ; la femme qui l'a subi montre toute l'étendue de la torture en accouchant de son bourreau de fils ; la vieille femme qui porte ces souffrances le reconnaît et se tait. Le fait de voir en même temps les trois actrices, dont chacune est reliée, pour le spectateur, à une certaine posture par rapport au fils perdu montrent ainsi bien la situation de Nawal lorsqu'elle comprend, et l'impossibilité pour elle de résoudre cette tension. Cette idée est accentuée par le télescopage des temps dans le seul accouchement de la jeune Nawal, car le personnage qui aime son fils plus que tout, qui ne sait pas ce qu'il va devenir, accouche du fils déjà grand et dont on sait tout ce qu'il a commis, et cette seule image constitue la jonction des contraires entre l'amour et l'espérance de la jeune mère, la charge positive que véhicule le bébé, et tout le négatif que représente le fils adulte. Cette mise en scène, non réaliste car elle mélange les temps, représente simultanément plusieurs personnages à différents âges, effectue la jonction de la laideur et de la beauté, de l'horreur de la vérité qui est rendue supportable par l'esthétisme des images, tout comme la symbolique qui met à distance la réalité crue.

Le décalage des temps permet également de rendre un acte banal horrible, s'il est représenté en même temps que lui, car représenter deux choses simultanément même si des décennies les séparent crée des liens entre les deux actions. Dans *Forêts*, on a même l'impression qu'un événement agit sur l'autre lorsque Baptiste, qui travaille sur un chantier, abat un mur, mur sur lequel est projetée l'ombre de la tête de Ludivine¹⁴⁵, dont le crâne a été réduit en miettes à coups de marteau en 1945. Cela se déroule à la fin de la pièce, alors que le spectateur sait que Ludivine va être déportée à la place de Sarah, que le crâne que Douglas essaie de reconstituer est celui de Ludivine, que le morceau de mâchoire qui manque est l'os qui se trouvait dans le cerveau d'Aimée... Le

¹⁴⁵ Voir croquis en annexe 8.

récit de la destruction du crâne intervient bien plus tôt dans la pièce, l'effroi que peut ressentir le spectateur au moment où Douglas le raconte a laissé place à une succession d'autres sensations en fonction des actions et des événements auxquels il a assisté. Juste avant cette image, des hommes de la Gestapo emmènent Ludivine pour la déportation, et quelques instants plus tôt, Baptiste ordonne de détruire le mur sur le chantier, qui est sur scène le mur du décor à cour. Ludivine part donc lentement en fond de scène et se déshabille, symbole de sa déportation où elle est dépossédée de son corps ; en même temps, les hommes arrivent pour détruire le mur ; la lumière, qui vient du lointain côté jardin, projette en ombre chinoise la tête de Ludivine, et le mur est détruit, les coups de masse le fracassant à l'endroit même de la tête. La chronologie et la mise en scène ont pour effet de rendre l'action supportable pour le spectateur. Tout d'abord, la chronologie des événements nous fait connaître le sort de Ludivine assez tôt pour que la vision du crâne en train d'être défoncé à coups de masse soit moins choquante – si le récit avait lieu juste avant, la représentation de l'acte serait redondante et les deux sentiments d'horreur, liés au même acte, auraient empêché le spectateur de passer à autre chose, auraient perdu son attention à cause de cette insistance morbide. Le fait que Baptiste ordonne d'abattre le mur plusieurs scènes avant met également la puce à l'oreille, car mentionner un acte si banal et sans lien avec l'action, si près de la fin et notamment de la déportation de Ludivine, paraît étrange ; le spectateur attentif peut donc faire le lien entre ce projet et le crâne de Ludivine, se préparer à la représentation de son anéantissement, ce qui amoindrit la surprise et l'effroi devant le spectacle de cette action. La mise en scène produit également cet effet, par un autre moyen, celui des artifices propres à la représentation théâtrale. C'est le traitement de la lumière qui rend possible cette image, ainsi que le placement précis sur scène de la comédienne qui joue Ludivine, et l'image produite, très belle esthétiquement, contrebalance la laideur symbolique de l'action. Il n'est pas anodin que ce soit à l'époque de Baptiste que s'accomplisse l'acte qui a pour effet – aux yeux du public – de provoquer la mort de Ludivine, car cela recrée le lien là où il s'est brisé, et cela à plusieurs niveaux. Cela crée un lien temporel, renforce l'idée de mémoire qui est présente dans toute la pièce, et donne pour impression que le présent se réclame du passé, ou en tout cas l'assume – et c'est bien à la fin de la pièce, une fois que Loup a accepté de se plonger dans son histoire que cela prend tout son sens. Ce lien est aussi familial, car le spectateur sait à ce moment-là qu'il n'y a pas de lien de sang entre Ludivine et Loup, fille de Baptiste, que le lien s'est brisé parce que Ludivine, hermaphrodite, est morte sans enfants. C'est donc

la mise en scène qui rattache la lignée de Ludivine à celle de Sarah, qui crée un lien entre celle dont le crâne est écrasé et celle qui a un fragment de mâchoire dans le cerveau. Le lien est, enfin, spatial, car Ludivine meurt à Dachau, en Allemagne, alors que Baptiste est au Québec – un moyen encore de rattacher les deux lignées. Notons que ce n'est pas Loup, protagoniste et dernière de la lignée, mais Baptiste qui est à l'origine de cette action, car la jeune fille est à ce moment-là en France où l'ont menée les recherches, et elle ne peut donc faire le lien entre les lieux, et le personnage qui lui est le plus proche, qui peut donc accomplir l'action avec un effet symbolique similaire, est son père. Briser le mur, cela signifie aussi anéantir une limite, cela donne la possibilité d'aller au-delà. Le mur brisé vers la fin de la pièce indique que Loup et Douglas se rapprochent de la vérité, de l'histoire dans son intégralité, qui sera révélée quelques minutes après la démolition du mur. Cette image, directe dans la sensation qu'elle transmet au spectateur, et complexe par les différentes interprétations qu'il peut en tirer, effectue bien la jonction de la beauté et de la laideur à ces deux niveaux, car d'une part le spectateur est partagé entre la beauté de l'image et l'horreur de ce qu'elle représente, et d'autre part en raison de toutes les replis de la pièce auxquels elle renvoie et qui contribuent à la faire apprécier pour ce qu'elle n'est pas trop directe, trop violente. C'est le cas de beaucoup d'images des spectacles de Wajdi Mouawad, qui montrent pourtant un propos dur.

Section 2 : Arrêts sur images : rêver malgré le malheur.

Certaines images des mises en scène de Wajdi Mouawad, fixes, ressemblent à des photographies, mais des photographies dont seuls des éléments de décor bougeraient. Ainsi, la pluie qui tombe ou la fumée qui envahit l'espace contribuent à emmener le spectateur dans une atmosphère particulière, lui laissent le temps de la rêverie même si l'image représente un moment malheureux de l'histoire. La dernière image de la pièce, en ce sens, adoucit le sentiment de dégoût que le public ressent après la découverte de l'histoire des jumeaux, car c'est une image très belle et émouvante, fixe durant plusieurs dizaines de secondes, qui rassemble tous les protagonistes côte à côte, sur un pied d'égalité – une égalité face aux sentiments de la famille, de l'amour, de la perte. Cette image se construit après la lecture des trois lettres de Nawal par ses enfants, quand toutes les révélations sont faites, quand chacun sait exactement qui il est

