



HAL
open science

L'influence de la psychanalyse sur les réécritures
d'Œdipe dans le théâtre de Wajdi Mouawad, à partir de
Littoral (1997), Incendies (2003) et Forêts (2006) de
Wajdi Mouawad

Camille Henry

► To cite this version:

Camille Henry. L'influence de la psychanalyse sur les réécritures d'Œdipe dans le théâtre de Wajdi Mouawad, à partir de Littoral (1997), Incendies (2003) et Forêts (2006) de Wajdi Mouawad. Littératures. 2018. dumas-01891065

HAL Id: dumas-01891065

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01891065>

Submitted on 9 Oct 2018

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.

**L'influence de la psychanalyse sur les réécritures
d'Œdipe dans le théâtre de Wajdi Mouawad, à partir de
Littoral (1997), Incendies (2003) et Forêts (2006) de
Wajdi Mouawad**

Camille Henry

► **To cite this version:**

Camille Henry. L'influence de la psychanalyse sur les réécritures d'Œdipe dans le théâtre de Wajdi Mouawad, à partir de Littoral (1997), Incendies (2003) et Forêts (2006) de Wajdi Mouawad. Littératures. 2018. dumas-01891065

HAL Id: dumas-01891065

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01891065>

Submitted on 9 Oct 2018

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.



L'influence de la psychanalyse sur les réécritures d'Œdipe dans le théâtre de Wajdi Mouawad

A partir de *Littoral* (1997), *Incendies* (2003) et *Forêts* (2006) de
Wajdi Mouawad

Camille HENRY

Sous la direction de Malika Bastin et Pauline Bouchet

Université Grenoble Alpes

UFR LLASIC

Département Arts du spectacle

Mémoire de Master 1 mention Création artistique – 16 crédits

Parcours Arts de la scène

Année universitaire 2017-2018

**L'influence de la psychanalyse sur les
réécritures d'Œdipe dans le théâtre de Wajdi
Mouawad**

A partir de *Littoral* (1997), *Incendies* (2003) et *Forêts* (2006) de
Wajdi Mouawad

Camille HENRY

Sous la direction de Malika Bastin et Pauline Bouchet

Université Grenoble Alpes

UFR LLASIC

Département Arts du spectacle

Mémoire de Master 1 mention Création artistique – 16 crédits

Parcours Arts de la scène

Année universitaire 2017-2018

Remerciements

Je remercie mes directrices de mémoire Pauline Bouchet et Malika Bastin pour le temps qu'elles m'ont accordé et pour leurs corrections et conseils, qui m'ont aidé à avancer.

Merci à Guillaume et aux ACT 2 de l'Ecole des Gens, qui m'ont donné à entendre Wajdi Mouawad au plateau et avec qui j'ai pu avoir de riches discussions autour de mon projet.

Merci à tous ceux qui m'ont relue et soutenue cette année.

Table des matières

<i>INTRODUCTION</i>	6
<i>CHAPITRE 1</i>	14
<i>La théorie freudienne sur Œdipe : de l'interprétation au mythe</i>	14
Partie I – L'interprétation freudienne d'Œdipe : quand le mythe devient théorie psychanalytique	14
1. Freud et le théâtre	14
2. Théorie psychanalytique ou mythe ?	16
Partie II – Les premières réécritures après Freud : la naissance d'un nouvel Œdipe ?	18
1. Gide et Cocteau : un rapport d'ironie et de critique.....	19
2. ...pleinement intégré à la réécriture.....	21
<i>CHAPITRE 2</i>	22
<i>Œdipe dans les œuvres de Wajdi Mouawad : une référence aux multiples motifs psychanalytiques</i>	22
Partie I – Réécrire Œdipe, jouer avec ses codes	22
1. Des réécritures aux multiples références : de Sophocle à Freud	22
2. Métathéâtralité et auto-analyse	27
Partie 2 – Les personnages œdipiens : des figures de la folie	32
1. Œdipe est devenu un névrosé	32
2. Un univers de délire et de fantasme.....	35
<i>CHAPITRE 3</i>	39
<i>La réécriture œdipienne sous l'angle de la psychanalyse : un mythe de la construction identitaire</i>	39
Partie 1 – Œdipe comme « outil » pour interroger l'identité	39
1. Le dédoublement et l'ambivalence	39
2. La théâtralité du complexe d'Œdipe	40
Partie 2 – Le croisement entre Œdipe et le complexe d'Œdipe : un mythe hybride ?	42
1. Le rapport aux parents en contexte de guerre	42
2. Le mythe d'Œdipe et le complexe d'Œdipe : un seul et même mythe ?	47
<i>CONCLUSION</i>	49
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	51

INTRODUCTION

Je te racontais ma promesse faite au jour de ta naissance.
Quoi qu'il arrive je t'aimerai toujours,
Quoi qu'il arrive je t'aimerai toujours
Sans savoir qu'au même instant, nous étions toi et moi dans notre défaite
Puisque je te haïssais de toute mon âme.
Mais là où il y a de l'amour, il ne peut y avoir de haine.
Et pour préserver l'amour, aveuglément j'ai choisi de me taire.

– Wajdi Mouawad, *Incendies*

Dans une lettre du 15 octobre 1897 adressée à son ami Wilhelm Fliess, Sigmund Freud évoque pour la première fois son interprétation d'*Œdipe-Roi* de Sophocle dans le cadre de ses recherches en psychanalyse. Après avoir procédé à une auto-analyse de ses sentiments durant l'enfance, Freud constate un phénomène récurrent au cours des psychanalyses qu'il conduit. En s'appuyant sur l'œuvre de Sophocle, Freud cherche à démontrer sa théorie. Il écrit ainsi :

J'ai trouvé en moi comme partout ailleurs des sentiments d'amour envers ma mère et de jalousie envers mon père, sentiments qui sont, je pense, communs à tous les jeunes enfants... S'il en est bien ainsi, on comprend [...] l'effet saisissant d'*Œdipe-Roi*. La légende grecque a saisi une compulsion que tous reconnaissent parce que tous l'ont ressentie.¹

Ce n'est qu'en 1899 qu'il écrit publiquement au sujet de cette théorie dans *L'interprétation du rêve*. Pour expliquer l'apparition fréquente et commune de rêves qui peuvent être interprétés comme des désirs incestueux, Freud en revient au mythe antique : « Je veux parler ici de la légende du roi Œdipe et du drame

¹ FREUD, Sigmund, *Lettres à Wilhelm Fliess*, Paris, PUF, (1887-1904), 2015.

homonyme de Sophocle. »² Après avoir repris une à une les étapes du mythe, le psychanalyste explique pourquoi le spectateur est touché devant ce récit :

Confrontés à une personne chez qui ce désir antédiluvien s'est accompli, nous reculons, frappés d'effroi, avec toute la masse accumulée du refoulement que ces désirs ont subi depuis dans les profondeurs de notre être. En mettant en lumière dans cette longue enquête la faute d'Œdipe, le poète nous force à reconnaître nos propres profondeurs, où ces impulsions, bien que réprimées, sont toujours présentes.³

Freud continue avec plusieurs citations de la pièce de Sophocle pour appuyer sa démonstration. Dès le départ, l'interprétation du mythe œdipien par Freud se construit comme un exemple à valeur d'argument : cette théorie a valeur d'universalité, puisque ce schéma existait déjà à l'Antiquité et continue de fasciner.

Mais cette interprétation ne fait pas que servir une hypothèse. Nous constatons que depuis le début du XXe siècle, soit après la publication de cette théorie, celle-ci a considérablement modifié le regard que l'on porte sur ce mythe. Aujourd'hui, il n'est plus possible de penser à *Œdipe-Roi* sans avoir à l'esprit au moins une vague idée de la théorie freudienne. La psychanalyse a révolutionné la façon de concevoir l'esprit et la construction identitaire, elle interroge donc de façon sérieuse la pièce qu'elle s'est appropriée. Il nous semble intéressant de nous pencher sur les liens qui se sont tissés entre la psychanalyse et la figure d'Œdipe au théâtre. Nous avons choisi cette figure en particulier, car si la psychanalyse a souvent puisé dans la mythologie pour expliciter ses théories (on peut notamment penser à Antigone, Electre, Médée, Héraclès etc.), c'est bien Œdipe qui demeure la figure phare en psychanalyse et c'est aussi la théorie la plus communément connue.

Le psychanalyste et psychiatre André Green s'interroge en 1969 sur les liens demeurant entre le théâtre et la théorie freudienne de l'Œdipe. Dans *Un œil en*

² FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Paris, Editions du Seuil, (1899), 2010, pp. 303-305.

³ *Idem.*

trop : le complexe d'Œdipe dans la tragédie⁴, il s'interroge sur l'intérêt et la légitimité de la psychanalyse à continuer de s'approprier des œuvres artistiques :

De quel droit un psychanalyste peut-il s'immiscer indiscrètement dans la tragédie ? Freud procédait avec d'extrêmes précautions pour trouver dans le fonds commun de la culture des exemples d'expression de l'inconscient. Aujourd'hui que la psychanalyse est moins en quête de validations extérieures à son champ d'exercice, est-il encore bienséant de chercher dans les œuvres d'art matière à interprétation ? Cette période où l'investigation psychanalytique, qu'elle s'appuyât sur les productions culturelles, les mythes ou les œuvres d'art pour apporter le témoignage d'un repérage possible de l'inconscient hors du domaine de la névrose, beaucoup pensent – et certains psychanalystes sont du nombre – qu'elle devrait être aujourd'hui close.⁵

André Green soutient l'idée que la psychanalyse s'est d'abord rapprochée des mythes et des objets culturels pour asseoir sa crédibilité. À présent que cette discipline a trouvé sa place dans le champ scientifique, il est nécessaire de réinterroger les interprétations qu'elle a pu faire dans le domaine artistique.

Au sein de cet ouvrage, l'auteur théorise les similarités entre le théâtre et la psychanalyse. Dans la structure même de l'espace théâtral se joue en effet un jeu de miroir avec la psychanalyse : « Le Théâtre n'est-il pas la meilleure incarnation de cette autre scène qu'est l'inconscient ? [...] »⁶. La scène de théâtre serait à comparer avec l'inconscient, en face duquel le spectateur se retrouverait, et pourrait contempler les forces à l'œuvre dans son esprit. L'auteur va plus loin en faisant le postulat que la structure du mythe d'Œdipe est la structure de toute tragédie : le héros tragique doit devenir aussi fort que le père, moyennant qu'il n'empiète pas sur le pouvoir du père lui-même. Il peut devenir puissant dans la limite laissée par la puissance du père. « La tragédie est donc la représentation du mythe fantasmatique du complexe d'Œdipe que Freud désigna comme complexe constitutif du sujet. »⁷. Le théâtre freudien n'est pas, pour A. Green, un théâtre qui met en jeu les découvertes de la psychanalyse, mais un théâtre représentant dans sa structure même des processus révélés par la psychanalyse.

⁴ GREEN, André, *Un œil en trop : le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Les Éditions de Minuit, (1969), 2012.

⁵ *Ibid.*, pp. 29-30.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 39.

Trois ans plus tard, Jean-Pierre Vernant écrit l'article « Œdipe sans complexe »⁸, prenant plutôt le contre-pied des analyses freudiennes sur la pièce de Sophocle. Freud s'est servi de cette œuvre pour justifier l'universalité du complexe d'Œdipe, or cette pièce n'a rien d'universel. Elle est née dans un contexte donné, à un endroit et un temps précis, et doit donc être interprétée sous l'angle de ces données. Jean-Pierre Vernant explique que la naissance de la tragédie à Athènes répond à un contexte où le système juridique athénien est en plein bouleversement :

Le brusque surgissement du genre tragique à la fin du VI^e siècle, dans le moment même où le droit commence à élaborer la notion de responsabilité en différenciant de façon encore maladroite et hésitante le crime « volontaire » du crime « excusable », marque une étape importante dans l'histoire de l'homme intérieur [...]⁹

La notion de culpabilité présente dans *Œdipe-Roi* a donc tout à faire avec ce contexte politique précis et pas avec la culpabilité de désirs refoulés. Sophocle interroge par le biais du mythe l'idée de responsabilité. C'est un aspect qui a été complètement effacé de l'interprétation freudienne. Partir de cas cliniques contemporains pour interpréter une œuvre du passé et ainsi faire d'une hypothèse une évidence peut sembler pour le moins maladroit. Nous voyons que le complexe d'Œdipe n'est pas un angle d'interprétation admis par tous quand il s'agit de lire *Œdipe-Roi*. C'est même une posture souvent qualifiée d'erronée ou exagérée.

Antonin Artaud est le premier artiste à refuser catégoriquement la psychologie au théâtre. Jean Florence y revient dans son article « Poétique théâtrale et esthétique freudienne » : « si la psychologie est ce qui ramène l'inconnu au connu, oublie la dimension magique et la métaphysique, décrit indéfiniment la médiocrité, [...] le théâtre n'y a pas sa place, et il n'a pas à s'en faire le double ou le complaisant reflet. »¹⁰. Dans cet article, Jean Florence regrette que la dimension théâtrale, en tant qu'action scénique et art du faire, soit très souvent oubliée des psychanalystes qui se risquent à analyser des œuvres

⁸ VERNANT, Jean-Pierre, « Œdipe sans complexe » in J.P. Vernant et Pierre Vidal-Naquet (dir.), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, FM Fondations, (1972), 1982, pp. 75-98.

⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰ FLORENCE, Jean, « Poétique théâtrale et esthétique freudienne », *Théâtre et psychanalyse, Insistance* n°2, 2007, pp. 39-46.

théâtrales. Les deux disciplines souffrent ainsi d'un rapport conflictuel et complexe mêlant fascination réciproque et mise à distance.

