



Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Dipartimento di [*se relatore afferisce a
dipartimento diverso da DiSLL*]

Corso di Laurea Magistrale
Filologia Moderna
Francesistica – Italianistica
Percorso binazionale - Doppio titolo



Université Grenoble Alpes

UFR de Langues étrangères

UFR [*se relatore francese afferisce a UFR
diverso da "Langues étrangères"*]

Master Langues, Littératures et in Civilisations
Étrangères et Régionales.
Études italiennes - Études Françaises
Double diplôme international

La quête identitaire dans *Tous des oiseaux* et *Mère de*
Wajdi Mouawad : la réponse à une culpabilité
obsessionnelle ?

Riccardo Belotti

Relatore:
Prof.ssa Marika Piva

Directeur:
M. Ridha Boulaâbi

Matricola: 2080215

N° étudiant: 12225242

Anno accademico 2023-2024

TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	5
PREMIÈRE PARTIE : OBSESSION ET CULPABILITÉ.....	9
CHAPITRE 1 : FIGURES OBSESSIONNELLES DANS LE THÉÂTRE DE WAJDI MOUAWAD.....	9
1.1 LE MYTHE ET LA RÉPÉTITION.....	10
1.2 LA RÉPÉTITION CHEZ MOUAWAD.....	14
1.2.1 LA RÉPÉTITION LINGUISTIQUE.....	16
1.2.2 LA RÉPÉTITION INTERNE.....	17
1.2.2.1 LES FRAGMENTS DE LA MÉMOIRE.....	18
1.2.2.2 RÉPÉTITION ET RITUEL.....	20
1.2.3 RÉPÉTITIONS D'IMAGES MYTHIQUES.....	22
1.2.3.1 LE SECRET CACHÉ.....	24
1.2.3.2 L'EXIL COMME TENTATIVE DE PURIFICATION.....	26
1.2.3.3 LA RÉVÉLATION.....	31
1.2.3.4 L'ANIMAL-GUIDE.....	33
1.2.3.5 LE MANQUE D'UNE FIGURE DE RÉFÉRENCE.....	35
1.3 CONTINUITÉ ET SINGULARITÉ.....	38
1.3.1 CONTINUITÉ ET SINGULARITÉ DANS <i>TOUS DES OISEAUX</i>	39
1.3.2 CONTINUITÉ ET SINGULARITÉ DANS <i>MÈRE</i>	42
CHAPITRE 2: UNE IDENTITÉ COUPABLE.....	45
2.1 LES RAPPORTS ENTRE CULPABILITÉ ET CONFLIT.....	45
2.2 LA CRÉATION D'UNE IDENTITÉ COUPABLE.....	49
2.2.1 L'AXE SPATIAL : LA GUERRE.....	50
2.2.2 L'AXE RELATIONNEL : LE CONFLIT FAMILIAL ET PERSONNEL.....	54
2.2.3 : L'AXE TEMPOREL : PASSÉ, PRÉSENT ET FUTUR.....	64
SECONDE PARTIE : VERS DES ORIGINES IMPURES.....	71
CHAPITRE 1 : L'INTRANQUILLITÉ LANGAGIÈRE CHEZ MOUAWAD.....	71

1.1 L'INTRANQUILLITÉ LANGAGIÈRE ET LA SURCONSCIENCE LINGUISTIQUE.....	72
1.2 <i>TOUS DES OISEAUX</i> : LE PLURILINGUISME À L'ENCONTRE DES IDENTITÉS BRISÉES.....	79
1.2.1 LANGUES EN CONFLIT : ANGLAIS, HÉBREU, ARABE ET ALLEMAND.....	82
1.2.2 L'IMPORTANCE DE L'ONOMASTIQUE.....	89
1.3 <i>MÈRE</i> : LE RETOUR À LA LANGUE MATERNELLE.....	93
1.3.1 L'INSÉCURITÉ LINGUISTIQUE CHEZ WAJDI : DE L'ARABE AU FRANÇAIS.....	96
1.3.2 RÉALITÉ ET FICTION : DEUX ESPACES LINGUISTIQUES DIFFÉRENTS.....	100
CHAPITRE 2 : UNE RÉPONSE À LA CULPABILITÉ : UN THÉÂTRE BABÉLIEN.....	103
2.1 BABEL : UNE MALÉDICTION OU UNE BÉNÉDICTION ?.....	103
2.2 BABEL CHEZ MOUAWAD.....	107
2.2.1 LA RECHERCHE DE LA LANGUE UNIVERSELLE.....	107
2.2.2 LA CRÉATION D'UNE NOUVELLE LANGUE DANS <i>TOUS DES OISEAUX</i> ET <i>MÈRE</i>	110
2.3 TRADUCTION ET DÉTRADUCTION.....	116
CONCLUSION.....	119
RÉSUMÉ DU MÉMOIRE EN ITALIEN.....	121
ANNEXE : RÉSUMÉ DES ŒUVRES DE L'AUTEUR DU CORPUS SECONDAIRE.....	122
BIBLIOGRAPHIE.....	126

INTRODUCTION

Wajdi Mouawad est un écrivain, dramaturge et metteur en scène libano-québécois, né à Deir-el-Qamar, au Liban, en 1968. Issu d'une famille chrétienne maronite, il quitte son pays natal à l'âge de dix ans, en 1978, pour s'installer en France, à Paris, avec sa mère, sa sœur et son frère, à cause de la guerre civile qui éclate au Liban. Cinq ans après, la famille Mouawad ne réussit pas à obtenir le renouvellement de son permis de séjour et elle est obligée de partir au Québec, à Montréal, en 1983. C'est dans cette ville que Mouawad commence son parcours dans les études théâtrales et obtient, en 1991, le diplôme d'interprétation de l'École nationale de théâtre du Canada. Entre 1990 et 1999 il co-dirige avec Isabelle Leblanc la compagnie *Théâtre Ô Parleur*. De 2000 à 2004, il dirige le Théâtre de Quat'Sous à Montréal et l'année suivante, il fonde les compagnies de création *Au carré de l'hypoténuse* en France et *Abé carré cé carré* à Montréal.

Dans les mêmes années, il écrit ses premières pièces de succès, parmi lesquelles *Littoral* (1997) et *Incendies* (2003), les deux premiers spectacles qui constituent la tétralogie *Le Sang des promesses*, auxquels il faut ajouter *Forêts* (2006) et *Ciels* (2009). Cette dernière pièce est présentée, avec les trois autres, au Festival d'Avignon en 2009, à la suite duquel Mouawad reçoit Le Grand Prix du Théâtre de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre dramatique.

En avril 2016 il est nommé à la direction du Théâtre national de la Colline à Paris, mandat renouvelé en mars 2024.

Compte tenu de l'histoire personnelle de l'auteur, qui a connu plusieurs fois dans sa vie l'immigration et l'exil, il n'est pas surprenant que la thématique de la quête identitaire soit centrale dans le théâtre de Mouawad, comme il affirmé lui-même dans plusieurs entretiens et écrits. À ne pas confondre avec le concept d'origine, l'identité est pour Mouawad un horizon, une notion tournée vers l'avenir qui se déploie dans ce que nous sommes en train de devenir. L'auteur lui-même résume ce concept dans la phrase « je serai qui je serai¹ » ou, encore plus précisément, dans cette définition qu'il donne

1 Entretien avec Wajdi Mouawad diffusé sur Facebook live le 18 mars 2017 depuis la Colline, animé par Myra Zbib, élève en classe de Terminale S option théâtre au Lycée Victor Hugo (Paris 3ème), mis en ligne le 07 juin 2017 : https://www.theatre-contemporain.net/video/tmpurl_tTY60bKc (consulté le 22 février 2024)

dans *Tous des oiseaux* : « L'identité n'est pas l'origine, elle est seulement un rêve, une utopie ». La quête identitaire est donc une recherche personnelle qui cherche à abattre tout type de dogmes qui nous rangent dans certaines cases, qui nous emprisonnent dans certains stéréotypes, en marquant ainsi la mort intellectuelle de la personne. En effet, accueillir une identité définitive signifie accepter le fait de ne plus avoir rien à découvrir en tant qu'être humain.

Les deux textes que nous analyserons dans ce travail, *Tous des oiseaux* (2017) et *Mère* (2021) portent sur cette thématique et racontent l'histoire d'une identité cachée, difficile à accepter, et les effets bouleversants que la prise de conscience de soi ont sur les protagonistes. Mouawad plonge ces deux expériences individuelles et intimes dans le cadre de la grande histoire du Moyen Orient, notamment la guerre du Liban et le conflit entre Israël et la Palestine, rapprochant ainsi ces deux histoires de celles de nombreuses familles qui ont connu la brutalité de la guerre.

Tous des oiseaux est l'histoire d'Eitan, scientifique et génétiste allemand d'origine juive, et Wahida, doctorante en littérature d'origine arabe qui travaille sur la figure de Hassan-Al-Wâzzan pour sa thèse. Ils se rencontrent dans une bibliothèque à New York et ils commencent une histoire d'amour jusqu'au jour où Eitan décide d'informer sa famille de sa nouvelle relation. Il profite de l'occasion du repas de la Pâque juive mais son père, David, s'oppose à cet amour qu'il considère comme une trahison à cause des origines arabes de Wahida, qui fait donc partie des ennemis de son peuple. Eitan décide d'interrompre les liens avec sa famille, mais après le repas, il garde les cuillères pour récupérer une trace d'ADN de son père, de sa mère Norah et de son grand-père Etgar pour effectuer un test et démontrer qu'il n'a aucune relation parentale avec eux. Cependant le résultat montre que c'est David à ne pas être fils d'Etgar et Eitan décide de partir en Israël avec Wahida pour rejoindre sa grand-mère Leah et découvrir la vérité. Lors du voyage il est victime d'un attentat sur le pont d'Allenby auquel Wahida échappe puisqu'elle a été retenue pour des contrôles de la part des militaires. Eitan tombe dans le coma et toute sa famille arrive en Israël pour rester à ses côtés. Wahida et Leah rencontrent donc David, Norah et Etgar, mais les rapports sont conflictuels jusqu'au moment où Leah et Etgar décident de raconter à Eitan, toujours dans le coma, la vérité sur les origines de son père : David, en réalité, n'est pas leur fils, mais il a été enlevé par

Etgar dans un village palestinien qu'il avait pillé avec l'armée israélienne pendant la guerre et il est donc d'origine arabe. Après cette confession, Eitan se réveille et toute la famille se prépare à rentrer en Allemagne. Cependant avant le départ, le jeune rencontre Wahida qui, entretemps, a dépassé la frontière et est allée en Palestine, sa terre d'origine. Ce voyage bouleverse profondément la jeune fille et lui fait comprendre qu'elle a besoin de rester là où ses racines se trouvent et décide donc de quitter Eitan. Ce dernier rejoint sa famille et bien que tout le monde ne soit pas d'accord, Etgar dévoile à David ses vraies origines. Cette découverte s'avère trop lourde à supporter pour David qui, après avoir pris conscience d'être en réalité ce qu'il a toujours détesté, est victime d'une crise cardiaque et meurt à l'hôpital. Pendant ses dernières minutes de vie, Wahida est présente à son chevet et lui parle en arabe, sa véritable langue maternelle, pour l'aider à partir en paix. La pièce se clôt avec un monologue d'Eitan qui promet à son père de ne pas l'oublier et de garder la mémoire du conflit qui l'a détruit.

Mère est une pièce autobiographique qui raconte l'histoire de la famille Mouawad après son arrivée à Paris et fait partie du cycle *Domestique*. Le personnage principale est Jacqueline, la mère de l'auteur, une femme très attachée aux traditions libanaises qui a des difficultés à s'intégrer dans son nouveau pays, contrairement à ses enfants qui s'habituent de plus en plus au style de vie français. Cela cause des conflits entre elle et Nayla, la sœur de Mouawad, à cause de sa nouvelle façon de considérer l'amour et le mariage, non pas comme une nécessité imposée par la société, mais comme un choix libre et volontaire. De l'autre côté, la pièce montre l'évolution de Wajdi enfant, qui au début refuse de parler français et a des problèmes à se faire des amis dans sa classe, ce qui provoque la rage de Jacqueline, et qui au final est de plus en plus à l'aise avec la langue et avec le fait de vivre à Paris. À tout cela s'ajoute le cadre de la guerre du Liban, présent dans la pièce par le biais de la télévision : nous retrouvons en effet plusieurs scènes où la famille Mouawad se réunit devant le journal télévisé et Jacqueline commente la brutalité de ce conflit, pourtant toujours dans l'espoir de rentrer bientôt au Liban et rejoindre son époux, qui est resté là pour continuer à travailler et aider financièrement le reste de sa famille. La pièce se termine avec le départ des Mouawad de Paris et leur installation au Canada, où Jacqueline meurt d'une maladie sous les yeux de ses enfants en 1987.

Le corpus choisi se justifie parce qu'il s'agit de deux pièces assez récentes, sur lesquelles la critique ne s'est pas encore exprimée de façon complète et parce que, comme nous démontrerons tout au long du travail, ces deux textes marquent un tournant dans la poétique de Mouawad qui les différencie par rapport aux pièces précédentes.

Le but de ce travail est celui d'analyser comment Mouawad déploie la thématique de la quête identitaire dans ces deux pièces, notamment en se concentrant sur sa façon de créer des personnages aux identités coupables et comment il essaie de trouver une issue à cette culpabilité. Ce mémoire sera donc divisé en deux parties, chacune divisée en deux chapitres. Dans un premier temps, nous nous concentrerons sur les concepts d'obsession et de culpabilité en analysant, dans le premier chapitre les figures obsessionnelles qui reviennent maintes fois dans le théâtre mouawadien et qui relèvent souvent du mythe ancien en insistant notamment sur celles qui sont présentes dans les deux pièces du corpus et en soulignant aussi leurs traits de singularité par rapport au reste de l'œuvre de l'auteur. Ensuite, nous questionnerons, dans le deuxième chapitre, la raison de cette répétition, c'est-à-dire l'identité coupable en analysant quels sont les éléments distinctifs des personnages coupables chez Mouawad. Dans un deuxième temps nous essayerons de trouver une issue à cette culpabilité, qui amène les personnages vers une quête identitaire des origines impures, qui pour les écrivains francophones se reflète dans la question de la langue : dans le premier chapitre de cette seconde partie, après avoir analysé la notion d'intranquillité langagière et comment elle se déploie chez les personnages des deux pièces, nous reviendrons, dans le chapitre conclusif, sur le théâtre plurilingue de Mouawad, déclenché par la prise de conscience qu'une seule langue n'est pas capable d'exprimer la blessure identitaire des personnages et sur quelles sont les solutions que l'auteur propose pour dépasser cette blessure.

PREMIÈRE PARTIE : OBSESSION ET CULPABILITÉ

CHAPITRE 1 : FIGURES OBSESSIONNELLES DANS LE THÉÂTRE DE WAJDI MOUAWAD

Le théâtre de Wajdi Mouawad est caractérisé par la capacité du dramaturge de tisser des liens entre « le monde tel qu'il est et [des] vies pliées, tordues, abîmées par la grande marche de l'Histoire² ». Les expériences individuelles des personnages se reflètent, en effet, dans le cadre historique dans lequel elles sont plongées, cadre qui, chez Mouawad, est souvent celui de la guerre. Il s'agit donc de personnages en conflit qui habitent des mondes en conflit, ce qui donne vie, au fil des ouvrages de l'auteur, à une répétition récurrente de mêmes situations et de mêmes histoires, en créant ainsi une continuité de fond qui relie presque toute la production théâtrale mouawadienne. La guerre est une réalité que l'auteur lui-même a vécu personnellement et c'est la raison pour laquelle il a dû quitter sa terre natale, le Liban, en 1976.

Dans *Tous des Oiseaux*, un drame familial s'entremêle avec le délicat contexte du conflit israélo-palestinien et, en remontant dans le passé, à celui de la diaspora des juifs pendant la Seconde Guerre Mondiale. Dans *Mère*, ainsi que dans les autres pièces faisant partie du cycle Domestique, c'est la guerre du Liban qui est en arrière-plan de l'intrigue autobiographique racontant le drame familial de Mouawad.

Nous pourrions donc affirmer, comme le fait Marianne Noujaim, que les protagonistes des pièces de Mouawad sont porteurs d'un drame intime qui se reflète dans un drame révélé et collectif, ce qui marque le passage entre un « mythe personnel » et une « mythologie généraliste »³. Effectivement le mythe est essentiel chez Mouawad, comme le souligne l'auteur lui-même qui s'inspire souvent de la tragédie grecque de l'époque classique, notamment Sophocle. Le mythe, en effet, se base sur la répétition de plusieurs éléments qui véhiculent certaines images qui reviennent maintes fois dans ce

2 DUPOIS, Gaëtan ; LLOZE, Evelyne, *Penser le théâtre contemporain : L'exemple de Wajdi Mouawad*, Paris, L'Entretemps, 2021, p. 15.

3 *Ivi*, pp. 24-25.

type de narration, avec le but de répondre aux questions existentielles que les hommes se sont toujours posés.

L'objectif de ce chapitre est celui de questionner le rapport du théâtre de Mouawad avec le mythe en analysant notamment quelles sont les figures obsessionnelles qui se répètent dans sa production pour identifier les traits de singularité des deux pièces étudiées.

1.1 Le mythe et la répétition

Le mythe est un récit comportant des êtres surnaturels et des actions imaginaires, impliquant des conséquences collectives. Il s'agit d'une histoire ancrée dans la fiction, dont les protagonistes aussi sont fictionnels. Cependant, étymologiquement, le mot « mythe » vient du grec *mythos* qui indique un énoncé considéré comme vrai. Dans ce sens, *mythos* est donc synonyme de *logos*, mot qui indique la raison, la parole vraie. C'est notamment l'historien grec Thucydide qui utilise ce mot avec une connotation négative : dans son œuvre, le *mythos* indique le récit des logographes, c'est-à-dire des faux historiens, qui ne se soucient pas de raconter les faits tels qu'ils se sont passés, mais dont le but est celui d'écrire une histoire qui plaît au public. Le *mythos* est donc qualifié de fable, d'opinion fautive, construite sur les exigences du public. Les philosophes, au contraire, se basent toujours sur les faits vrais, sur la mémoire exacte des choses, qui se construit grâce à la pensée raisonnée, c'est-à-dire le *logos*.

Cette opposition évolue encore avec Platon, qui donne au mythe un sens péjoratif, en disant qu'il s'agit de récits non crédibles et contradictoires, cependant il leur reconnaît un but pédagogique, car ces histoires peuvent quand-même être exploitées pour expliquer de façon simple des vérités profondes.

Aristote aussi, dans la *Poétique*, modère l'ampleur du fossé entre *mythos* et *logos* en affirmant que le rôle du poète est celui « de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité⁴ ». Pour Aristote, le théâtre, et la tragédie en particulier, met en scène des faits inventés, des mythes, qui en même temps peuvent être considérés

4 ARISTOTE, *Poétique*. Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 98.

vraisemblables et donc dignes d'être utilisés comme enseignement, pour atteindre la catharsis, un sentiment fort de bouleversement qui purge les passions du spectateur qui vient de voir ces mêmes passions représentées sur le plateau. Le but ultime du mythe n'est donc pas celui de raconter des histoires vraies, au contraire, selon Aristote « il est même ridicule de le faire puisque les événements connus ne sont connus que d'un petit nombre, mais charment tous les spectateurs⁵ ». Il n'est donc pas étonnant qu'Aristote considère le mythe une partie essentielle de la composition théâtrale, voire la principale :

Pour toute tragédie, il y a donc nécessairement six parties qui font qu'elle est telle ou telle ; ce sont l'histoire [*mythos*], les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant. On compte en effet deux parties qui fournissent les moyens de l'imitation, une seule qui en est le mode, trois qui en sont les objets [...]. Cependant, la plus importante de ces parties est l'agencement des actes accomplis [*autrement dit l'histoire, le mythos*], puisque la tragédie imite non des hommes, mais l'action, la vie.⁶

Aristote donne une place centrale au mythe dans la création artistique, mais son texte sera pendant longtemps inconnu dans le monde occidental et le mythe est donc connoté d'une façon négative. Chez les romains et ensuite dans la tradition religieuse juive et chrétienne, le mot *mythos* est toujours utilisé avec une nuance polémique et il indique souvent les fables appartenant à une culture considérée comme inférieure.

À l'époque moderne, le mythe ne jouit toujours pas d'une considération positive, surtout après la Révolution scientifique, qui impose une méthode de travail fondée sur les expériences accessibles aux sens. Au XVIII^e siècle, la querelle des « Anciens » et des « Modernes » a vu ces derniers contraster l'usage du mythe et cette opinion se poursuit pendant tout le siècle des Lumières.

Les intellectuels donnent une nouvelle valeur au mythe à partir du Romantisme et il s'agit notamment d'une valeur politique et identitaire qui s'inscrit dans le procès de création des États-nations. Selon les romantiques, les mythes recèlent l'âme des peuples et leur but est celui d'unifier le peuple en question en faisant émerger des récits qui

5 *Ivi*, p. 99.

6 *Ivi*, p. 93-94.

attestent les racines communes des individus qui le composent pour qu'un sens d'appartenance et de cohésion se crée entre eux.

Au XXe siècle, le mythe est mis en relation avec les nouvelles disciplines qui se développent en cette période, telles que la psychanalyse, la sociologie et la psychologie.

Dans ce contexte, il est nécessaire de mentionner les travaux de Sigmund Freud, pour lequel le mythe est à la base de la théorie psychanalytique. Didier Anzieu trace une histoire de la pensée freudienne sur le mythe et il identifie trois étapes principales⁷ :

- Le mythe est mentionné pour la première fois dans *L'Interprétation des rêves* (1900) et il est utilisé pour confirmer et mieux expliquer les nouvelles théories exposées. Freud compare les mythes aux rêves privés des individus, ce qui implique l'existence, en quelque sorte, de fantasmes communs à tous les êtres humains qui appartiennent à une certaine société. Freud explique la majorité des névroses avec lesquelles il a affaire à l'aune de la théorie du complexe d'Œdipe, qui relève du mythe homonyme.
- Dans *Totem et Tabou* (1913) Freud s'intéresse aux rites et aux croyances et invente le mythe de la horde nouvelle, du meurtre du père et du repas totémique pour expliquer l'organisation de la société. Encore une fois, on voit comment l'auteur essaie d'ancrer le mythe dans la psychologie collective.
- Dans *Moïse et le monothéisme* (1939), Freud s'occupe du mythe religieux.

Chez Freud se trouve l'idée sous-jacente d'une sorte de mythologie collective, de schémas récurrents qui se répètent dans l'inconscient de chaque individu et qui créent un mythe personnel, secret, caché, mais en même temps répandu. Cette idée est reprise par Claude Lévi-Strauss dans sa théorie du structuralisme, selon laquelle les convergences qu'on peut remarquer dans les mythes présents dans différentes cultures du monde entier relèvent d'une pensée analogique propre à l'être humain.

Charles Mauron est le premier critique qui s'intéresse aux relations entre la psychanalyse et le mythe et qui, en quelque sorte, anticipe les idées de Lévi-Strauss, dans son ouvrage *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique* (1963). Mauron écrit cette œuvre dans le but de donner des bases

7 ANZIEU, Didier, *Le travail de l'Inconscient. Textes choisis, présentés et annotés par René Kaës*, Paris, Dunod, 2009, pp. 60-99.

théoriques à la méthode psychocritique qu'il a utilisée dans ses travaux précédents et qui consiste à faire ressurgir dans les textes l'expression de la personnalité inconsciente de l'auteur. Il le fait de façon empirique, en analysant des textes de Mallarmé, Baudelaire, Nerval et Valéry et les figures qui les hantent :

Singularité et répétition créent des figures caractéristiques. L'imagination d'un écrivain donné ne paraît pas s'attacher qu'à un petit nombre de ces figures. Il les varie plus qu'il n'en change. [...] Or ces remarques sur les figures peuvent se répéter pour les situations. La dormeuse de Valéry n'est pas contemplée du même regard que la danseuse de Mallarmé. On aboutit ainsi dans chaque cas à un petit nombre de scènes dramatiques, dont l'action est aussi caractéristique de l'écrivain que les acteurs. Leur groupement compose le mythe personnel.⁸

Mauron affirme qu'il est possible de saisir le mythe personnel d'un auteur grâce au repérage des schémas fixes qu'on peut retrouver dans ses œuvres et à partir de là d'en étudier la genèse. Cette dernière, n'est pas forcément ou uniquement liée à des faits autobiographiques qui relèvent d'un trauma, mais aussi à « un mouvement de flux et de reflux entre la conscience et l'inconscient, entretenu par des énergies qui peuvent provenir de part et d'autre⁹ ». Ces énergies sont filtrées par l'auteur et leur utilisation peut aboutir, selon Mauron, à deux résultats différents :

Si le moi de l'écrivain est faible ou passif (*a fortiori* s'il y a névrose ou pré-psychose), il deviendra le serviteur de son inconscient ; l'œuvre écrite se transformera en rêve, en compromis entre le refus de contact avec le réel et la nécessité de décharger un potentiel. Si, au contraire, le moi est fort, il va capter l'énergie de la fantaisie inconsciente et la faire travailler à une construction que nous tâcherons de définir.¹⁰

Or, en mettant de côté toute tentative de diagnose psychanalytique, ce qui n'est pas l'objectif du présent travail, Mauron montre bien les deux types d'ouvrage que nous pouvons obtenir avant et après le dépassement d'un trauma chez l'écrivain : dans le premier cas, l'auteur, qui n'as pas encore une pleine conscience de soi, aurait tendance à

8 MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.

9 *Ivi*, p. 214.

10 *Ivi*, p. 215.

élaborer un texte plutôt métaphorique, qui à travers la métaphore revit le trauma et le déplace sur un autre sujet. Le deuxième cas est celui de l'auteur conscient, qui sait élaborer son trauma et l'utiliser pleinement, en toute sa force.

Pour analyser ces types d'ouvrages, Mauron nous offre plusieurs instruments d'interprétation, dont celui du « rattachement de l'œuvre à un passé individuel en partie oublié par l'auteur¹¹ ».

1.2 La répétition chez Mouawad

Il est incontestable que dans les pièces de Wajdi Mouawad, nous retrouvons toujours une série de constantes qui se répètent. En effet, comme le déclare l'auteur lui-même, l'acte de répétition est essentiel dans le processus créatif, qui, dans son cas, réside dans la marche :

La marche, telle que je la vis, n'est pas une activité « sportive ». C'est une méditation. [...] La marche est pour moi le seul remède à l'angoisse, peut-être parce qu'elle est le lieu du fantasme. [...] Quand je marche, je ne pense pas. Je fantasme. Je rêve à telle pièce que je vais écrire, à telle histoire, je refais une mise en scène.¹²

De fait la marche est une action qui prévoit la répétition du même mouvement plusieurs fois, de façon automatique, et pour Mouawad, la maîtrise de ce geste élémentaire est rassurante :

Mettre un pied devant l'autre et répéter le mouvement, pour moi, qui ai la chance de ne pas avoir de maladie ou de handicap, c'est un geste à ma hauteur. Parler me plonge déjà dans l'abstraction. C'est une élévation. Marcher demeure un geste préhistorique. En cela il est rassurant. Je suis avant tout marcheur. Mais dans un sens qui n'a rien à voir avec le loisir ou le sport.¹³

Il s'avère donc que la répétition des mêmes situations et personnages dans les pièces du dramaturge pourrait être interprétée comme une sorte de marche, de parcours vers la connaissance du sujet qui, dans ce cas, est l'identité du poète, qui se dévoile à

11 *Ivi*, p. 222.