et d'où il vient, que les jumeaux ont fait face à leur père-frère. Alors, il se met pleuvoir et Hermile Lebel, notaire et ami de Nawal, va chercher une bâche pour les protéger et tous, les jumeaux, Nihad, les trois Nawal, Sawda (la meilleure amie de Nawal), Antoine (l'infirmier qui s'est occupé de Nawal avant sa mort), et Hermile restent comme cela un certain temps, sous la pluie, face au public, tenant la bâche au-dessus d'eux¹⁴⁶. La pièce se finit ainsi sur cette image, sous une pluie torrentielle qui traduit sans doute l'état de chacun des personnages, bouleversés, et qui provoque une ouverture de la pièce, pour le spectateur, dans un certain sens. En effet, tout ce qui se déroule dans le pays natal de Nawal se fait sous une chaleur de plomb, quelles que soient les époques. La résolution sous la pluie produit comme une purification des esprits après ce qu'ils viennent d'apprendre, le passage nécessaire pour pouvoir continuer à vivre. L'eau versée rappelle celle du baptême, rite catholique qui marque l'entrée d'une personne dans sa nouvelle vie, par opposition à son ancienne vie menée dans le péché. L'eau lave les personnages, comme elle a lavé le corps de Nawal dans sa tombe, afin qu'ils puissent commencer une autre vie. L'eau est justement aussi ce qui permet le regain de la nature, elle est la promesse d'un avenir fécond, elle irrigue le terrain asséché de présent des personnages et leur permet d'espérer un avenir meilleur. L'image fixe laisse au spectateur le temps de faire ces liens, d'interpréter à son envie, mais elle lui permet aussi de profiter de sa beauté mêlée de tristesse – due à la pluie et aux reconnaissances – et de ressentir jusqu'au bout l'inextricable entremêlement d'amour et de haine. Le temps même que dure cette image est une porte ouverte à l'imagination, le spectateur, qui n'est plus pris par l'action, terminée, peut prendre le temps de laisser venir d'autres images mentales, de rêver.

C'est le cas également de plusieurs images de *Forêts*, qui appellent à la rêverie de par la poésie qui s'en dégage – une poésie née parfois d'une situation tragique. L'image d'Aimée dans une cage de verre subissant la chimiothérapie¹⁴⁷ en est un bon exemple. Elle est donnée à voir juste après la naissance de Loup, et le spectateur sait de quoi il s'agit puisque les médecins avaient expliqué à Aimée le traitement qu'elle subirait une fois le bébé né. Cette image n'a donc d'autre enjeu qu'elle-même, que ce qu'elle peut apporter d'agrément à l'œil et d'empathie pour le personnage. Elle donne à voir l'action en cours, ni plus ni moins, ce qui permet au spectateur d'interpréter à sa

¹⁴⁶ Voir photo en annexe 9.

¹⁴⁷ Voir photo en annexe 10.

manière, en fonction de ce que lui évoque la scène. Cependant, la représentation de la chimiothérapie n'est pas réaliste mais détournée, stylisée, ce qui permet une lecture de cette image en fonction de ce choix. En effet, normalement les produits sont injectés par intraveineuse ou éventuellement chirurgicalement ou par voie orale, alors que dans la pièce Aimée, qui porte un masque respiratoire, est dans une cage en verre à l'intérieur de laquelle est envoyée de la fumée, censée représenter le traitement. Si le spectateur comprend immédiatement que cette image représente la chimiothérapie, les éléments qui la donnent à voir sont porteurs de sens par rapport à la pièce. Ainsi, le masque sur le visage d'Aimée n'est pas sans rappeler celui que porte Lucien dans ses visions, ce qui produit une jonction du conscient et de l'inconscient, mais aussi une jonction des temps dans une même image – Lucien ayant vraiment vécu, durant la Première Guerre mondiale. Aimée rejoint l'homme de ses visions durant le traitement, qui la prive de certaines facultés, comme celle de distinguer le réel de l'imaginaire – le traitement commence d'ailleurs juste après une crise d'épilepsie où elle voit (et le public aussi, car il traverse la scène) Lucien avec un compagnon d'armes, ce qui accentue ce lien entre les deux temps, les deux espaces, les deux personnages. Aimée est isolée non seulement spatialement par cette cage, mais aussi symboliquement, elle est recluse loin du monde avec ses visions. Cette cage peut ainsi être interprétée comme une camisole chimique, car elle l'empêche matériellement d'être en contact avec le monde qui l'entoure (la cage se remplit intégralement de fumée ce qui fait qu'elle ne peut voir à l'extérieur), camisole dont la fumée est le traitement chimique. Cette image constitue donc une jonction des contraires à plusieurs niveaux : elle joint les temps et les époques ; elle joint aussi la beauté visuelle à la laideur de la situation du personnage, qui est au bord de la mort quand l'image est présentée, personnage qui a des visions hallucinatoires d'une époque qu'elle n'a pas connue mais dont les personnages ont existé. C'est donc un moment effrayant et chargé de douleur qui est montré dans une image très belle à regarder, qui procure une émotion esthétique forte.

Il y a un autre moment de la pièce où le texte laisse place à la mise en scène d'actions muettes laissées à l'interprétation du spectateur. Ainsi, juste avant la partie « La peau d'Hélène », qui raconte la vie de la famille d'Albert dans la forêt des Ardennes, est montrée une scène muette qui annonce les tensions qui naîtront au sein de la famille, notamment entre Edgar et Albert, mais dont pour l'instant le public ne se doute pas. Dans cette scène, la famille est autour de la table, heureuse, sauf Edgar qui

est dessus et avance vers son père d'un air menaçant, tout cela se déroulant sous la pluie¹⁴⁸. On apprendra dans la suite de la pièce que ne supportant pas de voir sa sœur et son père d'adoption vivre l'amour ensemble, il cherchera à exprimer sa révolte puis, n'ayant pas été entendu, il tuera son père. Mais pour l'instant, le spectateur ne sait rien de cette famille, sinon qu'elle a vécu dans la forêt, il ne sait rien des incestes et des meurtres et voit donc l'image pour ce qu'elle est, éventuellement pour ce qu'elle peut évoquer mais il n'en saisit pas encore toutes les implications. Si cette image représente un moment précis de l'histoire, une situation particulière, le spectateur ne peut y faire référence en voyant l'image car il ne l'a connaît pas. Cependant, lorsqu'on la regarde a posteriori, on sait tout ce qu'elle implique de danger, tout ce qu'elle a de programmatique pour la suite et quelles seront les conséquences de l'attitude d'Edgar. En marchant sur la table, le jeune homme piétine le lieu symbolique de l'union familiale, et par là renie l'idée de famille. C'est d'ailleurs ce qu'il fera dans la suite de la pièce en tuant son père et violant sa sœur, faisant ainsi table rase du passé et de ses origines. On perçoit alors le paradoxe de cette image qui exprime un danger, prévoit une mort et qui en même temps est très construite, très esthétique de par sa symétrie, la présence de Loup derrière – qui découvrira par la suite toute l'histoire, et qui pour l'instant semble ressentir les enjeux qui se dégagent de la scène – et la pluie qui amène de la tristesse mais aussi de la joie, car juste avant cette scène, Edmond (enfant) souhaite qu'il pleuve car cela rend la girafe heureuse. Ce qui, au moment où le spectateur voit l'image, peut lui faire percevoir ses aspects négatifs vient, outre l'attitude d'Edgar, des personnages qui n'y sont pas directement impliqués, Edmond et Loup. En effet, la scène qui précède l'image présente deux actions simultanément, mais qui sont séparées dans le temps. D'une part, Edmond reçoit la visite de Ludivine qui cherche à savoir qui elle est. Edmond parle d'abord par poèmes, puis lorsqu'elle lui montre son dos tatoué il lui demande des nouvelles du zoo, sans expliquer plus avant quel est ce zoo, que Ludivine ne connaît pas. D'autre part, Loup et Douglas font le point sur leurs recherches, reconstituant le fil à partir d'Alexandre jusqu'à Edmond – sans savoir encore que les jumeaux sont les enfants d'Odette et Alexandre, et non d'Albert. Enfin, après la discussion avec Ludivine, Edmond revient au temps du zoo et parle avec sa mère des girafes. L'image, qui survient après ces quelques minutes où les temps se chevauchent, se confondent, les synthétise en y incluant Loup et Edmond, qui porte lui-