Dans la même revue, Paul-Laurent Assoun revient sur les notions d'identification et de caractère¹¹ en expliquant que Freud, pour illustrer les types de caractère qu'il a pu relever, s'est servi de figures théâtrales pour permettre l'identification, au même titre qu'elle se produit pour un spectateur face aux personnages de théâtre : « L'opération inconsciente sous-jacente à l'effet théâtral suppose, outre l'émergence de la névrose en cours d'action, qu'elle rencontre l'état du refoulement chez le spectateur et que la motion refoulée trouve son expression au moyen de « l'attention détournée » du spectateur. »¹² Le processus d'identification qui s'opère au théâtre repose non seulement sur un refoulement à l'œuvre chez le spectateur mais aussi sur la façon détournée d'exposer au spectateur son désir refoulé. Le spectateur jouit en quelque sorte par procuration de ce que le héros, auquel il s'identifie, vit sur scène.

Jean-Michel Vives rejoint cette idée lorsqu'il écrit que Freud s'intéresse à « une mise en forme mythique d'un fantasme repéré chez lui et chez ses patients » et procède à une « mise en tension fictionnelle d'une question clinique »¹³. L'histoire d'Œdipe est donc devenue un mythe double : à la fois mythe antique et mythe créé par la psychanalyse pour développer ses théories. Ce sont les liens entre ces deux mythes, intriqués dans une dynamique commune, que nous analyserons dans cette étude.

Nous dégageons plusieurs périodes dans l'évolution du mythe œdipien depuis l'interprétation de Freud. Si le milieu médical européen commence petit à petit à s'intéresser à la psychanalyse et à Freud dès le début du XXe siècle, il faudra attendre les années 1920-30 pour que ces connaissances s'étendent à un plus grand public. Par exemple, ce n'est qu'en 1926 que la Société psychanalytique de Paris est créée : il aura fallu vingt-sept ans après la publication de *L'Interprétation du rêve* pour que ces nouvelles pratiques trouvent une place institutionnalisée en France. C'est également en 1926 qu'est faite la

¹¹ ASSOUN, Paul-Laurent, « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre », *Théâtre et psychanalyse, Insistance* n°2, 2007, pp. 27-38.

¹² *Ibid.*

¹³ VIVES, Jean-Michel, Editorial de *Théâtre et psychanalyse, Insistance* n°2, 2007, pp. 9-10.

première traduction française de *L'interprétation du rêve*¹⁴ par le psychologue Ignace Meyerson. Les réécritures d'André Gide et Jean Cocteau, respectivement publiées en 1930 et 1932, se présentent donc comme les premières réécritures d'Œdipe depuis que Freud a écrit à ce sujet, malgré l'écart temporel avec la publication de sa théorie.

Nous pouvons ensuite constater un vide des années 30 à la fin du XXe siècle, où Œdipe n'est plus réécrit. Sans doute cette période correspond-elle à un délaissement du mythe d'Œdipe et de la psychanalyse au sein des milieux artistiques. D'autres mythes ont davantage trouvé leur place dans le contexte de la Seconde guerre mondiale, comme celui d'Antigone avec Jean Anouilh ou de la guerre de Troie avec Jean Giraudoux. Michel Foucault s'est d'ailleurs exprimé au sujet de ce délaissement :

J'aimerais vous parler aujourd'hui de l'histoire d'Œdipe, sujet qui depuis un an est devenu considérablement démodé. Depuis Freud, l'histoire d'Œdipe était considérée comme racontant la fable la plus ancienne de notre désir et de notre inconscient. Or, depuis la publication, l'an dernier, du livre de Deleuze et Guattari, *L'Anti-Œdipe*, la référence à Œdipe joue un rôle entièrement différent.¹⁵

L'*Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari critique vivement le concept de l'Œdipe en psychanalyse. Pour eux, le problème n'est pas d'avoir fait état d'une sexualité chez l'enfant, mais d'avoir enfermé cette sexualité au « triangle papa-maman-moi »¹⁶. En restreignant ce concept au cadre familial, la psychanalyse n'aurait fait que reproduire les codes bourgeois qui font de la famille le socle de toute société morale et bien pensante, niant la force productive du désir.

A la fin du XXe siècle et le début du XXIe naît un regain d'intérêt pour le mythe œdipien. Mais le mythe, au lieu d'être réécrit entièrement et de voir sa structure sensiblement conservée, devient intégré subtilement aux pièces. Œdipe devient une figure flottante au-dessus des personnages, figure dont le destin plane sur de nouveaux destins fictifs.

Pour nous poser la question de l'influence qu'a eu la psychanalyse sur l'évolution du mythe d'Œdipe au théâtre, nous avons choisi de nous intéresser

¹⁴ FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Paris, Editions du Seuil, (1899), 2010.

¹⁵ FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Paris, NRF, I, p. 1421.

¹⁶ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie, l'Anti-Œdipe*, Les Editions de Minuit, 1972, p.60.

aux œuvres de Wajdi Mouawad. Ce dramaturge et metteur en scène, né au Liban en 1968, temps de guerre, exilé en France, puis au Québec, entretient des rapports forts avec la mythologie grecque. Il monte *Œdipe-Roi* de Sophocle en 1998, *Les Troyennes* d'Euripide l'année suivante, et ses propres pièces sont très souvent empreintes de références à la mythologie, que ce soit par des citations directes, des mentions faites aux héros tragiques ou par des analogies avec les personnages ou les situations. L'ouvrage *Traduire Sophocle*¹⁷, qui réunit des textes de Wajdi Mouawad et du traducteur Robert Davreu, témoigne de l'intérêt constant que l'auteur porte au dramaturge grec. Notre corpus majeur est composé de *Littoral* (1997), *Incendies* (2003) et *Forêts* (2006), ces trois œuvres reprenant le mythe d'Œdipe et constituant avec *Ciels* une tétralogie intitulée *Le Sang des promesses*. Dans ces pièces, la question de la famille et des liens entre les générations est primordiale. L'inceste, le désir de tuer ses parents ou encore l'impuissance face au destin sont autant d'éléments centraux qui renvoient fortement à Œdipe.

Avant d'analyser spécifiquement les œuvres de Wajdi Mouawad, nous étudierons les réécritures du mythe d'Œdipe par André Gide (*Œdipe*, 1930) et Jean Cocteau (*La Machine infernale*, 1932), car ces deux pièces constituent un point de basculement entre le personnage œdipien chez Sophocle et l'Œdipe d'après Freud, et nous permettent d'interroger la façon dont le complexe d'Œdipe s'est constitué lui-même en mythe et a été progressivement intégré au personnage de Sophocle.

La question de la méthode est primordiale pour conduire cette analyse. Si nous pouvons rechercher avec confiance des marques de cette influence à travers des références directes dans les œuvres, il est important de ne pas tomber dans des pressentiments vagues et de ne pas faire subir une « thérapie » aux personnages. Pour cela, nous avons recherché dans les œuvres des « motifs psychanalytiques », c'est-à-dire des analogies dans les personnages et les situations qui peuvent être étudiés sous l'angle de la psychanalyse. Ces motifs sont constitués de références au complexe d'Œdipe, à la thérapie ou à l'auto-analyse, à la schizophrénie, aux névroses, aux rêves et fantasmes *etc.*

¹⁷ MOUAWAD, Wajdi et DAVREU, Robert, *Traduire Sophocle*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2001.

La profusion de ces motifs que nous retrouvons dans les œuvres étudiées nous autorise à considérer ces pièces comme des réécritures profondément influencées par la psychanalyse. Virginie Rubira, dans son étude sur les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad¹⁸, établit un lien entre la réécriture d'Œdipe chez Wajdi Mouawad et la psychanalyse. Pour elle, dans ces pièces, ici *Incendies* et *Littoral*, « l'analogie avec une lecture psychanalytique contemporaine du mythe d'Œdipe ne peut pas nous échapper. »¹⁹. Si Virginie Rubira analyse ces références à Œdipe comme étant des interprétations sous un angle psychanalytique, nous voulons aller plus loin. Au cours de cette étude, nous nous demanderons si l'Œdipe dont s'inspire Mouawad est un nouvel Œdipe, formé à la fois par l'*Œdipe* de Sophocle et par son évolution depuis l'interprétation freudienne. Le complexe d'Œdipe, simplifié et transmis au grand nombre, s'est lui-même érigé en mythe, et on constate que *Œdipe* de Sophocle a en quelque sorte cessé d'exister seul, sans la psychanalyse. Les deux mythes seraient désormais confondus en un seul, non par incapacité à exister seuls mais par intrication et entremêlement, formant un mythe hybride.

¹⁸ RUBIRA, Virginie, *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, Paris, Acoria, 2014.

¹⁹ *Ibid.*, p.25.

CHAPITRE 1

La théorie freudienne sur Œdipe : de l'interprétation au mythe

Partie I – L'interprétation freudienne d'Œdipe : quand le mythe devient théorie psychanalytique

1. Freud et le théâtre

Avant d'étudier précisément l'interprétation freudienne d'Œdipe, il convient de revenir aux liens entre Freud et le théâtre. Comme le rappelle Paul-Laurent Assoun dans son article « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre »²⁰, le théâtre fait partie du champ culturel de Freud :

Dans l'intérêt freudien pour la littérature, dont nous avons montré ailleurs l'étendue et la cohérence, le genre théâtral occupe une place privilégiée. [...] Il mentionne comme chefs-d'œuvre nourriciers les tragédies de Sophocle et le *Faust* de Goethe. La tradition théâtrale, de Schiller à Grabbe, est présente dans son horizon de pensée.

Freud aimait se rendre au théâtre, et il ne faut pas oublier que c'est en étant spectateur que Freud se penche pour la première fois sur la question de l'Œdipe. Il s'agit bien d'une interprétation, d'une analyse de la pièce de Sophocle, puisque Freud se demande pourquoi ce mythe touche les hommes universellement. C'est en se posant cette question que Freud en vient à formuler progressivement le complexe d'Œdipe, jusqu'à en faire une théorie psychanalytique. La pièce de Sophocle lui a en quelque sorte révélé ce qu'il présentait chez lui-même et chez ses patients.

²⁰ ASSOUN, Paul-Laurent, « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre », *Théâtre et psychanalyse, Insistance* n°2, 2007, pp. 27-38.

Freud s'appuie régulièrement sur le théâtre pour analyser ou confirmer ses intuitions. Il interprète ainsi *Hamlet* comme « le premier des drames modernes », le surnommant « le névrosé mondialement célèbre »²¹, le comparant sans cesse à Œdipe, dans sa quête pour dépasser son père défunt et récupérer sa mère des mains de son oncle.

Paul-Laurent Assoun rappelle la passion de Freud pour l'interprétation théâtrale : « De l'Hamlet shakespearien à la Rebecca ibsénienne en passant par Richard III, Freud a déchiffré, voire « déjoué » le message inconscient inscrit dans la situation théâtrale. »²². Le terme « déjoué » indique bien que l'analyse de Freud va au-delà de la simple interprétation littéraire. Freud puise dans la matière culturelle théâtrale non seulement pour appuyer son propos sur des exemples connus et ayant valeur d'universalité, mais aussi pour les parallèles très forts qui existent entre le théâtre et le processus analytique en psychanalyse.

Jean Florence résume très bien ce parallèle lorsqu'il écrit :

Aurait-on tout dit quand on aurait conclu de toutes les contributions, de tous les emprunts, de tous les commentaires qu'ont fait les psychanalystes à la création théâtrale – à commencer par Freud –, aurait-on tout dit en affirmant que le lien à reconnaître entre eux et le théâtre, c'est la dette d'une métaphore ?²³

La scène théâtrale est en effet souvent rapprochée de la psychanalyse : c'est un lieu où des forces antagonistes sont à l'œuvre, dans un monde de fantasme et de rêve qui pourrait être une voie d'accès à l'inconscient. On remarque par exemple que le terme d'« identification » est commun au théâtre et à la psychanalyse. Dans *Personnages psychopathiques à la scène*²⁴, Freud développe ce qu'il entend par identification théâtrale :

Le spectateur vit trop peu de choses, [...] il a dû depuis longtemps étouffer [...] son ambition de se tenir en tant que moi au centre des rouages du monde, il veut sentir, agir, tout mettre en forme comme il lui convient, bref, être un

²¹ FREUD, Sigmund, « Personnages psychopathiques à la scène », in *Résultats, idées et problèmes*, Presses Universitaires de France, p. 126.

²² ASSOUN, Paul-Laurent, « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre », *Théâtre et psychanalyse, Insistance* n°2, 2007, pp. 27-38.

²³ FLORENCE, Jean, « Scènes pour la psychanalyse. Ce que la psychanalyse doit au théâtre. », in *La psychanalyse (sur)prise par l'art*, Revue Cliniques méditerranéennes n°80, 2009, p.201-217.

²⁴ FREUD, Sigmund, *Personnages psychopathiques à la scène*, in *Œuvres complètes IV*, Paris, PUF, 2006, (1905), pp.319-326.

héros, et le couple « auteur-acteur » lui rend cela possible en lui permettant l'identification à un héros.²⁵

La scène théâtrale est le lieu de représentation de tous les fantasmes refoulés du spectateur, raison pour laquelle le spectateur de théâtre est pour Freud un névrosé. Le « drame psychopathologique »²⁶, comme le désigne Freud en donnant pour exemple *Hamlet* de Shakespeare, ne prend toute son ampleur que face à un névrosé, pour qui la scène ne provoque pas seulement une aversion, mais également un plaisir, représentation réactualisée de son propre désir refoulé. C'est parce que « chez lui seul existe un tel combat »²⁷ que le drame déclenche l'identification chez le spectateur.

Or le complexe d'Œdipe étant, pour Freud, universel, c'est ce qui expliquerait l'impact d'*Œdipe-Roi* sur n'importe quel spectateur.