12 CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, L'émeac, 2005, pp. 61-62.

13 *Ivi*, p. 66.

travers les histoires de ses personnages. La répétition jaillit d'une incompréhension, de la volonté de connaître une identité perdue, en essayant, dans chaque œuvre, d'ajouter une pièce au puzzle identitaire :

Il arrive parfois que dans la rue on trouve un morceau de puzzle. On le ramasse, sans savoir à quoi correspond l'image que compose ce morceau. [...] Peut-être que dans six mois, vous en trouverez un autre. Partez du principe que ces deux pièces appartiennent au même puzzle, même si le deuxième morceau a été trouvé à l'autre bout du monde et qu'il n'est pas de la même taille. Continuez ainsi jusqu'à la fin de votre vie. Lorsque vous serez très vieux et que vous aurez des dizaines de morceaux de puzzle, essayez de le reconstituer. Vous arriverez à une image qui est la vôtre.¹⁴

Ce parcours n'est pas linéaire, mais à chaque étape, il aboutit à des résultats différents. Mouawad parle en effet d'une sorte de glacier qui se déplace en lui :

Eh bien, je crois qu'il y a en moi un glacier majestueux qui avance. Mais je ne sais ni où il va ni d'où il vient. Parfois cela procure une douleur, parfois, au contraire, une joie. Entre douleur et joie, il y a toujours le fil ténu de la perte. Ce n'est pas moi qui le dit, c'est le poète lui-même.¹⁵

Quoiqu'il soit le résultat du mouvement, ce qui reste constant est le « fil ténu de la perte », c'est-à-dire cette expérience originelle de l'auteur qui a provoqué en lui le trauma duquel l'écriture éclate. Il s'agit de l'exil, causé par la guerre, de l'abandon du pays natal et de la langue maternelle, thématiques qui sont à la base du théâtre de Mouawad. Cela fait en sorte que dans toute la production de l'auteur nous trouvons des éléments interconnectés, des résonances et des échos qui font référence à des textes écrits par Mouawad lui-même ou à d'autres modèles, surtout tirés de la littérature ancienne. Les critiques ont souvent comparé les textes de Mouawad à une saga, ce qui, cependant, ne rentre pas du tout dans la volonté de l'auteur qui, dans un entretien à RadioFrance explique que ces connexions sont principalement dues à la façon dont on lui racontait des histoires quand il était petit avant de se coucher, laissant toujours la

14 DIAZ, Sylvain, MOUAWAD, Wajdi, *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, Actes Sud, Arles, 2017, p. 63.

15 CÔTÉ, op. cit., p. 66.

narration partiellement inachevée, pour qu'il ait envie de se mettre au lit le lendemain pour connaître la suite¹⁶.

Compte tenu de ces caractéristiques particulières qui sont essentielles pour comprendre la genèse des œuvres de Mouawad, nous pourrions identifier trois typologies principales de répétition :

- La répétition linguistique, avec l'utilisation d'une langue qui est un français influencé par le rythme chantant et répétitif de l'arabe, ;
- La répétition interne des mêmes éléments au sein du même texte ou à l'intérieur de la production de l'auteur ;
- La répétition d'images, situations, personnages, tirés des modèles anciens, notamment le mythe grec.

Nous essayerons, dans les paragraphes qui suivent, d'analyser ces trois aspects, en se concentrant, notamment sur le dernier.

1.2.1 La répétition linguistique

La langue principale d'écriture de Mouawad est le français, bien qu'il ajoute parfois des mots ou des expressions en anglais, surtout quand l'intrigue se déroule dans le contexte québécois.

Malgré sa nationalité libanaise et le fait que sa langue maternelle est l'arabe, comme affirmé plusieurs fois par l'auteur lui-même, il s'agit d'une langue qu'il a complètement oubliée suite à son immigration en France. Bien qu'il ne sache plus s'exprimer en arabe, ce qui est resté ancré dans la mémoire de Mouawad est le rythme de cette langue, un rythme qui dans ses souvenirs est lié surtout aux histoires qu'on lui racontait pendant son enfance. Ce rythme est dû essentiellement au fait que l'arabe est une langue fortement basée sur la répétition : Mouawad explique en effet qu'en arabe, spécialement en poésie, on répète la même chose au moins trois ou cinq fois en créant ainsi ce que dans l'art figuratif on appellerait des arabesques, des motifs ornementaux composés par des lignes entrelacés qui donnent un effet à la fois de sinuosité et de répétition. Cette modalité de versification, qui suit des règles spécifiques, crée des

¹⁶ Entretien de la série « A voix nue » du 9 juillet 2009, pour RadioFrance : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/wajdi-mouawad-repeter-c-est-le-quotidien-d-une-histoire-d-amour-avec-un-spectacle-9336155> (consulté en ligne le 15 avril 2024).

rythmes qu'on retrouve dans la langue de Mouawad, qui affirme être très attentif au choix des mots et au nombre de syllabes. Cela exprime, dans la culture arabe, certains sentiments tels que la nostalgie et la mélancolie¹⁷.

Nous pouvons trouver un exemple de cette répétition presque obsessionnelle dans la toute dernière scène de *Tous des oiseaux* où Eitan, le protagoniste, pleure devant la tombe de son père et prononce cinq fois la phrase « Je ne me consolerais pas¹⁸ ». L'acteur sur scène joue en allemand et affirme vouloir essayer de récupérer la langue de David, alors qu'il aurait dû parler en arabe, la vraie langue maternelle de son père, et cette répétition pourrait donc être considérée une sorte de tentative de combler le vide linguistique créé par les origines cachées de David.

Il s'agit d'une espèce de mantra qui exprime ici un sentiment qui pour Mouawad est profondément lié à la répétition, c'est-à-dire la colère. Ce type d'écriture répétitive est en effet rapproché de la chanson, dont la composition implique toujours la difficulté de trouver le bon mot et de le placer au bon endroit pour obtenir l'effet rythmique souhaité. La recherche de cet effet presque mélodique provoque une colère chez l'auteur qui peut être calmée seulement à la présence de trois éléments : le rythme, la répétition des mots et un hurlement. Cela suscite plutôt un sentiment de détente car le dramaturge réussit enfin à trouver un système pour pouvoir faire entendre sa voix plus fort que son appareil vocal ne puisse le faire. Cette façon de manipuler la langue vient de l'écoute de nombreuses chansons, surtout de Renaud et de Brel (qu'on retrouve aussi dans *Mère*), mais aussi du groupe rock Noir Désir, qui se caractérise par la présence de ces hurlements qui soulagent Mouawad¹⁹.

1.2.2 La répétition interne

Chez Mouawad on trouve souvent des figures et des situations qui reviennent plusieurs fois au sein du même texte, de façon presque compulsive et obsessionnelle. Il s'agit de situations traumatiques que les personnages principaux ont vécues et qui sont éveillées soudainement par un autre événement traumatique. Le souvenir du premier

17 *Ivi*, (consulté en ligne le 15 avril 2024).

18 MOUAWAD, Wajdi, *Tous des oiseaux*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 130. Dorénavant nous nous référerons à cette ouvrage avec la sigle *T.O.*

19 Entretien à RadioFrance, cit. (consulté en ligne le 15 avril 2024).

trauma, souvent oublié, commence alors à ressurgir et le personnage est obligé de le revivre plusieurs fois dans la tentative de le dépasser. Cela crée une discontinuité dans le texte, surtout au niveau temporel, parce que le trauma du présent se mélange avec le trauma du passé ; au niveau narratif l'intrigue est interrompue par l'avènement inattendu de ces souvenirs. Cette discontinuité se reflète aussi dans l'esprit du personnage qui est en quête de lui-même et qui, à travers la répétition mentale de l'épisode traumatique, arrive au fur et à mesure à reconstruire son identité (même si dans la plupart de cas de manière incomplète et insatisfaisante). Mouawad adopte donc une sorte d'écriture fragmentaire dans ses textes : à chaque fois que le personnage revit son trauma, il est capable d'ajouter un fragment à son « puzzle identitaire » et de poursuivre dans sa quête.

1.2.2.1 Les fragments de la mémoire

Cette répétition constante est bien visible dans le roman *Anima*. Vers la fin du texte, le protagoniste, Wahhch, réfléchit avec Winona sur son passé et sur les trous de sa mémoire :

Il a commencé par dire qu'il n'avait jamais eu six ans. Ensevelie, son heure s'était arrêtée, fixée au fond de la terre. Il est devenu semblable à un immeuble hanté par un locataire dont il ignore tout. Qui éteint et rallume les lumières ? Dans quelle langue ? Il a raconté les parcelles de sa mémoire, une mer bleue, des plaques de ciel encore plus bleues, coquillage et innocence, tout cela bonbons trop sucrés, happés par le vacarme brutal du sang. Irruption soudaine d'un autre Wahhch, prenant sa place, vivant à sa place, souffrant à sa place, décalcomanie d'un lui-même déguisé en lui-même.²⁰

Les « parcelles de [la] mémoire » qui surgissent en Wahhch constituent les fragments qu'il doit utiliser pour poursuivre dans sa double quête (la chasse au meurtrier de sa femme et la tentative de combler les vides de son passé). À travers l'assassinat de sa femme et celui de Janice, Wahhch fait l'expérience d'une sorte de « déjà vu » de son trauma d'enfance, que, pourtant, il n'arrive pas à reconstruire :

Que faire des fragments éclatés de son histoire ? Fragments qu'il ne cesse de ressasser, incapables d'en raccorder les parties puisque le seul témoin de son désastre, qui l'a sorti

20 MOUAWAD, Wajdi, *Anima*, Arles, Actes Sud, éd. rév., coll. « Babel », no 1261, 2015, p. 409.

de la fosse et l'a sauvé de la mort, ce père qui n'est pas son père mais qui l'a élevé comme son propre fils, refuse de parler de ce qu'il a vu et de ce qu'il a vécu, refuse de témoigner pour lui.²¹

Ces fragments reviennent sans cesse et hantent les pensées du protagoniste. Comme le remarque Pauline Desiderio, il s'agit d'une espèce de jeu d'enfant, comme une bobine qui est lancée et ramenée presque perpétuellement. La chercheuse fait le lien entre l'œuvre de Mouawad et le texte de Freud *Au-delà du principe de Plaisir*, dans lequel la répétition est décrite comme une action réitérée plusieurs fois par l'enfant « afin de rejouer la perte sur laquelle il n'a aucune emprise²² ».

On retrouve le même processus dans *Tous des oiseaux*, notamment chez le personnage de Wahida. Tout d'abord, elle insiste sur le fait qu'elle ne cesse pas de revivre l'attentat lorsqu'elle essaie de dormir :

WAHIDA. Je ne peux pas dormir. Je me rejoue la scène dès que je suis seule. Je ferme les yeux et tout revient, le pont, les gens, la chaleur, le soleil, la douane, la fouille, et tout tourne en boucle jusqu'à l'attentat.²³

Cette répétition est aussi la cause de la discontinuité temporelle de la première partie de la pièce qui reflète cette boucle dont Wahida parle et qui fait en sorte qu'on puisse passer, dans la même scène, du cadre de la chambre d'hôpital d'Eitan au cadre de New York ou à celui des instants précédant l'attentat.

En plus, Wahida est aussi un personnage en train de mener une reconstruction de son propre puzzle identitaire. Effectivement sa lecture analytique de l'œuvre de Hassan Ibn Mohammed Al-Wazzân ou Léon l'Africain est une façon de se poser des questions qui la concernent personnellement en tant qu'arabe qui a immigré vers un autre pays et qui a essayé de se débarrasser de son identité pour en acquérir une nouvelle, tout comme Léon l'Africain a renoncé à la sienne pour sauver sa vie et sa liberté en se convertissant au christianisme. Comme le dit Eitan lors de sa première rencontre avec Wahida, elle

21 *Ivi*, p. 410.

22 DESIDERIO, Pauline, *La répétition dans l'œuvre de Wajdi Mouawad comme écriture de l'exil*. Colloque international "Les littératures contemporaines de l'exil", Université Badji Mokhtar, Annaba, 09-10 novembre 2015, 2015, Annaba, Algérie, p. 4.

23 *T.O.*, cit., p. 18.

travaille sur le texte tous les jours depuis deux ans, sans interruption ; il s'agit de la biographie d'un personnage que l'histoire a oublié, mais dont Wahida veut recomposer les fragments. Cependant, il semble il y avoir quelque chose d'insaisissable dans cette histoire, quelque chose qui est profondément lié au concept d'identité et d'origine :

WAHIDA. [...] S'il y a une chose que je n'ai pas comprise, ou pas voulu comprendre de Wazzân, c'est sa curiosité, sa manière chaque fois différente d'être arabe, sa manière de toujours échapper au malheur. De cette manière j'ai encore beaucoup à apprendre ! Il ne s'est pas dissimulé, au contraire, il a toujours choisi de se dévoiler devant la passion qu'il avait du monde. Je ne veux plus fuir [...].²⁴

Wahida, grâce à cette étude quasiment obsessionnelle de la vie de Wâzzan, comprend que le seul moyen pour pouvoir saisir sa vraie identité est la prise de conscience du fait qu'il n'y a pas un seul « je », mais qu'il y en a plusieurs et tout comme Wâzzan elle doit essayer de les faire dialoguer.

1.2.2.2 Répétition et rituel

La répétition s'inscrit parfois dans des rituels qui reviennent plusieurs fois au cours d'une pièce, symbolisant, d'une manière encore différente, la tentative de reconstruire les fragments d'une identité brisée, en exil. C'est le cas de *Mère*, où la protagoniste se retrouve dans un environnement étranger et dont le seul but est celui de rentrer au Liban. À travers une série de gestes répétés maintes fois pendant la représentation, elle essaie de garder un contact avec ses origines, de comprendre la situation de la guerre qui ne déchire pas seulement son pays, mais aussi sa famille et elle-même.

L'un des exemples les plus évidents de ces rituels c'est le journal télévisé, à travers lequel la famille Mouawad essaie de prendre de nouvelles sur la situation du Liban. Chaque soir, Jacqueline et ses enfants se réunissent devant la télévision pour écouter le journal de Christine Ockrent (réellement présente sur scène jouant elle-même) : après les titres, la journaliste salue les téléspectateurs avec la formule « Madame, monsieur, bonsoir », à laquelle Jacqueline répond avec un « É bonsoir ». Pendant l'annonce concernant la guerre, elle ne fait qu'insulter les ennemis et les chefs

²⁴ *Ivi*, p. 106.

de milice pour ensuite se plaindre lorsque madame Ockrent passe à un autre sujet. Ce n'est pas par hasard que la dernière annonce de madame Ockrent est celle de la mort de Jacqueline : il s'agit, dans ce cas, d'une rupture du rituel, puisqu'à la salutation habituelle de la journaliste, aucune voix ne répond.

Une autre scène rituelle est celle des appels téléphoniques, le seul moyen de communication directe avec le Liban, bien que les lignes soient souvent coupées. Ces scènes sont caractérisées par un rythme rapide et convulsif, surtout quand il s'agit des conversations avec le père de Wajdi qui est au Liban, dominés par la conscience que la communication pourrait sauter soudainement. Ce rituel atteint son point maximal pendant la première scène de la quatrième partie, *Une fenêtre pour l'échappée*. Après avoir su que son mari a eu un malaise suite au cambriolage de son dépôt, Jacqueline essaie sans cesse de le contacter jusqu'à ce qu'elle en devienne folle et casse le téléphone.

La répétition de ces deux actions pendant toute la pièce pourraient symboliser la perpétuelle continuation et répétition de l'évènement qui est à la source de l'écriture de Mouawad et qui est ici l'arrière plan de la représentation, c'est-à-dire la guerre du Liban. La dernière réplique de Jacqueline souligne bien cette situation incessante :

MÈRE. On a passé cinq années à se dire « Dans trois mois on s'en va ». Finalement on part, mais pas là où on croyait. Ils ne savent pas leur bonheur, ceux qui passent toute leur vie dans la même maison et sur la même terre. Que Dieu protège ceux qui sont sur la route.²⁵

Tout au long de la pièce, elle vit constamment dans l'espoir que la guerre finisse bientôt pour qu'elle puisse rentrer dans son pays natal avec toute sa famille. Cependant, cette guerre est un manège et les mêmes évènements tragiques continuent à détruire le Liban et les Libanais. Ce concept est bien exprimé par la dernière intervention sur scène de Wajdi adulte, qui se tire une balle dans la tête et tombe mort, pour ensuite refaire le geste idéalement à l'infini :

WAJDI. Quarante-six ans après le début de la guerre civile, le Liban continue à mourir, éventré par les mêmes maux, victime des mêmes clans, des mêmes chefs et des mêmes

25 MOUAWAD, Wajdi, *Mère*, Actes Sud-Papiers / Leméac, Arles 2022, p. 82. Dorénavant nous citerons cet ouvrage avec la sigle *M*.

antagonismes régionaux, chaque Libanais sait dans sa chair qu'il est impossible de tuer cette guerre. Même au théâtre, où pourtant on peut inventer ce que l'on veut. Même si je faisais semblant d'être la guerre, si je prenais un pistolet pour essayer, même dans la fiction, cela serait impensable, inimaginable. Voici un pistolet. Je vais me tirer une balle dans la tête.

*Wajdi se tire une balle dans la tête. Il tombe mort. Un temps. Il se relève. Il recommence, tombe, puis se relève. Même manège.*²⁶

Si dans *Tous des oiseaux* la répétition était une tentative de reconstituer un puzzle identitaire perdu, dans *Mère*, Mouawad veut mettre l'accent sur la brutalité de la guerre qui empêche à Jacqueline de retrouver son « Je », puisqu'elle est obligée de rester loin de son pays natal, c'est-à-dire de ses origines. Cependant, celui qui a su construire un nouveau puzzle (et continue de le faire), c'est Wajdi lui-même, qui grâce à cet exil forcé et involontaire a pu trouver la source de son écriture.

1.2.3 Répétitions d'images mythiques

Le mythe grec est une source inépuisable d'inspiration pour de nombreux auteurs de théâtre contemporain qui inscrivent ces narrations dans les problématiques de leur époque. Wajdi Mouawad ne représente pas une exception, au contraire, il exploite pleinement les possibilités du mythe grec pour nourrir toutes ses pièces. Effectivement les personnages de Mouawad pourraient être, en quelque sorte, considérés des héros chargés de différentes missions dont le but est d'habitude la quête des origines et d'une identité perdue.

Si on reprend la déjà mentionnée théorie de Mauron, selon laquelle chaque auteur réécrit son mythe personnel à travers ses personnages, il est facile de remarquer qu'il y a une série de situations qui unissent la biographie de Mouawad avec les protagonistes de ses pièces. La situation la plus éclatante est celle de l'exil dû à la guerre, qui pousse les personnages à enquêter sur leurs origines perdues. Il s'agit donc de personnages errants, qui recherchent une vérité, un appui sur lequel fonder leurs vies. Ce concept est à la base du théâtre tragique déjà à partir d'Aristote :

²⁶ *Ivi*, pp. 79-80.

La péripétie est, comme on l'a dit, le retournement de l'action en sens contraire ; et cela, pour reprendre notre formule, selon la vraisemblance ou la nécessité. Ainsi, dans *Œdipe* l'homme qui arrive dans l'espoir de réjouir Œdipe et de le délivrer de ses craintes à propos de sa mère, fait tout le contraire en lui dévoilant son identité ; [...].

La reconnaissance – son nom même l'indique – est le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance, ou qui conduit vers l'amour ou bien la haine des êtres destinés au bonheur ou bien au malheur. La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'une péripétie, comme celle qui prend place dans *Œdipe*.²⁷

Aristote utilise l'exemple du mythe d'Œdipe pour expliquer cette dialectique qui permet au personnage de passer d'un état d'ignorance et de perte à un état de connaissance, qui n'implique pas forcément une amélioration de ses conditions. Mouawad fait souvent référence à ce mythe dans ses textes et ce sont parfois les personnages eux-mêmes qui le citent. C'est notamment la thématique de la reconnaissance ou de la révélation qui frappe l'auteur et qui le pousse à réinterpréter ce mythe. Dans une interview à France Culture, Mouawad affirme qu'« une œuvre quand elle est grande, comme celle de Sophocle, vous révèle à vous-même. C'est-à-dire qu'elle ne vous apprend pas quelque chose que vous ignoriez, au contraire : elle fait apparaître quelque chose que vous portiez mais que vous ne voyiez pas.²⁸ ». Il est effectivement question d'aveuglement dans le mythe d'Œdipe et ce même aveuglement, selon Mouawad, se reflète aussi dans la guerre du Liban et fait en sorte que le pays soit encore gouverné par les mêmes chefs politiques qui ont permis ce conflit.

Plus en général, c'est le cycle thébain dans son entièreté qui intéresse Mouawad, c'est-à-dire les épisodes qui regroupent les mythes de la fondation de la ville de Thèbes, de l'histoire de Dionysos, d'Œdipe et de la lutte fratricide de ses fils. En particulier il s'appuie sur les tragédies de Sophocle qui ont comme protagoniste Œdipe et sa famille, dans la trilogie qui comprend *Œdipe roi*, *Œdipe à Colone* et *Antigone*.

27 ARISTOTE, op. cit, p. 101.

28 Entretien de la série « La Grande table culture » du 28 septembre 2021, pour RadioFrance : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-culture/wajdi-mouawad-fait-chanter-oedipe-2657420> (consulté en ligne le 29 avril 2024).

Dans les paragraphes qui suivent, nous tâcherons d'analyser dans le détail les thématiques évoquées par ces textes et les relations qu'elles entretiennent avec les pièces de Mouawad.

1.2.3.1 *Le secret caché*

Œdipe est un héros qui a une mission bien précise : en tant que roi de Thèbes, il doit sauver sa ville d'une épidémie de peste en trouvant l'homme qui a tué son propre père et couché avec sa propre mère. Le roi commence une vraie enquête pour trouver le coupable, sans savoir qu'il s'agit de lui-même. De la même façon, les personnages de Mouawad sont souvent porteurs d'un secret qu'ils doivent dévoiler pour connaître leurs propres origines. Ses pièces débutent souvent avec une découverte mystérieuse qui entraîne nécessairement une quête identitaire de la part des protagonistes ; le secret est toujours issu d'un silence, d'une voix qui ne s'est pas exprimée et qu'il faut enfin faire ressurgir.

Par exemple dans *Incendies*, les personnages principaux, Simon et Jeanne découvrent, après la mort de leur mère Nawal, d'avoir un autre frère et que leur père n'est pas celui qu'ils croyaient. Dans son testament Nawal écrit : « Aucune pierre ne sera posée sur ma tombe / Et mon nom gravé nulle part. / Pas d'épithaphe pour ceux qui ne tiennent pas leurs promesses. / Et une promesse ne fut pas tenue. / Pas d'épithaphe pour ceux qui gardent le silence. / Et le silence fut gardé²⁹ ». Ce silence déclenche une enquête à la recherche de ce père et de ce frère perdus dans le « pays natal de Nawal », qui n'est jamais mentionné explicitement, et amène à une mise en question totale de la vie de Simon et Jeanne.

Pareillement dans *Littoral*, le protagoniste Wilfrid, après la mort de son père, hérite une valise rouge à l'intérieur de laquelle il trouve des lettres que son père lui a écrites, mais jamais envoyées. Encore une fois on se retrouve face à un silence gardé pendant une vie entière qui est rompu par la mort de l'un de deux parents. Wilfrid commence un voyage dans le pays de son père pour trouver l'endroit où l'enterrer et il rencontre sur son chemin d'autres personnages dont les histoires sont issues de la guerre

²⁹ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 14.

et dont les vies sont apparemment anonymes, mais qui gardent en eux un besoin inépuisable de s'exprimer en rompant le silence qui les enveloppe.

Il en va de même pour *Tous des oiseaux* : la pièce commence avec une découverte qui fait ressurgir un secret familial qu'Eitan, le plus jeune membre de la famille, veut dévoiler. Après une dispute avec ses parents juifs suite à l'annonce de sa relation avec une fille arabe, Eitan, qui est génétiste, prélève un échantillon d'ADN de ses parents et de son grand-père et découvre que son père, David, n'est pas le fils de son grand-père Etgar. Cette piste l'amène chez sa grand-mère Leah, qui habite en Israël, dans le but de découvrir quelles sont ses origines. Pour lui, qui a toujours cru que l'identité pouvait se réduire à « quarante-six chromosome³⁰ », commence un voyage qui vise à rompre un silence qui dure depuis des années et qui hante sa famille. Tout d'abord c'est Leah qui refuse de parler, lorsque Wahida la prévient de l'accident d'Eitan :

LEAH. Un garçon est venu, je ne savais pas qui il était, je ne savais même pas qu'il existait.

WAHIDA. Vous lui avez parlé, vous avez mangé ensemble !

[...]

LEAH. Il t'a menti.

WAHIDA. Je ne comprends pas ! Vous ne vous êtes pas parlé ?

LEAH. Non ! Va-t'en maintenant !

WAHIDA. Il est venu pour ça ! Il pensait que vous pouviez répondre à ses questions !

LEAH. Il s'est trompé !

WAHIDA. Il est venu vous demander de lui parler de son père...

LEAH. Tu t'en vas !

WAHIDA. Qui est David, votre fils...

LEAH. Je ne sais pas ! Sors !

WAHIDA. Si, vous savez ! Vous Savez ! Et Eitan sait que vous savez !³¹

De la même façon, Etgar, le mari de Leah, hésite à parler et il le fera seulement à la fin de la pièce, quand il va dévoiler à David ses vraies origines.

Dans le mythe, Œdipe est celui qui ne devrait pas exister, parce que son père, Laïos a violé un enfant et il est sujet à un malédiction pour laquelle son premier héritier mâle lui donnera la mort et couchera avec sa femme Jocaste. Œdipe naît, est abandonné

30 *T.O.*, cit., p. 22.

31 *Ivi.*, pp. 32-33.

et sans connaître sa vraie identité, il va accomplir ces prévisions néfastes. Il en va de même pour David, qui a été abandonné à sa naissance à cause de la guerre et il n'aurait pas dû grandir avec Leah et Etgar. Il porte en soi une malédiction, une culpabilité, celle du survivant, qui, exactement comme dans le cas d'Œdipe, se transmet à sa descendance.