¹⁴⁸ Voir photo en annexe 11.

même deux temporalités. Or l'état d'Edmond lorsqu'il parle à Ludivine, son émotion à l'évocation du zoo apporte une charge négative à l'image, tout comme Loup qui, encore à ce moment-là, fait les recherches à reculons et boude à longueur de temps. Pour le spectateur, l'image a du sens par rapport à ce qu'il sait, que nous venons de résumer, il la voit surtout par les yeux d'Edmond car c'est lui qui fait le lien entre les temps, c'est comme si l'on voyait un souvenir, qui fait d'ailleurs une transition avec la partie suivante qui se déroule à l'époque de la forêt. Edmond, tout comme Loup qui traverse les époques (elle est quasiment toujours présente sur scène), sont comme des spectateurs internes à la pièce, ils sont à la fois dans l'action et spectateurs, voire narrateurs de l'action. Ils constituent un relais pour le public, qui voit certaines scènes à travers leurs yeux ou leur mémoire, des images subjectives comme des projections mentales qu'ils font partager au public.

Chapitre C : Les projections mentales : contraste du réel et de l'imaginaire.

Comme il joue sur les temporalités, mélange les époques, Wajdi Mouawad entremêle les espaces, ce qui rend floue la limite entre la réalité – fictionnelle – des événements de la pièce et la vision subjective des personnages, leur approche propre de ces événements. Car les personnages n'ont pas toujours une vision claire de l'action qu'ils subissent, ce qu'ils disent n'est pas forcément en accord avec les événements. La mise en scène permet de montrer ce décalage, en donnant à voir à la fois le désir avoué des personnages, et à la fois la manière dont l'action agit réellement sur eux et dont ils n'ont pas conscience. Plusieurs moyens mettent en œuvre ce procédé : l'effet de zoom peut montrer les effets de l'action à plusieurs échelles ; la vidéo fait coexister deux images différentes d'un même personnage ; et la peinture est le médium révélateur de ce qui est enfoui.

Section 1 : Zoom sur l'invisible, les échelles créent le contraste.

Les images scéniques permettent de donner à voir concrètement ce qui se passe à une échelle infime et changent la perception d'une action par le spectateur. En effet, un acte peut paraître banal ou même soit positif, soit négatif s'il est observé sous l'angle le plus simple, mais lorsque la mise en scène oblige le spectateur à changer de point de vue, d'angle d'approche pour l'observer, alors les impacts de cet acte, son sens peuvent devenir tout autres. Le contraste est d'autant plus frappant lorsque les deux manières de voir l'acte sont présentées simultanément sur la scène. C'est le cas dans *Forêts*, particulièrement en ce qui concerne la tumeur d'Aimée, le petit os qui se trouve dans son cerveau. Il constitue une menace pour le personnage ainsi que pour l'enfant qu'elle porte, il peut entraîner sa mort prématurée. On aperçoit déjà le paradoxe de cette situation, intrinsèque à la plupart des maladies : le fait qu'une si petite chose, le virus, la bactérie, ou la tumeur puisse avoir de si lourdes conséquences. L'os du cerveau d'Aimée, qui n'est pas visible sur scène de manière réaliste, qui ne peut être montré, influe gravement sur l'avenir du personnage qui, rappelons-le, est celui par qui l'histoire commence – celui qui conduit le spectateur au drame. C'est donc par une petite chose invisible par le public que repose toute la pièce. Le second contraste apparaît justement dans la représentation de l'os. Dès qu'il est évoqué, que les personnages et les

spectateurs connaissent son existence, un comédien « joue » le rôle de cette tumeur sur scène, un comédien très grand et mince, nu, qui tient un couteau¹⁴⁹. La nudité ainsi que le physique et la position de l'acteur, Emmanuel Schwartz, évoquent une certaine faiblesse, car il n'a pas une attitude agressive bien qu'il tienne un couteau, il est recroquevillé et se laisse observer par les médecins. Cette position est en outre très étudiée, très picturale et constitue une belle image en dépit du danger que le personnage représente. Il y a donc un contraste tant visuel, intrinsèque à l'image scénique, que dramatique, intrinsèque à l'histoire de la pièce. D'une part, l'homme choisi pour le rôle semble vulnérable mais il tient un couteau, pourtant il n'est pas belliqueux ni même en position défensive. D'autre part, le spectateur sait qu'il constitue un danger pour Aimée, mais sa mise en visibilité ne représente pas ce danger, elle ne le donne pas à voir, seule la présence du couteau le rappelle. Tout cela a pour effet de rendre difficile la haine pour cette tumeur, le désir de s'en débarrasser puisqu'elle apparaît inoffensive, faible, alors qu'elle peut tuer. Ce qu'elle représente vis-à-vis d'Aimée est également un paradoxe, une jonction des contraires entre la mort et la vie. C'était en effet son jumeau, qu'elle a absorbé à l'état embryonnaire, bloquant le développement de cet enfant qui est resté en elle jusqu'à sa mort. Durant la grossesse de leur mère, alors que Luce est en train de donner la vie, se déroule cet événement qui provoquera sa mort... C'est sans doute ici que se trouve l'explication d'une telle représentation de la tumeur, au départ bébé en devenir, faible, lié à Aimée plus que tout au monde et qu'elle-même ne peut haïr. L'acteur montre ainsi toutes ces facettes, de la vulnérabilité extrême, sans défense, à l'agression potentielle, du lien originel (tous les noms des femmes de la lignée sont tatoués sur lui) à la mort prévue. Il est la parfaite incarnation de cette jonction des contraires, l'espoir de la vie et la promesse funeste. Son corps, même, montre cette union, car si sa posture est très dessinée, sa manière de se mouvoir gracieuse, son corps ne correspond pas aux canons modernes de la beauté masculine, car l'acteur est vraiment très grand, et très mince, les épaules peu larges, les muscles peu développés. Si ce choix exhibe un corps tel qu'on n'a pas l'habitude d'en voir dans les magazines, cela présente l'avantage de montrer un être plutôt asexué (sa position assise cache ses parties génitales), à l'instar de l'enfant au stade embryonnaire. Cette union des contraires au niveau physique a donc aussi du sens par rapport à l'histoire, participe de la fable et s'ajoute aux autres contraires dramatiques et visuels que l'image propose.

¹⁴⁹ Voir photo en annexe 12.

La présence sur scène de l'os sous forme d'humain constitue donc un changement d'échelle, comme une observation au microscope de l'intérieur du cerveau d'Aimée. Toute action médicale accomplie sur l'os, reproduite à l'échelle, est par conséquent très impressionnante et beaucoup plus violente qu'à l'échelle d'Aimée, à l'échelle 1/1 pourrait-on dire. Ainsi, lorsque Aimée subit sa première séance de radiothérapie, méthode qui « mitraille littéralement la tumeur en la bombardant de toutes petites particules lancées à très grande vitesse¹⁵⁰ », elle s'allonge sur une table d'opération entourée de médecins, tandis que l'autre partie de la scène représente son cerveau à une plus grande échelle, celle de l'homme-os, la moitié du plateau représentant le cerveau¹⁵¹. Le spectateur voit alors la violence du traitement subi par Aimée, dont on pénètre au plus profond en forçant si besoin le passage – pour arriver près de l'os, les « particules » ouvrent une porte dans le mur du décor à l'aide d'une scie électrique puis mitraillent l'os à proprement parler, tout cela étant accompagné des bruits des outils, scie et mitraillettes. Alors que le traitement est chargé d'espoir puisqu'il est nécessaire à la survie d'Aimée, qu'il est en plus a priori indolore, montré à l'échelle du cerveau il est très violent, comparable à une invasion, une attaque guerrière qui effraie. La mise en scène simultanée de ce traitement montre bien ainsi la tension entre le bénéfice attendu pour la vie d'un personnage, et les dégâts potentiels, prévision de l'anéantissement de ce qui est presque un personnage, pour lequel le spectateur commence à avoir une certaine sympathie. Le statut ambigu, double de l'os, à la fois menace et vulnérable, amené par sa représentation, correspond bien à l'esthétique du contraste du théâtre de Wajdi Mouawad. Le décalage entre ce qui est visible, ce qu'on croit réel et ce qui se passe à l'intérieur des personnages, dans l'invisible, l'impalpable, le metteur en scène le montre afin de donner à voir les contradictions humaines.