2. Théorie psychanalytique ou mythe ?

Nous l'avons vu, Freud s'appuie beaucoup sur le théâtre pour avancer dans sa discipline, mais il est aussi adepte de mythes, deux aspects que la figure œdipienne conjugue. Dans *Le complexe d'Œdipe*²⁸, Roger Perron et Michèle Perron-Borelli éclairent le rapport de Freud au mythe. Pour expliquer comment le complexe d'Œdipe a pu se transmettre de génération en génération, Freud construit dans *Totem et Tabou* (1913) un mythe originel :

Aux origines préhistoriques, dit-il, l'homme vivait en « hordes » sous la domination d'un grand mâle redoutable, qui ne tolérait ses fils que totalement soumis ; il leur interdisait l'accès aux femmes, dont il se réservait l'usage exclusif. Un jour, les fils, fomentant une conjuration, se sont révoltés, ont tué le père et, enfin, pris les femmes. Depuis, le souvenir (inconscient) de ce crime originaire se transmet de génération en génération et modèle toute psychogénèse individuelle, avec ses deux constituants essentiels : le désir sexuel du garçon pour sa mère, affronté à l'interdit de l'inceste, et le fantasme de meurtre du père, générateur de culpabilité.²⁹

²⁵ *Ibid.*, p.321.

²⁶ *Ibid.*, p.325.

²⁷ *Ibid.*, p.325.

²⁸ PERRON, Roger et PERRON-BORELLI, Michèle, *Le complexe d'Œdipe*, Paris, Que sais-je ?, PUF, 1994.

²⁹ *Ibid.*, p.11-12.

Nous voyons bien que Freud fait usage du mythe pour expliquer, imager, faire entendre et comprendre ses progrès. A la question scientifique de trouver la cause du complexe d'Œdipe, conflit fondateur de toute construction identitaire, le psychanalyste répond par un récit mythologique, une histoire aux airs de conte oral. Freud avait conscience de la difficulté de faire accepter sa discipline :

La psychanalyse a peu d'espoir de se faire apprécier ou de devenir populaire. Ce n'est pas simplement parce que la plus grande partie de ce qu'elle a à dire heurte les sentiments des gens. Des difficultés presque aussi grandes proviennent du fait que notre science comporte un certain nombre d'hypothèses – il est difficile de dire s'il faut les considérer comme des postulats ou comme des produits de nos recherches.³⁰

Il est en effet difficile, surtout aux débuts de la psychanalyse, de distinguer les intuitions des concepts structurés, puisque l'avancée des recherches se fonde sur des cas cliniques, c'est-à-dire des exemples. En employant le récit mythique, que ce soit un mythe originel qui remonterait à la préhistoire ou bien un mythe antique bien connu, Freud simplifie les concepts qu'il emploie, les rend imagés et plus faciles à accepter. Autrement dit, la stratégie de Freud rejoint la définition du mythe chez Roland Barthes :

Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat. [...] En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, [...] les choses ont l'air de signifier toutes seules.³¹

Le recours au mythe permet à Freud de mettre à distance ces nouveaux concepts, de les rendre plus acceptables, de la même manière que la scène théâtrale fait accepter au névrosé l'objet de son refoulement parce qu'il le lui fait admettre d'une façon détournée. Freud tire des théories à partir d'exemples cliniques puis il s'appuie sur des mythes pour rendre ces théories universelles. C'est en quelque sorte un syllogisme que Freud emploie : *Œdipe-Roi* touche tous les hommes, or Œdipe tue son père et épouse sa mère, donc tous les hommes veulent tuer leur père et épouser leur mère. Le complexe d'Œdipe, par le biais du mythe auquel il renvoie, a le mérite de parler à tout le monde, il est simplifié, il se

³⁰ FREUD, Sigmund, *Quelques leçons sur la psychanalyse*, Vol. XXIII, p.282.

³¹ BARTHES, Roland, « Le mythe, aujourd'hui », in *Mythologies*, Œuvres complètes I, Paris, Seuil, 1970, (1957), p.854.

passé des complexités qui ne relèvent plus désormais que du psychanalyste aguerri.

De là, nous considérons le complexe d'Œdipe comme étant lui-même un mythe, puisqu'il est une simplification, à visée universelle, d'un processus humain complexe. Ce qui nous intéressera ensuite, c'est de comprendre comment ce mythe psychanalytique s'est intégré et a fait évoluer le mythe d'Œdipe au théâtre.

Partie II – Les premières réécritures après Freud : la naissance d'un nouvel Œdipe ?

Dans cette partie, nous nous intéresserons à *La Machine Infernale* de Jean Cocteau³² et *Œdipe* de André Gide³³ comme étant les premières réécritures d'Œdipe publiées après l'interprétation freudienne. Gide commence *Œdipe* après n'avoir plus écrit pour le théâtre durant vingt-trois ans. Il écrit cette pièce alors que nombre de ses amis, notamment Paul Claudel, tentent en vain de le convaincre de se convertir au catholicisme, lui qui a connu une éducation protestante austère. Quant à Jean Cocteau, il écrit dès 1929 dans *Opium, journal d'une désintoxication*, qu'il rêve « d'écrire un *Œdipe et le Sphinx*, une sorte de prologue tragi-comique à *Œdipe-Roi*, lui-même précédé d'une grosse farce avec des soldats, un spectre... »³⁴. Jean Cocteau a toujours été fasciné par les mythes antiques, que ce soit au théâtre (*Antigone* en 1922, *Orphée* en 1926, *La Machine infernale* en 1934, *Œdipe-Roi* en 1937) ou au cinéma avec *Orphée* en 1950 et *Le Testament d'Orphée* dix ans plus tard. Avant d'écrire *La Machine Infernale*, Cocteau réalise une série de dessins avec pour titre *Le complexe d'Œdipe*, il

³² COCTEAU, Jean, *La Machine Infernale*, Paris, Grasset poche, 1934.

³³ GIDE, André, *Œdipe*, Paris, Gallimard, (1930), 1931.

³⁴ COCTEAU, Jean, *Opium*, Stock, Paris, 1930.

adapte la pièce de Sophocle en 1925 et réalise une traduction en latin pour le livret de l'opéra-oratorio *Œdipus Rex* d'Igor Stravinsky. Cette figure est donc un élément auquel il revient souvent, et sur laquelle il travaille un certain temps avant d'écrire *La Machine infernale*.

1. Gide et Cocteau : un rapport d'ironie et de critique...

Les références à la psychanalyse sont omniprésentes dans les deux pièces. Elles deviennent un moyen comique par l'exagération et la répétition grotesque. Dans *La Machine Infernale*, Œdipe et Jocaste construisent une relation qui est dès le départ ambiguë. Œdipe prend Jocaste pour sa mère : « ŒDIPE, encore dans le vague. Oui, ma petite mère chérie...

JOCASTE, *l'imitant*. Oui, ma petite mère chérie... Quel enfant ! Voilà qu'il me prend pour sa mère ! »³⁵, Jocaste prend Œdipe pour son enfant en l'appelant « mon garçon chéri », « gros bébé », et en le berçant pendant qu'il dort. Même avant de rencontrer Œdipe, Jocaste est confuse dans ses sentiments de mère et de femme : lorsqu'elle rencontre le jeune soldat, elle est à la fois très attirée et très perturbée d'imaginer qu'il pourrait être son fils. Elle parle ainsi :

JOCASTE. Juste son âge ! Il aurait son âge... Il est beau ! Avance un peu. Regarde-moi. Zizi, quels muscles ! J'adore les genoux. C'est aux genoux qu'on voit la race. Il lui ressemblerait... Il est beau, Zizi, tâte ces biceps, on dirait du fer...³⁶

La confusion se poursuit lorsque Jocaste fait le lien entre le garde et Œdipe :

JOCASTE. [...] Je lui touchais les épaules, les jambes, je disais à Zizi « touche, touche », j'étais bouleversée... parce qu'il te ressemblait. Et c'est vrai qu'il te ressemble, Œdipe.

ŒDIPE. Tu dis : « ce garde te ressemblait. » Mais, Jocaste, tu ne me connaissais pas encore, il était impossible que tu saches, que tu devines...

JOCASTE. C'est vrai, ma foi. Sans doute ai-je voulu dire que mon fils aurait presque son âge. (*Silence.*) Oui... j'embrouille. C'est seulement maintenant que cette ressemblance me saute aux yeux. (*Elle secoue ce malaise*). Tu es bon, tu es beau, je t'aime.³⁷

³⁵ COCTEAU, Jean, *La Machine Infernale*, op. cit., p.130.

³⁶ *Ibid.*, p.57.

³⁷ *Ibid.*, p.125-126.

Jocaste interprète son trouble face au garde tantôt par sa ressemblance à son fils, tantôt à son mari. Les deux personnes se mélangent comme le font ses sentiments d'amour conjugal et d'amour filial. En effet, son état peut s'expliquer à la fois comme un désir physique et comme l'expression de sa fierté de mère. La phrase qui chasse ce moment de gêne peut tout aussi bien être dite à un amant qu'à un fils : « Tu es bon, tu es beau, je t'aime. ». Dans ses paroles, son mari prend la place de son fils dans la ressemblance avec le garde. Cette erreur est très similaire à un *lapsus*, ce qui laisserait penser que Jocaste a déjà inconsciemment compris qui est Œdipe.

Chez Gide, Œdipe s'exclame « Jocaste a toujours eu soin de protéger mon bonheur. Elle est parfaite, Jocaste. Quelle épouse ! Quelle mère ! Quant à moi qui n'ai jamais connu la mienne, j'ai pour elle un amour quasi filial et conjugal à la fois. »³⁸. À l'acte II, on apprend que Polynice et Eteocle sont tous les deux amoureux de leurs sœurs. Cela engendre une dispute entre les deux, qui se retrouve vite pleine de phrases toutes faites sur la psychanalyse :

POLYNICE. Jure-moi qu'entre Ismène et toi, il n'y a rien.

ETEOCLE. Jusqu'à présent, non ; je refoule.

POLYNICE. Pas tant que moi.

ETEOCLE. Si je ne t'en avais pas parlé, tu n'y penserais même pas.

POLYNICE. C'est-à-dire que je n'aurais pas su que j'y pense. Il y a des tas de choses auxquelles nous pensons sans le savoir.

ETEOCLE. C'est de quoi nos rêves sont faits.³⁹

Polynice et Eteocle font des allusions au processus du refoulement et à l'inconscient qui surgit dans les rêves. Il y a une certaine forme de cynisme de la part des deux jeunes hommes. Si leurs sentiments étaient réellement refoulés et inconscients, ils ne pourraient pas en parler en ces termes. Les deux frères se servent de ce qu'ils savent de la psychanalyse pour évoquer le sujet avec une sorte de mise à distance. Eteocle évite par exemple de répondre à Polynice en ayant recours au refoulement. Son « non » n'est pas un vrai non, il est atténué par le « je refoule » qui est une confession indirecte.

³⁸ GIDE, André, *Œdipe*, op. cit., p.33-34.

³⁹ *Ibid.*, p.74.

2. ...pleinement intégré à la réécriture

Les allusions au complexe d'Œdipe sont tellement nombreuses et flagrantes qu'elles en deviennent un comique de répétition. Ainsi, les deux auteurs n'éludent pas la lecture de la psychanalyse mais ne lui donnent pas pour autant du crédit vis-à-vis du mythe, puisque cette interprétation est tournée en dérision. Les allusions fonctionnent davantage comme des clins d'œil au lecteur-spectateur que comme des interprétations psychanalytiques du mythe.

Faire état d'une interprétation que l'on ne soutient pas forcément, au lieu de l'ignorer, permet de la diminuer, ou du moins de la questionner. En choisissant de faire apparaître de façon aussi importante la question de la psychanalyse dans leurs pièces, Gide et Cocteau mettent à distance ces théories. Certes cette interprétation existe, et on peut la prendre en compte, mais elle n'a pas toute emprise sur la pièce, c'est un élément comique parmi d'autres.

Cela dit, même si la présence importante de la psychanalyse est reléguée à un rôle de référence ironique, elle participe du changement opéré sur le personnage central. Œdipe n'est plus un héros de la mythologie grecque, il est devenu un homme traversé par des doutes et confronté à un destin qu'il cherche à reprendre en main. Fiona Macintosh utilise ainsi le terme « *Everyman* » pour parler des réécritures d'*Œdipe-Roi* par Gide et Cocteau et souligne l'influence importante de Freud sur ces pièces⁴⁰.

Les références au complexe d'Œdipe, bien que parfois grossières, permettent de concevoir Œdipe comme un simple être humain.

Les premières réécritures d'*Œdipe* après Freud intègrent donc la psychanalyse non pas comme un élément inhérent au mythe de Sophocle mais comme une référence à prendre avec ironie et distance. Cependant, la place importante que prend cette référence, ainsi que le basculement que l'on observe chez le personnage d'Œdipe nous permettent d'avancer que *Œdipe* et le complexe d'Œdipe sont déjà en train de se mêler.

⁴⁰ MACINTOSH, Fiona, « Mapping the Œdipus with Mounet-Sully » in *A companion to classical reception*,. HARDWICK, Lorna and STRAY, Christopher (dir.), Editions Wiley-Blackwell, 2007, p.254.

CHAPITRE 2

Œdipe dans les œuvres de Wajdi Mouawad : une référence aux multiples motifs psychanalytiques

Partie I – Réécrire Œdipe, jouer avec ses codes

1. Des réécritures aux multiples références : de Sophocle à Freud

Les pièces de notre corpus, *Incendies*, *Forêts* et *Littoral* de Wajdi Mouawad sont toutes à différents degrés des réécritures du mythe d'Œdipe. D'autres références se mêlent également à ces œuvres, notamment des références à la tradition mythologique grecque. Souvent, des éléments de la mythologie sont repris mais déplacés.

a. Références à *Œdipe-Roi* de Sophocle

Dans *Littoral*, la mère de Wilfrid lui dit en rêve à deux reprises que « [son] père est un gardeur de troupeaux. »⁴¹. Or chez Sophocle, le sauveur d'Œdipe n'est autre qu'un pasteur. Le messager qui révèle à Œdipe son identité est un gardeur de troupeaux qui l'a recueilli autrefois et l'a apporté à Polybos : « LE MESSAGER. Je gardais là les troupeaux montagnards. [...] Je fus ton sauveur. »⁴². Dans *Littoral*, le père n'est pas un ennemi rencontré sur la route, il devient la figure du sauveur. Le père réunit en un seul personnage le crime du parricide et l'inceste, puisque Wilfrid apprend sa mort au moment d'un rapport sexuel, comme nous l'étudierons plus loin. Nous pouvons voir là une référence à la tradition de l'Eros et Thanatos. Les figures mythologiques de l'amour et de la mort ont été associées en psychanalyse par Freud, qui les transpose en pulsion de

⁴¹ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Acte Sud, Babel, 1999, p.59.