1.2.3.2 *L'exil comme tentative de purification*

Les personnages de Mouawad sont des personnages « vibrants », des « corps en fugue³² », dont l'identité n'est jamais définitive. Leur voyage à la découverte de soi-même est souvent représenté sur scène à travers un voyage physique du personnage qui se trouve dans une situation d'exil.

Dans le cas d'Œdipe, ce dernier choisit volontairement de s'exiler et de quitter Thèbes, comme tentative de châtement et purification des fautes qu'il a commises : avoir tué son père et avoir marié sa mère. Nous retrouvons cette situation chez Mouawad, par exemple dans le personnage du père dans *Littoral*. Le père de Wilfrid effectivement, pour essayer de fuir l'objet de sa culpabilité, c'est-à-dire son fils, commence toute une série de pérégrinations qui l'amènent enfin à mourir sur un banc proche de la maison de Wilfrid. Ce dernier décide de lui trouver une sépulture et il choisit de ramener le corps de son père dans son pays natal, en traversant plusieurs endroits pour, finalement, décider de le confier à la mer. Après une vie passée dans l'errance, le père exprime un dernier souhait, celui de ne pas être abandonné complètement aux vagues, comme s'il s'agissait d'une sorte de contrepas qui puisse le réconcilier avec ses origines : si dans sa vie il n'a fait que de voyager en essayant de fuir ses responsabilités, dans la mort il sera obligé de rester ancré au même endroit.

PÈRE. Je ne veux pas aller à la dérive !

Mon corps déchiqueté par les vagues.

Wilfrid !!

Ne me jetez pas loin du tout !

32 CHALAYE, Sylvie, *Penser un « autre théâtre » : enjeux et défis des dramaturgies contemporaines et postcolonie ou les marronnages dramaturgiques des scènes francophones*, paru dans DUPOIS, Gaëtan ; LLOZE, Evelyne, *Penser le théâtre contemporain : L'exemple de Wajdi Mouawad*, Paris, L'Entretemps, 2021, p. 64.

Ne m'abandonnez pas au gré des flots !

Ne me jetez pas à la mer sans attache !

Je ne veux pas être entraîné comme le veulent les vagues. [...] ³³

Wilfrid et les autres personnages qu'il a rencontrés pendant son voyage exaucent cette dernière volonté du défunt et ancrent le corps au sac contenant les noms des victimes de la guerre³⁴, en lui souhaitant de redevenir un gardien de troupeaux comme il l'a été pendant sa jeunesse. Le père pourra retrouver ainsi son identité et il sera en même temps protecteur d'autres identités perdues :

WILFRID. [...] Quant à moi, je te souhaite de trouver l'âme d'un vieux chien qui viendra s'asseoir à tes côtés. Tu ne sera plus mort, mais tu deviendras berger, car on te confie ce troupeau, sois son gardien, et redeviens, alors, pour l'éternité, pour nous, le gardeur de troupeaux. ³⁵

Cet exil est souvent dû à une situation de guerre qui a forcé le personnage en question à quitter son pays natal (et dans plusieurs pièces ses enfants aussi) et à vivre sa vie dans l'illégitimité, dans la sensation constante d'être hors-lieu. Dans *Tous des oiseaux* presque tous les personnages vivent une sorte d'exil. Chronologiquement, c'est Etgar le premier qui est obligé d'abandonner son pays natal, l'Allemagne, à cause du Nazisme ; il s'installe en Israël, pour ensuite devoir retourner à Berlin lorsqu'il quitte sa femme :

ETGAR. [...] Avant, les fermiers engendraient les fermiers, les rois les rois et les ouvriers les ouvriers. Tu naissais dans un monde et tu ne le quittais pas, sauf pour mourir. Alors que maintenant... celui qui dit « adieu » finit par revenir et celui qui dit « au revoir » on ne le revoit plus. Il a fallu l'anéantissement de mon monde pour qu'un bateau me conduise ici. [...] Là Israël, là le monde, là le centre. J'étais le dernier d'une lignée d'oiseaux sans branche, sans port, sans rien, moi, le petit survivant, qui ai vu mon frère se faire découper à la hache pour servir de nourriture aux chiens dont j'entends encore la

33 MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Arles, Leméac / Actes Sud, 2009, p, 102.

34 Pendant le voyage vers le pays natal de son père, Wilfrid rencontre Joséphine, une fille qui ne fait que réciter les noms des victimes de la guerre qui dévore ce territoire. Ces noms sont contenus dans un gros livre appartenant à la fille et sa sépulture avec le corps du père symbolise la possibilité pour tous ces morts de trouver enfin le repos éternel.

35 *Ivi*, p. 103.

mastication, je posais les pieds sur la terre ferme avec l'exil et le malheur de tous mes ancêtres sur les épaules. J'arrivais pour eux ! Eh bien je peux te dire une chose : si Dieu existe, il a dû rire parce qu'une virgule plus tard je refaisais mes bagages pour retourner avec ton père vers ces terres maudites en me promettant de ne plus jamais remettre les pieds ici. Et j'y ai cru à cette promesse. Et voilà. Où suis-je à présent ? D'où je te parle ? C'est drôle, non ?³⁶

Si le premier exil d'Etgar est une bénédiction et le sauve d'un monde qui est en train de s'effondrer, le deuxième est vu comme une véritable malédiction, comme un retour dans le pays de l'assassin, le seul qui pouvait l'accueillir. L'exil est, selon Etgar, quelque chose de plus en plus commun à notre époque ; avant le monde dans lequel nous vivions était stable et la condition humaine aussi, alors qu'aujourd'hui nous avons la possibilité de changer, ce qui crée un vaste nombre de possibilités, mais aussi une forte instabilité au niveau identitaire : c'est à l'homme lui-même de se découvrir et de créer sa propre identité. Œdipe naît dans une société qui est stable et figée et il aurait dû devenir roi comme son père, mais à cause de la faute de ce dernier, il grandit avec des bergers. Quand il a la possibilité de changer de statut, en sauvant la ville de Thèbes de la Sphinx, au lieu de recréer une nouvelle stabilité, ces événements engendrent une rupture qui amène le personnage à commencer sa quête identitaire et ensuite à s'aveugler. De la même façon, Etgar, qui en Israël a la possibilité de recommencer une nouvelle vie, crée une situation d'instabilité en sauvant David, abandonné à lui-même comme le petit Œdipe, et le ramène dans un territoire étranger, celui de l'ennemi. David aussi, une fois qu'il connaît la vérité, est condamné à l'aveuglement.

Les deux autres personnages en exil sont Eitan et Wahida, qui habitent aux États-Unis, mais qui sont originaires respectivement de l'Allemagne et de la Palestine. Lorsque Eitan découvre que son père n'est pas né de son grand-père, ils vont en Israël, pays dévasté par le conflit avec les palestiniens. Le voyage est apparemment une prérogative d'Eitan, qui veut essayer d'éclairer cette situation, mais finalement, il s'avère fondamental pour Wahida aussi puisqu'elle trouve, dans ce territoire, ses racines :

36 *T.O.*, cit. pp. 95-96.

WAHIDA. Je croyais que je n'avais rien à voir avec ça ! Qu'on avait fait ce voyage pour toi, qui cherchais à savoir qui était ton père et qui était le père de ton père ! Je croyais que je n'étais là que pour t'appuyer ! Pas un seul instant j'ai pensé que venir ici pouvait me concerner ! [...] Et on arrive ici. Et je vois ça. Je suis Arabe.³⁷

Wahida, en décidant de ne pas rentrer à New York, mais de rester en Palestine, effectue une sorte de contre-exil : elle abandonne la culture qui lui a été apprise, celle américaine, et elle embrasse la culture arabe, qui est la culture de sa famille, de ses origines, mais qu'elle a toujours appris à haïr. L'exil est donc double : le premier est en Amérique, commencé en fuyant la guerre de son pays, le deuxième est celui qui correspond au retour au pays natal. Ce deuxième exil de Wahida met en question tous les pilastres de sa vie et marque le début de sa quête identitaire ; il en va de même pour Eitan qui, en découvrant la vérité sur les origines de son père, se sent au croisement de deux cultures et ressent l'exigence de connaître le vrai nom de David. Cela, cependant, s'avère impossible et donc pour Eitan, cet exil n'aura jamais fin³⁸.

David est le vrai exilé de cette famille : il a été enlevé peu après sa naissance et il a grandi dans les bras de l'ennemi, en accueillant une religion, une langue, une culture, un prénom qui ne lui appartiennent pas. Il a vécu sa vie entière dans des endroits qui lui étaient étrangers, mais contrairement à Wahida, il n'a pas la possibilité d'accomplir un retour aux origines pour découvrir son véritable « Je ». David, aussi bien qu'Eitan n'arrive donc pas à la fin de sa quête identitaire et il meurt en prononçant ces mots : « Même si je ne pars pas en paix, qu'au moins ces derniers pas soient à moi³⁹ ». Toute sa vie a de fait été la conséquence du choix d'Etgar de le sauver et conséquemment le changement de culture a influencé ses idées et ses valeurs en le rendant une personne complètement différente par rapport à celle qu'il aurait pu être s'il était resté avec ses parents naturels en Palestine. La décision de vouloir s'approprier de ses derniers pas représente donc une dernière prise de conscience, une volonté de s'affirmer après toute une vie vécue dans l'inconscience et dans un exil forcé.

37 *Ivi*, p. 105.

38 David est le prénom que Etgar et Léah lui ont attribué. Son vrai prénom, celui que ses parents naturels lui ont donné le jour de sa naissance reste inconnu.

39 *Ivi*, p. 129.

Quant à *Mère*, la question de l'exil est à la base de toute la pièce : il s'agit en effet de l'histoire d'une famille exilée de son pays natal, obligée de le quitter à cause de la guerre, et de s'installer dans un autre pays, la France : ici, idéalement, les enfants pourraient recevoir une instruction de qualité et avoir une vie aisée, en attendant la fin du conflit pour rentrer au Liban. L'exil parisien de la famille Mouawad s'inscrit en effet dans une dimension temporelle progressive et en même temps indéfinie, comme si le temps était scandé par un sablier qui est tout de suite tourné lorsque le dernier grain coule et cela se répète maintes fois, jusqu'à la fin, où les protagonistes quittent la France et partent pour le Canada. Cela est bien visible dans la pièce, dans les nombreuses scènes, où Jacqueline affirme que la guerre sera bientôt finie :

MÈRE. De toutes les manières c'est fini, en avril on sera au Liban.

NAYLA. En septembre tu disais qu'en décembre on serait au Liban, en janvier tu as juré qu'en février nous serions au Liban et nous voilà en avril et nous ne sommes toujours pas au Liban !⁴⁰

Cet espoir toujours déçu crée des conflits au sein de la famille qui commence à procéder à deux vitesses différentes : d'une part les enfants s'habituent de plus en plus à leur nouvelle vie à Paris et d'autre part Jacqueline, dont l'esprit est toujours au Liban. Dans ce cas aussi, Mouawad tisse explicitement un lien entre l'histoire de sa mère et un mythe, celui de l'enlèvement d'Europe, princesse tyrienne piégée par Zeus et obligée de marier le roi de Crète après s'être accouplée avec le dieu. De la même façon, Jacqueline a été forcée de quitter le Liban et de s'installer en France et puis au Canada, sans jamais réussir vraiment à s'intégrer et à abandonner ses origines. Le dramaturge parle de cet effort et de ce défi qui se présente aux migrants dans un entretien pour RadioFrance où il aborde la thématique « de la difficulté de devenir européens, eux qui étaient orientaux, de devenir américains, eux qui étaient orientaux, de ne plus être dans un rapport de reconnaissance identitaire par rapport à n'importe quel groupe.⁴¹ » Jacqueline, dans son exil, n'a jamais su dépasser cette difficulté, ce qui a causé une

40 *M.*, cit., p. 26.

41 Entretien de la série « La Grande table culture » du 20 novembre 2017, pour RadioFrance : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-1ere-partie/wajdi-mouawad-l-illegitime-6302284> (consulté en ligne le 2 mai 2024).

faillie dans la famille Mouawad, bien exprimée dans la scène centrale de la pièce, où Wajdi adulte s'adresse directement à sa mère :

WAJDI. [...] Vous pensiez qu'il suffisait de fuir la guerre pour fuir la guerre, qu'un enfant reste libanais pour qu'il reste libanais, lui enfoncer les trucs dans la gorge. Vous pensiez que ce qui était bien pour moi, c'était l'école, la famille, le pays ; sache au contraire que ce qui va faire mon bonheur, enfants, amours, théâtre, amis, je le dois à la guerre, je le dois à l'exil et je le dois à ta mort. Si tu n'étais pas morte maman, je n'aurais jamais pu faire du théâtre.⁴²

Voici donc que, contrairement aux personnages de *Tous des oiseaux*, qui « ne se consoleront pas⁴³ », Mouawad essaie de trouver en quelque sorte une issue à l'exil de sa mère, un sens à son sentiment d'inadéquation qui déclenche l'art et la création.

1.2.3.3 La révélation

Dans un entretien de 1984, Claude Lévi-Strauss définit ainsi le mythe :

Un mythe est une histoire qui cherche à rendre compte à la fois de l'origine des choses, des êtres, du monde, du présent et de l'avenir et qui cherche en même temps, simultanément à traiter des problèmes qui nous apparaîtraient aujourd'hui à la lumière de notre pensée scientifique comme tout à fait hétérogènes, différents les uns par rapport aux autres, comme s'il y avait une seule réponse.⁴⁴

Selon l'anthropologue, le mythe est donc un récit qui essaie de simplifier la complexité de notre monde dans le but de trouver une réponse unique à plusieurs questions que les hommes se posent, par le biais de la fiction. Cette réponse pourrait donc être considérée comme une révélation, ce qui représente l'une des fonctions principales du mythe, à côté du questionnement et de la recherche⁴⁵.

Dans le mythe d'Œdipe la révélation est bouleversante et tragique : quand le protagoniste découvre d'être le coupable qu'il cherche, il décide de s'aveugler et de

42 M., cit. p. 55

43 Voir note 18.

44 Entretien de Claude Lévi-Strauss paru sur Antenne 2 le 4 mai 1984 : <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/i06292955/claude-levi-strauss-definit-les-mythes> (consulté en ligne le 1 avril 2024).

45 RUBIRA, Virginie, *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, Acoria éditions, Paris, 2014, p. 61.

partir loin en exil, sans possibilité de retour, en laissant derrière lui une famille dévorée par cette malédiction.

Chez Mouawad la révélation constitue toujours un moment fondamental de la pièce : comme dans les mythes, il s'agit de l'aboutissement de la phase de recherche et de quête. Dans *Littoral*, par exemple, la révélation arrive à la fin de la pièce, juste avant la dernière partie, quand Wilfrid et les autres personnages voient la mer. Cette étendue d'eau rappelle à Wilfrid l'histoire que son père lui racontait à propos du Chevalier Guiromelan : chaque nuit il allait dormir dans la mer pour ensuite être ramené à la vie le matin. C'est pour cette raison que Wilfrid choisit comme lieu de sépulture de son père les abysses marins, mais en accrochant le corps du père au livre des noms oubliés, pour qu'il puisse obtenir la paix éternelle, sans être abandonné aux vagues comme le chevalier, qui chaque jour doit recommencer sa bataille.

Il en va de même pour *Incendies*, où la révélation ultime passe par les biais des trois lettres que Nawal avait écrites avant sa mort, avec la disposition de ne pas les ouvrir jusqu'à la fin de la quête. Comme pour *Littoral*, cette pièce se clôt sur un silence, une acceptation tacite de la vérité, qui a été absorbée au fur et à mesure.

La révélation est évidemment au centre de *Tous des oiseaux*, et ce qui manque, dans ce cas, est la quête : David, en effet, prend connaissance de ses origines sans les avoir jamais cherchées, Eitan, quant à lui, part en voyage déjà conscient de la vérité, qui est acquise à travers un test scientifique. La structure typique du mythe est donc en quelque sorte renversée : après le questionnement d'Eitan, qui soupçonne ne pas faire partie de sa famille, la phase de recherche est très courte et la vérité est découverte rapidement. L'enjeu de *Tous des oiseaux* se trouve dans la façon de transmettre cette vérité difficile et douloureuse à celui qui ne la connaît pas.

Mère se détache apparemment de cette structure où la quête des personnages est volontaire, mais la révélation reste au centre de la pièce : dans cette œuvre nous ne trouvons pas le déploiement d'un mythe comme dans *Littoral* ou *Incendies*, il s'agit plutôt d'une prise de conscience de la part des deux personnages principaux, Wajdi et Jacqueline. Cette dernière vit dans l'espoir de pouvoir rentrer chez elle au Liban, mais cela est impossible. Ses derniers mots, déjà mentionnés précédemment, montrent toute l'amertume que cette situation suscite en elle :

MÈRE. On a passé cinq années à se dire « Dans trois mois on s'en va ». Finalement on part, mais pas là où l'on croyait. Ils ne savent pas leur bonheur, ceux qui passent toute leur vie dans la même maison et sur la même terre. Que Dieu protège ceux qui sont sur la route.⁴⁶

Avec cette opposition entre ceux qui ont toujours vécu au même endroit et elle, qui est dans un exil forcé, Jacqueline accepte la vérité mais ne l'accueille pas de façon constructive.

Wajdi adulte, de son côté, utilise la scène centrale de la pièce où il discute avec sa mère pour lui révéler enfin ce qu'elle a représenté dans sa vie. Comme démontré précédemment avec l'analyse de plusieurs extraits de cette scène, Jacqueline a été une sorte de poids dans la vie du jeune Wajdi, qui commence sa dernière réplique avec ces mots : « J'essaie à travers cette scène de faire entendre à ton esprit quelque chose qui m'est resté en travers de la gorge⁴⁷ ». Pour Wajdi, aussi bien que pour Jacqueline, il s'agit d'une révélation dont ils ont toujours été conscients, mais qui a été étouffée par un sentiment de culpabilité et qui éclate enfin sur le plateau pour essayer de réconcilier les deux personnages.

1.2.3.4 *L'animal-guide*

Parmi les sources d'inspiration de Mouawad, on ne trouve pas seulement le mythe classique, mais aussi certains mythes et légendes des populations amérindiennes dont le dramaturge retient notamment l'importance des animaux. Ils sont considérés en tant que totem, symboles de certains clans ou tout simplement guides pour les hommes, porteurs de certaines valeurs et dotés d'attributs magiques.

Selon Claude Lévi-Strauss, l'opposition / rapprochement entre hommes et animaux est fondamentale dans le mythe, surtout dans une perspective visant à l'étude des aspects rituels de certaines populations⁴⁸. Ce rapprochement est à la base de plusieurs ouvrages de Mouawad, parmi lesquels nous pouvons mentionner le roman *Anima* où il écrit : « Il m'a dit que j'avais probablement rencontré la part invisible de

46 Voir note 26.

47 *M.*, cit., p. 55.

48 LÉVI-STRAUSS, Claude, *Sur les rapports entre mythologie et le rituel*, exposé lors du colloque *Philosophie des sciences*, sous la présidence de Jean Wahl (26 mai 1956).

mon être magique. Les Indiens croient en cela. Chacun en a une. Elle a toujours la forme d'un animal. Elle se présente parfois à nous. Il faut être en mesure de la reconnaître⁴⁹ ». Ces mots, prononcés par le prêtre défroqué avec lequel Wahhch parle pendant ses recherches, font référence à la rencontre du personnage avec un animal dans lequel il a pu se reconnaître, avec lequel il a ressenti une connexion particulière. De fait l'un des tournants principaux du roman est représenté par la rencontre du protagoniste avec son double animal, qui le suit dans sa quête identitaire.

La présence des animaux est fondamentale dans *Tous des oiseaux*, ce que le titre laisse entendre. Chacune des quatre parties de la pièce porte en effet le titre d'un oiseau avec un attribut différent : *Oiseau de beauté*, *Oiseau du hasard*, *Oiseau du malheur* et *Oiseau amphibie*. Les oiseaux sont des animaux migratoires, sans stabilité, qui s'ouvrent, pendant leur vol, à toute possibilité. C'est ainsi qu'Eitan les décrit pendant sa dernière conversation avec Wahida :

Les oiseaux vont et viennent de chaque côté de ce mur, quand ils sont là-bas, ils sont là-bas, quand ils sont ici, ils sont ici. Qui saurait dire le contraire ? Il existe pourtant des oiseaux quantiques, à la fois là-bas et ici, apparus comme nous à l'instant du Big Bang, et qui volent toujours au midi des deux mères.⁵⁰

Ces oiseaux quantiques (Eitan, étant génétiste, utilise souvent des références scientifiques dans ses comparaisons) dont il parle pourraient être décrits comme des créatures doubles, hybrides, dont l'identité, l'origine et la place dans le monde ne sont pas nettes. Il s'agit de créatures destinées à vivre toujours à la frontière des deux réalités (le pays natal et le pays de l'exil), tout en faisant partie à la fois de l'une et à la fois de l'autre. Eitan semblerait décrire, avec le langage qui lui appartient, celui de la science, l'animal que Wazzân, dans son dialogue avec David mourant, appelle oiseau amphibie et qui est à la base pour comprendre l'enjeu identitaire de la pièce. Cet animal, que Mouawad rattache à la monstruosité, en faisant le lien avec l'un de ses textes de chevet, c'est-à-dire *La Métamorphose* de Kafka⁵¹, représente le défi d'intégration qui se pose lorsqu'une personne veut rejoindre une nouvelle réalité, ce qui implique toujours un

49 *Anima*, cit., p. 92.

50 *T.O.*, cit., p. 107.

51 Entretien pour RadioFrance du 20 novembre 2017 (cf. note 40), cit.

changement : dans le cas de l'oiseau, pour tous ses acolytes ce changement, cette mutation est vue comme une difficulté, alors qu'elle est en réalité une force. L'oiseau amphibie a su s'ouvrir à l'Autre, il a franchi les frontières de l'identité qui lui était assignée, refusant d'être renfermé dans une case, ce qui lui permet de prononcer les mots « Je suis l'un des vôtres⁵² ». Wahida et Eitan essaient donc de franchir, eux aussi, les limites imposées par la société dans laquelle ils ont grandi, Wahida en allant à la découverte de ses origines en Palestine, Eitan, en récupérant une pierre du village natal de son père, dans la tentative de réconcilier la double identité de David. Ce dernier, en effet, n'a pas pu devenir un oiseau amphibie, il a toujours refusé dans sa vie de s'ouvrir à l'Autre, mais il s'en rend compte seulement au moment de sa mort :

DAVID. Pour celui qui meurt, rien n'est réparé. Moi, j'aurais aimé connaître les enfants de mon fils. Tant aimé encore marcher sous la pluie, compter les étoiles, profiter davantage des silences et parler plus doucement aux choses. Moi, j'aurais voulu vieillir avec ma femme. Je ne savais pas combien étaient puissants les regrets de ce qui n'a pas été réconcilié. Il me semble qu'à présent je sais ce qu'il aurait fallu dire et faire.⁵³

Tout ce qui reste à David, quand la mort s'approche, est un goût d'amertume qui ne lui permet pas d'atteindre la paix éternelle et qui le laisse toujours suspendu, au point que même Eitan, quand il prie sur la tombe de son père ne peut que lui souhaiter « que les oiseaux t'emportent⁵⁴ ».

1.2.3.5 Le manque d'une figure de référence

Chez Mouawad, on peut souvent remarquer que les protagonistes des pièces ont subi la perte d'un proche, ce qui crée un traumatisme et peut déclencher la quête identitaire. Cette perte, en effet, est à l'origine d'un vide que le personnage ressentent l'exigence de combler. Dans ce cas, cela ne relève pas forcément du mythe ancien, mais il s'agit d'une caractéristique qui structure le mythe personnel du dramaturge : si Mauron parle de présences récurrentes chez les auteurs, dans le cas de Mouawad, on est face à des absences récurrentes qui hantent l'imaginaire et la vie des personnages. Dans

52 *T.O.*, cit., p. 128.

53 *Ivi*, p. 129.

54 *Ivi*, p. 130.

la majorité des cas, il s'agit d'une figure féminine, notamment celle de la mère, qui est morte ou qui a abandonné ses enfants.

Dans *Littoral*, par exemple, la mère de Wilfrid est décédée en lui donnant la vie, ce qui provoque chez le personnage un sentiment de culpabilité puisqu'il s'identifie à l'assassin de sa propre mère. L'errance du père fait en sorte qu'il ne soit à son tour pas présent dans l'enfance de Wilfrid, qui grandit avec ses oncles et ses tantes dans le souvenir d'une mère affectueuse et aimable et d'un père indifférent et égoïste. Le père, cependant, revient sous la forme d'âme, alors que la mère n'intervient jamais mais reste, en quelque sorte, en arrière-plan, visible seulement à travers les lettres du père et les souvenirs des frères et sœurs du protagoniste.

Dans *Incendies*, le manque de la mère des deux frères jumeaux n'est pas lié à sa mort, qui est quand même l'évènement déclencheur de la quête, mais au silence dans lequel elle s'est renfermée de son vivant. Ses non-dits, comme déjà dit, gardent des secrets qui doivent être dévoilés par Jeanne et Simon. La mort de Nawal marque une confirmation définitive de son absence dans la vie de ses enfants, qui essaient de reconstruire ce qu'elle était. C'est pour cela qu'ils décident de relever les missions que leur mère leur a confiées dans son testament et ils partent à la recherche des personnes qui ont marqué la vie de Nawal.

Dans *Tous des oiseaux*, celui qui souffre du manque d'une figure de référence est David et dans ce cas aussi, il s'agit de sa mère, Leah. Elle est tout à fait consciente de ses choix et lorsqu'elle revoit David après plusieurs années elle reste indifférente à sa présence et elle assume ses comportements en affirmant : « Vous comprenez Norah, je n'ai pas le sens de la famille. Quant à l'instinct maternel, n'en parlons pas. David était adolescent quand on s'est vus la dernière fois.⁵⁵ » Et encore :

LEAH. [...] Tu crois que je n'ai pas de cœur, tu n'as encore rien vu. Vous voyez, Norah, je suis une mère indigne. Et je méprise les gens qui me témoignent de l'attention. J'ai abandonné mon fils et ce fils est votre mari, mais vous, bien sûr, vous êtes une femme formidable.⁵⁶

55 *M.*, cit., p. 57.

56 *Ivi*, p. 60.

Leah ne s'adresse que rarement à son fils pendant toute la scène de leur première rencontre et elle préfère parler avec sa belle-fille. Elle se définit comme une mère indigne de ce titre, et en effet elle l'est, puisque David n'est pas son fils. Dans ce cas, l'absence de la figure maternelle est liée à un secret caché et à un sentiment d'illégitimité que Leah porte en soi depuis l'enlèvement de David. Elle le décrit tel qu'un couteau planté dans une plaie qu'elle a été obligé de s'infliger, lorsqu'Etgar a refusé de dire la vérité à David, après les massacres de Sabra et Chatila. Au moment de l'annonce de la séparation et face au fait que David partira avec son père en Allemagne Leah lui dit tout simplement « Tu apprendras l'allemand, tu trouveras ta place⁵⁷ », bien consciente que sa place n'est pas Israël et probablement, l'Allemagne non plus.