Section 2 : La vidéo comme vision contraire.

Les moyens techniques dont dispose le metteur en scène ont beaucoup évolué, surtout au XX^{ème} siècle où les hommes de théâtre cherchent à franchir les limites du genre théâtral en insérant sur scène des éléments qui, a priori, appartiennent à d'autres arts – ainsi Craig, également plasticien, propose-t-il une lecture des pièces de

¹⁵⁰ W. Mouawad, *Incendies*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵¹ Voir photo en annexe 13.

Shakespeare novatrice, proposant notamment de se détacher d'un réalisme historique qui empêche le metteur en scène de s'exprimer pleinement. La vidéo fait partie de ces moyens que le théâtre a d'abord rejetés, puis qui s'y sont banalisés, à tel point qu'aujourd'hui ses fonctions y sont aussi variées que le sont les esthétiques propres des metteurs en scène. Elles sont qualifiées d'« images-artefacts¹⁵² » par Béatrice Picon-Vallin, c'est-à-dire d'images qui s'ajoutent à la mise en scène du décor et des acteurs et qui ne sont pas matérielles. L'utilisation de la vidéo est rare chez Wajdi Mouawad, cependant dans *Seuls* elle y est présente et a un rôle bien particulier : elle montre le personnage, Harwan, seul en scène, accomplir des actions qu'il ne fera pas en direct, là, devant nous¹⁵³. Tandis que le corps matériel est allongé, par exemple, le corps image se lève et sort. Notons que la vidéo part toujours du corps de l'acteur, en superposition à lui, puis s'en détache pour s'éloigner. Ce dédoublement du personnage, qu'on voit dans deux actions différentes, simultanément, nous fait nous interroger sur le sens de ces actions qui semblent parfois se contredire. C'est le cas par exemple lorsque le personnage est allongé sur le lit et que son image vidéo s'en lève et secoue violemment le lit, comme pour le réveiller, ce que le corps ne fait pas. La vidéo semble être alors la matérialisation d'une voix, la mise en visibilité de l'inconscient du personnage qui tente de lui dire des choses que le corps ne veut pas entendre – l'action de secouer le lit peut être comprise au sens propre comme au figuré : l'image veut aussi réveiller la conscience du personnage. L'image représente donc l'espace mental du personnage, qui dans la pièce est sans cesse confronté à des événements qui l'empêchent d'avancer, ce à quoi il réagit le plus raisonnablement possible, et dans la vidéo, au contraire, le personnage semble réagir vraiment, s'exprimer d'une façon que les convenances nous interdisent. Plus que cela, l'image donne l'impression que le personnage qui tente de trouver des solutions à ses problèmes ne se rend pas compte de ses désirs profonds, de ce que les événements provoquent en lui. Ainsi, la vidéo montre plusieurs fois le personnage sortir par la fenêtre alors que le corps reste dans la pièce – cela intervient lorsque le personnage est contrarié, lorsque par exemple au début il exprime son agacement devant son incapacité à écrire la conclusion de sa thèse. Le texte de la pièce ne signale pas le passage de la vidéo au réel, une didascalie indique simplement « il se

¹⁵² Béatrice Picon-Vallin, « Que font les images sur la scène ? ». *Les Images limites*, M. Gagnebin et J. Milly (dir.), Champ-Vallon (2008), coll. « l'Or d'Atalante », p. 155.

¹⁵³ Voir photos en annexe 14.

défenestre¹⁵⁴ », la mise en scène qui choisit ce qu'il faut montrer en vidéo ou réaliser en direct inscrit donc les différentes actions dans le réel ou non. En tout cas, la coprésence des deux figures, dont l'une agit sur l'autre, produit un recul, une mise à distance des actions du personnage qui est souvent observé par son double. La question qui se pose est de savoir si le personnage matériel se sait observé, lui qui ne semble jamais voir son image. La réponse intervient peut-être dans la seconde partie de la pièce, alors que le personnage est tombé dans le coma mais qu'il continue à agir comme s'il ne l'était pas – il ne l'apprend, et le public aussi, que vers la fin de la pièce. A partir de ce moment, la vidéo disparaît, comme si son état de santé lui faisait renouer avec ce qu'il y a de plus profond en lui-même, comme si sa conscience rejoignait son inconscient, en accord l'une avec l'autre. Le réel et l'imaginaire, ou en tout cas l'imaginé, se mêlent ici à tel point que nul ne sait plus si ce qui se déroule sur scène est dans la tête du personnage ou dans la vie, en acte. La vidéo a également, d'après Béatrice Picon-Vallin, cette fonction de jouer avec les degrés de réalité, de « donner vie à l'inerte¹⁵⁵ » car projetée directement sur le décor, elle l'anime et en fait le support visuel, concret de l'image qui acquiert ainsi un degré supérieur de réalité. En effet, l'image projetée sur un support qui ne lui est pas originairement dévolu mais qui participe à l'action, qui a une fonction dramatique propre, entre plus dans le réel et le drame que si elle était projetée sur un écran réservé uniquement à cela, qui couperait le lien entre l'action et la vidéo – ici, les deux, vidéo et corps, se côtoient. De plus, le mur qui supporte la vidéo, une fois celle-ci disparue, porte la mémoire de cette projection, le spectateur le voit pour ce qu'il est, une partie du décor, mais aussi pour sa nouvelle fonction dramatique, celle de montrer l'autre Harwan, et les scènes qui se déroulent dans cet espace sont marquées par la présence de cette image. Même si la vidéo n'est plus là, si le corps image ne regarde plus le corps de l'acteur en présence, le spectateur ne lit plus la scénographie et les actions de la même manière à cause du passage par l'image. Par ce procédé, « l'inerte "étrangéise" le vivant¹⁵⁶ », affirme Béatrice Picon-Vallin, car les frontières sont floues entre ce qui est et ce qui n'est pas – la vidéo mêlée à l'action directe est une mise en confrontation de la vie et de la mort, si l'on peut dire, et l'action de l'image sur le réel, un lien créé entre ces deux pôles. Lorsque Harwan est dans le coma, il est littéralement entre la vie et la mort, son corps est inerte mais son esprit bien vivant, puisqu'il

¹⁵⁴ W. Mouawad, *Seuls*, op. cit., p. 127.

¹⁵⁵ B. Picon-Vallin, « Que font les images sur la scène ? », art. cit., p. 157.