⁴² SOPHOCLE, *Œdipe-Roi*, trad. Leconte de Lisle, Editions Théâtre classique, 2016, (1877), p.39.

vie et pulsion de mort⁴³. Eros et Thanatos deviennent alors indissociables, ce sont des forces en apparence antagonistes mais qui sont à l'œuvre dans l'esprit de tout individu. La réunion du parricide et de l'inceste en un seul acte condense ces deux pulsions. Ce décalage avec la version de Sophocle rejoint la conception psychanalytique car les sentiments d'amour et de haine pour les parents ont lieu en un seul mouvement et non pas en deux moments distincts. Le père de Wilfrid est à la fois le sauveur, le modèle, l'objet de désir, et la figure qui doit périr pour que Wilfrid se découvre.

L'aveuglement et le silence sont des motifs très présents dans les pièces du corpus et se présentent comme des boucliers face à la violence. Dans *Incendies*, Nawal est violée en prison par son fils Nihad qu'on lui avait enlevé à la naissance. De ce viol naît deux jumeaux, Simon et Jeanne. Lorsque Nawal, des années après, découvre la vérité, elle garde le silence et ce jusqu'à sa mort. Ce silence maladif peut être mis en parallèle avec la réaction de Jocaste chez Sophocle, lorsqu'elle somme Œdipe de ne pas continuer à chercher la vérité sur sa naissance : « JOCASTE. Hélas, hélas ! Malheureux ! C'est le seul nom que je puisse te donner, et tu n'entendras plus rien de moi désormais ! »⁴⁴. Jocaste se tait ensuite jusqu'à son suicide.

Lorsque Simon apprend l'identité de son père, il se tait de la même façon, et c'est ce que Nawal présage aussi pour Nihad dans sa lettre : « Bientôt vous vous tairez. Je le sais. Le silence est pour tous devant la vérité. »⁴⁵. Cette phrase a une tournure de vérité générale, comme si le silence était la seule réponse face au traumatisme. D'une certaine façon, le silence est la seule façon pour Nawal de tenir ses promesses. Parce que l'horreur à laquelle elle fait face ne peut trouver de mots, parce qu'elle ne peut porter en elle à la fois haine et amour contre son fils, elle choisit le silence « pour préserver l'amour, aveuglément j'ai choisi de me taire. »⁴⁶. Cette phrase soutient l'idée de se taire pour se rendre aveugle à l'horreur.

⁴³ FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, 1905.

⁴⁴ SOPHOCLE, *Œdipe-Roi*, *op. cit.*, p.42.

⁴⁵ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, Acte Sud, Babel, 2003, p.126.

⁴⁶ *Ibid.*, p.129

Le silence puis le suicide de la mère et l'aveuglement du fils sont des motifs récurrents dans les œuvres choisies. Ainsi Amé dans *Littoral* est un personnage miroir d'Œdipe. Il tue son père par accident au cours de la guerre, et Simone lui dit : « Amé, il n'y a pas de plus grand sacrilège que de tuer son propre père. Mais aveugle, tu es trop aveugle ! [...] Aveugle hier, aveugle aujourd'hui, aveugle encore »⁴⁷. Ici l'aveuglement n'est pas la conséquence du parricide, c'en est la cause. Si Amé n'a pas su voir qu'il commettait le « plus grand sacrilège » c'est parce qu'il était « trop aveugle » comme le souligne la conjonction d'opposition « mais ». La guerre et la rage ont rendu Amé aveugle, ce qui l'a rendu incapable de distinguer l'ennemi de son propre père.

La réaction de la mère d'Amé face à son crime rappelle encore beaucoup la découverte de la vérité par Jocaste dans *Œdipe-Roi*. Si la temporalité est très rapprochée chez Mouawad entre le crime et la découverte, et sans qu'il y ait eu un rapport concrétisé entre la mère et le fils, les conséquences sont sensiblement les mêmes : « Ma mère de loin m'a vu et à ma vue elle s'est mise à hurler, à pleurer, elle s'est mise à courir, folle, sourde aux appels. [...] Elle s'est précipitée vers le gouffre et elle s'y est lancée. »⁴⁸. La violence est très semblable à celle du suicide de Jocaste relatée par le Messager chez Sophocle : « Dès que, consumée de fureur, elle se fut jetée dans le vestibule, elle alla droit à la chambre nuptiale, arrachant ses cheveux à deux mains. »⁴⁹ La mère, comme Jocaste, ne peut pas souffrir cette révélation et se suicide.

Enfin, la mention d'un berger qui retrouve le corps du père et le ramène au village fait écho au berger qui trouve Œdipe abandonné et le ramène à la ville : « le corps de mon père venait tout juste d'être retrouvé par un berger qui rentrait avec ses moutons. »⁵⁰

b. La malédiction

La malédiction est un élément important en mythologie grecque, comme on peut le voir avec la descendance maudite des Atrides ou celle des Labdacides, dont Œdipe est justement issu. Dans *Forêts*, la question de la malédiction est

⁴⁷ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral, op. cit.*, p. 105.

⁴⁸ *Ibid.*, p.98.

⁴⁹ SOPHOCLE, *Œdipe-Roi, op.cit.*, p.48.

⁵⁰ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral, op. cit.*, p.98.

centrale. Les horreurs semblent se répéter de génération en génération sans moyen d'y échapper, le passé a donc une empreinte très forte sur le présent. Aimée est la première à en souffrir dans *Forêts*. En effet, la pièce commence avec Aimée qui attend un enfant, et qui se met à avoir des crises d'épilepsie. Ces crises ne sont pas anodines, puisque leur forme rappelle les oracles de la Pythie. On soupçonne en effet aujourd'hui les prophéties de la Pythie d'être dues à des crises d'épilepsie⁵¹. Sans avoir aucune connaissance de l'histoire de ses descendants, des souvenirs du passé resurgissent durant ces crises et semblent peser comme une malédiction sur la vie d'Aimée. Ainsi, Aimée profère pour la première fois cet oracle :

Un seul est le père et les fils sont au nombre de trois ;
Chacun a autant de filles et la césure au milieu
La dernière, née à midi, morte à minuit !
Oracle de l'oblique,
Du Dieu qui frappe de loin.⁵²

Le caractère mystérieux et énigmatique de ces paroles renvoie aux oracles de la Pythie de Delphes en Grèce ancienne, d'autant plus que la crise survient après une longue citation d'*Iphigénie* de Racine portant précisément sur l'oracle. Le « Dieu qui frappe de loin » est une des épithètes désignant Apollon, de même que « l'oblique », pour son aptitude à tirer à l'arc et pour les messages qu'il confie à la Pythie de Delphes. Les « fils [...] au nombre de trois » peuvent faire écho aux trois dieux nés de Cronos : Hadès, Poséidon et Zeus.

L'oracle revient ensuite sous cette même forme à d'autres reprises, toujours pendant les crises d'épilepsie d'Aimée. C'est le cas à la scène 6⁵³ et à la scène 7g.⁵⁴. À chaque fois, l'oracle se termine par la même expression « Oracle de l'oblique, Du Dieu qui frappe de loin. », soulignant le caractère itératif et mystérieux de ces épisodes. La souffrance devient quelque chose qui se transmet au sein de cette famille, ce qui en fait une sorte de malédiction. Loup dit à sa mère Aimée qu'elle lui « a légué [sa] douleur comme [sa] mère Luce [lui] a légué la sienne. »⁵⁵.

⁵¹ Dir. AMANN, Jean-Paul, *Epilepsie, connaissance du cerveau et société*, Pul, collection bioéthique critique, 2006, p.8.

⁵² MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, Acte Sud, Babel, , p.20.

⁵³ *Ibid.*, p.40.

⁵⁴ *Ibid.*, p.60.

⁵⁵ *Ibid.*, p.52.

L'héritage de la souffrance prend même des formes physiques. On apprend que les crises d'épilepsie d'Aimée sont causées par un cancer, et la description de cette maladie par le médecin ne la place pas loin de la malédiction. Pour le médecin, le cancer porte les marques du passé : « C'est une maladie ancienne, archaïque, qui a ses racines dans nos gènes. »⁵⁶. Ici, cette marque est d'autant plus forte que ce cancer est causé par l'embryon du jumeau d'Aimée, resté au stade embryonnaire et intégré au cerveau d'Aimée⁵⁷. Mais ce corps étranger niché dans le cerveau d'Aimée pourrait aussi bien être un os de mâchoire, appartenant à une femme tuée dans les camps de concentration pendant la Seconde Guerre mondiale, selon le paléontologue Douglas Dupontel et les résultats d'analyse après la mort d'Aimée⁵⁸.

Les temporalités, les époques, les personnages, ne cessent de se mêler dans *Forêts*, comme si toute l'histoire de cette famille n'était qu'une immense et douloureuse répétition. Par exemple, la scène 3⁵⁹ est une imbrication de deux événements distincts : un rendez-vous entre Aimée et son médecin où elle apprend qu'elle a une tumeur alors qu'elle est enceinte de sa fille, et une discussion entre Loup et le paléontologue Douglas Dupontel, qui tentent de reconstituer l'histoire de la famille. Tout a lieu sur le même plan, le passé et le présent se confondent dans un seul drame.

Des passages entiers sont repris d'une scène à l'autre, comme une constante répétition des événements. La totalité de la scène 1e⁶⁰ est reprise à la fin de la scène 2b⁶¹. Lucien, soldat déserteur de la Première Guerre mondiale, se retrouve dans la forêt où vit la famille Keller et est sauvé par Léonie et ses sœurs. Lucien a dû tuer son propre frère et subit un stress post-traumatique à la suite de ces événements. Son crime le hante : « Léonie, chaque nuit, je ferme les yeux et je revois le visage de mon propre frère »⁶². Ce traumatisme s'intègre tellement profondément dans son être que deux générations plus tard, Aimée accède à des souvenirs de Lucien lors de ses crises : « Lucien ? Lucien ?! *Crise d'épilepsie*

⁵⁶ *Ibid.*, p.31.

⁵⁷ *Ibid.*, p.30.

⁵⁸ *Ibid.*, p.58.

⁵⁹ *Ibid.*, p.27.

⁶⁰ *Ibid.*, p.20-21.

⁶¹ *Ibid.*, p.26-27.

⁶² *Ibid.*, p.49.

[...] Il y avait encore le soldat de la Première Guerre mondiale. Une bataille. Un corps à corps. Il essayait de tuer quelqu'un. »⁶³

Dans *Incendies* également, le passé a une forte empreinte sur le présent, la guerre et la souffrance semblant ici constituer une malédiction générationnelle. L'idée de malédiction est présente comme une fatalité transmise de génération en génération. C'est ainsi que le présente Nazira, la grand-mère de Nawal :

Nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme toi, tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil.⁶⁴

Nawal reprend la même image dans sa *Lettre aux jumeaux* : « Notre famille, Les femmes de notre famille, nous sommes engluées dans notre colère contre sa mère. Il faut casser le fil »⁶⁵.

La structure même de la phrase est construite sur la reprise d'un élément pour étendre la phrase, chaque élément est donc répété. La phrase porte la répétition dans sa structure, et cette phrase est également répétée au cours de la pièce, soulignant l'effet itératif de cette colère familiale.

A la scène 17, le Médecin appuie cette idée : « Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères. ». Dans cette guerre, la violence est devenue courante au sein même des familles. Ici ce n'est pas le parricide et l'inceste qui conduisent à la malédiction, c'est la guerre en tant que malédiction qui conduit à l'inceste et au meurtres familiaux.

2. Métathéâtralité et auto-analyse

Dans *Littoral*, nous suivons le parcours de Wilfrid, qui vient d'apprendre la mort de son père et cherche un lieu de sépulture pour l'enterrer sur sa terre natale. La pièce commence avec Wilfrid qui raconte dans quelles circonstances il a appris le décès de son père. Avant d'en venir à l'événement précis du coup de téléphone, Wilfrid décrit longuement son rapport sexuel avec une femme. Il met

⁶³ *Ibid.*, p.24.

⁶⁴ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies, op.cit.*, p.42.

⁶⁵ *Ibid.*, p.131.

l'accent sur le plaisir ressenti et prend le temps d'énumérer tous les prénoms qu'il se sont chacun donnés : « On baisait et c'était formidable. Je l'ai appelée Françoise, Chantal, Claudine, Marie et Ursule ; elle m'a appelé William, Julien, John, Moustafa et Jean-Claude, elle m'a appelé aussi Gérard et Germain et c'était bon. »⁶⁶. Dans ce monologue, la partie décrivant l'acte sexuel tient plus de place que l'annonce de la mort du père. Ce déséquilibre accentue l'importance que joue cette simultanéité d'événements pour Wilfrid. Wilfrid dit « Je ne veux pas insister sur les détails [...] mais c'est important que vous sachiez qu'à cet instant je tirais la baise de ma vie ! »⁶⁷ après avoir au contraire plutôt détaillé la scène, jusqu'au « cul » de « cette fille ».

Ce passage prend la forme d'une confession ou d'un aveu, puisque Wilfrid s'adresse à un juge et semble se condamner lui-même en établissant un lien de culpabilité entre le plaisir qu'il prenait et l'appel téléphonique. La métaphore « j'ai joui en même temps que le téléphone avec l'impression de décharger de trois sonneries »⁶⁸ transforme presque la simultanéité temporelle en lien de cause à effet. Wilfrid en fait en tout cas un signe du « destin » à défaut de trouver une autre explication à cette coïncidence, puisque si ce n'est pas ça « qu'est-ce que c'est bordel ? »⁶⁹.