Bien que David ait quitté son pays natal avec son père et qu'il n'ait plus vu sa mère, elle a toujours en quelque sorte été présente à travers la foi religieuse du personnage : la religion juive se transmet en effet à travers la mère. C'est pour cette raison que la révélation de ses origines représente un vrai bouleversement dans la vie de David, qui soudainement n'a aucune repère ni certitude. La seule chose que Leah a pu transmettre à David est ce sentiment d'illégitimité qu'il vit depuis son enfance, quand lors des repas de Pâques il n'a jamais réussi à trouver l'afikomen cachée, contrairement à Eitan. Dans une tentative désespérée de combler ce nouveau vide créé par la révélation, David meurt en se souvenant du jeu de l'afikomen : « Elle est là maman, je l'ai trouvée, je l'ai trouvée, j'ai trouvé l'afikomen, maman, maman, maman, maman, maman, maman.⁵⁸ ».

Dans *Mère*, il y a deux figures manquantes et il s'agit, dans ce cas, de deux figures masculines, le père et le frère de Wajdi. Le père est resté travailler au Liban, alors que le frère est à Paris avec le reste de la famille, mais il n'apparaît jamais sur scène et il n'a aucune réplique. Ce que Mouawad essaie de porter sur le plateau est encore une fois la disparition progressive de la figure féminine, celle de Jacqueline, qui devient folle à cause de son éloignement forcé du Liban, de la séparation avec son mari, du vain espoir que la guerre s'arrête. Elle est représentée comme une femme stressée, sujette à des attaques d'anxiété et de colère, facilement irascible, pleine de douleur et de souffrance.

57 *T.O.*, cit., p. 93.

58 *Ivi*, p. 120.

Vers la fin, il y a des scènes où on voit que ses souvenirs commencent à être tordus, elle n'a plus vraiment conscience de la réalité et la maladie s'empare aussi de son corps, s'ajoutant à la douleur psychologique. Cette douleur de Jacqueline est transmise aussi à ses enfants et notamment à Wajdi qui, dans la scène où il parle avec sa mère, lui confesse tout ce qu'il a ressenti pendant son enfance :

WAJDI. Je te parle de ce qui est en train de se passer dans le cœur de ce garçon qui dort et dont tu ne sembles pas beaucoup te préoccuper sauf pour lui foutre des baffes et lui faire passer l'aspirateur. C'est ce qui me donne le droit de parler. Ça fait trente-quatre ans que je ne t'ai pas vue et tu ne me manques pas. Pourquoi ? Parce que tu lui manques, à lui qui te voit chaque jour. Tu entends ?! Sa mère lui manque, tu lui manques. Tu es en train de le perdre, tu entends ? Tu m'as demandé tout à l'heure si j'étais heureux, je t'ai dit oui...⁵⁹

Ce bonheur dont Mouawad parle ici est dû à la mort de Jacqueline, qui efface enfin la souffrance et laisse un vide que le dramaturge peut combler avec ses propres expériences de vie, avec l'ouverture à l'Autre et l'accueil de nouvelles possibilités que l'exil lui offre :

WAJDI. [...] Tout son [celui de Wajdi enfant] bonheur futur repose sur son malheur de maintenant, et il a besoin de toi, besoin que tu lui fasses sentir, par des gestes d'amour dont il ne comprendra le sens que plus tard, que tu ne vas pas lui en vouloir.⁶⁰

Le manque est donc pour Mouawad aussi une façon de partir à la recherche de lui-même, de se découvrir et de s'épanouir, en acceptant quand-même le fardeau de la souffrance vécue dans l'enfance.

1.3 Continuité et singularité

Comme nous venons de démontrer, le théâtre de Wajdi Mouawad est fondé sur une série de *topoi*, adaptés aux différentes situations énonciatives. Cette répétition, dont nous avons essayé de décrire les modalités et les sources est une façon de déployer le mythe personnel de l'auteur et c'est à travers l'analyse de ces schémas qu'on peut déceler l'évolution de sa pensée.

59 *M.*, cit., p. 55.

60 *Ivi*, p. 55.

Nous tâcherons par la suite de mettre en évidence les traits de singularité dans *Tous des oiseaux* et *Mère* au niveau de l'intrigue, aussi bien qu'au niveau poétique et stylistique.

1.3.1 Continuité et singularité dans *Tous des oiseaux*

Bien que les motifs convoqués par le dramaturge soient présents dans d'autres ouvrages, dans *Tous des oiseaux* il est question d'une évolution surtout au niveau de la spatialité et de la temporalité de l'intrigue.

Les pièces de Mouawad se caractérisent par des sauts temporels et spatiaux qui ne sont pas toujours évidents, surtout lorsque nous lisons le texte sans avoir vu la représentation. C'est aussi le cas de *Tous des oiseaux*, mais ce qui est particulier ici est le rapport entre ces temps. Passé et présent se mêlent dans la narration, en créant parfois des scènes où les deux temps sont représentés sur le plateau au même moment, c'est-à-dire nous voyons les souvenirs des personnages à l'instant même où il sont formulés. Cependant, ce qui est atypique pour Mouawad est le fait d'avoir inséré le conflit, c'est-à-dire la guerre israélo-palestinienne dans le présent et non pas dans le passé. Dans les autres ouvrages de l'auteur, en effet, les personnages protagonistes ne vivent pas directement la guerre, mais en subissent les conséquences et le conflit qu'ils expérimentent est intérieur, alors que le vrai conflit, celui extérieur, est toujours représenté comme une sorte de spectre qui hante les vies des protagonistes, mais qui reste dans leur passé, voire dans le passé d'un membre de leur famille. Dans *Incendies*, par exemple, c'est Nawal qui a vécu directement l'expérience de la guerre et ses enfants, Jeanne et Simon, la vivent à travers les souvenirs des personnes qu'elle a rencontrées. Eitan, au contraire, est directement victime du conflit israélo-palestinien alors que son père David est celui qui meurt à cause du conflit intérieur. Si dans les pièces précédentes ce sont notamment les enfants qui doivent mettre en question leur identité à cause des fautes de leurs parents, les rapports sont ici renversés. L'erreur d'Eitan est celui de « ne pas comprendre la douleur que son rapport avec une fille arabe pourrait provoquer dans ses parents⁶¹ » et cela l'amène à faire le test génétique qui lui permet de comprendre la vérité. Cela représente un autre renversement par rapport à la

61 Entretien pour Radio France du 20 novembre 2017 (voir note 40), cit.

structure typique des pièces de Mouawad : dans ce cas, comme on l'a vu, la vérité est découverte tout de suite et le problème qui se pose est comment la dire à la personne concernée. Sylvain Diaz parle, à ce propos d'une structure explosive et explosée :

Les enquêtes de *Tous des oiseaux* [...] donnent lieu à des révélations tant rapides que brutales, et donc « explosi[ves] » en dépit de la précaution des personnages qui estiment que « ce n'est pas la vérité qui crève les yeux d'Œdipe, mais la vitesse avec laquelle il la reçoit [comme] ce n'est pas le mur qui tue le coureur automobile, mais la vitesse avec laquelle il s'y fracasse⁶² ».

Si les autres pièces de Mouawad suivent en quelque sorte la structure du mythe dont nous avons parlé dans les paragraphes précédents, qui est respectée en premier lieu par Sophocle et qui prévoit les trois phases chronologiques de questionnement, recherche et révélation, ici, la dramaturgie éclate, explose, en créant une instabilité formelle qui fait écho à l'instabilité physique et psychologique des personnages. Cette instabilité est, selon David, transmise depuis la Seconde Guerre Mondiale. Il dit, à propos d'Etgar :

DAVID. Cette homme a vu sa mère se faire abattre d'une balle tirée dans l'indifférence d'une cohue à la descente d'un train à bestiaux et depuis cette détonation, que tu le veuilles ou non, il nous incombe, à moi, à toi, à tes enfants et aux enfants de tes enfants, une responsabilité de survie puisque personne ne portera à notre place le goût de la cendre de nos familles disparues.⁶³

C'est justement le mot « détonation » qui est intéressant dans ce contexte : cette première explosion a en effet créé une chaîne de malédictions qui dévastent la famille d'Etgar et cela amène à l'explosion sur le pont Allenby qui fait en sorte que tous les membres se réunissent et explosent. Cela, selon Diaz, est bien représenté par le cri final d'Eitan qui « résonne à cinq reprises », il « est fondamentalement choral » et « s'accorde à chacun des cinq personnages en deuil, pleurant une irrémédiable séparation avec l'autre comme avec soi-même⁶⁴ ».

62 DIAZ, Sylvain, *Déflagrations*, postface à MOUAWAD, Wajdi, *Tous des oiseaux*, Arles, Actes Sud, p. 154.

63 *T.O.*, cit, p. 40.

64 DIAZ, *Déflagrations*, cit., p. 159.

Un autre aspect de singularité concernant le conflit est le fait que Mouawad aborde la thématique de la guerre de façon directe, sans passer par le biais de la métaphore. Le lieu où la plupart de l'intrigue se déroule est Israël et les endroits mentionnés sont des lieux réels (le pont Allenby, le quartier musulman, etc.). Bien que Mouawad lui-même déclare que c'est la première fois qu'il aborde le conflit israélo-palestinien, Diaz a tendance à nuancer cette affirmation en remarquant que dans sa première pièce, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, l'auteur met en scène le conflit entre deux familles, les Protagoras et les Philistine-Ralestine, dont les noms font écho aux deux factions opposées dans la guerre⁶⁵. Si nous pouvons affirmer que la référence est assez explicite et que ce conflit a déjà été traité par le dramaturge, il n'en reste pas moins que dans *Tous des oiseaux* cette guerre est abordée de façon tout à fait explicite, ce qui est nouveau dans la production mouawadienne. Nous pouvons donc remarquer une volonté d'ancrer le théâtre dans la réalité, en mettant les personnages face à la brutalité des événements.

Au delà de cette nouvelle façon de traiter du conflit, ce qui est étonnant dans *Tous des oiseaux* est la question des langues. Il s'agit en effet d'une pièce écrite en français, mais qui n'est pas jouée dans cette langue. Après l'écriture, Mouawad a fait traduire la pièce dans les langues propres des personnages, c'est-à-dire l'anglais, l'hébreu, l'allemand et l'arabe classique. Ensuite, pour que le public francophone comprenne, une deuxième opération de traduction a été faite pour la rédaction de surtitres, qui ne reprennent pas le texte écrit par Mouawad, en étant des traductions littérales des répliques.

Selon Gaëtan Dupois, cette hybridité de langue est due au « décentrement géographique [...] qui aboutit évidemment à un décentrement ontologique qui modifie la création artistique, notamment chez le dramaturge libano-québécois⁶⁶ ». Ce décentrement, est double : il est à la fois celui de l'auteur qui écrit en condition d'exil et qui peut donc choisir la langue dans laquelle écrire et celui des personnages qui sont,

65 *Ivi*, pp. 147-148.

66 DUPOIS, Gaëtan, *À la frontière des identités perdues : héritages et création artistique dans Tous des oiseaux de Wajdi Mouawad*, Université Jean Monnet Saint-Étienne, mis en ligne le 16 juillet 2021, <<https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=98>> (consulté le 13 mai 2024).

eux aussi, exilés ou qui s’apprêtent à le devenir. Ce décentrement et ce mélange des langues seront l’objet des chapitres qui suivent.

1.3.2 Continuité et singularité dans *Mère*

Mère, pour sa part, s’inscrit dans un cycle avec *Seuls* et *Sœurs*. Il s’agit du cycle Domestique, dans lequel Mouawad montre l’histoire de son départ du Liban et de son arrivée à Paris à travers son propre regard et celui des membres de sa famille.

Un premier trait distinctif de *Mère* est bien visible dans le titre : les autres deux pièces sont caractérisées par le pluriel, alors que dans ce cas le titre est au singulier. *Seuls* et *Sœurs* relèvent d’une écriture polyphonique et le pluriel du titre indique dans le premier cas la multiplicité de l’identité et dans le second le fait que nous pouvons avoir plusieurs sœurs ou frères. Au contraire, chacun d’entre nous a une seule mère, mais derrière cette singularité, dans le cas spécifique du Liban, se cache une pluralité : dans un entretien, en effet, Mouawad affirme que « Tous les Libanais ont deux mères. La seconde, qui les a mis au monde autant que leur propre mère, est la guerre⁶⁷ ». Cette pièce joue en effet sur le rapport entre la grande Histoire, celle du pays et du conflit, et une histoire individuelle, celle de Jacqueline : la première influence la seconde en causant ainsi un conflit non pas au sein d’une nation, mais d’une famille.

L’autre grande nouveauté de cette pièce est la présence, pour la première fois du prénom de l’auteur. Dans la préface, il écrit :

Le théâtre est un art du présent qui se fabrique pour les gens avec lesquels nous vivons. Je vivais et écrivais alors [dans la période après la mort de sa mère] en québécois, même si les histoires qui me venaient étaient toutes liées au Liban et à la guerre civile. Au cours de ces années montréalaises, je ne parvenais pas à nommer, dans les spectacles, le réel. J’usais d’improbables détours pour dire les choses. J’ai commencé par épuiser tous les prénoms qui portaient un w.⁶⁸

Mouawad fait donc, dans cette pièce, un pas en avant par rapport à la question de son mythe personnel, telle qu’elle est conçue par Mauron : le dramaturge commence à

67 BEY, Marie, THIRION, Fanély, *Entretien avec Wajdi Mouawad. Mère*, Théâtre de la Colline, mis en ligne en octobre 2021, <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Mere/ensavoirplus/idcontent/114455> (consulté en ligne le 20 mai 2024), p.3.

68 *M.*, cit., p. 7.

dépasser le trauma et au lieu de le décrire à travers une métaphore ou un fétiche (dans ce cas tous les prénoms avec *w* qu'il a utilisés au cours de sa carrière), il utilise finalement son propre nom, preuve d'un « moi » plus fort et conscient de soi. Ce processus avait déjà commencé dans *Fôrets*, *Seuls* et *Sœurs*, où Mouawad réussit à nommer les lieux de son exil et continue dans *Tous des oiseaux* où il revient à la langue des personnages. Dans *Mère* il peut enfin débrouiller un nœud fondamental de sa poétique, celui du prénom, qui est central dans plusieurs ouvrages, comme *Anima* qui se clôt sur la phrase « Wahhch retrouverait son nom. Tout ne serait pas perdu⁶⁹ », *Incendies*, où les jumeaux découvrent que leurs prénoms ne sont pas ceux que leur mère leur a donné à la naissance, ou bien encore *Tous des oiseaux*, où le dernier monologue d'Eitan est une prière pour apaiser l'âme de son père dans laquelle il « invente une nouvelle langue » pour « dire David, ton nom connu, mais sans pouvoir dire ton nom inconnu⁷⁰ ».

À propos de la langue, un autre aspect singulier de *Mère* est le fait que pour la première fois, Mouawad décide d'insérer des répliques en libanais ; l'opération de traduction est à la base d'une épiphanie chez lui :

Pour *Tous des oiseaux*, j'ai écrit un texte en français ensuite traduit en quatre autres langues, ce qui m'a vraiment donné l'impression d'un déplacement vers un lieu inhabituel, une langue autre. À l'inverse, avec *Mère*, j'ai eu la sensation phénoménale d'être « détraduit », comme si l'on faisait apparaître la véritable écriture. Jusqu'à ce spectacle, j'avais toujours travaillé avec des acteurs qui m'étaient étrangers, qui ne parlaient pas ma langue. [...] Entendant pour la première fois au plateau les mots comme je les pense est ce qui m'a fait réaliser que j'ai toujours écrit en arabe. Comme si on avait enlevé le vernis de français qui voilait la langue aujourd'hui révélée.⁷¹

Voilà donc que dans *Mère*, la question de la langue et de la répétition dans la langue qui fait écho à la poésie arabe trouve un débouché et même si Mouawad n'écrit pas directement en libanais, il peut en apercevoir les sons, l'intonation et donner un nouveau sens à ses scènes. Quant à la question de la compréhension de la part du public, on a

69 *Anima*, cit., p. 494.

70 *T.O.*, cit. pp. 129-130.

71 BEY, THIRION, *Entretien avec Wajdi Mouawad*, cit., p. 4.

recours à la même stratégie de *Tous des oiseaux* et donc on retrouve, lors des représentations, des surtitres avec la traduction littérale du libanais.

Bien que cette redécouverte de la langue représente un bouleversement dans le théâtre mouawadien, elle a aussi des limites. C'est Mouawad lui-même qui affirme « que le libanais n'est pas capable de prendre en charge une certaine forme de poésie, de lyrisme qu'il [lui] importe d'incorporer à l'écriture.⁷² ». Le seul élan poétique est celui de la scène centrale de la pièce, où Wajdi adulte parle avec Jacqueline, mais dans ce cas, la scène se joue en français. Effectivement, dans *Mère*, on trouve une langue plus âpre et plus concrète par rapport à d'autres pièces, comme *Littoral*, *Forêts* ou *Tous des oiseaux*, mais cela est en ligne avec le personnage de Jacqueline, qui est elle-même une femme concrète, bien qu'il y ait des passages qui montrent aussi un côté tragi-comique. Toute la pièce se joue sur cette ambivalence qui est aussi à la base de la déchirure profonde qui afflige Jacqueline et sa famille et qui l'amène vers la folie et la non-acceptation de soi.

72 *Ivi*, p. 4.

CHAPITRE 2 : UNE IDENTITÉ COUPABLE

Nous avons montré, dans le chapitre précédent, quelles figures Mouawad utilise de façon récurrente dans ses ouvrages, en faisant le lien avec le concept de mythe personnel et en soulignant l'évolution de ce dernier dans *Tous des oiseaux* et *Mère* où, pour la première fois, ces figures rentrent dans le plan du réel et sortent du plan purement métaphorique et allusif. Nous avons montré que la source de ces figures obsessionnelles est souvent le mythe ancien et notamment celui d'Œdipe et tout le cycle qui en dérive : il s'agit donc d'un mythe qui a comme thématique centrale celle de la culpabilité, une culpabilité transmise et obsédante, qui hante les personnages. Effectivement les figures que Mouawad crée dans ses pièces servent à construire des personnages aux identités coupables, porteurs d'un deuil, d'un fardeau dont ils voudraient se débarrasser. Le poids de leur passé inéluctable les pousse à essayer de démembrer leurs origines, de les annihiler pour accueillir une nouvelle identité, mais cela s'avère impossible et ne fait qu'augmenter leur conflit intérieur.

De toute évidence, la notion de culpabilité est strictement liée à celle de conflit, voire elle en est une conséquence directe, et cela crée donc chez les personnages une série de contradictions internes et externes dont le théâtre mouawadien se nourrit. Ce chapitre aura donc comme objectif l'analyse du conflit au sein des deux pièces étudiées et de démontrer comment il participe à la construction de l'identité coupable des personnages.

2.1 Les rapports entre culpabilité et conflit

Dans l'acception la plus générale du terme, le mot « conflit » indique « une violente opposition de sentiments, d'opinions, d'intérêts⁷³ ». Il évoque d'autres notions telles que celles de lutte, de combat, de guerre et donc d'une rencontre entre deux positions antagonistes. Selon Picard et Marc, auteurs d'un ouvrage sociologique qui vise à donner une vue d'ensemble sur la thématique du conflit relationnel, « la notion de conflit désigne une situation relationnelle structurée autour d'un antagonisme⁷⁴ ». Ce concept d'antagonisme est fondamental : le conflit éclate lorsque nous assistons à la

73 Définition du Dictionnaire Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/conflit/18127> (consulté le 3 juin 2024).

rencontre entre deux systèmes de valeurs différents, ce qui amène tout être humain à vouloir imposer le sien, pour ne pas devoir le remettre en question. Hegel, dans la *Phénoménologie de l'esprit* (1807), explique que l'homme tend toujours à se méfier de ce qui lui est étranger et sa réaction naturelle est celle de montrer sa supériorité sur l'autre. Dans ce sens, le conflit se relie à la question identitaire : il s'agit en effet de l'opposition de deux systèmes qui ne veulent pas renoncer à leur identité et le résultat permettra au moins deux possibilités. Quand un système l'emporte sur l'autre, ce dernier peut continuer d'essayer de s'opposer aux nouvelles valeurs imposées et renforcer son identité originaire ou il peut s'ouvrir et accepter le nouveaux éléments en effaçant ou en reconstruisant partiellement son identité.

Les acteurs impliqués dans un conflit peuvent être très différents en allant de deux particuliers jusqu'aux nations entières, mais si on aborde la question de cette définition d'un point de vue psychologique, les rapports de forces changent drastiquement : en effet, nous ne considérons plus deux systèmes de valeurs appartenant à deux acteurs différents, mais seulement le conflit qui se joue à l'intérieur d'un individu. Nous passons ainsi de l'antagonisme à la contradiction, qui est le moteur du si dit « conflit interne ».

Farzaneh Pahlavan a étudié les rapports entre le conflit sociétal et le conflit interne en remarquant que dans une société ou dans un groupe, le conflit d'intérêt soi/autrui est presque inéluctable, surtout quand il s'agit d'un groupe fondée sur les valeurs de cohésion et consensus⁷⁵. Selon cette approche, lorsqu'un individu est incapable de certitude, il s'appuie sur les opinions des autres membres du groupe et il en devient dépendant. L'influence sociale créée par cette dynamique de contrôle amène à un climat de méfiance, où les individus se préoccupent de ne pas exprimer d'opinions contraires à l'opinion générale et donc vivent dans l'incertitude, ce qui peut ensuite dégénérer en conflit. Si nous déplaçons cette vision dans le contexte de la quête identitaire telle qu'elle est abordée dans les pièces de Mouawad, nous remarquons la

74 PICARD, Dominique ; MARC, Edmond, *Les conflits relationnels*, Paris, Presses Universitaires de France / Humensis, 2020, p. 7.

75 PAHLAVAN, Farzaneh, *De l'approche psychologique à l'approche psychosociale du conflit : quels enjeux ?*, paru dans BENHARDA, Imen, *L'art de pacifier nos conflits. De la négociation à la médiation*, Toulouse, Éditions érès, 2022, pp. 89-106.

présence de certaines entités et situations qui menacent l'épanouissement des protagonistes : la religion, la culture, le sentiment d'appartenance à la nation de provenance ou à celle d'accueil, surtout dans une situation de guerre et donc de conflit sociétal, se montrent forts et intransigeants à l'égard d'accepter des opinions divergentes, ce qui crée un conflit interne chez les personnages qui, dans ce cas, peut être qualifié de conflit identitaire. Le personnage ne sait plus exactement à quelle réalité il appartient, il est divisé entre deux mondes, et la tentative, souvent vaine, de trouver un compromis crée une déchirure qui laisse un vide difficile à combler.

Ce conflit interne entraîne inévitablement un sentiment de culpabilité, lié au fait d'avoir des pensées qui vont contre la majorité des membres du groupe en créant ainsi une fracture. En psychanalyse, la culpabilité est définie comme « une émotion relative à soi et/ou au groupe social (dont la famille) qui repose sur le sentiment — justifié ou non — qu'on porte une responsabilité personnelle dans un événement fâcheux⁷⁶ ». Encore une fois, donc, comme dans le cas du conflit, nous avons affaire à un sentiment qui peut se déployer à la fois à l'intérieur de l'individu ou lorsqu'il entre en résonance avec d'autres personnes.

Dans le deuxième tome de sa *Philosophie de la volonté, Finitude et Culpabilité*, Paul Ricœur donne une définition assez intéressante de la culpabilité, en faisant le lien avec le conflit :

La culpabilité se comprend par un double mouvement à partir des deux autres « instances » de la faute : un mouvement de rupture qui fait émerger une instance nouvelle – l'homme coupable – et un mouvement de reprise par lequel cette expérience nouvelle se charge du symbolisme antérieur du péché et même de la souillure pour exprimer le paradoxe vers lequel pointe l'idée de faute, à savoir le concept d'un homme responsable et captif, mieux d'un homme responsable d'être captif, bref le concept du serf-arbitre. [...] On peut dire, en termes très généraux, que la culpabilité désigne le moment subjectif de la faute, comme le péché en est le moment ontologique.⁷⁷

76 [https://fr.wikipedia.org/wiki/Culpabilité_\(psychanalyse\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Culpabilité_(psychanalyse)) (consulté le 4 juin 2024).

77 RICEUR, Paul, *Philosophie de la volonté, 2. Finitude et Culpabilité*, Paris, Éditions Points, 2009, pp. 307-308.

Ricœur parle d'un sentiment de culpabilité lié à la sphère religieuse de la vie d'un homme et à son rapport avec Dieu, mais si nous analysons la dialectique qui l'engendre, nous pouvons en tirer un schéma plus général que nous pourrions adapter à notre contexte. Le philosophe parle en effet d'un mouvement de rupture qui fait émerger la culpabilité, un moment qui, en d'autres termes, pourrait être qualifié de conflit et qui s'adapte bien notamment aux conflits internes des personnages des pièces. Le nouveau sentiment ainsi déclenché va donc à l'encontre d'un mouvement de reprise, un retour à la faute originelle, une reconnaissance que l'état de culpabilité est en effet lié à un moment antérieur, celui du péché originel. Or, dans notre cas, le péché originel pourrait être identifié avec l'évènement qui est à l'origine du conflit interne, c'est-à-dire un évènement qui est à rechercher dans l'Histoire. Dans les pièces analysées, il s'agit notamment de la guerre, une guerre aux origines très anciennes et qui ne semble jamais cesser, et des religions qui attisent la haine entre les groupes et qui imposent aux croyants de porter le fardeau des souffrances de leurs ancêtres. Ricœur continue sa réflexion en disant que l'homme « n'a pas besoin d'être l'auteur du mal pour se sentir chargé de son poids et du poids de ses conséquences⁷⁸ » et il explique cela à travers ce cycle qui est à l'origine du sentiment de culpabilité ; ce dernier n'est donc qu'une prise de conscience d'un « péché » déjà existant. Selon le philosophe, ce cycle peut s'achever avec la confession des péchés commis, qui commence quand le pécheur assume entièrement sur soi ses fautes, en oubliant presque le rapport avec la divinité et en accentuant la dimension consciente de ces fautes. En d'autres termes, c'est le « Je » qui se reconnaît coupable devant soi-même et qui porte tout le poids de sa faute, en mettant de côté le fait qu'il peut espionner ses péchés seulement devant Dieu.