¹⁵⁶ B. Picon-Vallin, « Que font les images sur la scène ? », loc. cit.

continue sa vie, aux yeux du public, comme si rien ne s'était passé. Ce moment où la vidéo disparaît est celui où la mort rejoint la vie, où le corps de l'acteur en présence devient l'image de lui-même, ce corps qui était auparavant celui de la conscience disparaît, et devient ce qui avant était l'image vidéo. La mise en scène qui rompt ses propres codes entraîne le spectateur vers une dérive par rapport à la réalité, une situation où il ne sait plus s'il faut appeler réel ce qui se passe dans le coma, si ce qui est réel est le matériel ou l'image, si l'inconscient n'est pas plus réel, plus vivant que la conscience – conscience qui dort, au début du spectacle, et que l'inconscient tente de réveiller. Cette remise en question du réel et de l'imaginaire, du subjectif, tend à joindre les contraires que sont vie et mort, réalité et imagination, aveuglement de la conscience et vision de l'inconscient, oxymore que permet la vidéo car elle est un médium ambivalent, qui re-présente, qui donne à voir une chose alors qu'elle n'est pas là. Par essence, ce médium joue sur différents niveaux de réalité et montre en même temps l'intériorité du personnage.

Section 3 : L'imaginaire : origines retrouvées.

La peinture est également un médium de plus en plus utilisé sur les scènes théâtrales. Les metteurs en scènes lui trouvent à la fois un intérêt de représentation, de symbolisation, et à la fois celui de matériau scénique en tant que tel, de matière. C'est en fait un moyen de lier ces deux attributs, de représenter une idée, une image avec un matériau concret, palpable. Contrairement à la vidéo, l'image créée avec la peinture reste, elle passe grâce à ce matériau de l'imaginaire, de l'abstrait, à une réalité présentée à tous. Elle a ainsi pour effet de résister à l'aspect virtuel de l'image par la matérialité¹⁵⁷. Représenter avec la peinture, cela dispense aussi d'expliquer ou même d'énoncer par la parole, c'est un moyen de s'exprimer à la fois plus direct et plus libre que les mots, car la peinture ne se confronte pas à la pluralité des sens, à l'ambiguïté sémiotique, elle offre une vision sans détour d'une chose que chacun peut interpréter à sa manière, car elle fait appel à la sensibilité – cela est surtout vrai pour la peinture abstraite. A la fin de *Seuls*, Harwan, qui est dans le coma mais dont on voit l'esprit

¹⁵⁷ D'après Arnaud Rykner, « Théâtre, peinture, brutalité. La pulsion picturale chez Barker et Mouawad. » Colloque *Ecrire pour le théâtre aujourd'hui : modèles de l'art et modèles de représentation*, Université Paris 3, 30 mars 2012.

vagabonder, matérialisé par le corps de l'acteur, fait cette expérience du matériau pictural en peignant sur lui-même, sur les murs du décor, sur des feuilles éparses, sur le sol ; en versant des tubes, des pots, à l'aide de pinceaux, de seringues ou de son propre corps¹⁵⁸. Le but n'est pas de construire un tableau, de réaliser une œuvre pour le spectateur, c'est la pulsion qui le guide, le geste pictural qui le transporte dans son immédiateté. Le spectateur n'a donc pas à chercher le sens de ce qui est représenté – qui est d'ailleurs abstrait –, il n'a qu'à se laisser porter par le personnage, ses gestes, son envie, avec pour seul but de ressentir. Bien sûr, on peut interpréter ce passage, mais c'est le sens de la démarche, de la pulsion qui s'y prête – chaque représentation de la pièce donne ainsi lieu à un « tableau » différent. Même si le début de ce passage suit un protocole très précis et signifiant (décrit dans les didascalies), qui met en scène sa silhouette sur les parois, successivement montrée et effacée, la suite de cette action de peindre est résumée par la didascalie « Il peint./Longtemps, longtemps, longtemps./Il peint.¹⁵⁹ » Le début du passage décrit pas à pas peut en partie être interprété de manière symbolique, comme lorsque Harwan s'enroule la tête de ruban et se crève les yeux, s'ouvre les commissures de la bouche, d'où sort de la peinture, symbolisant son passage dans une autre forme de sensibilité, une autre approche du monde voire le passage dans un autre monde – la voix de sa sœur lui est parvenue, lui disant qu'il est dans le coma, et dès le moment où « il comprend¹⁶⁰ », son rapport au monde se fait par le biais de la peinture, dans une pulsion profonde et comme incontrôlable. Mais ce début, assez simple à interpréter, peut également être vu pour ce qu'il a d'esthétique, tout comme la suite du passage où le geste prend le dessus sur le sens, l'immédiat sur le recul analytique. L'utilisation de la peinture, liée au coma du personnage qui, avant cela, n'en avait aucune pratique, marque l'éloignement du langage, moyen privilégié d'Harwan (qui vient de terminer une thèse) avant l'accident, pour revenir à « la brutalité du réel¹⁶¹ » personnel du personnage. C'est en faisant face à son inconscient, à ce qu'il y a de plus réel et de plus ancré en lui, qu'il peint, c'est donc le moyen d'expression qui le représente le plus, à travers lequel il se peut se confronter au réel le plus directement possible, à l'inverse de la langue qui est institution, construction et, dans le cas d'Harwan, une construction d'autant plus éloignée de sa nature que sa langue d'expression courante n'est pas sa langue maternelle. Tout ce processus d'appréhension

¹⁵⁸ Voir photo en annexe 15.

¹⁵⁹ W. Mouawad, *Seuls*, op. cit., p. 177.

¹⁶⁰ W. Mouawad, *Seuls*, op. cit., p. 174.

¹⁶¹ A. Rykner, « Théâtre peinture, brutalité... », conférence citée.

de la peinture constitue alors un retour à l'enfance, de par l'expression primaire que ce médium permet et qu'il accomplit en la pratiquant hors de toute limite – le décor est entièrement recouvert à la fin de la pièce, qui se termine par la didascalie « il est le fils prodigue revenu vers les couleurs¹⁶² ». L'union des contraires se fait par la présence de ce coma, qui est un élément négatif car il maintient le personnage entre la vie et la mort, mais qui est aussi positif car il permet ce retour à l'essence, aux origines, qui contrairement au présent, source de divers problèmes, d'empêchements auxquels le personnage était constamment confronté, est simple et facteur d'une « joie profonde¹⁶³ ». Il faut que Harwan ait un accident qui manque de le tuer pour qu'il retrouve « son territoire¹⁶⁴ », son rire et sa sérénité, comme si ce qu'on appelle le réel, ce qui nous entoure et dont on est conscient, nous éloignait du bonheur et de ce qui nous meut vraiment, alors que l'inconscient nous en rapproche. La matérialité de la peinture, par opposition à la virtualité des mots – ceux de la conclusion de la thèse, qui échappent à Harwan – inscrit l'expérience dans le réel, ou dans un réel, celui de la sensation, de la palpation, à l'image des jeunes enfants qui ont besoin de saisir, de toucher pour éprouver la réalité d'un objet. Harwan peignant est cet enfant qui retrouve les sensations oubliées, qui étaient mortes, que la vie a effacées en moulant l'homme dans son cours, et l'approche de la mort – d'une mort, quelle qu'elle soit – est par conséquent le passage obligé pour ce retour.

¹⁶² W. Mouawad, *Seuls, op. cit.*, p. 184.

¹⁶³ W. Mouawad *Seuls, op. cit.*, p. 177.

¹⁶⁴ W. Mouawad *Seuls, op. cit.*, p. 168.

Conclusion

Le discours, l'écriture et les mises en scènes de Wajdi Mouawad sont remplis d'images qui lui permettent d'accomplir l'union des opposés. Par l'art, il raconte des histoires violentes, empreintes de mort, de destruction ; son expression poétique paraît contradictoire avec le propos tenu. Le discours de l'homme de théâtre sur l'art, par ce moyen détourné de l'expression imagée, n'a pas pour effet d'asséner une opinion mais d'ouvrir le champ d'interprétation pour le lecteur, de lui laisser faire son propre chemin sur la question. Ce langage dans les pièces, ainsi que la présence de sentiments positifs, donnent par ailleurs un souffle à l'action en cours, ils sont une échappatoire à l'horreur également très présente dans ses pièces. Les mises en scène, enfin, donnent à voir des situations terribles de manière détournée, symbolique, dans des images à l'esthétique très travaillée qui permettent de faire comprendre une action sans forcément la montrer dans sa crudité.