Dans cette scène, toute l'action est resserrée au maximum, les paroles de Wilfrid ayant très peu de ponctuation et les phrases étant assez longues, ce qui donne une impression de frénésie du langage. L'expression créée « Dringallovenezvotrepèreestmort »⁷⁰ réduit en un seul mot, un seul bloc, ce qui s'est produit, et revient à de nombreuses reprises dans la pièce. Le monologue bascule alors brutalement de la description d'une relation sexuelle à des considérations funèbres sur la reconnaissance du père à la morgue.

Wilfrid adopte une posture réflexive, il se retrouve souvent à porter un jugement sur lui-même, en invoquant des personnages sortis de son imagination. Wilfrid dit à la scène 2 : « Je ne sais pas d'où me vient cette manie d'avoir

⁶⁶ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Acte Sud, Babel, 1999, p. 14.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

toujours l'impression que je suis en train de tourner dans un film »⁷¹. Son imagination fait apparaître une équipe de tournage autour de lui, comme pour accompagner ce qu'il ressent. S'imaginer être en train de jouer, c'est s'observer avec un certain recul, créer un dédoublement entre la réalité qui est en train de se produire et une autre réalité, celle du tournage. Le Réalisateur confirme n'être qu'une image créée de toute pièce, et vient appuyer les questionnements existentiels du personnage : « Wilfrid, je n'existe pas, mais est-ce que tu sais de façon certaine si tu existes toi-même ? »⁷². Wilfrid s' imagine toujours dans une autre réalité, fictive et déconnectée du monde : « Moi, je ne suis qu'un personnage. Quelqu'un qui vit dans le monde du rêve. »⁷³. Wilfrid s'est construit un monde imaginaire pour se protéger mais a la sensation de se retrouver soudainement plongé dans le réel avec la mort de son père et ce qui lui arrive. Nous pouvons expliquer ainsi la sensation de dédoublement qui le fait imaginer sa vie comme un tournage, une fiction.

Lorsque Wilfrid raconte son histoire à ses compagnons, il parle de lui à la troisième personne :

Un type fait l'amour avec une fille [...] et ni lui ni elle ne se préoccupent de la justesse de leur propre nom ! Ils font l'amour à l'instant où le père du garçon est en train de mourir. Le type éjacule d'une sonnerie de téléphone Dringallovez votrepèreestmort et j'ai raccroché.⁷⁴

Le personnage reprend la première personne seulement au moment où il raccroche et apprend la mort de son père. Wilfrid vivait dans une autre réalité mais se trouve projeté dans le monde réel, endossant ainsi pleinement son identité face à ce monde. Cette posture d'ambivalence, d'incapacité à exister sans être dans un constant dédoublement fait de Wilfrid un personnage proche du schizophrène⁷⁵. Wilfrid est dans une perte de contact avec la réalité, il est sujet à des hallucinations et dialogue avec des personnages qui n'existent que dans son

⁷¹ *Ibid.*, p.16.

⁷² *Ibid.*, p.16.

⁷³ *Ibid.*, p.131.

⁷⁴ *Ibid.*, p.120.

⁷⁵ La schizophrénie est définie comme une « psychose grave survenant chez l'adulte jeune, habituellement chronique, cliniquement caractérisée par des signes de dissociation mentale, de discordance affective et d'activité délirante incohérente, entraînant généralement une rupture de contact avec le monde extérieur et un repli autistique » (BLOCH, Henriette (dir.), *Le Grand dictionnaire de la psychologie*, Larousse, Paris, 1999)

esprit. Cette schizophrénie n'est pas sans faire écho à la posture de dédoublement de l'auteur vis-à-vis du personnage. Si les pièces de Wajdi Mouawad ne sont pas des autobiographies, elles sont néanmoins empruntées de l'histoire personnelle de l'auteur et particulièrement son rapport à la guerre et à l'exil. A propos de *Littoral*, Wajdi Mouawad dit dans le prologue : « Wilfrid est le reflet de mon égarement. »⁷⁶, admettant sa proximité et sa ressemblance avec le personnage qu'il a créé.

A ce sujet, nous pouvons mentionner la théorie de Freud selon laquelle l'artiste n'est pas si éloigné du névrosé. Pour lui, l'art est un moyen d'échapper au réel par l'investissement total dans l'imagination :

Il existe notamment un chemin de retour qui conduit de la fantaisie à la réalité : c'est l'art. L'artiste est en même temps un introverti qui frise la névrose. [...] C'est pourquoi, comme tout homme insatisfait, il se détourne de la réalité et concentre tout son intérêt [...] sur les désirs créés par sa vie imaginative, ce qui peut le conduire facilement à la névrose.⁷⁷

Wilfrid serait donc d'une certaine façon, dans sa schizophrénie, le reflet de l'auteur qui se dédouble pour livrer son personnage.

A la scène 6, le dialogue avec le Chevalier permet à Wilfrid d'exprimer tout son mal-être à son ami, jusqu'à revenir aux peurs de son enfance, ce qui peut faire penser au processus d'une thérapie. Sans l'explicitier, Wilfrid auto-analyse son complexe d'Œdipe inversé : « Ma mère est morte en me mettant au monde, mon père est mort pendant que je baisais comme un perdu ! A moi tout seul j'ai inversé le jour avec la nuit et la nuit avec le jour en tuant ma mère pour coucher avec mon père »⁷⁸. Le parricide et l'inceste sont réunis en un seul acte puisque Wilfrid se rend aussi coupable de la mort de son père. Comme nous l'avons dit plus haut, c'est également le cas pour le complexe d'Œdipe qui réunit simultanément le désir pour un parent et la haine de l'autre parent.

Nous découvrons à la scène 6 que le Chevalier est l'ami imaginaire de Wilfrid depuis son enfance. C'est pour cela que ce dernier est le seul à le voir et que les actions du Chevalier n'ont aucune incidence sur le réel. Par exemple,

⁷⁶ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral, op. cit.*, p.9.

⁷⁷ FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, trad. Jankélévitch, Paris, Payot, 1923, p.403.

⁷⁸ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral, op. cit.*, p.29-30.

lorsque le Chevalier coupe la tête du Client dans le *Peep Show*⁷⁹, celui-ci repart quelques minutes après comme s'il avait simplement été mis en pause. Dans les répliques du Chevalier, nous pouvons encore déceler des indices subtils de culpabilité et d'auto-jugement. Le Chevalier décapite le Client au moment même de son éjaculation, comme indiqué par la didascalie « *Il jouit par saccades. Un chevalier, épée à la main, surgit et décapite le client.* »⁸⁰, ce que l'on peut mettre en parallèle avec la première scène : c'est parce que Wilfrid a joui au moment où le téléphone sonnait pour lui apprendre la mort de son père qu'il se sent coupable et mériterait une punition. C'est le Client qui reçoit cette punition, comme si Wilfrid, par l'intermédiaire de son ami imaginaire, sanctionnait toute personne qui agirait comme lui.

La décapitation s'accompagne d'un jugement négatif sur les mœurs du client, qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à Wilfrid : « Cœur perfide. [...] Meurs, astre noir, meurs ! Ah, souillure, souillure de la chair, mille fois souillure ! »⁸¹. La décapitation n'est pas anodine, elle vaut l'émascation puisqu'elle dépossède autrui de son identité, de sa puissance. Le Client est décapité mais c'est sur Wilfrid qu'agit l'émascation, l'intrus venant gâcher sa jouissance : « LE CLIENT. Oh ! That was good ! Here, it's your turn ! [...] WILFRID. Non ! J'ai eu assez de fun comme ça ! *Wilfrid sort.* »

Le Chevalier est autant au service de Wilfrid qu'il en est le reflet. Quand le Chevalier dit être « au service d'Arthur, [son] roi malade »⁸², il s'agit en réalité de Wilfrid, comme cela est explicité lors de l'au-revoir entre Wilfrid et le Chevalier : « LE CHEVALIER. Le roi Arthur vient de guérir alors. WILFRID. Il a nettoyé le corps de son père avec de l'eau qui provient du Graal sacré. »⁸³

⁷⁹ *Ibid.*, p.19.

⁸⁰ *Ibid.*, p.19.

⁸¹ *Ibid.*, p.19.

⁸² *Ibid.*, p.19.

⁸³ *Ibid.*, p.139.

Partie 2 – Les personnages œdipiens : des figures de la folie

1. Œdipe est devenu un névrosé

Dans la première partie, nous avons vu en quoi Wilfrid, le personnage principal de *Littoral*, se livrait à une auto-analyse. Wilfrid juge ses actions et ses sentiments et se rend coupable lui-même en faisant appel au complexe d'Œdipe. Wilfrid est bien une réécriture du personnage d'Œdipe, mais c'est une version imprégnée de folie et de névrose. Le rapprochement avec Œdipe semble automatiquement s'accompagner d'un rapport à la folie et à la névrose.

Virginie Rubira fait le parallèle entre le complexe d'Œdipe et la situation de Wilfrid : « L'analogie avec une lecture psychanalytique contemporaine du mythe d'Œdipe ne peut pas nous échapper. »⁸⁴. Virginie Rubira conçoit même la simultanéité des deux événements comme faisant partie de l'acte sexuel : « Chez Wajdi Mouawad, la dimension incestueuse se trouve dans la relation avec le père. Wilfrid commence son récit au juge par le moment où, en pleine éjaculation, il apprend la mort de son père par téléphone, comme un acte sexuel à distance. »⁸⁵. C'est en tout cas la façon dont Wilfrid l'interprète lui-même, signe de sa culpabilité pathologique.

La sexualité devient également une échappatoire à la mort de son père, puisque Wilfrid se dirige vers une « cabine de Peep Show » pour se « changer les idées »⁸⁶. Il parle encore de se « masturber » pour trouver du « réconfort » ou de la « distraction » au juge à la scène¹⁰⁸⁷. Le sexe et la mort du père sont constamment rapprochés.

A la scène 41, Joséphine demande à Wilfrid de l'embrasser devant le spectre de son père, alors qu'il est en train de laver le corps de celui-ci. Cet événement est à mettre en parallèle avec la première scène où Wilfrid apprend la mort de son père : dans les deux cas, il y a une intimité avec une femme associée

⁸⁴ RUBIRA, Virginie, *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, Paris, Acoria, 2014, p.25.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁶ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral, op.cit.*, p.17.

⁸⁷ *Ibid.*, p.47.

avec une présence, réelle ou symbolique, du père. La différence tient dans le rapport avec la présence de ce père. Alors que Wilfrid rejette l'idée du baiser devant son père : « Pas ici ! Pas devant lui ! »⁸⁸, Joséphine en fait un signe de vie. La relation avec la femme au début de la pièce « signait » la mort du père, tandis que Joséphine veut apporter à Wilfrid la vie, le renoncement à son attachement au spectre du mort. Sans que le rapport de causalité soit énoncé clairement, le baiser et l'abandon de la mort sont reliés dans les paroles de Joséphine : « Devant lui. Devant lui, donne-moi un signe de vie et embrasse-moi. [...] Laisse le mort et embrasse-moi, Wilfrid, embrasse-moi ! »⁸⁹

Après cette scène, Wilfrid et le Père ne dialoguent plus. Le Père a plusieurs monologues, aux scènes 40, 42, 44 et 47, dans lesquels il rejoint la mer, son tombeau, et comprend que sa vie s'arrête là : « Mon odyssee s'achève. »⁹⁰. Le baiser avec Joséphine, l'abandon de la mort pour accepter la vie, signe donc la fin des relations avec le père. Le baiser avec Joséphine se distingue du coït raconté au début de la pièce. Ici, Joséphine a un nom, un visage, leur relation s'étend au-delà d'un acte physique. Ce baiser est porteur d'une symbolique, Wilfrid abandonne l'idée de son père mort pour accepter une femme dans sa vie amoureuse. Le concept de l'eros et thanatos est toujours présent puisque le père mort « assiste » au baiser de Wilfrid et Joséphine mais il n'y a plus de plaisir sexuel qui relie le personnage à la mort de son père. Le plaisir devient lié à une jouissance de vie et non une sexualité pour laquelle Wilfrid se sent coupable.

Le Chevalier permet à Wilfrid d'exprimer ses propres troubles. Wilfrid ne savait plus où aller ni quoi faire et son ami imaginaire prend en charge cet ébranlement : « Wilfrid, [...] délivre-moi de ce cauchemar où mes mains mon cœur et mon esprit sont en proie aux tourments les plus obscurs. Je ne sais plus qui je suis, ce que je fais et ce que j'ai à faire ! »⁹¹. Wilfrid arrive par ailleurs à formuler cet état plus tard, face au juge : « je ne savais plus comment je m'appelais », « je ne savais pas quelle attitude adopter ! »⁹². Ce n'est qu'après l'intervention du Chevalier que Wilfrid exprime clairement ses émotions. Nous

⁸⁸ *Ibid.*, p.131.

⁸⁹ *Ibid.*, p.132.

⁹⁰ *Ibid.*, p.132.

⁹¹ *Ibid.*, p.20.

⁹² *Ibid.*, p.22.

pouvons donc supposer que l'ami imaginaire entre dans un processus d'assimilation et de rétablissement face au choc de la nouvelle.

Le Chevalier apparaît à nouveau à chaque situation douloureuse ou insoutenable pour Wilfrid. Ainsi, il décapite à la scène 5 le Thanatologue qui a refusé de se plier aux exigences de Wilfrid, après avoir été sommé:

WILFRID. Vous ne m'empêchez pas de rester seul avec le cadavre de mon père !

LE THANATOLOGUE. Je vais vous demander de sortir immédiatement !

WILFRID. Jamais.

LE THANATOLOGUE. Je vous ferai sortir de force !

WILFRID. Aucune force ne me fera sortir, car j'ai comme arme une amitié invincible !

LE THANATOLOGUE. J'aimerais bien voir ça !