Dans le cas des pièces de Mouawad, cette consolation n'est pas toujours atteinte et la prise de conscience ne suffit pas à résoudre les conflits. Cela est dû au fait que cette dialectique conflit-culpabilité se mêle avec la question identitaire : les personnages atteignent parfois un tel degré d'inconscience identitaire que même la reconnaissance de leurs propres fautes s'avère insuffisante à combler leurs vides. En effet, lorsque les personnages assument leur culpabilité, ils sont dans un tel état de chaos identitaire qu'ils

78 *Ivi*, p. 309.

ont tendance à adopter une nouvelle identité coupable de laquelle ils essaient de trouver une issue, souvent en échouant.

Nous analyserons, dans les paragraphes qui suivent, comment ce cycle se produit chez Mouawad et quels sont ses résultats.

2.2 La création d'une identité coupable

Nous avons déjà montré dans le chapitre précédent l'importance des rapports entre mythe généraliste et mythe personnel chez les personnages de Mouawad, c'est-à-dire le rapport entre l'Histoire événementielle et l'histoire des individus. Or, cette Histoire, qui est notamment une histoire de conflits, n'affecte pas seulement les comportements des personnages, mais aussi leurs identités, qui sont notamment des identités coupables. Dans un contexte de conflit général, effectivement, les personnages ne peuvent pas s'empêcher de créer d'autres conflits personnels qui amènent à la crise identitaire et à l'engendrement de ce sentiment qui les hante. Nous pourrions donc dire que le conflit historique, lorsqu'il rencontre le conflit personnel ou interne crée la culpabilité.

Pour mieux analyser ces conflits dans *Tous des oiseaux* et *Mère*, nous proposons de les diviser en trois axes majeurs, qui représentent trois différents niveaux de conflits historiques, avec lesquels il faudra toujours croiser la dimension personnelle :

- Un axe spatial, le véritable conflit historique, c'est-à-dire la guerre, dont l'auteur est héritier ainsi que ses personnages. Dans les deux pièces analysées elle fait partie du présent des personnages, ils la vivent en première personne.
- Un axe relationnel, donc le conflit familial ou personnel, qui est au fondement de tous les ouvrages de Mouawad et qui est une conséquence directe de la guerre. Il est provoqué par des crimes, par des omissions, par des manques qui sont apparemment impossibles à combler. Dans *Tous des oiseaux*, ce conflit crée une généalogie d'hommes coupables dont la malédiction ne se brise pas et elle a affaire aussi à la question religieuse. Dans *Mère*, la protagoniste parle de la guerre comme d'un viol qui lui provoque un sentiment d'impureté qu'elle transmet en quelque sorte à ses enfants lesquels seront ainsi fils de la guerre.
- Un axe temporel, le conflit entre présent, passé et futur : la quête des origines est l'un des thèmes les plus importants dans les deux pièces et montre comment nos

origines peuvent influencer notre vie présente et future. Savoir les accepter est essentiel pour la construction du puzzle identitaire. Les deux pièces montrent aussi l'importance du dialogue et du conflit entre les vivants et les morts : dans *Mère*, l'auteur imagine une conversation entre lui-même et Jacqueline, morte depuis des années, conversation dans laquelle il essaie de restituer en quelque sorte les non-dits d'une vie entière, alors que dans *Tous des oiseaux* c'est le personnage de Wazzân qui a ce rôle d'intermédiaire entre les deux dimensions.

2.2.1 L'axe spatial : la guerre

Nous avons montré que la guerre est un cadre historique récurrent dans les pièces de Mouawad et que dans *Tous des oiseaux* et *Mère* elle constitue le présent des personnages, alors que dans les ouvrages précédents elle faisait souvent partie du passé de leurs ancêtres.

Tous des oiseaux ne s'ouvre pas directement sur une scène de guerre, mais à New York, dans une bibliothèque. La première scène porte le titre de *L'impeccable harmonie du hasard*, où le mot harmonie évoque en effet une situation complètement inversée par rapport au conflit. Pourtant, la situation dans laquelle les personnages se trouvent est fortement conflictuelle, à partir de son origine première qu'Eitan identifie dans le Big-Bang, l'explosion qui a créé l'univers et que nous pourrions qualifier de conflit originel. Pendant cette explosion, les atomes qui composent les corps d'Eitan, de Wahida et du livre de Wazzân sont séparés, pour ensuite être réunis par le hasard dans la bibliothèque. Dès le début, nous avons donc cette idée du conflit qui sépare.

Nous comprenons seulement à la fin de la scène et encore mieux au début de la scène suivante que les faits qui viennent d'être représentés appartiennent au passé d'Eitan et Wahida qui sont en vrai dans une chambre d'hôpital en Israël, où le jeune homme gît dans un lit dans le coma et la jeune femme est à son chevet. Encore une fois, le fait d'une explosion qui sépare est évoqué : il s'agit cette fois de la bombe qui a explosé lors de l'attentat dont Eitan a été victime. La guerre rentre donc dans la pièce et elle n'en sortira plus jusqu'à la fin et exactement comme le Big Bang, cette autre explosion sépare les protagonistes, d'abord juste physiquement :

WAHIDA. On a été séparés. Ça m'a sauvé et ça l'a sauvé aussi. Si on ne m'avait pas fouillé, on serait peut-être morts tous les deux puisqu'on serait montés dans ce bus pour la Jordanie. Mais quand le camion a foncé, j'étais encore en train de me faire contrôler. Eitan m'avait dit « Je t'attends » et on s'est quittés.⁷⁹

L'attentat n'a pas amené seulement à la séparation physique du couple, mais aussi à la brisure identitaire de Wahida qui vers la fin de la pièce, lors de sa dernière conversation avec Eitan, affirme :

WAHIDA. L'attentat a tout fracassé et les miroirs se sont cassés et ce qui reste est aussi simple qu'insupportable : Je suis Arabe. [...] Depuis que je suis née on m'a appris à détester tout ce qui pouvait être arabe, sauf la bouffe, et c'est tout ça qui m'explose au visage au soleil plombant de cette guerre.⁸⁰

Le conflit qui sépare Eitan et Wahida a des origines bien plus anciennes et Wahida les fait remonter à l'époque de Wazzân, entre le XIVe et le XVe siècle : comme lui, dont le nom a disparu de façon soudaine, « cinq siècles plus tard, l'étage ici est toujours pleins de désastres et dans chaque chambre des gens sidérés par l'inquiétude. On ne connaîtra jamais leurs noms⁸¹. » Effectivement le Moyen Orient a toujours été une terre de conflit de peuples, de cultures et de religions qui a amené au conflit israélo-palestinien, qui déchire le pays depuis des décennies et qui est à la base d'une profonde rupture entre les deux « factions ». Selon David, cette rupture, ce ravin impossible à combler est à l'origine d'un sentiment de culpabilité qui pèsera à jamais sur toutes les générations des Juifs ; selon ces derniers, les Arabes seront toujours considérés comme des ennemis, comme une punition divine pour une faute qui n'est pas encore claire. Effectivement il affirme que « ce n'est pas parce que nous sommes ignorants que nous sommes innocents. Nous ne sommes pas innocents. Les générations futures comprendront nos fautes comme nous comprenons celles de nos ancêtres⁸². » Puisque le péché originel n'a pas été identifié, il est impossible pour David de déclencher la

79 *TO.*, cit., p. 18.

80 *Ivi*, p. 103.

81 *Ivi*, pp. 53-54.

82 *Ivi*, p. 110.

dialectique théorisée par Ricœur et donc tout ce qu'il peut faire c'est de continuer de haïr son ennemi en le considérant le véritable coupable du conflit :

DAVID. Je ne voudrais pas être Palestinien aujourd'hui. C'est un peuple qui n'a plus de peuple que sa part animale. Des bêtes, des meutes, des assassins. [...] Ils ne sont que des rejetons de tribus arriérées débarquées ici par le feu, le viol, le sang, et ils osent aujourd'hui se réclamer de cette terre quand ils n'en sont que les voleurs, ils osent se faire les victimes quand ils ne sont que les criminels, ils exhibent les cadavres de leurs enfants, les larmes de leurs femmes et nous accusent, nous, de les exterminer. [...] Les Arabes, il faut leur rappeler leurs origines, il faut les déplacer jusqu'aux Arabes, ils venaient du désert il faut les rendre au désert⁸³.

Le mécanisme que David met en œuvre n'est pas celui de recherche de la faute de son peuple, mais en confiant cela aux prophètes et aux générations futures, il déplace sa culpabilité sur l'Autre, en ne faisant rien pour arrêter le conflit, au contraire, en continuant de l'alimenter. C'est en effet cette conviction qui sera la cause de la blessure insoignable qui amènera à la découverte de ses vraies origines : lorsque David sait d'être Palestinien, il est obligé d'assumer les fautes de ce peuple et cela est pour lui un poids impossible à supporter.

Cette vision de la guerre qui engendre des fardeaux sur les victimes est bien présente dans *Mère* aussi, voire elle est à la base de toute la pièce et surtout de la caractérisation du personnage de Jacqueline. Comme on l'a montré dans le chapitre précédent, elle ne fait qu'attendre le soir pour écouter les nouvelles sur la situation au Liban : ces scènes sont fondamentales dans la pièce et nous montrent tout le désespoir d'une femme qui a été forcée de quitter son pays natal et qui se retrouve avec le poids de s'occuper de toute sa famille dans un pays étranger. Effectivement, plusieurs fois, quand elle réprimande ses enfants, elle fait référence à sa condition et à la situation de son mari au Liban. Lorsque Wajdi enfant a des problèmes à l'école, Jacqueline lui demande : « Ça t'arrive de penser à ton père tout seul là-bas à se faire bombarder, il crame son dieu, fait sacrifice de tout, pour que tu puisses étudier ici ?⁸⁴ ». Ou encore, en se disputant avec Nayla elle lui dit que « Au moins personne ne te tire dessus, il n'y a

83 *Ivi*, p. 111.

84 *M.*, cit. p. 24.

pas de voitures piégées et personne ne va t'enlever⁸⁵ » et lui demande « Tu as trois enfants à ta charge ? Tu fais le ménage toute la journée ? Tu as un mari sous les bombes ?⁸⁶ », questions auxquelles fais suite cette considération :

MÈRE. Alors ta gueule ! Tu vas bien : ta gueule ! La seule qui a le droit de se plaindre ici, c'est moi. Toi tu t'inquiètes pour toi, moi je m'inquiète pour toi, ton frère, ton frère et pour ton père et pour le chien et pour la casserole, alors ne viens pas me reprocher de ne pas comprendre, je n'ai pas de temps. Et arrête de pleurnicher.⁸⁷

Cette réplique fait ressortir la frustration de Jacqueline qui est de plus en plus incapable d'écouter ses enfants, non pas par manque d'amour, mais parce qu'elle se laisse abattre par les événements ; tout comme David dans *Tous des oiseaux*, elle ne parvient pas à les accepter et elle voit dans l'ennemi le seul coupable de cette situation, comme bien montré par les insultes qu'elle adresse constamment pendant les nouvelles aux Palestiniens de Beyrouth-Ouest.

Les enfants s'aperçoivent de cette situation et il est significatif que dans la quatrième scène de la deuxième partie, Wajdi demande à Madame Ockrent de ne pas parler du Liban pour que sa mère ne s'énerve pas. Encore, Wajdi enfant insère dans ses jeux toute les informations qu'il entend dans les nouvelles et imagine d'être lui-même au centre d'un conflit qui par contre ne se passe pas au Liban, mais à Paris et dans son lycée :

WAJDI ENFANT. Nous étions en cours de géographie quand deux miliciens sont entrés. Ils ont abattu madame Merveille de deux balles dans la tête, puis trois de mes copains. J'ai alors arraché la kalachnikov au milicien et je les ai tués l'un après l'autre. (*Imitant Philippe Rochot.*) Tu sais donc te servir d'une kalachnikov ?
(*Reprenant sa voix.*) Bien sûr. Une kalachnikov se prend comme ça. Le chargeur se place comme ça. [...]⁸⁸

Cette scène montre combien la guerre, qui est une réalité apparemment lointaine de la France, au moins au niveau géographique, s'empare de cette famille, jusqu'à devenir

85 *Ivi*, p. 27.

86 *Ivi*, p. 27.

87 *Ivi*, p. 27.

88 *Ivi*, p. 72.

la compagne de jeu de Wajdi enfant. Ce déplacement spatial pourrait donc être considéré comme une sorte de prise de conscience de la part de Wajdi enfant que la guerre est à l'origine de tous les conflits au sein de sa famille.

Juste après cette scène, il y en a une autre qui est entièrement consacrée aux nouvelles : il s'agit de l'annonce du massacre de Sabra et Chatila, un événement historique qui a profondément marqué toute la poétique de Mouawad et autour duquel tournent toujours des éléments fondamentaux dans les intrigues de ses pièces. Dans ce cas, suite à cette annonce, la famille Mouawad, et Jacqueline en particulier, doit accepter de ne pas pouvoir rentrer au Liban dans le court terme et c'est suite à l'impossibilité de renouveler leurs titres de séjour qu'ils décident de s'installer au Canada. L'épisode de Sabra et Chatila est présent aussi dans *Tous des oiseaux* et là aussi il marque un tournant dans l'intrigue : c'est juste après cette nouvelle que Leah ressent l'exigence de raconter la vérité à David, ce qu'elle ne fera pas parce qu'Etgar préfère quitter le foyer avec son fils, et c'est aussi après cet événement que Norah découvre d'être juive. Dans les deux pièces, donc, on a encore une fois un conflit extérieur qui sépare et détruit les protagonistes : dans le cas de *Mère*, la famille Mouawad sera séparée à jamais du Liban et dans le cas de *Tous des oiseaux*, le massacre amène à la séparation de la famille de David.

2.2.2 L'axe relationnel : le conflit familial et personnel

Les mythes anciens se fondent toujours sur des histoires de conflits entre membres de la même famille et celui d'Œdipe ne représente pas une exception. Il en vaut de même pour le théâtre de Mouawad : ses pièces sont structurées autour de relations conflictuelles qui arrivent sur scène dès le début, en creusant dans l'âme du personnage, qui se déchire progressivement jusqu'à arriver à la crise identitaire et au sentiment de culpabilité.

Tous des oiseaux peut se définir comme la pièce du conflit par excellence : elle s'ouvre en effet avec une scène de conflit et elle se clôt sur une scène qui marque l'impossibilité de trouver une consolation. Dans la première scène nous voyons tout de suite Eitan tenir un comportement que nous pourrions presque qualifier d'agressif envers Wahida : il lui arrache des ses mains le livre qu'elle est en train d'étudier et

commence un long monologue pour expliquer les raisons de son geste. Dans ce monologue nous trouvons la déjà mentionnée théorie du Big Bang qui aurait séparé les atomes des deux jeunes, ce qui amène Eitan à faire une considération singulière :

EITAN. [...] Est-ce que ce livre était laissé chaque fois par des individus différents ou, au contraire, toujours par la même personne ? Pour la première hypothèse, on est dans le monde de belles coïncidences, pour la seconde on verse dans celui de grandes harmonies et si vous deviez être cette personne, alors je devrais remettre en question ma vision du monde. [...] Pour être clair : si l'impeccable harmonie de la coïncidence c'est vous, il ne me reste plus qu'à renier mes convictions et à croire aux horoscopes, à l'invisible, aux anges, aux extraterrestres [...].⁸⁹

La rencontre avec Wahida représente pour le jeune homme un bouleversement, une occasion de remettre en question toutes ses croyances, en d'autres termes, nous assistons au déclenchement d'un conflit intellectuel entre deux systèmes, le premier scientifique, le deuxième presque surnaturel. La conflictualité initiale des deux personnages ne s'arrête pas qu'au plan intellectuel, mais il y a aussi une forte opposition au niveau esthétique qui amène Eitan à demander à Wahida : « Pourquoi vous êtes si belle quand je suis si moche⁹⁰ ». La beauté de Wahida revient plusieurs fois dans la pièce et elle sera toujours un prétexte pour instaurer une relation conflictuelle avec d'autres personnages.

Au delà du conflit initial, le cœur de la pièce est représenté par le conflit familial dont on a un premier aperçu dans la deuxième scène de la première partie où Wahida, à la demande de l'infirmier d'appeler les parents d'Eitan, répond qu'elle n'est pas « la bonne personne pour les prévenir⁹¹ ». Nous découvrons les raisons de ce conflit à partir de la sixième scène où Wahida raconte à Leah ce qui s'est passé pendant le repas de *Seder* précédent au voyage du couple. Le *Seder* correspond au moment principal des célébrations de la Pâque juive (*Pessa'h*), qui commémore la libération des juifs de l'esclavage en Egypte. Le mot *Seder*, en hébreu, signifie « ordre », pourtant, pendant ce repas, nous assistons à un bouleversement complet des rapports familiaux d'Eitan. Le

89 *T.O.*, cit., pp. 13-14.

90 *Ivi*, p. 20.

91 *Ivi*, p. 19.

problème consiste dans l'annonce de la relation entre le jeune juif avec Wahida, qui est Arabe et musulmane et correspond donc à l'ennemi. David et Norah se montrent tout de suite contraires à cette union et ils la considèrent comme une sorte de trahison de la part de leur fils, ou mieux, un élément perturbatif qui va les séparer :

NORAH. Je l'aime ? C'est simple ! Tu es bête ou quoi ? Ça nous détruit ! Ça nous détruit ! Ce n'est pas sorcier ! Ce n'est pas philosophique, ni historique, ni politique, ni théologique, ni psychanalytique ! C'est simple ! Ça nous oppose, ça nous sépare et ça me tue.⁹²

La mère continue en disant qu'Eitan, en poursuivant cette relation, « crache au visage de [son] père⁹³ » et David le qualifie même de parricide.

Cette dispute, qui pourrait être considérée comme le vrai moment de rupture de la pièce déclenche un sentiment de culpabilité en David et Norah. Le premier est en effet obligé d'admettre que la raison pour laquelle il veut empêcher la relation entre Eitan et Wahida est le fait que la jeune fille n'est pas juive, ce qui le force à faire une catégorisation nette entre les hommes et à aller contre son fils, et surtout le fait que sa descendance ne sera pas juive parce que la transmission de cette religion est matrilineaire :

DAVID. Je le dis, oui, arrête de me contredire, voilà elle n'est pas juive ! Elle n'est pas de notre cercle, de notre jardin. Merde ! Merde !! Voilà !!! Tu me forces à exclure quand je ne veux exclure personne ! Tu penses que ça me fait plaisir de dire d'un humain qu'il est ou qu'il n'est pas ? Et à mon fils ?

[...]

DAVID. Et les enfants qui naîtront de vous, est-ce qu'ils naîtront juifs si leur mère a le nom qu'elle a ? [...] Tu participes à la disparition, et tu n'en as pas honte [...].⁹⁴

De son côté, Norah se trouve à devoir décider entre l'amour pour son mari et l'amour pour son fils et ce choix la rend coupable de trahir l'un ou l'autre, d'autant plus qu'elle aussi est issue d'une histoire familiale conflictuelle qui l'a poussé à épouser un homme sans le consentement de sa famille :

92 *Ivi*, p. 42.

93 *Ivi*, p. 43.

94 *Ivi*, pp. 39-41.

NORAH. Je ne peux pas te dire de ne pas aimer cette fille contre l'avis de ton père puisque j'ai aimé le tien contre l'avis du mien, tu comprends ? Tu fais avec ton père ce que j'ai fait avec le mien ! Tu ne me laisses aucun choix ! Je suis obligée d'être d'accord avec toi et je suis obligée d'être contre ton père et je déteste ça, tu m'entends ? Pas parce que je ne t'aime pas, au contraire, mais parce que j'aime ton père et ça me déchire.⁹⁵

À cette culpabilité due au conflit personnel entre les personnages, s'ajoute un autre type de culpabilité plus répandue et qui concerne tous les juifs. Il s'agit d'une culpabilité issue de la loi religieuse et de l'histoire du peuple juif, qu'Eitan refuse délibérément :

DAVID. [...] il y a une autre loi, plus ancienne celle-là, ancestrale, qui prend sa source dans les sang des nôtres, et qui nous rend responsables les uns devant les autres .

EITAN. Je n'ai pas envie de me sentir coupable.

[...]

DAVID. Je te parle d'une culpabilité qui est un don. Une culpabilité particulière à notre peuple. Qu'aucun autre peuple ne peut ressentir parce qu'elle est née de ce qu'ont subi nos pères et nos grands-pères. La culpabilité du survivant. Elle guide chacun de nos choix et me libère de tout. Je pense à ceux qui sont venus avant moi pour me dire que je n'ai rien souffert.⁹⁶

Il s'agit dans ce cas d'un sentiment inné, qu'Eitan ne peut ou ne veut pas ressentir, à cause de ses convictions scientifiques et sa vision matérialiste du monde. David, par contre, voit dans la souffrance de ses ancêtres et dans sa vie plus aisée, une sorte de péché originel à espionner à travers ce sentiment. Nous avons donc un conflit entre deux façons de penser et de vivre le monde complètement opposées. Eitan refuse toute influence qui ne soit pas inscrite dans le génome humain et qui ne soit pas explicable par la science. Pour lui, la douleur, ainsi que tout autre sentiment, est un accident, elle due au hasard et elle ne peut pas être transmise puisque le père et le fils sont deux individus génétiquement différents. La culpabilité religieuse est pour lui quelque chose qui est transmis à l'enfant à travers l'éducation, ce qui crée un traumatisme dans l'individu. Le fait que chaque juif porte en soi ce sentiment relève tout simplement du

95 *Ivi*, p. 42.

96 *Ivi*, pp. 36-37.

fait que les juifs n'ont pas encore su élaborer ce traumatisme causé par la Seconde Guerre Mondiale et qu'ils le cachent derrière cette conviction que la souffrance des ancêtres doit être partagée par leurs descendants. En revanche, la vision de David - on pourrait dire être fondée sur le concept de *pathei mathos* de la tragédie grecque - cette sorte de transmission de la douleur et de la faute d'une génération à l'autre est ancrée dans une conception communautaire du monde, qui est propre des religions monothéistes, alors que chez Eitan c'est l'individu qui prime. Ces deux conceptions sont bien résumées par ces répliques des deux personnages :

DAVID. Cet homme [Etgar] a vu sa mère se faire abattre d'une balle tirée dans l'indifférence d'une cohue à la descente d'un train à bestiaux et depuis cette détonation, que tu le veuilles ou non, il nous incombe, à moi, à toi, à tes enfants et aux enfants de tes enfants, une responsabilité de survie puisque personne ne portera à notre place le goût de la cendre de nos familles disparues.

[...]

EITAN. La douleur ne se transmet pas de génération en génération ! Il n'y a que des accidents ! [...] Il n'y a pas de transmission comme tu te le figures, l'unique transmission qui existe est génétique, et la génétique est sourde, aveugle à tout affect, toute douleur ! Ce n'est pas dans le sang ni dans la chair ! C'est dans la tête ! C'est juste de la psychologie de merde ! Une éducation culpabilisante parce qu'on n'a pas trouvé encore une manière de raconter le passé aux enfants sans les faire chier [...] ⁹⁷

Bien qu'Eitan soit fermement convaincu de ce qu'il dit, son histoire personnelle prouve le contraire, parce que toute sa famille a vécu des situations conflictuelles bien avant sa naissance. Sa mère Norah est issue d'une famille communiste, qui lui a caché ses origines juives pour qu'elle adhère à cette idéologie politique et lorsqu'elle découvre la vérité elle est écrasée par son poids ; elle aussi, tout comme David l'a toujours fait, se sent coupable à cause de l'histoire de ses ancêtres :

NORAH. J'ai vu les camps, les montagnes des cheveux, les blocs de savon, alors j'ai vomi le chocolat et j'ai pensé : Norah, ta peau est juive, tes cheveux sont juifs, tu ne le savais pas et tu l'apprends au hasard d'un massacre dans une ville que tu ne connais pas d'un pays dont tu n'a jamais entendu parler. ⁹⁸

⁹⁷ *Ivi*, pp. 40 et 45-46.

⁹⁸ *Ivi*, pp. 99-100.

Norah et David ne sont pas un couple heureux non plus. Cela nous est suggéré déjà par l'épisode raconté par Norah à propos de la dispute qu'elle a eu avec son mari le soir avant de partir. Étant psychologue, elle soigne un patient juif qui peint des tableaux avec son sperme et cela est considéré par David un acte de dilapidation d'une matière essentielle à la création de la vie ; Norah, par contre, croit qu'une œuvre d'art peut être qualifiée de forme de vie. En plus, elle est consciente du caractère difficile de David qui amène forcément à des situations de conflit, vu son indisponibilité à l'écoute et à la compréhension : « David ne voit rien, n'entend rien de ce que les autres ressentent pour lui. En mal ou en bien. Il n'y a que ce que lui ressent. David croit avoir raison sur tout pas par orgueil mais par entêtement.⁹⁹ »

En ce qui concerne sa famille, David pense que sa mère Leah l'a abandonné pour un manque d'amour envers lui et qu'elle garde toujours la même froideur, quoiqu'elle soit au chevet de son petit-fils qui risque sa vie. Leah en effet se montre dès le début cruelle, sans aucune émotion, surtout envers Norah, en comparant leur façons différentes d'être mères, lors de leur rencontre dans la deuxième partie de la pièce :

LEAH. Je suis désolée pour votre fils. Tout ça est assez nouveau pour moi. Vous comprenez, Norah, je n'ai pas le sens de la famille. Quant à l'instinct maternel, n'en parlons pas. David était adolescent quand on s'est vus la dernière fois. Il était venu me rendre visite l'été qui a suivi le divorce. Il vous a raconté ?¹⁰⁰

Auparavant elle avait montré le même manque d'empathie avec Eitan, qui était venu la chercher en Israël pour avoir des réponses sur les origines de son père, et avec Wahida, lorsqu'elle s'était présentée à sa porte pour lui demander d'appeler les parents de son petit-fils suite à l'attentat. Elle est aussi bien évidemment dans une relation conflictuelle avec son ex-mari Etgar et son fils David qui arrive à affirmer, au moment de leur réunion dans la chambre d'hôpital d'Eitan : « Je ne sais pas ce que qui est le plus insupportable : voir Eitan dans ce lit ou te voir dans cette chambre¹⁰¹ ». Cette réplique montre bien toute l'hostilité de David envers sa mère et la force de ses sentiments, qui sont mélangés entre haine et pitié, au même degré. En vérité, Leah est tout simplement

99 *Ivi*, p. 78.

100 *Ivi*, p. 57.