L'usage des images, qu'elles soient mentales, littéraires ou visuelles, a pour effet de détourner le lecteur ou le spectateur du réel, à l'emmener dans l'univers propre à l'artiste, qui a un système de références, de langage inédit. L'image pose donc la question de notre rapport au réel. La démarche de Wajdi Mouawad nous montre qu'évoquer le réel d'une façon inhabituelle, qui apparemment nous en éloigne, nous permet en fait de le voir avec un regard nouveau, de le comprendre différemment. Les images à la fois nous décollent du quotidien et nous y ramènent, car elles font appel à des choses que nous connaissons – un scarabée, les conflits familiaux, la démolition d'un mur – mais détournent le sens habituel de ces situations ou de ces actions. Comme elles apparaissent incongrues ou démesurées, elles s'inscrivent pleinement dans la fiction, mais leur interprétation ramène à la réalité, nous fait mieux comprendre le monde et les hommes. Les images chez Mouawad permettent donc de nous faire prendre conscience de la complexité du monde, qu'elles donnent à voir en montrant des paradoxes, par l'oxymore qu'elles effectuent entre les opposés que sont la beauté – qui

regroupe l'écriture poétique, la mise en scène esthétique, les sentiments généreux des personnages – et la laideur – la violence, la perte, le chagrin. Plus que cela, c'est l'existence de la laideur du monde, « le lieu même de l'échec¹⁶⁵ » des hommes à vivre ensemble, que la poésie, l'art – ou la beauté, comme Wajdi Mouawad l'appelle – « trouve son sens et sa raison¹⁶⁶ », ce qui explique bien la perpétuelle coprésence des opposés dans les œuvres de l'artiste.

De la *Charogne* de Baudelaire aux objets à fonction métaphorique des films d'Almodovar, le récit de la laideur du monde qui nous entoure par la beauté d'images linguistiques ou visuelles est devenue pratique courante. Elle participe du rôle de l'art, qui n'est pas, selon Pierre Reverdy, « d'enfoncer encore davantage l'homme dans sa misère, dans sa souffrance ou dans sa tristesse – mais de l'en délivrer¹⁶⁷ ».

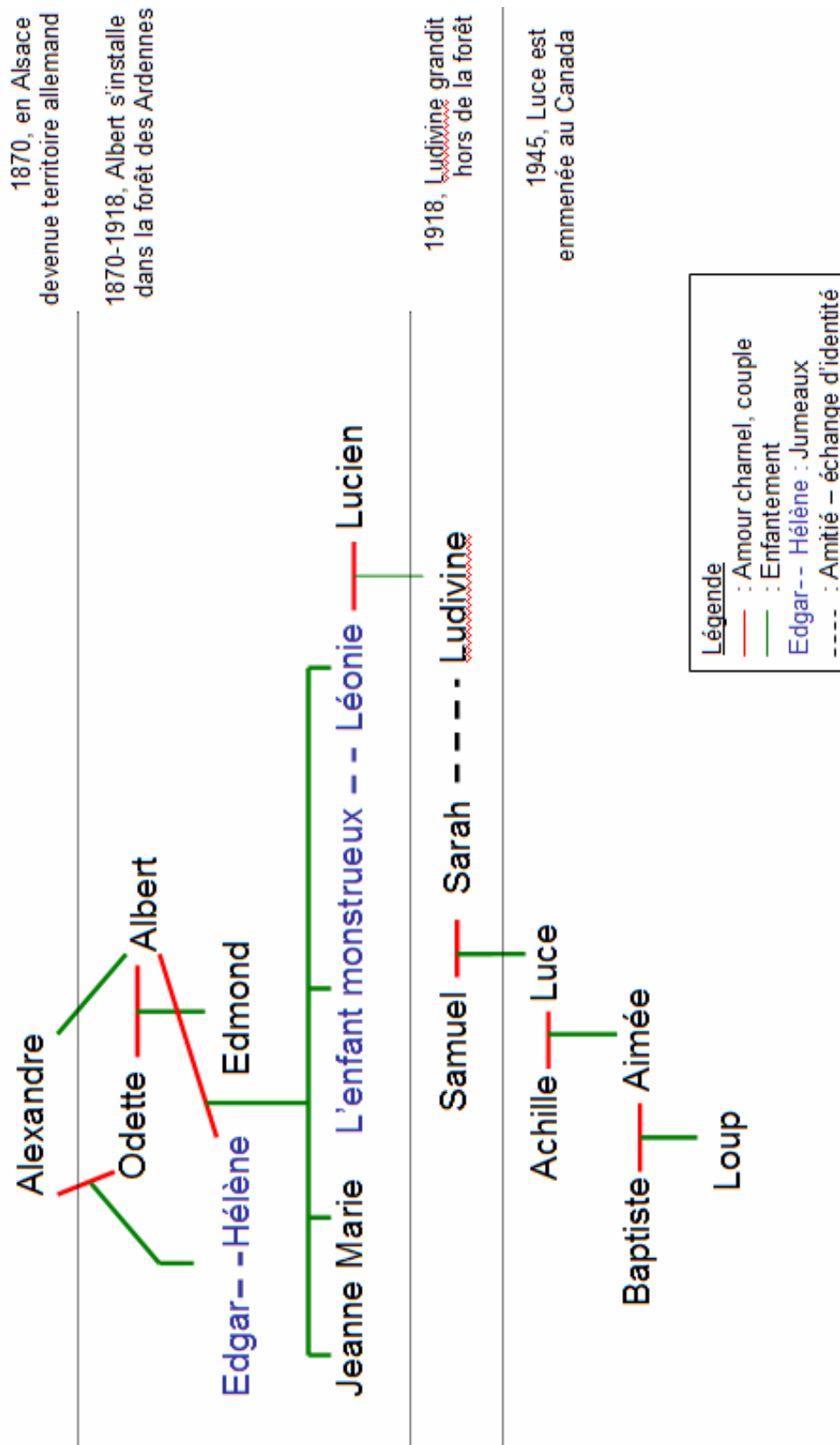
¹⁶⁵ J.-F. Côté, *Architecture d'un marcheur*, op. cit., p. 17.

¹⁶⁶ J.-F. Côté, *Architecture d'un marcheur*, loc. cit.

¹⁶⁷ Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie : Ecrits sur la poésie*, Flammarion (1974), p. 25.

Annexes

Annexe 1: Généalogie et géographie de Forêts



Annexe 2



Aimée accouche de Loup.
Crédit : Jean-Louis Fernandez.

Annexe 3



Léonie accouche de Ludivine. Aimée meurt.

Crédit : Jean-Louis Fernandez.

Annexe 4



Dolorosa accouche, Charlie hurle, sur fond du diaporama de Victor.
Crédit : Jean-Louis Fernandez.



Mère Courage (Hélène Weigel)
hurle à la mort de ses enfants.
Crédit : Roger Pic.

Annexe 5



Nawal acouche de Nihad grand.
Crédit : Thibaut Baron.

Annexe 0



Crise d'épilepsie d'Aimée, passage de Lucien.
Extrait de la captation du 28 et 29 octobre 2006 au Théâtre 71 de Malakoff.