WILFRID. Il n'y a qu'à demander pour voir ! CHEVALIER

GUIROMELAN !!!⁹³

La situation très sérieuse à la morgue bascule brutalement dans un univers burlesque dès lors que Wilfrid a recours à son ami imaginaire. Le conflit entre adultes devient un caprice d'enfant, la dispute devient une chamaillerie. Il y a en effet un grand décalage entre la menace d'appeler la sécurité et la menace de faire apparaître « une amitié invincible » portant le nom de « Chevalier Guiromelan ». L'ami imaginaire dit très clairement à Wilfrid qu'il est en train de « délirer ».⁹⁴

Le Chevalier intervient encore pour détruire un individu contre lequel Wilfrid est en conflit. Il s'agit de Hakim à la scène 24⁹⁵. Wilfrid est outré par l'attitude et les propos violents d'Hakim, et perd complètement son calme : « On était où, Simone ? Je sens que je vais tuer ! Je vais tuer quelqu'un ! »⁹⁶. Il y a ici un lien très clair entre le désir de tuer de Wilfrid et la décapitation par Guiromélan. Le Chevalier réalise fantasmatiquement ce que Wilfrid voudrait faire. Il agit ainsi comme un garde-fou, qui empêche Wilfrid de commettre des crimes ou des actes violents.

Le Réalisateur s'avère lui aussi endosser le rôle de l'ami imaginaire, mais dans une forme moins évidente et amicale pour Wilfrid :

⁹³ *Ibid.*, p.25.

⁹⁴ *Ibid.*, p.25.

⁹⁵ *Ibid.*, p.81.

⁹⁶ *Ibid.*, p.81.

LE REALISATEUR. Je suis toi.
WILFRID. Comment ça, tu es moi ?!
LE REALISATEUR. Je suis celui que tu étais hier !⁹⁷

Wilfrid a d'ailleurs bien conscience de cela, puisque ses discussions avec des personnes inventées intègre le récit fait au juge sans ambiguïté : « je vous raconte à voix haute ce qui arrive à tout le monde à voix basse. Dans des moments pareils, tout le monde parle tout seul au risque de passer pour un demeuré. »⁹⁸. Là encore, Wilfrid apparaît comme un schizophrène, d'autant plus que le vocabulaire de la folie est très présent : « fou »⁹⁹, « demeuré »¹⁰⁰, « je capote »¹⁰¹ *etc.*

2. Un univers de délire et de fantasme

Wilfrid voit apparaître le fantôme de son père à partir de la scène 9. Ce fantôme le suivra tout au long de la pièce. Cette présence fantasmatique du père rappelle fortement *Hamlet* de Shakespeare. Dans les deux pièces, le fils est chargé d'une mission, venger ou enterrer le père, et l'inachèvement de cette mission conduit à une culpabilité. Selon Joyce Freire :

Si Sophocle n'avait pas écrit Œdipe, le prince danois serait certainement l'emblème du complexe qui donne à l'humain son support ; il nous faudrait alors non plus nous fonder sur le prince qui tue son père à un carrefour du destin et devient roi en épousant sa mère, mais sur un prince souffrant de la mort de son père, victime de son oncle, et dont le fantôme le pousse à la vengeance. Peut-être serait-il approprié, alors, de parler d'un complexe d'Hamlet.¹⁰²

Le fantôme du père apparaît comme une figure planant au-dessus du héros pour symboliser l'objet de son refoulement.

⁹⁷ *Ibid.*, p.22.

⁹⁸ *Ibid.*, p.22.

⁹⁹ *Ibid.*, p.22.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p.48.

¹⁰² FREIRE, Joyce, « Hamlet, Œdipe de la modernité », in *Cliniques méditerranéennes* n°65, 2002, p.221.

A la scène 10, nous remarquons une mise en abyme : Wilfrid rêve de son père mort, puis se réveille à l'intérieur de ce rêve pour parler à son père vivant, pour enfin se réveiller et parler à son père fantôme. Le fantôme du père participe d'une esthétique du rêve – ou du délire, puisqu'une psychose peut conduire à des hallucinations. Le champ lexical du rêve accompagne d'ailleurs très souvent les apparitions du père : « WILFRID. Je ne rêve pas là ? »¹⁰³, « WILFRID. Papa ! J'ai rêvé que tu étais mort. [...] Là je capote pour vrai ! C'est pas possible ! Je ne rêve pas là ! Je suis réveillé ! »¹⁰⁴. Les lettres de son père découvertes grâce au fantôme donnent à Wilfrid la sensation d'avoir une vie tout autre, fantasmatique, imaginée. Il dit ainsi « Ma vie toute entière sortait des enveloppes, mes souvenirs, mon imagination, tout m'échappe et s'évapore. »¹⁰⁵. Comme pour l'équipe de tournage qui donne à Wilfrid l'impression de contempler sa vie en même temps de la vivre, les lettres du père font apparaître aux yeux de Wilfrid une autre existence de lui-même : « J'ai eu tout à coup le profond sentiment que je n'étais plus moi, qu'il y avait un autre Wilfrid et que ce Wilfrid-là, je pouvais presque le voir et le toucher. »¹⁰⁶

C'est ensuite au tour de la mère de Wilfrid d'apparaître en rêve à la scène 15. C'est un élément lu dans une des lettres, « Ton père est un gardeur de troupeaux »¹⁰⁷ qui donne lieu à ce rêve, dans lequel sa mère lui dit exactement la même phrase. L'influence des événements de la journée sur les rêves est un autre élément faisant référence à la psychanalyse. Ce rêve n'est pas anodin et prend sa source dans le réel. Là encore, les lettres donnent vie à tout un imaginaire pour Wilfrid.

L'imaginaire fait de rêves, de délires et de personnages inventés de Wilfrid participe de sa construction identitaire. Alors qu'il ne sait plus qui il est ni où aller, Wilfrid se raccroche à ces éléments irréels pour mieux affronter le réel. Le parcours entre le Chevalier et lui suit une véritable évolution, ce n'est pas une relation constante et linéaire. Wilfrid, qui dans la première moitié de la pièce, a

¹⁰³ *Ibid.*, p.46.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.48-49.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.57.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.55.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.59.

souvent recours au Chevalier Guiromelan, commence à mesure de son voyage à rejeter son ami imaginaire. Dans la scène 32 « Isolement »¹⁰⁸, Wilfrid cherche à faire taire son ami imaginaire par des « Ta gueule ! »¹⁰⁹, il est en pleine désillusion : « je ne crois plus au film, je ne crois plus à rien. »¹¹⁰. Alors que le héros est en lutte contre lui-même, parce qu'il ne parvient pas à trouver un lieu de sépulture à son père, c'est au Chevalier qu'il s'en prend.

Or, nous avons analysé le personnage imaginaire comme un dédoublement de personnalité. Lorsqu'il s'en prend au Chevalier, c'est bien à lui-même que Wilfrid s'en prend. Le conflit avec le Chevalier prend la forme d'un conflit intérieur : « C'est pathétique ! Je ne suis même pas foutu d'enterrer mon père décemment et ça c'est à cause de toi. »¹¹¹. Mais le détachement d'avec le Chevalier est un échec, puisqu'il tue Wilfrid. Cela peut être perçu comme le signe que Wilfrid n'est pas encore prêt à vivre sans son ami. Une autre interprétation nous amènerait à considérer le Chevalier comme une figure paternelle, un modèle qui raisonne et protège du danger. C'est après avoir fait le deuil de son père que Wilfrid cesse d'avoir un ami imaginaire, c'est-à-dire qu'il cesse d'être un enfant.

La scène 45 concrétise ce qui n'avait pas abouti à la scène 32. La séparation entre le Chevalier et Wilfrid est difficile, mais elle se déroule sans colère et sans lutte. Cet au-revoir signe aussi la fin d'une période de la vie de Wilfrid. « L'enfance est terminée, chevalier »¹¹² dit-il ainsi. Wilfrid tue l'enfant en lui en renonçant au Chevalier.

Dans cette partie, nous avons cherché à montrer que le personnage d'Œdipe tel qu'il est réécrit aujourd'hui par Wajdi Mouawad est un personnage névrosé, parfois schizophrène, au bord de la folie. La vision que l'on a du personnage d'Œdipe est sans doute ce que la psychanalyse a le plus transformé. En effet, chez Sophocle, Œdipe n'a rien d'un fou. C'est un homme sensé accablé par le destin. Nous avons vu que dans les pièces de notre corpus, tous les

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.101-103.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.102.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.102.

¹¹¹ *Ibid.*, p.102.

¹¹² *Ibid.*, p.140.

personnages faisant écho au mythe d'Œdipe peuvent être mis en lien avec un trouble psychologique ou renvoyer à un concept en psychanalyse. Désormais, le personnage d'Œdipe n'est plus séparé de ce que la psychanalyse a dit à son sujet. Au contraire, il semblerait qu'Œdipe soit devenu une figure mythologique que Wajdi Mouawad invoque justement pour ses relations avec la psychanalyse.

CHAPITRE 3

La réécriture œdipienne sous l'angle de la psychanalyse : un mythe de la construction identitaire

Partie 1 – Œdipe comme « outil » pour interroger l'identité

1. Le dédoublement et l'ambivalence

Incendies se construit autour du dédoublement et de l'ambivalence. Or Œdipe est le personnage de l'ambivalence par excellence. Il est à la fois le père et le frère, le fils et le mari, le coupable et l'innocent. Tout le drame d'Œdipe réside autour de l'ignorance de sa véritable identité. Choisir de réécrire Œdipe en mettant l'accent sur des personnages qui recherchent leurs origines n'est pas anodin. Le mythe d'Œdipe devient un outil pour interroger la question de l'identité. Tout comme Œdipe, Jeanne et Simon doivent résoudre le mystère de leur naissance pour comprendre qui ils sont. Dans le testament de Nawal, la mission confiée à ses enfants est formulée par une sorte de structure miroir :

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

Simon,
Le notaire Lebel te remettra une enveloppe.
Cette enveloppe n'est pas pour toi.
Elle est destinée à ton frère.
Le tien et celui de Jeanne.
Retrouve-le et remets-lui cette enveloppe.¹¹³

La structure porte déjà en elle-même un signe précurseur ; Jeanne et Simon vont suivre le même chemin, la même quête, et aboutir à la même réponse. Le

¹¹³ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies, op.cit.*, p.18.

singulier du pronom « leur » dans « Lorsque ces enveloppes auront été remises à leur destinataire » est également un élément ambivalent. Il fonctionne autant si le frère est autre que le père ou s'ils ne sont qu'une seule et même personne.

« La lettre au fils » porte en elle l'ambivalence des sentiments de Nawal à l'égard de son fils et bourreau :

[...] A l'instant, tu étais l'horreur.
A l'instant tu es devenu le bonheur.
Horreur et bonheur.¹¹⁴

Son langage, fait d'oppositions et de parallélismes renforcés par la rime, exprime cette ambiguïté. Un procédé similaire est utilisé dans une réplique de Chamseddine à la scène 35 « Le fils est le père de son frère, de sa sœur. »¹¹⁵.

Œdipe devient la figure du héros qui se cherche et retrace le chemin complexe de ses origines pour comprendre qui il est.

2. La théâtralité du complexe d'Œdipe

Dans *Incendies*, Nihad construit son existence autour de la violence. Ses meurtres sont l'occasion d'une mise en scène, d'une représentation de la violence. A la scène 31, Nihad se sert de son arme comme médium artistique : « Lorsque la chanson débute, son fusil passe du statut de guitare à celui de micro. »¹¹⁶. Il chante par intermittence tout au long de la scène, tout en visant un homme pour le tuer. Le fusil devient un moyen d'expression, il s'en sert même pour prendre des photographies : « Nihad relie le déclencheur souple à la gâchette de son fusil. Il regarde dans le viseur et vise l'homme. »¹¹⁷. De la même façon que le photographe qu'il s'apprête à tuer vise avec son appareil, Nihad vise à la fois pour tuer et pour capturer des images. Nihad reprend ensuite sa mise en scène en jouant à l'artiste qui présente sa nouvelle chanson à la radio.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.128.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.124.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.107.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.109.

Durant cette scène, le photographe supplie Nihad de ne pas le tuer : « Qu'est-ce que vous faites ?! Ne me tuez pas ! Je pourrais être votre père, j'ai l'âge de votre mère... »¹¹⁸. Nihad n'a pas tué son père, mais dans ce contexte de guerre, il aurait tout aussi bien pu. Cet homme devant lui pourrait bel et bien être son père, comme ces femmes qu'il viole en prison pourraient être sa mère.

Plus loin à la scène 33, Nihad utilise un autre médium artistique, puisqu'il compare son métier à une œuvre d'art :

Every balle que je mets dans le fusil,
Is like a poème.
And I shoot a poème to the people and it is the précision of my poème qui tue
les gens et c'est pour ça que my photos is fantastic.¹¹⁹

Tuer devient un art que Nihad met en scène de façon presque burlesque. Il imite le présentateur radio à qui il s'adresse, mêle son français avec un anglais approximatif pour jouer à la *rock star*.

On découvre lors du procès de Nihad que ce sens du spectacle est ce qui le rattache à sa mère. Nawal avait laissé à Nihad, avant qu'on lui enlève, un petit nez rouge de clown. Nihad s'est construit avec cette idée « Le spectacle, moi, c'est ça ma dignité. [...] Les gens qui m'ont vu grandir m'ont toujours dit que cet objet était une trace de mes origines, de ma dignité en quelque sorte »¹²⁰. C'est cet objet qui relie Nawal à son fils et lui fait comprendre que Nihad est son enfant. Le nez de clown peut être vu comme une parodie de l'*anagnorisis* dans la tragédie. Cet objet est le signe de reconnaissance qui relie Nihad à son identité, mais c'est un objet burlesque. Nihad est finalement un clown, toute sa vie est une farce.