101 *Ivi*, p. 59.

une femme coupable, qui a menti à son fils pour ensuite l'abandonner et qui a créé ce personnage de femme cruelle et sans émotions pour cacher sa faute :

LEAH. [...] C'est étrange un cœur de mère, n'est-ce pas Norah? on croit enfin qu'on n'a plus de cœur, ou qu'enfin il est devenu de pierre, on pavoise. Regardez, je suis une femme méchante, et en un instant quand je l'ai vu entrer dans la chambre tout s'est écroulé, s'est effondré, toute la pierre, et j'ai compris que tout était toujours comme il y a longtemps quand il venait pleurer dans mes bras ! Qu'est-ce que tu crois qu'il s'est passé quand je vous ai vus entrer ? Ce cœur que je ne croyais plus avoir m'a sauté à la gorge.¹⁰²

Quant à Etgar et à Leah, leur conflit est dû essentiellement au choix d'Etgar de garder David, après l'avoir enlevé du village palestinien où il avait été abandonné et surtout à son choix de ne pas lui raconter la vérité, alors que Leah ne peut plus se retenir. La femme ressent en effet le besoin de tout dire parce qu'elle se rend compte d'avoir vécu un grand mensonge qui non seulement a pesé sur ses épaules chaque jour de sa vie, mais qui lui a aussi empêché de devenir mère elle-même, se forçant d'élever un fils qui n'était pas le sien. Alors que la rupture entre le couple semble être impossible à combler, les deux décident d'essayer d'y porter remède en avouant la vérité sur les origines de David à Eitan, pendant qu'il est encore dans le coma, bien conscients que cela ne servira pas à améliorer leur rapport :

LEAH. Ça nous rattrape pas, n'est-ce pas, Etgar.

ETGAR. Pas le temps de souffler alors...

LEAH. Trente cinq ans que tu souffles, ça suffit.

ETGAR. Oui. Tu as toujours eu ce que tu voulais.

LEAH. Tout. Sauf l'amour de l'enfant. La tranquillité de mon âme. Ma conscience. Ce que tu m'as volé. Viens maintenant. On va payer notre dette.

[...]

*Entre eux rien n'est réconcilié. La parole a été donnée comme un fait.*¹⁰³

Quand Eitan se réveille et Etgar décide de raconter la vérité à David, nous nous trouvons face à un autre conflit qui se déclenche, celui entre le grand-père et le petit-fils. Etgar, qui était le seul à soutenir le choix d'Eitan de se mettre en couple avec Wahida,

¹⁰² *Ivi*, p. 76.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 80-81.

est finalement blâmé par le jeune homme, qui le considère coupable d'avoir ruiné la vie de son père qui n'a plus de sens après avoir découvert ses origines. En même temps Eitan se sent coupable d'avoir commencé cette quête qui a amené à la destruction de son père au point qu'il arrive à dire à son grand-père : « Si ma vie ne dépend que de toi, je préfère la perdre que de te devoir les moindres secondes de mon bonheur¹⁰⁴ ». Et encore, à son père : « Je n'ai pas voulu ça papa, je te jure, je n'ai jamais voulu ça !¹⁰⁵ ».

À la fin de la pièce, tous les personnages sont en conflit entre eux et chacun porte en soi un sentiment de culpabilité, résumé par la répétition du cri final d'Eitan « Je ne me consolerais pas¹⁰⁶ » cinq fois (pour lui, pour Wahida, pour Norah, pour Leah et pour Etgar) qui montre l'impossibilité de s'en sortir.

Quant à *Mère*, le conflit familial est au centre de la pièce et presque chaque scène en fournit un exemple, à partir du prologue, où l'auteur, qui est en ce moment sur le plateau, nous raconte une histoire marquée par des contradictions :

WAJDI. [...] Je n'ai plus pleuré depuis la mort de ma mère. Voilà. Ma mère est morte le 17 décembre 1987 à Montréal, elle a été enterrée une semaine plus tard, un matin de tempête de neige. [...] Il neigeait tellement à son enterrement qu'on n'y voyait plus rien et je me rappelle que le lendemain les températures avaient chuté pour atteindre -43 °C, une habitude pour Montréal, une absurdité pour cette femme née au Liban en 1932 sous le soleil méditerranéen, non loin de la ville de Sidon, [...].¹⁰⁷

Le dramaturge insiste sur la question météorologique, en opposant au climat extrêmement rigide de Montréal, le climat ensoleillé du Liban : cela est un premier indice qui nous fait rentrer dans l'esprit de Jacqueline, une femme troublée et frustrée par une vie qu'elle n'a pas voulue et qui ne lui permet pas d'être vraiment elle-même.

La première scène de la première partie s'ouvre, elle aussi, avec un épisode de conflit où l'on voit Jacqueline demander à Wajdi enfant de répondre au téléphone s'il ne veut pas qu'elle lui « démonte le cou¹⁰⁸ ». On a donc tout de suite un présage de la situation familiale compliquée mise en scène dans la pièce, confirmée peu après par

104 *Ivi*, p. 118.

105 *Ivi*, p. 118.

106 *Ivi*, p. 130.

107 *M.*, cit. p. 14.

108 *Ivi*, p. 17.

Jacqueline en personne qui, au téléphone avec sa sœur avoue: « comme je ne peux pas taper sur la télé, je tape sur les enfants¹⁰⁹ ». Dès le début, nous comprenons donc que le conflit entre la mère et ses enfants est dû au fait qu'elle les voit comme une sorte de bouc émissaire sur lequel décharger sa frustration.

Les raisons qui amènent à ces conflits sont différentes. Si nous adoptons un regard extérieur, nous pourrions affirmer qu'elles relèvent toutes d'une sorte de volonté de rébellion de la part des enfants, qui acquièrent un style de vie de plus en plus occidental par rapport à Jacqueline qui reste toujours ancrée aux traditions du Liban. Du point de vue de l'intériorité du personnage de la mère, c'est notamment cet écart entre elle et ses enfants qui la fait énormément souffrir. En parlant avec Nayla, par exemple, elles se souviennent du moment où elles ont quitté leur pays et la fille évoque aussi la présence d'un bébé qui a ensuite été adopté par une famille française. Puisque Jacqueline ne se souvient pas de cet enfant, elle crie contre sa fille :

MÈRE. Tu inventes ! Le bébé c'est dans ta tête ! Haaa ! Je sais ! Tu rêves d'être ce bébé, de découvrir que tu as été adoptée et qu'en vérité ce n'est pas moi ta mère. Tu rêves d'ouvrir les yeux et de te retrouver devant une autre femme qui serait, elle, ta vraie mère.

NAYLA. Et tu veux que je te dise comment serait cette vraie mère ? Elle serait douce...

MÈRE. Dans tes rêves...

NAYLA. Elle me parlerait avec gentillesse, elle serait capable de tendresse.¹¹⁰

La discussion avance de façon de plus en plus animée, surtout après que Nayla reçoit un appel de la part d'un garçon français que Jacqueline ne connaît pas, suite auquel la jeune fille crie contre sa mère qu'elle la déteste. Le sujet de la condition de Nayla en tant que femme arabe et de sa façon de vivre l'amour et ensuite le mariage est repris dans la troisième scène de la troisième partie. Encore une fois, Jacqueline insiste sur le fait que c'est l'éducation occidentale qui est en train de ruiner sa fille, laquelle de son côté, répond de façon dure et accusatoire :

NAYLA. Non, je n'ai pas fini. Vous faites des enfants pour leur couper les jambes, les mettre dans des cercueils et leur foutre de la brillantine sur la tête pour en faire des poupées de film d'horreur. Vous faites des enfants et vous passez votre vie à les

109 *Ivi*, p. 18.

110 *Ivi*, p. 42.

convaincre qu'ils ne pourront pas être heureux en dehors de vous. Ne me parle plus de mariage maman, ne me parle plus d'amour !¹¹¹

Cette réplique permet de déclencher une réflexion sur l'éducation imposée par Jacqueline à ses enfants : Nayla parle de l'impossibilité d'être épanouie et heureuse en dehors de sa mère, soulignant la volonté de Jacqueline de trouver un chemin de vie pour ses enfants à leur place et en leur imposant de le suivre. Il s'agit donc d'un type d'éducation culpabilisante, fondée sur le sentiment de respect et d'autorité : l'enfant doit seulement être reconnaissant et obéir, mais s'il le fait, c'est seulement par crainte de blesser le parent. Des valeurs telles que le sacrifice et le dévouement à la famille sont exploitées pour inculquer chez les jeunes ce sentiment qui pèse sur leurs épaules et ne leur permet pas d'être libres. Si Jacqueline n'est pas capable de s'adapter à la vie européenne, ses enfants ne pourront pas le faire non plus, parce que dans sa conception, cela comporterait un manque de respect très grave.

L'application de ce type d'éducation est visible aussi dans le cas de Wajdi enfant, surtout dans les épisodes qui concernent l'école. Dans la première partie, lorsqu'il ne sait pas conjuguer le verbe *aller*, Jacqueline lui reproche de ne pas mériter la possibilité d'étudier :

MÈRE. Tu vas rester idiot combien de temps ? Je peux savoir ? Tu crois que ça m'amuse quand les gens me disent "Wajdi n'a pas l'intelligence de son frère, l'école n'est pas pour lui, arrête de lui faire perdre son temps et fais-le travailler quelque part dans un restaurant, un garage, au moins il te rapportera de l'argent" ? Ça t'arrive de penser à ton père tout seul là-bas à se faire bombarder, il crame son dieu, fait sacrifice de tout, pour que tu puisses étudier ici ? [...]¹¹²

Cette façon de raisonner crée le conflit dans la famille Mouawad et fait en sorte que personne ne soit vraiment heureux. Wajdi et Nayla vivent dans l'ombre de leur mère, dans la crainte de la blesser et de la faire énerver : ils essaient d'éviter le conflit pour ne pas se sentir coupables. C'est pour cette raison qu'après les disputes entre Nayla et Jacqueline il y a un moment de vide dialogique, pendant lequel la situation se rétablit et les deux femmes soit reprennent leur conversation comme si de rien n'était, soit

111 *Ivi*, p. 70.

112 *Ivi*, p. 24.

Nayla arrête de répondre. C'est le cas de la scène évoquée précédemment à la fin de laquelle Nayla affirme de détester sa mère, qui la gifle. Dans la didascalie, on lit qu'il y a un moment de « sidération¹¹³ » à la suite duquel Jacqueline retourne cuisiner et Nayla s'assoit dans le salon. Cette volonté des enfants d'éviter tout type de conflit se voit aussi dans la demande de Wajdi à Christine Ockrent de ne pas parler du Liban, pour éviter que sa mère s'enflamme.

De son côté, Jacqueline vit l'éloignement de son pays avec frustration et cela, comme nous l'avons montré, engendre le conflit familial. Le fait de voir sa famille se briser petit à petit amène Jacqueline à développer un sentiment de culpabilité, qu'elle cache derrière son caractère fort et imposant et son attachement à ses racines. Effectivement, elle et ses enfants ont fui le Liban, laissant le père dans un pays en guerre, sans savoir quand ils auront la possibilité d'y revenir. Cet état d'âme de Jacqueline est patent dans la conversation qu'elle a avec son mari à la fin de la première partie :

MÈRE. [...] Viens passer le dernier mois qu'on rentre ensemble tu vois comme le temps file on est en septembre ça fait un an ça suffit on ne renouvelle pas les cartes de séjour on rentre et s'il faut mourir sous les bombes on mourra ensemble. [...] Ne me dis pas ça je suis en ruine je suis en ruine / Les enfants changent / Non non c'est pas pour leur bien qu'on fait ça...¹¹⁴

Cela montre toute la force destructive de la guerre sur la famille Mouawad et surtout sur Jacqueline : c'est elle qui est en ruine, bien qu'elle soit en France, et non pas son mari qui, même s'il risque sa vie tous les jours, est resté dans le pays. Les seuls repères que Jacqueline avait en France étaient ses enfants, mais eux aussi, s'éloignent progressivement d'elle, au point qu'elle préfère mourir qu'accepter de les laisser partir et d'accueillir la nouvelle vie qui les attendent hors le Liban.

2.2.3 L'axe temporel : passé, présent et futur

La temporalité dans les pièces de Mouawad est toujours un aspect intéressant, qui atteint parfois un certain degré de complexité. Différents plans temporels se mêlent au

113 *Ivi*, p. 43.

114 *Ivi*, p. 35.

sein de la même scène en créant des passages qui peuvent parfois sembler assez flous, surtout à la lecture. Dans le cas spécifique de *Tous des oiseaux* et *Mère*, nous assistons à ce type de basculement, mais nous avons aussi la présence de personnages qui font le lien entre le présent, le passé et le futur. Il s'agit notamment de Wazzân dans *Tous des oiseaux* et de Wajdi adulte dans *Mère*. Leur présence souligne davantage l'aspect conflictuel des protagonistes et leur rapport avec l'Histoire.

En ce qui concerne *Tous des oiseaux*, le personnage de Wazzân acquiert une présence fondamentale dans le déroulement de l'intrigue. Nous pourrions dire que c'est en effet lui le vrai moteur de l'histoire puisque, dans la première scène nous le voyons sur le plateau est c'est lui qui passe le livre à Wahida, livre qui déclenche le premier conflit dont nous avons parlé.

Nous pourrions donc affirmer que c'est notamment l'histoire de Wazzân qui est à la base de tout l'intrigue puisque si ce personnage n'avait pas existé, Wahida n'aurait pas commencé à réfléchir sur sa vie et elle n'aurait pas pu rencontrer Eitan. L'histoire de Wazzân pourrait donc être considérée comme le conflit original qui déclenche tous les autres : diplomate musulman, une fois enlevé et vendu au pape, il met en question l'entière de son identité pour se convertir au christianisme. Selon Diaz, cette conversion est l'aspect commun avec tous les autres personnages :

C'est que Wazzân est une figure du converti qui oblige à considérer l'autre en soi-même et révèle l'ambiguïté de tous les personnages de cette pièce dont l'objet est sans doute moins le conflit israélo-palestinien que les crispations identitaires qu'il induit, selon une approche plus intime que politique qui a pu être reprochée à l'auteur. Marquant un renoncement au singulier initialement envisagé, le pluriel du titre le dit assez : ce sont « tous des oiseaux », car ce sont tous des convertis. Converti, David, sioniste convaincu se découvre arabe. Convertie, Norah, adolescente est-allemande qui se découvre juive. Convertis, Eitan et Wahida, qui reconnaissent des origines avec lesquelles il pensaient pouvoir rompre.¹¹⁵

À cette liste, nous pourrions ajouter Etgar et Leah: Etgar est un converti parce qu'il passe de sauveur de David à son « assassin » après lui avoir avoué la vérité ; Norah l'est à son tour parce qu'elle passe de mère affectueuse et dévouée à sa famille, à une

115 DIAZ, *Déflagrations*, cit, p. 168.

femme méchante et sans aucun instinct maternel. C'est peut-être Leah le personnage qui incarne le mieux l'esprit de la recherche de Wahida : la jeune chercheuse veut démontrer que chez Wazzân la conversion n'est qu'une dissimulation, sans y parvenir, alors que Leah, à la fin, retrouve ses sentiments et surtout la capacité de les montrer.

Wazzân, de plus, non seulement est assimilable aux conflits identitaires des personnages, mais, comme précédemment évoqué, il est aussi témoin des origines de la guerre israélo-palestinienne, une guerre qui perdure depuis des siècles et qui, selon Eden « va durer encore mille ans¹¹⁶ ». Wazzân, lorsqu'il devient Léon l'Africain devient aussi un pont entre la culture arabe et la culture chrétienne occidentale, il est apparemment le bon milieu entre les deux extrêmes. Pourtant, son nom a disparu et l'Histoire des événements n'a rien su retenir de l'histoire individuelle de ce personnage : si lui, il a construit un pont, aujourd'hui les hommes détruisent ce type de liens et c'est exactement ce qui s'est produit pendant l'attentat dont Eitan était victime. En revanche, ils construisent des murs pour se séparer, ils essaient de trouver des différences alors qu'il n'y en a aucune, comme souligné par Leah lorsqu'elle parle des attentats à l'arme blanche :

LEAH. [...] À l'époque où David est venu me voir, les Palestiniens explosaient au milieu des foules, dans les bus et aux terrasses des cafés. On a alors construit le mur et on a été tranquilles jusqu'aux attaques à l'arme blanche. [...] Notre gouvernement a tenté de prouver qu'aucun Juif n'était impliqué dans tout ça, qu'il n'y avait que des Arabes, mais quand les analyses de sang ont révélé un bazar sans nom, un mélange dans nos généalogies, nos ADN, ou je ne sais pas quoi, on a arrêté d'analyser parce qu'on était en train de nous démontrer à nous-mêmes que Juifs ou Arabes, on était tous pareils.¹¹⁷

Ce mélange génétique pourrait être rapproché de l'histoire de l'oiseau amphibie racontée par Wazzân à la fin de la pièce dans laquelle nous trouvons enfin l'accomplissement d'un parcours d'acceptation d'une identité hybride, parcours issu d'un fort désir de la part de l'oiseau de découvrir le monde marin. C'est cet aspect qui échappe à Wahida quand elle essaye de tracer l'histoire de ce personnage, « sa

116 *T.O.*, cit, p. 84.

117 *Hvi*, pp. 58-59.

curiosité » et surtout la volonté de « se dévoiler devant la passion qu'il avait du monde¹¹⁸ », et c'est exactement cette même volonté qui la pousse à quitter Eitan et à partir en Palestine, à la découverte de ses origines. Cet aspect manque aussi à David, qui, au moment de sa mort, accompagné par Wazzân en personne, se rend compte de ne pas avoir su, pendant toute sa vie, accueillir l'Autre.

La fonction de ce personnage du passé est donc celle de créer un pont, de construire là où les hommes détruisent : non seulement un pont temporel, mais aussi un pont entre différentes cultures, façons de penser et surtout entre la vie et la mort.

Le rapport vie-mort est bien présent dans *Mère* aussi, grâce à l'insertion de la scène centrale de la pièce où Wajdi adulte parle avec Jacqueline. Comme dans le cas des scènes de Wazzân, il s'agit de la seule partie de l'œuvre où la fiction l'emporte de façon évidente, au point que Mouawad y insère aussi une réflexion meta-théâtrale :

WAJDI. Au théâtre, on peut inventer ce qu'on veut, j'en ai profité et j'ai écrit cette scène.

Pour te parler. Les vivants ne peuvent pas s'empêcher de parler aux morts.

MÈRE. Et qu'est-ce que tu avais envie de me dire ?

WAJDI. Je ne sais plus... J'ai commencé à écrire cette scène en imaginant qu'elle serait une cérémonie à travers laquelle ton esprit, si une telle chose existe, si c'est vrai ce que certains racontent, que ça continue à être là, m'entendrait. Le théâtre, c'est tout de même le domaine des fantômes. Mais quand je t'ai fait me poser la question « Qu'est-ce que tu avais envie de me dire ? », tout s'est évanoui.¹¹⁹

Ces trois répliques montrent bien que pour Mouawad le théâtre est un espace où le passé et le présent se mêlent, où les « fantômes » peuvent revenir et enfin parler, mais toujours à travers la médiation des vivants. La situation de cette conversation est quand-même assez particulière, parce qu'entre Wajdi et Jacqueline nous avons aussi Wajdi enfant qui dialogue avec sa version adulte. Bien que dans la scène, Wajdi enfant soit endormi, Wajdi adulte se reconnaît en lui et se souvient de ce qu'il ressentait à cette époque là. Il profite donc de ce décalage pour faire dire à sa mère les mots qu'il aurait toujours voulu entendre, mais qu'elle n'a pas eu le temps de prononcer :

118 *Ivi*, p. 106.

119 *M.*, cit., p. 52.

MÈRE. [...] Quand j'ai appris que j'allais mourir, ce qui était insupportable, c'était de prendre conscience que je n'allais pas te voir grandir. Que la mort allait me mettre à l'écart de ce qui m'importait le plus. Quand tu as passé ta vie à t'occuper de tes enfants, tu as envie un jour de marcher à côté des adultes qu'ils seront. De t'appuyer sur eux. Te sentir fière. Quand tu aimes quelqu'un, tu n'as pas envie qu'il lui arrive malheur, n'est-ce pas ? Et c'est un malheur de perdre sa mère et comme j'étais ta mère, je ne supportais pas ma mort parce que je savais qu'elle allait faire ton malheur. Tu ne veux rien manger ? Malgré tout, je ne regretterai jamais d'être morte avant toi. C'est un bonheur pour une mère de ne pas vivre la mort de son enfant.

WAJDI. Pourquoi tu ne m'as pas dit tout ça comme tu me le dis maintenant ?

MÈRE. Parce que tu étais un enfant et qu'à un enfant on ne dit pas ce genre de choses.¹²⁰

Exactement comme David avant de mourir, Jacqueline regrette de ne pas avoir pu participer à la vie adulte de son fils et en même temps elle se sent coupable de lui avoir donné cette douleur si tôt. Voilà donc qu'une nouvelle forme de culpabilité est introduite dans la pièce, celle de ne pas pouvoir accomplir toutes les responsabilités que nous avons vers nos enfants. Effectivement, dans les scènes précédentes et dans celles qui suivent, Jacqueline a toujours affaire à Wajdi enfant, qu'elle considère trop jeune pour comprendre certaines choses. Ici, ayant la possibilité de parler avec la version adulte de son fils, elle peut enfin lui expliquer ses vrais sentiments. Cependant, la blessure provoquée chez Wajdi enfant subsiste même chez l'adulte, qui utilise la fiction scénique pour dire, lui aussi, ce qu'il n'a jamais pu dire à sa mère, c'est-à-dire que tout ce qu'il a fait après sa mort l'a amené à son état de bonheur actuel. Comme Nayla qui, étant plus âgée que Wajdi quand leur mère était en vie, se questionnait déjà sur comment être libre et comment réussir à vivre séparément par rapport à Jacqueline, Wajdi adulte prend conscience de cette vérité et la met sous les yeux de sa mère, en la priant de l'écouter pour qu'il puisse finalement se sentir libre :

WAJDI. Qu'au-delà du marc de café tu lances ton incantation et qu'à travers le corps de la comédienne tu te mettes à me parler vraiment, que des mots que je n'ai pas écrits sortent d'elle et que, pourquoi pas, tu apparaises pour de vrai. Tu imagines ? Tu surgiras là ! Il y aurait dans le théâtre une grande frayeur, la représentation s'arrêterait, tout le monde se mettrait à hurler et moi je pourrais enfin recommencer à pleurer. Mes larmes

¹²⁰ *Ivi*, p. 53.

me manquent maman. Plus rien ne le fait venir. Elles se sont arrêtées avec ta mort. Plus rien ne me touche. Je suis comme enfermé de l'intérieur par tout ce silence qui bruit. Je te parle à travers le trou d'une serrure. Peut-être que tu m'entends. Est-ce que tu m'entends ?¹²¹

Après avoir prononcé ces mots, Wajdi disparaît et Jacqueline reste sur scène seule, en train de chanter en arabe. Il s'agit d'une dernière prière, une dernière tentative de réconcilier le conflit entre passé et présent et de dépasser la culpabilité et la douleur de la version enfant de l'auteur en se redonnant la possibilité de reparler avec sa mère. Nous pourrions rapprocher cette scène du moment de confession dont parle Ricœur, même si nous sommes face à une absence d'une expiation totale, soulignée par la dernière question que Wajdi pose à sa mère. Dans la conception ondulatoire de l'identité qu'on retrouve chez Mouawad, il serait impossible d'abandonner totalement la culpabilité propre des personnages, tout simplement parce qu'à son origine il y a une guerre qui n'est pas encore terminée et qui a marquée trop fortement les origines des personnages pour qu'ils puissent l'oublier et la dépasser totalement.

Cependant, l'auteur essaie de mettre en place des stratégies au niveau formel pour aller au-delà de cette culpabilité, notamment à travers la langue des personnages, ce qui sera l'objet de la partie suivante.

121 *Ivi*, pp. 55-56.

SECONDE PARTIE : VERS DES ORIGINES

IMPURES

CHAPITRE 1 : L'INTRANQUILLITÉ LANGAGIÈRE CHEZ

MOUAWAD

Les œuvres de Mouawad sont presque toutes influencées par la biographie de l'auteur, qui se reflète dans les personnages et porte ses propres expériences sur scène par le biais des situations conflictuelles (plus ou moins fictives) que nous avons traitées précédemment. Or, la complexité du conflit intérieur vécu par un immigré qui échappe de son pays à cause de la guerre et qui s'installe dans un nouveau pays dont il doit s'approprier la culture, les mœurs et la langue, ne s'arrête pas évidemment au niveau de l'intrigue des ouvrages, mais il influence aussi le plan formel et stylistique. Chez Mouawad, ainsi que chez de nombreux écrivains francophones, cela se produit surtout au niveau de la langue, à cause d'un sentiment de malaise face au français que Lise Gauvin a appelé intranquillité langagière. Selon la chercheuse, cette notion peut désigner toute forme d'écriture et de littérature, mais elle est particulièrement adaptée aux écrivains francophones, pour lesquels la pratique langagière est une « pratique de soupçon¹²² », une enquête visée à la création d'une langue nouvelle qui puisse les aider à mieux s'exprimer. Chez Mouawad, cette langue nouvelle est créée à partir de plusieurs langues, car selon l'auteur, une seule langue, surtout lorsqu'elle n'est pas notre langue maternelle, ne suffit pas à décrire la blessure, la culpabilité et la violence que les personnes ont subi et, par conséquent, elle ne suffit pas à mener la quête identitaire qui essaie de reconstruire le « Je ».

La langue, pour Mouawad, pourrait donc être définie comme un espace de rencontre de mondes différents, tout en sachant que, chez l'auteur, la rencontre avec l'Autre entraîne aussi presque automatiquement un conflit. Les différentes langues qu'on retrouve dans les pièces du dramaturge opèrent donc dans un espace conflictuel et elles sont elles-mêmes en conflit.

122 GAUVIN, Lise, *Des littératures de l'intranquillité*, Paris, Karthala, 2023, p. 13.

Il en résulte tout un discours métalinguistique qui se déploie dans les deux pièces analysées à travers des remarques des personnages, qui questionnent souvent la langue dans laquelle ils s'expriment. De fait, *Tous des oiseaux* se joue en anglais, en arabe classique, en allemand et en hébreu, alors que *Mère* se joue en arabe libanais et en français. Le texte original écrit par Mouawad est, dans le deux cas, en français et la pièce sur scène est le résultat d'un travail de traduction fait par des traducteurs professionnels ou par les comédiens eux-mêmes. Pour rendre le spectacle accessible au public, des surtitres sont projetés dans la salle : cependant, il ne s'agit pas du texte écrit par l'auteur, mais d'une traduction littérale (toujours opérée par des traducteurs) des répliques à partir de leur langue d'énonciation.

L'objectif de ce chapitre sera celui de définir la notion d'intranquillité langagière et de l'appliquer au théâtre mouawadien, en analysant les passages textuels où ce sentiment ressort et contribue à la fragmentation du Je.