Annexe 7

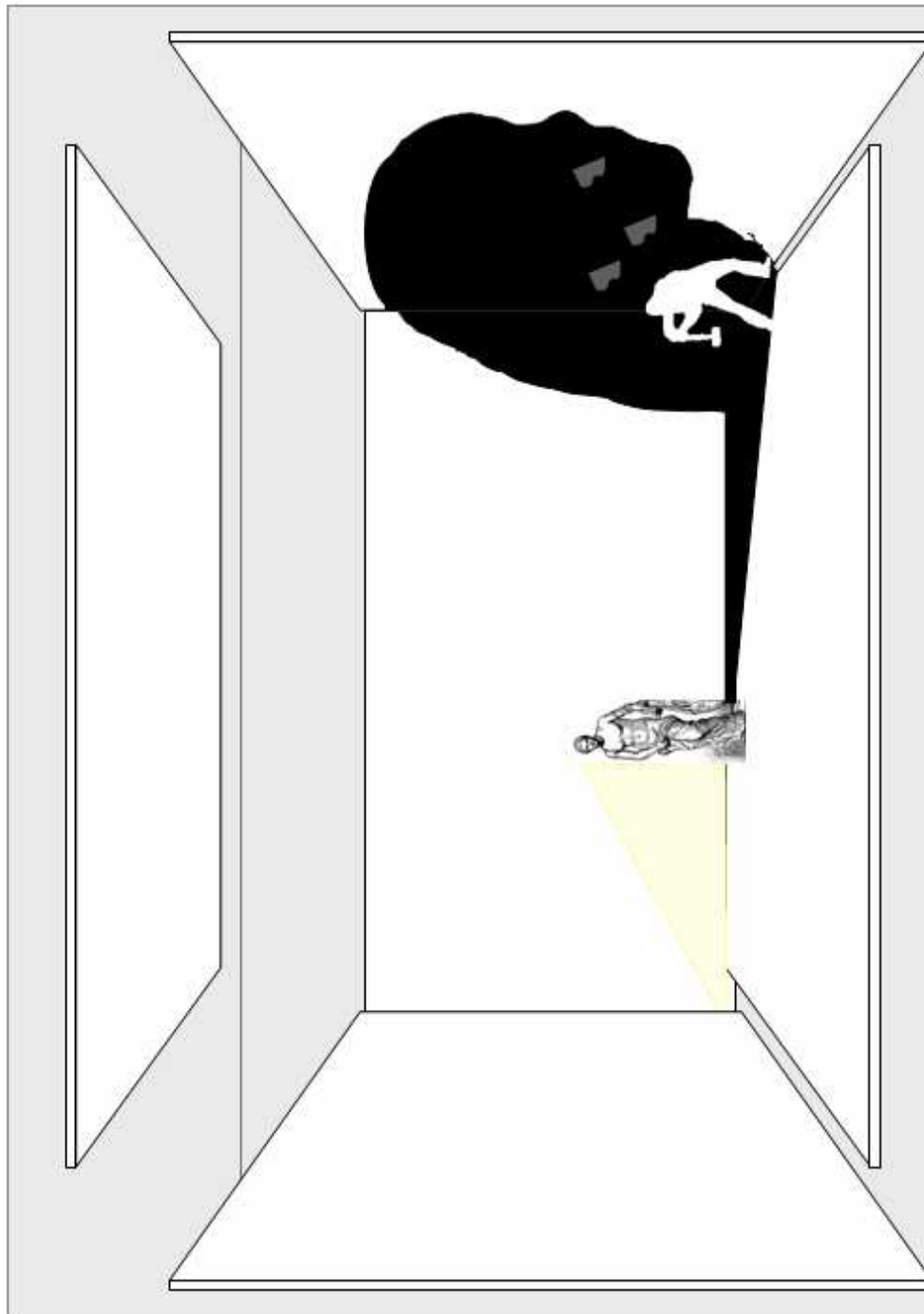


Nawal (15 ans) accouche de l'enfant qu'on lui enlève
Crédit : Yves Renaud.



Nawal (40 ans) récupère les jumeaux, fruits du viol de Nihad.
Crédit : Thibaut Baron.

Annexe 8



Ludvine est déportée, un mur est détruit sur le chantier de Baptiste.

Annexe 9



Scène finale de *Incerndies* : pluie sur tous les personnages.
Crédit : Thibaut Baron.

Annexe 10



Chimiothérapie d'Aimée.
Crédit : Jean-Louis Fernandez.

Annexe 11



La famille d'Albert à table, Edgar menace son père.
Crédit : Thibaut Baron.

Annexe 12



L'« os » du cerveau d'Aimée, tenant un couteau.
Extrait de la captation du 28 et 29 octobre 2006 au Théâtre 71 de Malakoff.

Annexe 13



Aimée en séance de radiothérapie.



En même temps, les « particules » arrivent près de l'os.

Extraits de la captation du 28 et 29 octobre 2006 au Théâtre 71 de Malakoff.

Annexe 14



Le personnage image face au personnage matériel.
Crédits : Charlotte Farcet et Irène Afker.

Annexe 15



Harwan peint sur les murs, sur lui-même, avec son corps ou des outils.

Crédit : Charlotte Farcet et Irène Afker

Liste des spectacles cités

Incendies, vu à Meylan : Hexagone, 2005. Spectacle créé le 14/03/03.

Forêts, vu à Chambéry : Espace Malraux, 2006. Spectacle créé à Chambéry le 07/03/06.

Seuls, vu à Meylan : Hexagone scène nationale, 2008. Spectacle créé au Canada en octobre 2008.

Littoral, vu à Chambéry : Espace Malraux, 2009. Spectacle créé à Chambéry le 17/03/09.

Ciels, vu à Avignon : Châteaublanc-Parc des expositions, 2009. Spectacle créé à Avignon le 18/07/09.

Bibliographie

I- Sources primaires.

A- Objets d'étude.

1- Textes théoriques de Wajdi Mouawad commentés dans la partie I.

MOUAWAD, Wajdi, « Le scarabée ». *Les Tigres de Wajdi Mouawad*. [FARCET, Charlotte, coll.] Nantes : Joca Seria, 2009. – (collection « Les Carnets du Grand T », 14), p115.

MOUAWAD, Wajdi, « Nous sommes des immeubles ». *Les Tigres de Wajdi Mouawad*. [FARCET, Charlotte, coll.] Nantes : Joca Seria, 2009. – (collection « Les Carnets du Grand T », 14), pp53-55.

MOUAWAD, Wajdi, « Le poisson-soi ». *Dossier de présentation de Forêts* [En ligne]. 2006. [réf. du 01/08/2012], p5. Disponible sur Internet : <
http://www.memoire.celestins-lyon.org/var/ezwebin_site/storage/original/application/79c1cb17b083a992ab0261534da37aee.pdf >.

MOUAWAD, Wajdi, *Le Poisson soi*. Montréal : Boréal, 2011. – 107p. – (collection « Liberté grande »).

2- Pièces de théâtre de Wajdi Mouawad commentées dans la partie II.

MOUAWAD, Wajdi. *Assoiffés*. Montréal : Leméac/Arles : Actes Sud (collection « Papiers »), 2007. – 39p.

MOUAWAD, Wajdi. *Ciels*. Montréal : Leméac/Arles : Actes Sud (collection « Papiers »), 2009. – 81 p.

MOUAWAD, Wajdi. *Forêts*. Montréal : Leméac/Arles : Actes Sud (collection « Papiers »), 2006. – 108 p.

MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*. Montréal : Leméac/Arles : Actes Sud (collection « Papiers »), 2003. – 92 p.

MOUAWAD, Wajdi. *Journée de noces chez les Cromagnons*. (Deuxième édition) Montréal : Leméac/Arles : Actes Sud, 2011. – 68p.

MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*. Montréal : Leméac/Arles : Actes Sud (collection « Papiers »), 1999. – 135 p.

MOUAWAD, Wajdi. *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*. Montréal : Leméac, 1999. – 87p.

MOUAWAD, Wajdi, *Pacamambo*, Montréal : Leméac/Arles : Actes Sud, Heyoka jeunesse, 2000. – 51p.