La pièce affiche sa théâtralité, nous rappelant ainsi le double statut réel et fictif du théâtre. À la scène 11, on découvre que l'infirmier qui s'occupait de Nawal durant ses dernières années travaille désormais dans un théâtre. Antoine dit ainsi à Jeanne « Aujourd'hui vous êtes là, dans ce théâtre, c'est bien. »¹²¹. Une didascalie dit encore, au début de la scène 16 « *Jeanne arrive sur la scène du*

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p.115.

¹²⁰ *Ibid.*, p.125.

¹²¹ *Ibid.*, p.46.

théâtre. »¹²². Cela fait écho à Nihad qui ne s'est construit que comme personnage tout au long de sa vie, porté par le nez rouge laissé par sa mère.

Partie 2 – Le croisement entre Œdipe et le complexe d'Œdipe : un mythe hybride ?

1. Le rapport aux parents en contexte de guerre

Les rapports familiaux sont au cœur de l'intrigue dans *Forêts* et sont complexes. Les questions de l'inceste et du rapport aux parents sont très présentes notamment au sein de la famille Keller. L'utopie d'Albert Keller de fonder une famille dans la forêt naît de son rejet du modèle paternel. La mère d'Albert est morte, et il n'est jamais parvenu à ressembler à son père :

Tout fils veut être à la hauteur de son père, mais certains pères grimpent vers des hauteurs insoupçonnées par peur d'être rejoints tout en continuant, cependant, à exiger de l'être. Non. Je ne me savais pas doué d'une telle colère et [...] elle a transformé ma vie pour, sans doute, décimer la vôtre.¹²³

Albert part d'un constat qu'il pense universel, au même titre qu'une théorie psychanalytique : « Tout fils ». Freud explique que le complexe d'Œdipe s'accompagne d'un désir de dépasser le père et d'une haine contre lui. Albert réunit ces caractéristiques, puisque sa colère vient de ce qu'il n'a jamais réussi à contenter son père et à « être à la hauteur ». Sans le savoir, Albert épouse la maîtresse de son père, Odette, et deviendra donc le père adoptif de ses frères et sœurs. La situation n'est pas tout à fait la même qu'Œdipe puisque Albert n'épouse pas sa mère, mais il renie son père et prend sa place auprès de sa maîtresse, ce qui en fait un parallèle assez fort. Pour Albert, le désir de prendre la place du père est plus fort que son désir pour sa mère, ce qui pourrait expliquer le changement opéré par l'auteur : ce n'est pas dans la couche parentale qu'Albert s'immisce, mais bien dans la relation adultère de son père. Le monde utopique qu'il instaure par la suite conduit à des relations incestueuses.

¹²² *Ibid.*, p.57.

¹²³ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, Paris, Actes Sud, Babel, 2006, p.87.

A la scène 19b, on apprend qu'Albert entretient une relation amoureuse et sexuelle avec sa fille adoptive Hélène, qu'il ne sait pas être sa demi-sœur. Toute l'ironie tragique tient dans le fait qu'Albert et Hélène répètent qu'ils ne partagent par leur sang : « ALBERT. [...] Tu ne m'es rien par le sang »¹²⁴, « HELENE. Ce n'est pas notre père ! [...] Le sang ! »¹²⁵ alors qu'ils partagent bien le sang de leur père. Cette relation n'est pas cachée aux yeux des autres membres de la famille, mais elle est très mal acceptée par Edgar, le frère jumeau d'Hélène. C'est lui qui explique à Hélène que même sans être leur père biologique, Albert est bien leur père et que ce n'est pas comme ça que devraient être les liens familiaux : « Il nous a élevés, nous a éduqués, nous a aimés, nous a appris à parler, à marcher. [...] C'est notre père ! »¹²⁶. En psychanalyse, l'enfant détourne peu à peu son désir à l'égard de son parent pour le diriger vers d'autres. Mais dans cette forêt où toute la famille reste cloîtrée, il n'y a pas d'autre référent, d'autre objet vers lequel diriger son désir, que celui de ses parents et frères et sœurs. C'est bien de cela qu'Edgar souffre : « au beau milieu de cette [...] forêt, il y a nous, sans personne à aimer, sans personne à rencontrer et jamais, jamais le moindre espoir pour rêver ! »¹²⁷. Les limites du monde sont devenues, pour cette famille, la forêt qui se dessine tout autour d'eux, et qui devient le symbole de cette solitude, soulignée par l'anaphore « sans personne à aimer, sans personne à rencontrer ».

Si l'on considère que ces rapports incestueux naissent d'une absence de personnes étrangères sur qui porter son désir – puisque l'on n'est pas dans une situation où l'inceste est accepté et normalisé par la famille – alors ce schéma se rencontre à nouveau avec Edgar. Alors que c'est le membre de la famille le plus réticent à accepter l'amour d'Hélène et d'Albert, il finit par reproduire l'inceste, mais sous une forme beaucoup plus violente puisque l'inceste est accompagné du meurtre, du viol et du suicide. Cet épisode n'est pas joué directement mais relaté par Edmond, le petit frère de la famille qui a réussi à s'échapper de la forêt. Ce procédé peut faire penser au rôle du messager dans la tragédie grecque, qui décrit en détails et de façon intense le récit d'événements violents. Nous avons affaire ici à une hypotypose, Edmond ajoute des détails qui ne sont pas absolument

¹²⁴ *Ibid.*, p.113.

¹²⁵ *Ibid.*, p.115.

¹²⁶ *Ibid.*, p.115.

¹²⁷ *Ibid.*, p.116.

nécessaires pour l'avancée de l'action, par exemple : « leurs sexes depuis longtemps habitués l'un à l'autre savaient désormais comment faire pour arriver à la violence simultanée de la plénitude. »¹²⁸. Edgar, devenu fou dans cette forêt, tue son père en pleine relation avec Hélène, avant de violer sa sœur et de se suicider. Encore une fois il s'agit de dépasser le père, en le tuant, pour le remplacer dans sa couche. Le père se dresse sur la route entre le fils et la femme aimée, comme Laïos se dressait sur la route d'Œdipe pour rejoindre Thèbes et Jocaste. Là encore, l'ironie tragique est forte car Edgar viole sa sœur après avoir tant reproché à celui qu'il ne sait pas être son demi-frère, de l'avoir fait d'abord.

Ce type de relation se perpétue de génération en génération, la famille demeurant refermée sur elle-même. Hélène accouche par la suite de deux jumeaux, dont « un être difforme et monstrueux, né sans parole et sans conscience »¹²⁹. Ce fils, pris de folie, enlève Hélène et l'emporte dans une fosse où il la retient prisonnière. Jeanne, une des filles d'Albert et de sa femme, explique qu'« il voulait garder sa mère pour lui tout seul. »¹³⁰. Le fils arrache sa mère au monde par possessivité et jalousie, ce qui rejoint le schéma du complexe d'Œdipe.

Dans *Littoral*, Wilfrid, quant à lui, entretient un rapport de culpabilité vis-à-vis de la mort de sa mère, culpabilité qu'il étend ensuite au rapport sexuel qu'il a eu en parallèle de la mort de son père. Virginie Rubira voit dans la mort de la mère de Wilfrid le signe d'une ressemblance avec Œdipe : « La mère de Wilfrid meurt en couches, Wilfrid est donc l'instrument de la mort. [...] Wilfrid assume donc un destin dont il n'est pas responsable à l'image d'Œdipe. »¹³¹. Wilfrid, comme Œdipe, n'est pas responsable, mais éprouve de la culpabilité devant le fait accompli. C'est sans doute cette culpabilité immense qui accompagne l'acte, pourtant provoqué par le destin, qui distingue Œdipe des autres héros antiques. Œdipe et Wilfrid sont à la fois innocents et coupables. Ce que Wilfrid analyse sans le savoir est un complexe d'Œdipe inversé. En psychanalyse, le complexe d'Œdipe inversé s'explique par le fait que l'enfant n'a pas pu trouver chez le parent du sexe opposé l'affection qu'il recherchait. L'enfant, par défaut, se

¹²⁸ *Ibid.*, p.126.

¹²⁹ *Ibid.*, p.47.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹³¹ RUBIRA, Virginie, *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad, op. cit.*, p.26-27.

détourne ainsi du parent qui ne remplit pas ses attentes pour se tourner vers le parent du même sexe, développant les sentiments de haine habituels envers le parent du sexe opposé. Wilfrid n'a pas connu sa mère et n'a donc pas pu bénéficier de cette affection. Son complexe d'Œdipe se serait développé pour son père, expliquant son impression d'avoir « inversé le jour avec la nuit et la nuit avec le jour. »¹³²

Amé se construit comme une sorte de double de Wilfrid. Il tue son père par erreur, ne le reconnaissant pas sous une cagoule, porté par le retour du combat et la frénésie de la victoire. De nombreux motifs permettent de rapprocher le récit d'Amé de l'histoire d'Œdipe. Comme le héros grec, Amé tue son père au détour d'un chemin, sans connaître son identité¹³³. L'inconnu se dresse sur sa route et devient de façon hasardeuse l'ennemi, son identité n'étant révélée que plus tard au meurtrier : « arrivé à la croisée des chemins, j'ai vu un homme encagoulé ; il a fait un pas vers moi, en levant un bras. J'ai tiré. »¹³⁴. Dans la version de Sophocle, Œdipe tue Laïos sans avoir une quelconque idée de son statut ou de son nom, parce que son char est repoussé violemment par le char de Laïos. Amé ne tue pas seulement son père, il attaque violemment son cadavre, dans une sorte d'accès de rage :

Je me suis lancé, couteau à la main, dans la gorge, puis dans le flanc et pour finir trois coups au cœur ! J'ai déchiré ses habits, coupé son sexe, l'ai lancé aux oiseaux, j'ai mutilé son visage et je suis parti.¹³⁵

L'émasculatation et la mutilation du visage sont des gestes forts et peuvent être interprétés de façon symbolique. En psychanalyse, le complexe d'Œdipe se caractérise par un désir de surpasser le parent, de devenir plus puissant que lui. Supprimer le sexe et le visage du père est une façon de détruire sa sexualité et son identité et donc de prendre une position de pouvoir et d'accéder au parent désiré.

Depuis le meurtre de son père et la mort de sa mère, Amé se caractérise par son projet violent de tuer tous les parents¹³⁶. La longue réplique dans laquelle Amé raconte en détails comment il faudrait les assassiner est difficile à expliquer,

¹³² MOUAWAD, Wajdi, *Littoral, op.cit.*, p.29.

¹³³ *Ibid.*, p.97.

¹³⁴ *Ibid.*, p.97.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ *Ibid.*, p.86.

d'autant plus que le lecteur-spectateur ne connaît pas encore l'histoire d'Amé à ce moment-là. Il parle avec une grande violence de « les éventrer, laisser leurs corps pourrir au soleil et nous en aller partout pour tout faire sauter. »¹³⁷. Amé justifie cela en rendant les parents coupables d'avoir privé leur descendance de leur enfance et de l'espoir : « On leur dira que le mal qu'il nous ont fait est plus grand que le meurtre, on leur dira qu'ils nous ont pris l'irremplaçable, qu'ils ont tué les visions de notre jeunesse, de nos plus chers miracles. »¹³⁸. Amé a débordé le cadre du complexe d'Œdipe. Il ne veut pas seulement tuer son père, il étend cela à tous les parents. Le processus de construction identitaire défini par Freud, qui passe certes par la haine mais aussi par le désir, est ici perturbé pour n'être conduit que par la haine. On pourrait parler d'un « Œdipe total » au sens négatif puisqu'Amé ne garde que la haine constitutive du complexe d'Œdipe.

Dans *Incendies*, Nihad est un personnage miroir d'Œdipe : il est arraché à sa naissance des bras de ses parents, son père est tué pendant la guerre et il ne parvient pas à retrouver sa mère. Nawal dédie toute sa vie à retrouver son fils, et c'est pendant cette quête qu'elle se retrouve en prison et est violée par son fils devenu gardien. Ce viol et inceste donne naissance à deux jumeaux, à qui Nawal demande dans son testament de retrouver leur frère et leur père. C'est en cherchant ces deux personnes qu'ils découvrent que leur frère et leur père sont en fait la même personne, élucidant ainsi le silence mystérieux de Nawal.

Dans cette version, Nihad n'est pas responsable de la mort de son père. La guerre est responsable de la séparation des parents et de l'enfant, c'est l'impossibilité de retrouver sa mère qui conduit Nihad à la violence. Chamseddine semble établir un lien de causalité entre l'incapacité de Nihad à trouver sa mère, et sa déconnexion d'avec le monde : « J'ai fini par comprendre qu'il tentait de retrouver sa mère. Il l'a cherchée des années, sans trouver. Alors il s'est mis à rire à propos de rien. Plus de cause, plus de sens, il est devenu franc-tireur. ». La juxtaposition des différentes étapes, ainsi que l'adverbe « alors » font apparaître un rapport de conséquence entre l'échec de Nihad et son métier d'assassin. La « cause », le « sens » s'achèvent avec cette quête inaboutie.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 86.

¹³⁸ *Ibid.*, p.86.

2. Le mythe d'Œdipe et le complexe d'Œdipe : un seul et même mythe ?

Nous avons vu que le recours à la réécriture d'*Œdipe* était utile pour poser la question de l'identité et de la place d'un individu au sein de sa famille. En psychanalyse, le complexe d'Œdipe est fondamental dans la construction identitaire. Dans les pièces de notre corpus, il y a une méconnaissance initiale de leurs origines qui pousse les personnages dans une quête d'identité. Il y a un besoin de connaître ses parents, son histoire, ses origines pour ne pas se perdre.

Pour les jumeaux Jeanne et Simon, la construction identitaire est primordiale et passe par la recherche de l'élément manquant, le père ou le frère. Jeanne compare à ce sujet le mystère de l'identité de son père à un problème géométrique :

Je croyais connaître ma place à l'intérieur du polygone auquel j'appartiens. [...] Aujourd'hui, j'apprends qu'il est possible que du point de vue que j'occupe, je puisse voir aussi mon père ; j'apprends aussi qu'il existe un autre membre à ce polygone, un autre frère. [...] Quelle est ma place dans le polygone ?¹³⁹

Tout comme une équation à résoudre, les personnages sont faces à des inconnues qu'ils doivent déchiffrer pour parvenir à la vérité.