1.1 L'intranquillité langagière et la surconscience linguistique

La caractéristique principale des auteurs francophones est celle d'avoir à disposition plusieurs langues, dont le français, qui est choisi comme langue d'écriture. Cependant, la position des écrivains par rapport aux langues qu'ils connaissent n'est jamais nette ; selon Lise Gauvin, ils se situent plutôt « à la croisée des langues¹²³ » : ils font donc expérience du multilinguisme et ils reflètent cet aspect dans leurs productions littéraires. Cela implique forcément la présence d'une réflexion sur la langue et sur la pratique langagière, d'un métadiscours linguistique dans les ouvrages et cet élément distingue les écrivains français des écrivains francophones.

À ce titre, plusieurs chercheurs ont essayé de donner une définition à une littérature qui est marquée par un choix de la langue qui n'est pas neutre, mais qui entraîne un sens souvent fondamental pour comprendre le message de l'auteur. Dans l'univers littéraire des auteurs francophones, en effet, les différentes langues répondent à des fonctions différentes qui se reflètent dans le message du texte. Parmi les premiers qui ont proposé une possible définition nous avons Deleuze et Guattari qui, dans leurs études sur Kafka et sur la littérature d'expression allemande en République Tchèque,

123 GAUVIN, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Khartala, 1997.

qualifient de « littératures mineures » toute « littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure¹²⁴ ». Il s'agirait donc d'une littérature écrite dans une situation de déterritorialisation, car la minorité en question se voit dépourvue et éloignée de son espace créatif originel, c'est-à-dire sa langue maternelle, mais aussi d'une littérature caractérisée par un branchement de l'individuel sur le politique, c'est-à-dire une forme d'imposition de la minorité sur la majorité à travers le discours métalinguistique. Si cela est vrai sous un certain point de vue, Lise Gauvin remarque que cette définition, cependant, ne tient pas compte de la problématique principale de ces littératures, c'est-à-dire le rapport langues/littérature et le sentiment de l'auteur envers ces langues. Elle propose la notion de « littérature de l'intranquillité », expression qui permet de véhiculer aussi le constant besoin d'être légitimés par rapport au modèle français qui hante les écrivains francophones.

Ce statut d'intranquillité fait en sorte qu'il y a toujours la nécessité de renégocier et de réfléchir sur la langue, ce qui a amené, au fil de générations, des écrivains à la surconscience linguistique, un autre concept mis en avant par Gauvin et qui décrit les différentes stratégies que les auteurs mettent en œuvre pour interroger la nature du langage. La surconscience linguistique est une conséquence directe du sentiment de malaise et d'inconfort qui pousse les écrivains à se poser de questions et surtout à opérer des choix délibérés dans leur écriture quant à la pratique langagière. Ce type de réflexions amène, du point de vue pratique, à la création d'un métadiscours qui peut prendre différentes formes et qui relève aussi de l'imaginaire des langues. Effectivement, selon Gauvin, « la notion de *surconscience* recouvre à la fois un *sentiment de la langue*, une *pensée de la langue* et un *imaginaire de la/des langues*¹²⁵ ».

Le sentiment de la langue est une notion qui commence à apparaître chez les auteurs francophones dans la deuxième moitié du XIXe siècle, lorsque les premiers littératures nationales en langue française commencent à surgir et à se différencier par rapport à la littérature de France. Il s'agit notamment de la littérature belge, suisse et québécoise dont les auteurs, au début, ressentent le clivage et le poids de devoir s'insérer dans le sillon des grands auteurs français. L'écrivain suisse Ramuz, par

124 DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, pp. 33-34.

125 GAUVIN, *Des littératures de l'intranquillité*, cit., p. 44.

exemple, écrit dans une lettre : « Nous avons ici deux langues, une qui passait pour la bonne, mais dont nous nous servions mal parce qu'elle n'était pas à nous. Or, l'émotion que je ressens, je la dois aux choses d'ici [...]. J'ai écrit une langue qui n'était pas écrite (pas encore)¹²⁶ ». Cette réflexion relève d'une vision qui considère la littérature-mère, en langue française et écrite en France par des français, la seule détentrice de légitimité langagière. Les francophones doivent essayer de se créer un nouvel espace dans cette langue pour décrire des choses qui appartiennent à un autre territoire, à une autre culture et qui sont souvent exprimées dans une autre langue. Nous assistons donc à la création d'un clivage, d'une distance entre les choses à écrire et la façon de les écrire, un vide qui doit être comblé par une recherche linguistique qui amène l'écrivain à trouver sa langue dans la langue commune. Cela est souvent vécu de façon douloureuse et problématique et implique un engagement dans les choix de et sur la langue que Gauvin appelle Langagement¹²⁷.

La pensée de la langue est l'ensemble de stratégies de mise en œuvre du Langagement qui peuvent être divisées en deux groupes : l'hypercorrection, donc une langue parfaite, pure, néo-classique et l'écriture irrégulière ou libre qui s'appuie sur toutes les ressources du français et crée un style particulier, propre à chaque auteur. Les notions d'hypercorrection et d'irrégularité impliquent toutes les deux la reconnaissance de l'existence d'une norme de laquelle on se rapproche ou on s'éloigne. Comme dans le cas de la définition de littérature mineure, encore une fois nous sommes face à un classement qui hiérarchise et c'est pour cette raison que Gauvin remplace le concept d'« irrégularité » avec celui de « variance », en reprenant le terme employé pour la première fois par le poète québécois Gaston Miron. Ce terme est en effet plus inclusif parce qu'il sous-entend une vision de la langue horizontale et non pas verticale : il y a un spectre de variantes acceptables en français qui ont la même valeur du mot ou de la structure standard et qui acquièrent donc une connotation géographique ou culturelle. La notion de variance implique aussi celle d'invention et la présence ou l'influence d'autres

126 Cette citation est tirée d'une lettre que Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947) a écrit en 1941 à son éditeur Bernard Grasset. Nous avons consulté une édition numérique créée par la Bibliothèque numérique normande en juillet 2018 :

https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/ramuz_lettre_a_bernard_grasset.pdf (consulté le 19 juillet 2024).

127 GAUVIN, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

langues devient possible. Les auteurs se trouvent dans la situation de devoir créer des stratégies différentes pour intégrer les autres langues dans leurs textes et, par conséquent, ils commencent à insérer des gloses, des réflexions ou des traductions. La pratique traductive est particulièrement intéressante et elle est liée au concept de « bi-langue » évoqué pour la première fois par l'écrivain marocain Abdelkebir Khatibi ; celui-ci dit que dans une situation de plurilinguisme « la langue maternelle est à l'œuvre dans la langue étrangère. De l'une à l'autre, se déroulent une traduction permanente et un entretien en abyme, extrêmement difficile à mettre à jour.¹²⁸ » Il en résulte donc une écriture hybride, qui est apparemment dans une langue mais qui contient quand-même les traces d'une ou d'autres langues qui font partie de la quotidienneté de l'auteur et qui relèvent d'un travail de traduction faisant en sorte que nous pouvons chercher une langue dans l'autre. Ce concept se rapproche de celui de créolisation, avancé par Édouard Glissant et défini comme « un mouvement perpétuel d'interpénétrabilité culturelle et linguistique qui fait qu'on ne débouche pas sur une définition de l'être.¹²⁹ » La pensée de la langue passe donc de la tendance à l'hypercorrection à la création d'une langue qui n'est pas définissable de façon nette.

Pour concevoir une pensée de la langue, il est fondamental qu'il existe un imaginaire de la/des langues. Selon Gauvin, cet imaginaire se rapproche du carnavalesque, du baroque, dans le sens que la coprésence de plusieurs langues dans le même texte amène à la multiplication des points de vue, exactement comme le style baroque prévoit la description d'un monde théâtralisé, riche en dédoublements et en jeux de mots. La langue s'insère dans un espace en mouvement qui représente le tourment intérieur de l'écrivain à travers des tournures particulières et des impertinences au niveau linguistique.

Selon Gauvin, l'écrivain francophone, face à un sentiment d'étrangeté et de malaise envers la langue française, commence une réflexion qui l'amène à créer une pensée de la langue visée à trouver des stratégies pour dépasser cet inconfort et arriver à

128 KHATIBI, Abdelkebir, « Lettre préface », dans Marc Gontard, *La violence du texte. Études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Hamattan, 1981, p. 8.

129 GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, (Montréal, PUM, 1995), Paris, Gallimard, 1996, p. 125.

l'invention d'un nouvel espace dynamique où les mouvements de son âme et de son raisonnement se reflètent dans les mouvements de la langue.

Les notions d'intranquillité langagière et de surconscience linguistique évoquées par Lise Gauvin peuvent s'adapter à l'écriture de Mouawad en partant du constat que lui aussi est un écrivain qui se positionne « à la croisée des langues ». De fait, sa langue maternelle est l'arabe libanais, alors que le français est une langue apprise pendant son enfance, suite à son installation en France pour fuir la guerre du Liban. De plus, une fois arrivé au Canada, il se retrouve dans un pays bilingue et donc l'anglais aussi rentre dans les langues qu'il utilise ou qu'il entend dans son quotidien. Parmi ces trois langues, seules le français et l'anglais sont aussi langues d'écriture (la première beaucoup plus que la seconde, qui est souvent utilisée pour montrer la situation de diglossie du Québec), alors que l'arabe libanais est une langue oubliée par Mouawad car, comme il l'affirme maintes fois lui-même dans plusieurs entretiens, après de nombreuses années passées à l'étranger, il la comprend et il s'y exprime difficilement. C'est pour cette raison que dans ses premières pièces, l'arabe n'apparaît quasiment pas, sinon dans les prénoms des personnages, qui sont souvent porteurs d'une signification révélatrice dans laquelle se reflète aussi leur drame identitaire. En revanche, le bilinguisme français-anglais typique du Québec est presque toujours présent. Cette place au milieu de plusieurs langues provoque un sentiment d'étrangeté chez Mouawad, évoqué dans la préface de *Mère* :

J'étais exilé géographiquement et linguistiquement, puisque je vivais loin du Liban mais, du point de vue de l'écriture et du théâtre, en salle de répétition, j'étais chez moi. J'étais dans ma langue et dans mon histoire quand les autres se retrouvaient en exil. Répéter signifiait raconter aux comédiens dans quel endroit ils mettaient les pieds, quelle était la langue dans laquelle ils allaient jouer, quel était le rythme et quelle était l'histoire de cette région du monde et de ces dévastations. Je n'avais même plus conscience que, comme écrivain, je ne savais pas ce que c'était que de partager la même expérience avec les comédiens. J'étais toujours dans une situation où il fallait expliquer, raconter, contextualiser, faire imaginer.¹³⁰

130 *M.*, cit., p. 9.

Cet extrait fait référence aux pièces écrites et mises en scène avant *Forêts* et surtout avant *Tous des oiseaux*. L'exil linguistique dont parle le dramaturge est le premier signal de la présence d'une surconscience linguistique chez Mouawad qui essaie de combler le clivage à travers l'invention d'un nouvel espace, celui de l'écriture, qui devient donc une sorte de laboratoire où son histoire personnelle se mêle avec sa langue. Cette langue, qui dans les premiers ouvrages est souvent le français ou l'anglais, a des caractéristiques particulières, elle ne respecte pas exactement la norme et c'est pour cette raison que les comédiens ont besoin d'être guidés pour pouvoir se l'approprier. En effet, la pensée de la langue de Mouawad se déploie, jusqu'à l'écriture de *Tous des oiseaux*, à travers la présence d'un rythme inusuel et le fait de vouloir souligner la distance linguistique entre certains personnages.

La première stratégie a déjà été abordée dans le premier chapitre de la première partie, où nous avons traité la présence du rythme de l'arabe dans les pièces de Mouawad, un rythme qui crée un jeu de répétition et qui implique une écriture poétique visant à trouver le bon mot à insérer au bon endroit pour garder des sonorités totalement étrangères au français.

En ce qui concerne la deuxième stratégie, nous pouvons remarquer que, chez Mouawad, l'arabe influence l'action de ses pièces non seulement à travers le rythme puisque cette langue pourrait être considérée comme le vrai moteur de l'histoire. Dans une étude sur *Incendies*, Julia Galmiche montre que ce sont les dernières volontés de Nawal qui gouvernent l'action des personnages dans le reste de la pièce et que ce sont surtout ses enfants qui en sont influencés. Or, Nawal est née au Liban et elle est arabophone, alors que ses deux enfants sont nés au Canada et ils sont francophones et anglophones. Cela signifie que les volontés de la mère ont été exprimées en arabes et ensuite retranscrites en français et donc sa parole arabe est à l'origine de l'action de ses enfants francophones. Le testament de Nawal, en effet, est lu au tout début de la pièce par le notaire Hermile Lebel en français, puisque la scène se joue au Québec. Cependant, étant Nawal de langue maternelle arabe, elle doit avoir exprimé ses dernières volontés en arabe et c'était ensuite au notaire de le retranscrire en français. Selon Galmiche, ce passage est révélateur du substrat linguistique arabe qui sous-tend

les pièces de Mouawad. L'arabe, langue minoritaire au Québec, essaie donc de rentrer dans le français¹³¹.

Quant aux rapports entre l'anglais et le français, *Incendies* est encore une fois un exemple de la volonté d'une langue de s'imposer sur l'autre. Cela est clair toujours dans les travaux de Galmiche, qui analyse le langage de Simon, le fils de Nawal, qui est totalement bilingue et qui intègre souvent des mots anglais à ses discours en français. Cependant, « la supposée coexistence des langues est malgré tout à relativiser puisque l'anglais a valeur d'anaphore chez le jeune homme, comme pour symboliser l'avantage de l'anglais sur le français qui, contrairement à cette dernière, a perdu son statut de langue globale¹³² ». À côté de cette prise de position par rapport à une possible hiérarchie entre l'anglais et le français, nous remarquons que ce langage hybride, où les deux langues sont en conflit, est utilisé par le personnage de la pièce qui vit la situation la plus conflictuelle. Simon est en effet déchiré, pendant toute la pièce, par la colère, la douleur, mais aussi par l'affection envers sa mère.

Il en va de même pour le roman *Anima*, où l'identité fragmentaire du protagoniste Wahhch se reflète dans la multiplicité de points de vue qu'il adopte : dans ce cas, il s'agit de ceux d'animaux différents qui s'expriment, chacun, avec un langage différent, avec l'utilisation de mots et d'expressions qui font comprendre au lecteur quel est l'animal narrateur. De plus, dans le roman, Wahhch parle lui-même deux langues, le français et l'anglais, et entre en contact aussi avec des langues amérindiennes et avec l'arabe, sa langue maternelle, qu'il a pourtant oublié. La multiplicité de points de vue et le plurilinguisme créent cette sorte d'écriture baroque, multiple, dont Guavin parle à propos de l'imaginaire des langues et effectivement Wahhch représente un *alter-ego* de l'écrivain, avec lequel il partage des éléments biographiques, tels que cette perte de l'arabe et l'exil géographique.

Nous pouvons donc affirmer, que chez Mouawad nous retrouvons tous les aspects fondamentaux pour définir la surconscience linguistique, telle que Gauvin la décrit :

131 GALMICHE, Julia, *L'interlangue comme théâtre d'apprentissage dans Incendies de Wajdi Mouawad*, publié dans *Voix Plurielles*, Associations des Professeur.e.s. de français des universités et collèges canadiens (APFUCC), no 15, 2018.

132 *Ivi*, p. 253.

- Un sentiment de la langue comportant une distance par rapport au français qui est souvent mélangé à d'autres langues, mais aussi par rapport à l'arabe libanais, la langue maternelle de Mouawad. Dans ce cas, la distance est encore plus forte et il ne s'agit pas tout simplement d'un sentiment d'étrangeté, mais de culpabilité pour l'avoir oubliée pendant l'élaboration du trauma de son enfance au Liban, dans une situation de guerre, et de son exil forcé.
- Une pensée de la langue qui pousse Mouawad, de façon parfois inconsciente, à essayer de récupérer son rapport à l'arabe en insérant dans ses textes les mêmes sonorités, et à utiliser le multilinguisme, qui fait en sorte que les langues soient un miroir de la fragmentation identitaire des personnages, pour lesquels une seule langue n'est pas suffisante pour exprimer la douleur du Je.
- Un imaginaire des langues, la création de cet espace linguistique qui comprend plusieurs points de vue et différentes images et actions qui se répètent en créant ainsi un dialogue entre les pièces, comme montré dans le premier chapitre de la première partie. Le cycle *Domestique*, dont *Mère* fait partie, en est un exemple : avec *Seuls* et *Sœurs* nous avons en effet une autre lecture des événements parisiens qui constituent le sujet de *Mère*, abordés à travers d'autres langages.

Nous pourrions donc utiliser ces concepts pour poursuivre dans l'analyse de *Tous des oiseaux* et de *Mère*, deux pièces qui marquent un tournant dans la poétique mouawadienne notamment à cause de la questions des langues qui est abordée de deux façons complètement différentes : la fragmentation totale dans le premier cas et le retour à la langue maternelle dans le second.

1.2 *Tous des oiseaux* : le plurilinguisme à l'encontre des identités brisées

Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, *Tous des oiseaux* est une pièce où le conflit se joue à plusieurs niveaux, jusqu'au point où tous les personnages sont déchirés par les crises qui se sont produites entre eux, et la pièce se clôt sur une réconciliation apparemment impossible. Au niveau linguistique, cela se reflète très bien dans le choix de faire jouer les personnages dans leurs langues maternelles. Il s'agit

d'une décision presque inéluctable, qui s'insère dans le processus d'infiltration du vrai que Mouawad commence avec *Forêts* et qui arrive à un tournant avec *Tous des oiseaux* :

Dans *Forêts*, même s'il y avait beaucoup de fiction, je suis parvenu à nommer le Québec et la France. Cela m'a permis de déployer cette notion à travers d'autres spectacles, dans *Seuls*, *Sœurs* et, enfin, *Tous des oiseaux*, où il ne s'est pas agi uniquement de nommer les lieux, mais d'en venir à la langue des personnages, le spectacle se jouant en anglais, en allemand, en hébreu et en arabe.¹³³

Si le dépassement du trauma causé par l'exil géographique commence avec *Forêts*, la question linguistique est véritablement abordée de façon nette avec *Tous des oiseaux*. Cette possibilité est envisageable parce que l'auteur décide enfin de retourner à l'écriture d'une pièce à plusieurs personnages, comme celles de la tétralogie du *Sang des promesses* :

Cela faisait quelques années que je n'avais pas affronté un récit à plusieurs personnages d'un texte que j'écrivais moi-même. Les derniers textes que j'ai écrits étaient plutôt des soliloques ou des dialogues maximum et c'était pour moi important d'affronter de nouveau des histoires qui se déploient de manière chorale, polyphonique.¹³⁴

Une pièce polyphonique permet de mieux introduire la question du plurilinguisme et surtout de montrer à quel point les langues contribuent aux conflits entre les personnages. Le dramaturge affirme qu'au débout, pendant la période d'écriture et de mise en scène, le fait de vouloir revenir aux langues des personnages était plutôt une exigence qu'un choix délibéré :

Pour des raisons que je suis encore aujourd'hui incapable d'expliquer complètement, je sentais qu'il était très important que je respecte la langue des personnages et je dis bien la langue des personnages parce que personne dans cette histoire ne parle français [...], alors que les autres pièces que j'ai écrites auparavant, on pourrait dire, c'est à peu près la même chose, personne n'est supposé parler français, mais là je sentais l'exigence de respecter les langues des personnages, donc l'hébreu, l'allemand, l'anglais et l'arabe.¹³⁵

133 *M.*, cit., p. 9.

134 Entretien de la série « La Grande table culture » du 20 novembre 2017, pour RadioFrance : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-1ere-partie/wajdi-mouawad-l-illegitime-6302284> (consulté en ligne le 24 juillet 2024).

135 *Ivi.*

Ces mots font ressurgir le double sentiment de la langue présent chez Mouawad : il parle d'un côté de ses pièces précédentes où la langue dominante est le français, alors qu'il s'agit des pièces dont l'intrigue se déroule souvent au Liban ou de toute façon dans un pays générique du Moyen Orient arabe où les gens devraient donc parler arabe. De l'autre côté il met en avant cette exigence de respect des langues des personnages, poussé par la volonté d'intégrer le plan du réel dans la pièce non seulement au niveau du cadre historique, mais aussi à un niveau plus profond, celui de l'identité des personnages, dont la langue est un élément fondamental. Cela a impliqué la disparition de la langue française, qui reste seulement au niveau du texte édité, mais qui est totalement absente sur le plateau, ne serait-ce que pour les surtitres qui sont une traduction littérale des langues dans lesquelles la pièce est jouée : il s'agit d'un français fortement influencé par celles-ci.

Cette disparition de la langue française se relie à l'expérience de perte de la langue maternelle vécue par Mouawad lui-même. Effectivement, effacer la langue d'écriture signifie en quelque sorte revivre le moment de perte, se sentir étranger par rapport à sa propre langue, ce qui provoque inévitablement une perte et une douleur, mais aussi une sorte d'aliénation de l'auteur par rapport au produit final qui est représenté sur scène. À ce sujet, Mouawad affirme :

Peut-être que dans la disparition de ma langue d'écriture dans ce spectacle, il y a le désir de repasser par cette expérience particulière. Tout au long des répétitions, je me suis demandé si c'était un choix juste pour le spectacle. Il y avait dans ce questionnement des sensations qui relevaient de l'égo, de l'orgueil d'auteur. Que va-t-il se passer si le spectateur n'a plus accès à ma langue ! C'étaient des peurs, des craintes normales. Pour que le spectacle soit vivant.¹³⁶

Ce choix, de toute évidence, met en crise la figure de Mouawad en tant qu'écrivain parce que ce qu'il a écrit n'est pas accessible au spectateur, sauf s'il a à disposition la version éditée du texte. Cela crée donc un problème de légitimation de l'auteur par rapport à son ouvrage car son identité est mise en question et son travail doit forcément être confronté à celui des traducteurs. La création de la pièce prévoit,

136 FARCET, Charlotte, *Des langues, une écriture. Entretien entre Wajdi Mouawad et Charlotte Farcet*, La Colline Théâtre National, novembre 2017.

elle-même, une multiplicité de figures, une sorte de fragmentation du travail que Mouawad n'avait jamais expérimenté auparavant. Le sentiment de la langue qui se déploie dans l'exigence de respecter la langue des personnages correspond donc à une pensée de la langue mise en œuvre à travers un travail collectif qui efface en quelque sorte la figure de l'écrivain et qui laisse aux langues un rôle fondamental, primaire dans la réception de la pièce par le public. Ces langues différentes entrent en relation entre elles en soulignant la fragmentation identitaires des personnages et participent à la création d'un imaginaire des langues où plusieurs voix sont présentes, chacune criant sa propre douleur, sans qu'aucune soit vraiment entendue ou comprise par les autres.

1.2.1 Langues en conflit : anglais, hébreu, arabe et allemand

Les quatre langues dans lesquelles la pièce est jouée sont inéluctablement à l'origine d'une incompréhension entre les personnages et d'un sentiment d'étrangeté et de culpabilité par rapport à leur façon de s'exprimer. Plusieurs fois, en effet, on est face à des personnages qui ne comprennent pas ce qui est dit et qui invitent les autres à parler une autre langue, ce qui provoque un certain inconfort.

C'est en premier lieu le cas de Wahida, qui se trouve en terre étrangère, seule après l'accident d'Eitan. Elle essaie de repérer des informations sur ce qui se passe dans le pays et sur les conditions de son copain, mais elle est toujours obligée de demander à ses interlocuteurs de parler en anglais : « Pardon. Je ne parle pas hébreu¹³⁷ » elle dit à l'infirmier qui lui communique que les heures de visite sont terminées et « Que disent-ils ?¹³⁸ » est la question qu'elle est obligée de poser au serveur du bar pour comprendre ce que le journal télévisé dit. Cependant, sa condition d'ignorance face à l'hébreu ne semble pas trop gêner Wahida, qui apparemment n'a aucun rapport avec cette langue et qui, au moins au début, est convaincue d'être venue en Israël seulement pour accompagner Eitan. Ce qui fait ressurgir en elle une surconscience linguistique est en effet la remise en question de sa relation avec la langue anglaise et la langue arabe. Au début de la pièce, Wahida se définit américaine et ne veut pas assumer le fait d'être arabe :

EDEN. Depuis quand tu as un passeport américain ?

137 *T.O.*, cit., p. 17.

138 *Ivi*, p. 30

WAHIDA. Je suis Américaine !

EDEN. Qu'est-ce que tu as été faire en Égypte, en Tunisie, en Algérie, au Maroc ?

WAHIDA. Mes recherches... Ma thèse....

EDEN. Et tu baisses un Juif pour ta thèse aussi ? Arabe ? Tu es Arabe ?

WAHIDA. Non... Si...¹³⁹

Cette conversation que Wahida a avec Eden lorsqu'elle est fouillée avant de monter sur le bus de l'attentat commence à poser un doute sur l'identité de la jeune fille qui doit faire face pour la première fois à ce que signifie que d'être Arabe, surtout dans un pays où les Arabes sont considérés comme les ennemis. Cela est donc le sens de la question d'Eden sur les rapport que Wahida entretient avec Eitan, un Juif : dans un lieu où ces deux peuples sont en conflit, il est étrange de voir un couple mixte, mais Wahida ne voit pas encore en quoi cela poserait problème puisqu'elle n'a pas encore assumé son identité en tant qu'Arabe. C'est elle-même qui se rend compte d'avoir tout fait pour effacer ses origines :

WAHIDA. [...] Je suis Arabe. J'ai beau être une intellectuelle, avoir fui au but du monde, posséder un passeport américain, avoir changé de langue, j'ai beau t'avoir rencontré toi, le Juif, l'ennemi, j'ai beau me foutre de la religion, me foutre du monde, rien n'y change !
Je suis ça.¹⁴⁰

Cette prise de conscience passe aussi à travers la langue : Wahida, en effet, prononce ces mots en anglais, qui est désormais sa langue principale, mais qui n'est pourtant pas sa langue maternelle, l'arabe. C'est notamment à travers la langue arabe qu'elle se rend compte de devoir assumer ses origines, essayer de comprendre d'où elle vient, quelles sont les piliers de sa culture qu'elle a voulu effacer pendant si longtemps. L'épiphanie est déclenchée grâce à un simple mot :

WAHIDA. J'ai été de l'autre côté du mur, j'ai marché au hasard dans la poussière de la Palestine et j'ai eu l'impression de rentrer chez moi. J'ai dormi chez des gens que je ne connaissais pas et quand on m'a demandé le nom de mon père j'ai explosé en sanglots. Jamais encore depuis sa mort je n'avais entendu mon prénom si bien prononcé. Wahida,

139 *Ivi*, p. 25-26

140 *Ivi*, p. 105.