MOUAWAD, Wajdi. *Rêves*. Montréal : Leméac/Arles : Actes Sud (collection « Papiers »), 2002. – 66p.

MOUAWAD, Wajdi. *Le Sang des promesses. Puzzle, racines, et rhizomes*. Montréal : Leméac/Arles : Actes Sud, 2009. – 91 p.

MOUAWAD, Wajdi. *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*. Montréal : Leméac/Arles : Actes Sud (collection « Papiers »), 2008. – 117p.

MOUAWAD, Wajdi. *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*. (Deuxième édition) Montréal : Leméac/Arles : Actes Sud (collection « Papiers »), 2004. – 89p.

3- Articles et entretiens de Wajdi Mouawad venant à l'appui du discours.

ARCHAMBAULT, Hortense, et BAUDRILLIER, Vincent, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*. Paris : P.O.L, 2009. – 101p.

COTE, Jean-François, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*. Montréal : Leméac, 2005. – 146p. – (collection « L'écritoire »).

DUBOIS, Laure, « Conversations sur le théâtre avec émotions. Interview de Wajdi Mouawad ». *Evene.fr* [en ligne], 19 octobre 2006 [réf. du 11/08/2012]. Disponible sur Internet : < <http://www.evene.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre-71-519.php> >.

LENNE, Lise, « Autour de *Littoral, Incendies* et *Forêts*. », *Agôn* [En ligne], Entretiens & Portraits, mis à jour le : 19/10/2010 [réf. du 11/08/2012]. Disponible sur Internet : < <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290> >.

MOUAWAD, Wajdi, « La rive miroir ». *Le Devoir* [en ligne]. 27 août 2008. [réf. du 31/07/2012]. Disponible sur Internet : < <http://wajdimouawad.nac-cna.ca/spip.php?article69> >.

MOUAWAD, Wajdi, « Les mots de la tribu ». *Carnet de route du Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa* [en ligne]. 22 octobre 2008. [réf. du 31/07/2012]. Disponible sur Internet : < <http://wajdimouawad.nac-cna.ca/spip.php?article160> >

MOUAWAD, Wajdi, « Un exorcisme ». *Carnet de route du Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa* [en ligne]. 11 décembre 2008. [réf. du 31/07/2012]. Disponible sur Internet : < <http://wajdimouawad.nac-cna.ca/spip.php?article202> >.

PERRIER, Jean-François, « Entretien avec Wajdi Mouawad ». *Dossier de présentation de Ciels*, [En ligne]. 2009. [réf. du 11/08/2012], pp. 6-9. Disponible sur Internet : < http://www.legrandt.fr/IMG/pdf/Dossier_CIELS_light.pdf >

B- Œuvres non littéraires convoquées en référence : peintures, documentaire, recueil de photographies, objets d'art.

CARPACCIO, Vittore. *Saint Jérôme ramenant le lion au monastère*. Vers 1502. Huile sur toile. 141 x 211 cm. Venise : Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

DEGAS, Edgar. *L'Absinthe*. 1875-1876. Huile sur toile, 92 x 68 cm. Paris : Musée d'Orsay.

DUCHAMP, Marcel, *Fontaine*. Faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture. (Troisième réplique) Paris : Musée national d'art moderne, 1964.

KIRTADZE, Nino, *Il était une fois la Tchétchénie*, documentaire, 2001 – 58 minutes.

MANZONI, Piero, *Merda d'artista*. 90 boîtes de conserve cylindriques en métal, 4,8 × 6 cm, 1961.

MONET, Claude. *La Gare Saint-Lazare*. 1877. Série de douze huiles sur toiles exposées notamment à Paris : Musée d'Orsay et Musée Marmottan, à l'étranger, et font partie de collections privées.

NEBREDÁ, David, *Autoportraits*. Paris : Léon Scheer, 2000.

II- Sources secondaires.

A- Ouvrages généraux.

CORVIN, Michel (coll.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris : Bordas, 2008. – 1400p.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1991. – 541p. – (collection « 10/18 »).

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*. (Quatrième édition) Paris : Armand Colin, 2002. – 447p.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*. Coffret 3 volumes, Paris : Le Robert, 2006. – 4304p.

RIOUL, René, RIEGEL, Martin et PELLAT, Jean-Christophe, *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF, 2001. – 646p. – (collection « Quadrige »).

« Trésor de la langue française informatisé », dictionnaire [en ligne], URL : < <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no>; >.

B- Ouvrages philosophiques et psychanalytiques.

- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : PUF, 2007. – 322p. – (collection « Quadrige grands textes »).
- Collectif, *la Bible*, Luc. Traduction œcuménique de la Bible, Editions du Cerf et Alliance biblique universelle, 1975-1976. – pp2455-2554.
- FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes. Psychanalyse*. Paris : PUF, 1991. – Tome XVI 1921-1923, « Le Moi et le Ca », pp255-301.
- FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes. Psychanalyse*. Paris : PUF, 1993. – Tome X 1909-1910, « De la psychanalyse », pp1-55.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, 1994. – 211p. – (collection « Folio essais » 6).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*. T.IV, Paris : Aubier-Montaigne, 1964. – 154p. – (collection : « La philosophie en Poche »).
- PLATON, *La République. Livres I à X*. Paris : Gallimard, 1992. – 368p. – (collection « Tel »).
- REVERDY, Pierre, *Cette émotion appelée poésie : Ecrits sur la poésie*, Paris : Flammarion, 1974. – 279p.

C- Articles et ouvrages critiques généraux.

- ARTAUD, Antonin, *le Théâtre et son double*. – Paris : Gallimard, 2007. – (collection « Folio/essais », 14). « Le théâtre et la peste », pp21-47.
- BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*. Paris : José Corti, 1943. – 306p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Ecrits sur l'art*. Paris : Le Livre de poche, 2005 – (collection « Classiques de poche »). « Le Peintre de la vie moderne », pp503-552.
- Collectif, *Programme de la saison 2008-2009*. Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa [en ligne]. Ottawa, 2008 [réf. du 11/08/12]. Disponible sur Internet : < http://www4.nac-cna.ca/pdf/thf/0809/theatrefrançais_08_09.pdf >
- CLAIR, Jean, « Une esthétique du stercoraire ». *Journée de psychiatrie de Fontevraud*, [En ligne] Service de psychiatrie et de psychologie médicale, C.H.U. d'Angers. – 2002 [réf. du 11/08/12]. Disponible sur Internet : < <http://psyfontevraud.free.fr/2003/clair.htm> >.
- LAVAUD, Laurent, *L'Image*. Paris : Flammarion, 1999. – 247p. – (collection « GF-Flammarion corpus »).

PICON-VALLIN, Béatrice. « Que font les images sur la scène ? ». *Les images limites*. [GAGNEBIN Murielle et MILLY Julien]. Seyssel : Champ Vallon, février-mars 2008. – (collection « L'Or d'Atalante »), pp146-159.

RIMBAUD, Arthur, lettre adressée à Paul Demeny le 15 mai 1871 dite « Lettre du Voyant ». *Oeuvres complètes*. Paris :,Pocket, année. (collection « Classiques »), 409p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêve et autres détours*. Belval : Circé, 2004. – 141p. – (collection « Penser le théâtre »).

D- Articles et ouvrages critiques sur Wajdi Mouawad.

FARCET, Charlotte, « L'oblique ». *Les Tigres de Wajdi Mouawad*. [FARCET, Charlotte, coll.] Nantes : Joca Seria, 2009. – (collection « Les Carnets du Grand T », 14). – pp57-60.

RYKNER, Arnaud, « Théâtre, peinture, brutalité. La pulsion picturale chez Barker et Mouawad ». Colloque *Ecrire pour le théâtre aujourd'hui : modèles de l'art et modèles de représentation*, Université de Paris 3, 30 mars 2012.