De même, on peut dire que Abou Tarek se construit comme un clown, un homme de spectacle, parce que c'est le seul élément qui le rattache à sa mère et c'est donc le seul indice qu'il possède pour construire son identité. On remarque qu'en l'absence de connaissances sur ses parents, Abou Tarek est devenu un bourreau sans remords, qui conçoit ses crimes comme ni plus ni moins que des œuvres d'art. En l'absence de repères, d'espoir de retrouver sa famille, Nihad n'a pas pu se construire dans les codes humains habituels et cela a sans doute participé à la mise sous silence de son empathie et à l'expression de sa violence. C'est ce qu'expliquent Roger Perron et Michèle Perron-Borelli dans *Le complexe d'Œdipe* :

Œdipe est malade lorsqu'il échoue dans sa fonction structurante. Il ne peut réussir dans cette fonction que si [...] les conflits œdipiens prennent une netteté suffisante, et peuvent déboucher sur une heureuse « résolution ». Il est des circonstances où les meilleures conditions d'une telle évolution ne sont pas

¹³⁹ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies, op.cit.*, p.30-31.

réunies. Ce sont toutes les situations qui risquent de rendre flous les personnages parentaux, de brouiller la nécessaire différenciation-complémentarité de leurs figures et de leurs rôles ; toutes les situations où restent incertains les repères qui permettraient de distinguer les sexes et/ou les générations.¹⁴⁰

Dans chaque pièce de notre corpus, l'environnement familial des personnages échoue à faire exister la « fonction structurante » du complexe d'Œdipe. Dans *Littoral*, Wilfrid n'a jamais connu sa mère, affaiblie par un contexte de guerre pendant sa grossesse et son père a été très absent de sa vie. Dans *Forêts*, les personnages grandissent dans un contexte qui ne leur permet pas de s'épanouir parce qu'ils sont enfermés dans leur cercle familial. Enfin dans *Incendies*, la guerre entraîne un chaos qui sépare des familles et rend Nihad orphelin puis sociopathe.

Dans ses réécritures d'*Œdipe*, Wajdi Mouawad ne semble pas avoir fait une distinction franche entre la réécriture du mythe d'Œdipe et la référence au complexe d'Œdipe. Contrairement à Gide et Cocteau qui ont pris soin de mettre à distance les théories psychanalytiques en utilisant l'ironie, Wajdi Mouawad utilise la référence à *Œdipe* dans sa dualité : à la fois mythe antique et mythe psychanalytique de la construction identitaire. Les décalages opérés avec l'œuvre-source font apparaître plus clairement des éléments du mythe qui renvoient à la psychanalyse.

¹⁴⁰ PERRON, Roger et PERRON-BORELLI, Michèle, *Le complexe d'Œdipe*, Paris, Que sais-je ?, PUF, 1994, p.122.

CONCLUSION

Il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes.
Vous avez ouvert l'enveloppe, vous avez brisé le silence.

– Wajdi Mouawad, *Incendies*

Au cours de cette étude, nous nous sommes posé la question de l'influence de la psychanalyse sur les réécritures d'Œdipe chez Wajdi Mouawad. Nous sommes partis avec l'hypothèse de départ qu'une réécriture d'*Œdipe-Roi* aujourd'hui ne pouvait faire abstraction de la psychanalyse, et que la théorie freudienne de l'Œdipe impliquait forcément des changements dans la façon de traiter le mythe.

En revenant au point de départ de l'interprétation d'*Œdipe-Roi* par Freud, nous nous sommes rendu compte que le complexe d'Œdipe pouvait lui-même être considéré comme un mythe, en tant qu'il est une simplification, par le biais d'une référence culturelle commune, d'un processus complexe supposé universel. Le complexe d'Œdipe n'a pas seulement transformé le mythe œdipien, il s'est amalgamé à lui pour créer un mythe hybride : on ne peut pas parler du complexe d'Œdipe sans faire allusion à la pièce de Sophocle, tout comme on ne peut pas réécrire le mythe d'Œdipe au théâtre en faisant totalement abstraction de la psychanalyse.

Les premières réécritures d'*Œdipe-Roi* après la découverte de l'Œdipe par Freud, *La Machine infernale* de Jean Cocteau et *Œdipe* d'André Gide, nous ont permis de mettre le doigt sur un moment de basculement important. Si Gide et Cocteau font le choix de mettre la psychanalyse à distance en multipliant les allusions ironiques, il n'en reste pas moins que les théories freudiennes sont très présentes dans les deux œuvres, signe que le complexe d'Œdipe ne peut plus être ignoré au théâtre. Qui plus est, cette évolution s'accompagne d'un profond

changement dans le personnage d'Œdipe. Le héros tragique devient un homme comme les autres, traversé de doutes, plein de faiblesses humaines, luttant contre son destin.

Ce qui nous a le plus marqué dans cette analyse est la transformation qu'a subi le personnage d'Œdipe dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. Œdipe, qui est chez Sophocle un homme tout à fait maître de sa raison, est devenu chez Mouawad un névrosé. Les réécritures s'accompagnent systématiquement d'un rapport au complexe d'Œdipe au sens clinique du terme, qui conduit les personnages à la schizophrénie, la sociopathie, l'hallucination ou le délire. Toutes les références à la mythologie antique se trouvent mêlées à des concepts psychanalytiques, et les décalages par rapport au mythe source confirment cette interprétation.

Nous avons conclu que le complexe d'Œdipe et le mythe d'Œdipe formaient une seule et même référence pour les pièces du corpus, tant les deux mythes sont imbriqués. Réécrire le mythe d'Œdipe permet en quelque sorte à Wajdi Mouawad d'invoquer la question de la construction identitaire, qui est l'enjeu central du complexe d'Œdipe. Les décalages par rapport à l'œuvre de Sophocle permettent de construire des environnements et des situations qui entraînent des conséquences psychologiques et familiales chez les personnages.

Il serait intéressant de poursuivre cette étude en ouvrant la question des liens entre la psychanalyse et le théâtre à d'autres auteurs et d'autres figures. La figure de Médée, par exemple, est particulièrement riche sur le plan des réécritures et des interprétations psychanalytiques. Enfin, une ouverture sur d'autres théoriciens de la psychanalyse pourrait rendre cette analyse plus approfondie et plus riche. Il est évident que la psychanalyse et le théâtre partagent une connivence à laquelle ils ne sont pas aveugles.

BIBLIOGRAPHIE

I. Pièces

1. Corpus primaire

- MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, Paris, Babel, Actes Sud, 2011.
- MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Paris, Babel, Actes Sud, 1999.
- MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, Paris, Babel, Actes Sud, 2006.

2. Corpus secondaire

- COCTEAU, Jean, *La Machine infernale*, Paris, Grasset poche, 1934.
- GIDE, André, *Œdipe*, Paris, Gallimard, (1930), 1931.
- SOPHOCLE, *Œdipe-Roi*, Paris, Les éditions de minuit, (-425), 1985.

3. Autres pièces utilisées/citées

- MOUAWAD, Wajdi, *Les larmes d'Œdipe*, Paris, Actes Sud, 2016.
- NOREN, Lars, *Sang*, trad. ZAHND, René, Paris, Arche, (1998), 1999.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, 1609.

II. Ouvrages théoriques

Autour des œuvres du corpus

- FILION, Pierre « De la nature de l'encre » dans *Traduire Sophocle*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2001, p.10.
- GINGRAS, Chantal « Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée », in *Québec français*, n°146, Québec, 2007, p.42-46.
- PARISSE, Lydie « Œdipe par temps de catastrophe : *Incendies* de Wajdi Mouawad », dans Murielle Lucie CLEMENT et Sabine VAN

WESEMAEL (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone dès XXe et XXIe siècles. La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.335-341.

- RUBIRA, Virginie, *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et et Caya Makhélé*, Paris, Acoria, 2014.

Ouvrages sur *Œdipe*

La lecture psychanalytique d'*Œdipe*

- VERNANT, Jean-Pierre, « *Œdipe sans complexe* », in J.P. Vernant et Pierre Vidal Naquet (dir.), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, FM Fondations, (1972), 1982, pp. 75-98.

La figure d'*Œdipe* au théâtre

- BIET, Christian, VANHAESEBROUCK, Karel, VANDEN BERGHE, Paul, *Œdipe contemporain ? : tragédie, tragique, politique*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, « champ théâtral », 2007.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Paris, NRF, Vol. I, 1954-1975.
- GREEN, André, *Un œil en trop : le complexe d'*Œdipe* dans la tragédie*, Paris, Les Editions de Minuit, (1969), 2012.
- MACINTOSH, Fiona, « Mapping the *Œdipus* with Mounet-Sully » in *A companion to classical reception*,. HARDWICK, Lorna and STRAY, Christopher (dir.), Editions Wiley-Blackwell, 2007.

Ouvrages sur le mythe

- BARTHES, Roland, « Le mythe, aujourd'hui », in *Mythologies*, Œuvres complètes I, Paris, Seuil, 1970, (1957).

Ouvrages sur le rapport théâtre/psychanalyse

Articles de revue

- ASSOUN, Paul-Laurent, « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre », Théâtre et psychanalyse, *Insistance* n°2, 2007, pp. 27-38.
- FLORENCE, Jean, « Poétique théâtrale et esthétique freudienne », Théâtre et psychanalyse, *Insistance* n°2, 2007, pp. 39-46.
- FREIRE, Joyce, « Hamlet, Œdipe de la modernité », in *Cliniques méditerranéennes* n°65, 2002.
- THORET, Yves, « Freud et le théâtre », in *Revue de théâtre Coulisses*, Printemps 1990.

Ouvrages théoriques

- JORDEAN-BELLE, Laetitia, KORETZKY, Caroline, PAGE, Christiane, *Théâtre et psychanalyse, Regards croisés sur le malaise dans la civilisation*, L'Entretemps, « champ théâtral », 2016.

Ouvrages théoriques de psychanalyse

Freud

- FREUD, Sigmund, *Lettres à Wilhelm Fliess*, Paris, PUF, (1887-1904), 2015.
- FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Paris, Editions du Seuil, (1899), 2010.
- FREUD, Sigmund, *Personnages psychopathiques à la scène*, in *Œuvres complètes IV*, Paris, PUF, 2006, (1905).
- FREUD, Sigmund, *Quelques leçons sur la psychanalyse*, Vol. XXIII, p.282.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, 1905.

Autres auteurs

- BLOCH, Henriette (dir.), *Le Grand dictionnaire de la psychologie*, Larousse, Paris, 1999.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie, l'Anti-Œdipe*, Les Editions de Minuit, 1972.
- PERRON, Roger et PERRON-BORELLI, Michèle, *Le complexe d'Œdipe*, Paris, Que sais-je ?, PUF, 1994.

Ecrits sur la réception contemporaine des figures antiques

- GELY, Véronique, PARIZET, Sylvie, TOMICHE, Anne, *Modernités antiques : la littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XXe siècle*, Nanterre, Presses universitaires Paris Ouest, « Littérature et poétique comparées », 2014.
- RILEY, Kathleen, *The Reception and Performance of Euripides' Herakles*, Presse universitaire d'Oxford, 2008.

III. Les auteurs du corpus

1. Wajdi Mouawad

Ouvrages de l'auteur et entretiens

- MOUAWAD, Wajdi, *Je suis le Méchant ! Entretiens avec André Brassard*, Montréal, Léméac, coll. Théâtre, 2004.
- MOUAWAD, Wajdi, ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRILLER, Vincent, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, Paris, P.O.L., 2009.

Vidéos en ligne

- MOUAWAD, Wajdi, « Autour de *Littoral, Incendies et Forêts*. » in Agôn [En ligne], entretien réalisé par Lise Lenne, mis à jour le : 19/10/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290>.

- MOUAWAD, Wajdi, Conférence de presse du 6 juillet 2009 animée par Jean-François Perrier pour *Littoral, Incendies, Forêts*, URL : <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-7-juillet-1475?autostart>

2. Autres auteurs du corpus

- COCTEAU, Jean, *Opium*, Stock, Paris, 1930.
- FRAIGNEAU, André, *Entretiens avec Jean Cocteau*, Meaux, Union générale d'éditions, 1965.

Résumé

Ce mémoire porte sur l'influence de la psychanalyse sur les réécritures théâtrales d'Œdipe après Freud et plus particulièrement dans les œuvres de Wajdi Mouawad. Nous interrogeons les changements opérés dans la structure des pièces, dans les personnages et les situations, qui peuvent être interprétés sous l'angle de la psychanalyse et du complexe d'Œdipe.

Nous revenons dans un premier temps sur les liens entre le théâtre et la psychanalyse, définissant le complexe d'Œdipe comme un mythe profondément théâtral. Nous analysons ensuite les changements présents dans les œuvres de notre corpus *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* de Wajdi Mouawad par rapport au mythe d'Œdipe et à *Œdipe-Roi* de Sophocle. Pour ce faire, nous nous appuyons sur des motifs psychanalytiques comme la névrose, le complexe d'Œdipe ou encore la schizophrénie.

Enfin, nous répondons à notre problématique sur l'influence de la psychanalyse sur les réécritures d'Œdipe en avançant que le complexe d'Œdipe et les réécritures d'Œdipe ont évolué ensemble pour ne devenir qu'un seul et même mythe. Le théâtre ne peut en effet pas ignorer ce que la psychanalyse a écrit sur Œdipe, tout comme la psychanalyse ne peut pas faire l'impasse sur l'apport du théâtre dans la conception du complexe d'Œdipe.

Mots-clés

Théâtre, psychanalyse, réécriture, Œdipe, mythe, tragédie antique, théâtre contemporain, mythologie.

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM :**Henry**..... PRENOM :.....**Camille**.....

DATE :**05/06/18**..... SIGNATURE :