Wahida, pourquoi tu pleures ? Je pleure la douceur de mon père. C'était peut-être pour réentendre le chant de son prénom que Wazzân est rentré chez lui.¹⁴¹

Et encore :

WAHIDA. Je veux me tenir avec mes sœurs. Celles du moins qui m'ont appelée comme ça. *Ya ikhti*. Je veux me tenir avec mes mères. Celles du moins qui m'ont appelée comme ça. *Ya binti*. Tu vois ? Je ne fais que dire ces deux mots en arabe et je tremble, signe de tout ce que j'ai perdu.¹⁴²

Devoir faire face à son propre multilinguisme éveille en Wahida un sentiment de la langue qui lui fait remettre en question le rapport à son identité : son être Américaine n'est qu'un masque pour cacher une vérité inconfortable pour sa situation de jeune chercheuse amoureuse d'un Juif. Il suffit juste de prononcer bien son prénom pour que Wahida se souvienne de la langue de son père, une langue refusée mais faisant inéluctablement partie d'elle, derrière laquelle se cache un imaginaire de douceur et de bonheur, du sens de la famille perdue. Nous sommes face aux effets du processus d'acculturation qui a fait en sorte que Wahida ne se reconnaît plus dans sa culture d'origine. L'acculturation est un concept théorisé par les sociologues Redfield, Herskovits et Linton qui la définissent comme « l'ensemble des phénomènes qui résultent de ce que des groupes d'individus de cultures différentes entrent en contact, continu et direct, avec les changements qui surviennent dans les patrons culturels originaux de l'un ou des deux groupes¹⁴³ ». Parmi ces phénomènes nous trouvons l'assimilation, qui prévoit l'oubli de la culture d'origine et un fort contact avec la culture d'arrivée, qui permet d'établir des relations avec la société d'accueil. Cela est différent par rapport à l'intégration, qui prévoit quand-même un maintien de la culture d'origine, mais ce n'est pas le cas pour Wahida, qui n'assume qu'à ce point de la pièce ses racines arabes. Les études sur Wazzân n'ont pas pu l'aider à atteindre cette conscience parce que Wahida a mené ses recherches en anglais, comme démontré par le livre qu'elle lit au début et sur lequel toute sa thèse se base : Eitan, effectivement, dit

141 *Ivi*, p. 102.

142 *Ivi*, p. 106.

143 GUERRAOUI, Zohra, *De l'acculturation à l'interculturalité : réflexions épistémologiques*, paru sur *L'Autre*, vol. 10, n. 2, 2009, p. 195.

clairement qu'il s'agit de « *Kitab Wafayat al-A'yan*, traduit en anglais par William Mac Guckin et imprimé à Paris en 1842¹⁴⁴ ». La langue est donc dans ce cas la pièce qui manquait pour essayer de reconstruire l'identité en crise de Wahida qui renverse donc son sentiment d'étrangeté : si au début de la pièce sa langue était l'anglais, à la fin elle redevient l'arabe. Pendant sa dernière réplique, quand elle se trouve au chevet de David et que lui commence à parler en arabe pour qu'il entende, avant de mourir, sa langue maternelle, Wahida choisit de parler de soi et de Wazzân, de sa propre identité et de l'homme qui l'a amenée à se remettre en question :

WAHIDA. [...] Je suis Wahida, fille de Nawal, petite-fille de Nazira, arrière-petite-fille de Souloum, vendeuse de brindilles dans les montagnes du Haut-Atlas. Comme toi, je n'ai pas connu le ciel qui m'a vue naître. Alors pour te parler dans notre langue, je te parlerai de moi et pour te parler de moi, je te parlerai d'un homme cher à mon cœur.¹⁴⁵

L'autre personnage qui éprouve un sentiment de gêne face à celle qui devrait être sa langue maternelle est Norah. Née en Allemagne, elle a grandi jusqu'à son adolescence dans l'ignorance de ses origines et elle n'a appris l'hébreu qu'à un âge adulte, ce qui fait en sorte que son niveau ne soit pas très élevé et qu'elle ne se sente pas légitimée en tant que Juive. Elle ne comprend elle non plus le journal télévisé et quand elle allume le téléviseur son mari lui commande peu après d'éteindre en lui disant brusquement « De toute manière tu ne comprends rien !¹⁴⁶ ». Exactement comme Wahida, quand elle arrive à l'hôpital, elle est obligée de demander à l'infirmier de parler en anglais pour être mise au courant des conditions d'Eitan. En revanche, contrairement à Wahida, le fait qu'elle soit Juive et qu'elle parle allemand pose un problème du point de vue de la culpabilité, vu que l'allemand est la langue de l'ennemi qui a essayé d'exterminer la population juive lors de la Seconde Guerre Mondiale. Comme nous l'avons montré dans la partie précédente, l'Histoire joue un rôle fondamental dans la construction de l'identité coupable des protagonistes ; surtout la Shoah et le fait d'y avoir survécu est considéré une faute transmise de génération en génération. La langue

144 *Ivi*, p. 13.

145 *Ivi*, p. 125.

146 *Ivi*, p. 65.

allemande fait partie de ce lourd héritage et dans la pièce elle est souvent qualifiée d'élément à haïr, par exemple par Leah :

NORAH. Pardonnez moi. Mon hébreux est affreux.

LEAH. Ne vous en faites pas, c'est réciproque : j'ai une haine profonde pour tout ce qui est allemand. Voitures, langue, gaz, trains et savons.¹⁴⁷

Cette haine des Juifs envers l'allemand est présente dès le début de la pièce, notamment dans la septième scène de la première partie, celle de la dispute lors du repas de Pâques. Le premier paradoxe qui nous permet de comprendre cette opposition est l'étonnement de Norah devant un Rabbin étranger qui parle allemand :

NORAH. Où as-tu déniché ce rabbin ? Vous parlez si bien l'allemand !

RABBIN. Je ne parle que moyennement bien l'allemand. Notre famille originaire d'Afrique du Sud a immigré en Roumanie, mais la Roumanie germanophone qui sera annexée à la Hongrie. Mon grand-père était grand rabbin, je ne l'ai pas connu bien sûr, il est parti en fumée avec tous les autres, mais ma mère le vénérât et je suis devenu rabbin un peu pour lui plaire. Ma mère ne s'est pas beaucoup occupée de moi à cause de la folie qui a frappé ses jours. J'étais encore jeune quand elle a cessé de parler l'anglais pour ne plus s'exprimer qu'en allemand, alors pour pouvoir lui parler j'ai appris la langue.

NORAH. C'est touchant.¹⁴⁸

Le rabbin met en avance tout de suite le fait que son grand-père soit mort dans un camp de concentration et que son rapport avec l'allemand n'est dû qu'au besoin de comprendre sa mère lorsqu'elle a été atteinte par des troubles mentaux. Cette langue est donc à la base d'un sentiment d'inconfort chez lui, qui a été forcé de la parler tout en étant conscient du fardeau qu'elle amène avec soi. Ce n'est pas anodin non plus que ce soit Norah à poser la question car elle est la seule dans sa famille à porter la faute de ne pas parler hébreu. Cette faute devient plus évidente pendant la dispute, quand Eitan affirme que son amour avec Wahida est tout à fait légitime et qu'il s'adresse à son père en allemand :

EITAN. Mais je m'en fous que mes enfants ne soient pas juifs !

DAVID. C'est ce que je dis !

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 57.

¹⁴⁸ *Ivi*, pp. 35-36.

EITAN. Tant mieux, putain, ils seront débarrassés, libérés !

[...]

DAVID. Et tu oses me dire ça dans la langue des bourreaux !

NORAH. C'est la langue de sa mère, ça n'a rien à voir avec les bourreaux, arrête aussi de le provoquer ! [...]¹⁴⁹

L'allemand est à la fois considéré comme « langue des bourreaux » et « langue maternelle » pour Eitan qui, contrairement à David et Norah, n'a pas d'attachement particulier ni à la foi juive ni à l'histoire de son peuple, étant convaincu qu'aucune transmission de la douleur n'existe. Pour lui la langue est une simple façon de s'exprimer et peu importe si c'est l'anglais, l'allemand ou l'hébreu, pourvu que la communication soit naturelle :

DAVID. Si tu veux me parler, tu me parles en hébreu.

EITAN. Je te parlerai comme je te parlerai et comme ça viendra ! Tu m'écrases ! Vous m'écrasez, sans que je comprenne pourquoi !¹⁵⁰

Cette scène, où plusieurs langues se mêlent de façon conflictuelle, se clôt avec une considération de Wahida, qui souligne ce qui crée cette interférence linguistique. En effet elle dit entendre David et Eitan « se disputer dans l'amour et la peine, à ne pas se comprendre, à s'éloigner les uns des autres¹⁵¹ ». L'incompréhension est donc l'effet que le conflit apporte et la multiplicité des langues ne fait que la renforcer.

Les deux autres langues qui sont en conflit, toujours pour des raisons historiques, sont l'hébreu et l'arabe, notamment en Israël à cause de la guerre qui oppose les deux peuples. L'arabe en tant que langue, ainsi que tout ce qui relève de ce monde et de cette culture, est détesté par les Juifs, y compris David. Le fait de découvrir d'être en réalité Palestinien implique que même la langue qu'il croyait être sa langue maternelle ne l'est pas et que les premiers mots qu'il a entendus dans sa vie étaient en arabe et non pas en hébreu. Voire, avant d'entendre l'hébreu, David a entendu l'autre langue par lui détesté, l'allemand, puisque Etgar avoue lui avoir dit la phrase « On va retrouver ta mère¹⁵² »

149 *Ivi*, pp. 40-41.

150 *Ivi*, p. 44.

151 *Ivi*, pp. 47-48.

152 *Ivi*, p. 114.

dans cette langue, peu après l'avoir trouvé. Suite à son attaque cardiaque, sa famille, conseillée par le médecin qui lui propose de parler à David dans sa langue maternelle, décide de trouver quelqu'un qui puisse lui parler en arabe et le choix tombe évidemment sur Wahida :

MÉDECIN. C'est ce en quoi il croit, lui, qui compte. Quelle est sa langue maternelle ?

NORAH. L'hébreu.

LEAH. L'arabe. La langue de sa mère est l'arabe.

NORAH. On ne sait pas parler arabe...

MÉDECIN. Trouvez quelqu'un. Ce n'est pas ce qui manque dans le coin.

[...]

LEAH. Apparemment, parler Arabe à David pourrait l'aider à partir en paix. Eitan n'y croit pas une seconde, moi non plus, mais au fond qu'est-ce que j'en sais ?¹⁵³

Et pendant la vision de David :

DAVID. Pourquoi cette langue ?

WAZZÂN. C'est la langue de ta mère.¹⁵⁴

Ce choix de parler arabe à David permet de boucler une existence vécue dans le mensonge et terminée avec une crise identitaire. Il s'agit d'un retour aux origines pour David qui, accompagné par le personnage de Wazzân, peut essayer de retrouver la douceur de la langue de sa mère, exactement comme Wahida retrouve la douceur de son père quand elle entend son nom prononcé en arabe. La jeune fille, qui représente tout ce que David déteste, utilise son épiphanie linguistique pour aider David à partir en paix. Cependant, le trauma provoqué par la révélation de sa vraie identité a bousculé David d'une façon telle que tout départ en paix s'avère pour lui impossible.

La question de la langue maternelle qui aiderait les personnes dans un état de coma avait été évoquée même précédemment, lorsque c'est Eitan qui est hospitalisé et qui doit se réveiller :

MÉDECIN. [...] À partir de maintenant, il s'agit d'entourer Eitan. Restez avec lui. Pas tout le temps. Un peu. Parlez-lui. Un peu. Dans sa langue maternelle.

DAVID. L'hébreu.

153 *Ivi*, pp. 122-23-24.

154 *Ivi*, p. 126.

NORAH. L'allemand. Sa langue maternelle est l'allemand.¹⁵⁵

Le réveil d'Eitan aura lieu seulement après la révélation de la vérité sur les origines de son père faite par Etgar et Leah à son chevet, en hébreu, comme à indiquer que sa vraie langue maternelle est effectivement l'hébreu. Comme nous l'avons constaté dans le chapitre précédent, de toute évidence, Eitan est le seul vrai Juif de la famille, plus que David qui est en réalité arabe et plus qu'Etgar qui a élevé un enfant dans l'ignorance et dans le mensonge. Diaz montre que ces trois hommes constituent une généalogie complètement masculine, contrairement à ce que l'auteur avait fait dans le cycle de *Sang des promesses* et notamment dans *Forêts*, où la quête se déploie autour d'une descendance de femmes. Il écrit que « cette généalogie témoigne pourtant d'un rapport de chacun de ses membres à l'espace, au temps comme à la judéité contradictoire¹⁵⁶ ». C'est notamment par rapport à la religion juive que la langue pourrait montrer l'aspect contradictoire : effectivement, le fait que l'hébreu soit une langue transmise par les figures masculines (Leah parle yiddish et Norah parle allemand) pourrait symboliser une sorte de renversement de l'imaginaire de la filiation dans la culture juive qui passe toujours par la mère. Cette matrilinéarité est donc brisée et les protagonistes en sont conscients, surtout Norah, qui plusieurs fois affirme que la langue maternelle d'Eitan est l'allemand et Eitan lui-même, qui ne croit pas à ce type de transmission, mais seulement à la transmission génétique qui, par contre, ne suit pas de règles fixées par une tradition, mais qui est « sourde, aveugle à tout affect¹⁵⁷ ».

1.2.2 L'importance de l'onomastique

Chez Mouawad, les noms propres ont une importance fondamentale. Chaque nom est en effet porteur d'une signification qui touche à l'identité du personnage, ce qui, en quelque sorte, contribue à mieux le définir. Du point de vue de la langue, il est essentiel de remarquer que notre prénom est le premier nom auquel nous sommes associés et dans la culture arabe sa sonorité ainsi que son sens sont des caractéristiques que nous garderons pendant toute notre vie. Le prénom est la première attestation de notre

155 *Ivi*, p. 63.

156 DIAZ, *Déflagrations*, cit., p. 150.

157 T.O., cit., p. 46

existence et la première expérience que nous faisons de notre langue et donc il fait pleinement partie de notre identité.

La signification des prénoms d'Eitan et Wahida est présentée dès la première partie de la pièce :

EITAN. Ça veut dire quoi « Wahida » ?

WAHIDA. L'unique. Et « Eitan » ?

EITAN. Le robuste.¹⁵⁸

La signification du prénom de Wahida, « unique » en arabe, est en opposition avec son personnage, qui est en vérité multiple : il y a en effet une Wahida américaine, qui a essayé d'effacer toute relation avec le monde arabe et une nouvelle Wahida après l'expérience de la Palestine, grâce à laquelle le personnage décide de chercher à renouer le rapport avec ses origines. Cet idée de renouement est quand-même contenue dans son prénom, qui est assez proche du mot *al-whida*, qui veut dire « union, rassemblement », comme à indiquer la possibilité de trouver un pont entre les deux identités. Ce prénom peut aussi avoir le sens de « seule » ou « en solitaire », ce qui renforce cette idée de pont : il s'agit en effet d'une solitude qui appelle l'union et le rassemblement, c'est-à-dire l'acceptation de soi dans toutes nos nuances différentes.

Wahida, de plus, symbolise l'Autre pour la famille Zimmermann, celle qui ne peut pas être aimée parce qu'on ne peut pas s'y mélanger. Ce n'est pas au hasard que Norah, quand elle demande à Wahida quel est son prénom, répond « C'est joli. Exotique.¹⁵⁹ ». La mère d'Eitan, en effet, a grandi en Allemagne, en Occident et c'est là qu'elle a élevé son fils, alors que Wahida est née en Orient, la terre de l'ennemi et de l'inconnu.

L'autre prénom fondamental est celui d'Eitan, qu'en hébreu signifie « robuste ». De fait Eitan est le personnage qui doit supporter la plus grande déchirure et la plus grande culpabilité, étant donné que c'est lui qui déclenche l'enquête sur sa famille et que c'est à cause de lui qu'Etgar décide de raconter la vérité à David, sans oublier qu'il a interrompu tout rapport avec sa famille pour pouvoir rester avec Wahida. Eitan résiste et supporte ces douleurs pendant toute la pièce, mais à la fin, après la mort de son père,

158 *Ivi*, p. 20.

159 *Ivi*, p. 69.

il se sent écrasé par le poids de la faute et de l'identité perdue de David et se déclare inconsolable.

Un troisième personnage que dans *Tous des oiseaux* porte un prénom adapté à son rôle est Eden, le soldat qui fouille Wahida. Eden, dans la Torah et dans la Bible, est le nom du Paradis terrestre (c'est Wahida la première qui remarque cet aspect en soulignant le paradoxe de rencontrer le soldat au Paradise Hotel¹⁶⁰), mais en hébreu ce prénom signifie aussi « délices » et effectivement, lors de la perquisition de Wahida, Eden ressent un instinct physique qui la pousse à caresser et à toucher le corps de la jeune fille Arabe pour ensuite la rejoindre à l'hôtel pour recommencer ce qui avait été interrompu par l'attentat.

Enfin, un autre prénom essentiel est celui de David, qui en hébreu signifie « bien-aimé de Dieu ». Il s'agit d'un prénom très ancré et très important dans la tradition juive, puisqu'il est aussi le prénom du roi qui vainquit le géant Goliath en sauvant le peuple d'Israël. C'est pour cette raison que David s'étonne quand son père lui raconte l'histoire de l'enfant palestinien retrouvé auquel il a donné ce prénom (ne comprenant pas qu'il s'agit de lui), en exclamant : « Tu as donné le nom de David à un enfant palestinien ?!¹⁶¹ ». Cela est à considérer outrageux pour un Juif, mais la conséquence sur l'identité du personnage est que David se rend compte de porter ce nom sans le mériter et surtout que ce n'est même pas son vrai prénom, puisque ses parents naturels ont forcément dû lui en donner un autre. David se retrouve donc dépouillé d'une marque très importante pour définir son identité, qui est, à partir de ce moment, complètement broyée ; sa famille doit pleurer sa mort, sans même pas pouvoir prononcer son vrai prénom :

EITAN. [...] Papa, je le prends ce nom invisible, celui de l'enfant que tu auras été, je le garde au creux de ma main et je referme mon poing, papa, je te jure que je referme mon poing, pour, à jamais, protéger sa disparition de la disparition.¹⁶²

Ce prénom, dans une langue que David ne connaît même pas, renferme son identité première, le premier fragment de son être, et le fait de ne pas pouvoir le connaître entraîne le sentiment d'inconsolabilité et la peur de la disparition d'un homme

160 « WAHIDA. Eden au Paradise Hotel », *Ivi*, p. 51.

161 *Ivi*, p. 114.

162 *Ivi*, p. 130.

qui n'a pas pu vivre la vie qui lui a été destinée et qui a porté un prénom qui ne représente point ses origines. Cependant, le nom de David et sa figure en tant que roi sont présents aussi dans la tradition arabe et coranique, dans la variante de Dawud. Dans le Coran, David est considérée comme un prophète de Dieu et un monarque juste. Il s'agit donc d'un personnage qui a une grande place dans l'Islam et qui jouit d'une considération remarquable chez les musulmans, pour lesquels il s'insère dans la chaîne des prophètes qui ont précédé Mahomet. La présence de ce personnage dans les deux religions et la proximité des deux prénoms ne sont pas étonnantes puisque l'arabe et l'hébreu sont deux langues sémitiques et elles partagent donc les mêmes origines. Cela entre en opposition avec la vision bipartite de David, qui ne considère jamais le fait d'avoir en réalité des parentés avec le monde arabe. Arabes et Juifs, en effet, ne partagent pas seulement les mêmes racines linguistiques, mais aussi le même territoire et les deux religions s'influencent fortement l'une avec l'autre. David par, contre, refuse à tout prix l'hypothèse d'avoir des liens avec le monde arabe et souhaite, au contraire, détruire tout ce qui relève de ce peuple et de cette culture. Il voit dans les Arabes les envahisseurs de son territoire et il les considère comme inférieurs, presque comme des animaux. De l'autre côté, Wahida nous montre un autre type de société arabe pendant son voyage en Palestine, où les familles sont très unies et accueillantes, tout en essayant de résister aux pillages et aux bombardements israéliens. Dans le personnage de David nous retrouvons ce que Homi Bhabha appelle ambivalence identitaire¹⁶³. Il s'agit de la manière ambiguë dont le colonisateur et le colonisé se regardent mutuellement : en effet, le colonisateur considère le colonisé comme inférieur et le colonisé, de sa part, souhaite prendre la place du colonisateur. À l'intérieur de David coexistent ces deux sentiments aussi bien que les deux identités juive et arabe, mais le conflit entre les deux amène à la mort du personnage ainsi que la guerre israélo-palestinienne amène à la mort de milliers de personnes. Eitan et Wahida représentent une tentative de réconciliation entre les deux peuples et les deux cultures, mais leur histoire aussi est un échec.

163 BHABHA, Homi, *Remembering Fanon : Self Psyche and the Colonial Condition*, London, Pluto Press, 1986.

1.3 *Mère* : Le retour à la langue maternelle

Comme *Tous des oiseaux*, *Mère* est une pièce dont le texte édité ne correspond pas aux répliques qui sont jouées sur scène : dans ce cas aussi, Mouawad écrit en français, mais la majorité du spectacle se joue en arabe libanais, toujours avec des surtitres qui montrent la traduction littérale des répliques. Les seules scènes qui ne se jouent pas en arabe, mais en français, sont celles où Wajdi adulte est sur scène, puisque, comme nous l'avons déjà rappelé plusieurs fois, Mouawad n'est plus capable de s'exprimer en arabe, et celles du journal télévisé, où les deux journalistes, Christine Ockrent et Philippe Rochot parlent évidemment en français.

Si avec *Tous des oiseaux* nous avons assisté à une sorte de processus de perte de la langue, avec l'effacement total du français, ici nous sommes plutôt face à un retour à la langue maternelle de l'auteur, qui a toujours été sous-jacente à ses textes, mais qui pour la première fois est ramenée à la lumière. Effectivement, bien que dans *Tous des oiseaux* on trouve un nombre considérable de répliques en arabe et que dans les textes précédents du dramaturge cette langue ait toujours fait des incursions, il s'agissait toujours de l'arabe classique et non pas du dialecte libanais parlé par Mouawad et sa famille dans leur vie quotidienne.

Le choix de créer un spectacle en langue libanaise relève toujours de la volonté de plus en plus développée chez Mouawad d'encrenner ses ouvrages dans un cadre réel :

J'ai d'abord voulu par exemple recréer l'atmosphère du véritable appartement, celui-ci ayant cristallisé dans ma mémoire toutes mes sensations d'alors. Débarquer d'un pays du bout du monde pour habiter dans le 15^e arrondissement un immeuble de style haussmannien avec concierge, ascenseur et moquette avec bosses, alors que j'avais passé toute mon enfance dans une forêt peuplée d'animaux, a pour moi été une expérience lunaire. Mais reproduire cet univers trop réaliste annihilait toute possibilité de poésie. Nous avons donc simplifié et abstrait pour créer du vide et ouvrir l'écriture.¹⁶⁴

Dans ce cadre réaliste rentrent bien évidemment des éléments de fiction, tels que la présence de Wajdi adulte et celle de Madame Ockrent qui discute avec les

¹⁶⁴ BEY, THIRION, *Entretien avec Wajdi Mouawad*, cit., pp. 2-3.

personnages comme si elle était véritablement présente dans leur maison. Dans cette situation, le choix d'utiliser l'arabe est pour le dramaturge la seule option possible :

Créer ce spectacle en libanais allait de soi puisque c'était la langue de ma mère. Mais tout s'est dévoilé à mes yeux en un seul instant au cours d'un atelier de recherche au mois de juin 2021, en amont de répétitions. N'écrivant pas l'arabe, le parlant difficilement, je devais trouver comment écrire le spectacle. J'ai alors remis une scène en français aux deux comédiennes, Odette Makhlouf et Aïda Sabra, en leur demandant de la traduire. Lorsqu'elles ont été en mesure de me montrer le résultat de leur travail, elles ont joué la scène en arabe. Ce fut un moment épiphanique. Pour la première fois je me suis entendu. Ce qui se passe en moi au moment de l'écriture m'était pour la première fois restitué dans son originalité. Et comme ces deux comédiennes et moi partageons la même histoire et la même culture, comme elles comprenaient de façon épidermique ce dont je parlais, les voix, les rythmes, la brutalité, l'agressivité et l'émotion que je ressentais en écrivant étaient enfin incarnés sans détour ni déviation. Je n'avais pas été traduit en libanais mais bel et bien détraduit du français.¹⁶⁵

Cette introduction de la langue libanaise dans le théâtre mouawadien change complètement la surconscience linguistique, qui devient ici bel et bien une conscience entièrement acquise. Bien que le dramaturge ne puisse toujours pas écrire en arabe libanais, le fait de pouvoir en entendre les sons et les rythmes tels qu'ils les imagine en français (grâce aussi à la collaboration avec des comédiennes qui comprennent son histoire et sa situation), lui permet de comprendre mieux son rapport aux deux langues. Si l'arabe reste quand-même sa langue maternelle et sa présence est une constante de sa littérature, Mouawad prend finalement conscience de l'apport que les autres langues ont sur sa langue d'écriture :

Plus largement, je réalise que ma langue d'écriture n'est ni française ni libanaise, et si je retournais aujourd'hui faire du théâtre au Liban, je serais confronté à un autre choc : même si l'arabe est la langue de la poésie par excellence, ce n'est pas la mienne. Mon écriture est métissée, entrelaçant une phrase de poésie allemande avec une parole de ma mère ou celle d'un autre artiste... une écriture « de coin de table » en somme, « attendant de repartir », comme si ce lien au départ était trop ancré dans mon esprit pour que je m'installe. Et cela agit directement sur la manière et le rythme de l'écriture ; la poésie à

165 *M.*, cit, p. 10.

laquelle j'accède est celle d'un homme qui n'est pas chez lui. Ce patchwork est une langue de l'exil.¹⁶⁶

Grâce à ce retour à la langue maternelle, Mouawad adopte officiellement la posture d'un écrivain « à la croisée des langues », bien que son théâtre l'ait toujours montré sous cette lumière. Le fait d'effacer la langue d'écriture et de revenir à la langue maternelle permet donc le déclenchement de nouvelles possibilités d'écritures et surtout de nouvelles possibilités de communication avec le public qui peut enfin accéder à la véritable langue de Mouawad.

En plus, *Mère* s'inscrit dans un imaginaire des langues plus ample, c'est-à-dire celui du cycle Domestique dont la pièce fait partie avec *Seuls* et *Sœurs*. Dans chaque pièce, les personnages analysent toujours le même événement, c'est-à-dire l'exil du Liban, mais à travers des langages différents, pas forcément oraux, mais aussi visuels, comme la peinture. C'est notamment le cas de *Seuls*, où le personnage se retrouve renfermé dans le Musée de l'Hermitage et à travers les œuvres d'art il arrive jusqu'à sa langue maternelle¹⁶⁷. Dans *Sœurs*, l'auteur aborde plutôt la thématique de l'absence du langage, des mots et des sentiments non-dits. Le pas suivant, dans *Mère* est celui d'arriver à utiliser pleinement la langue maternelle pour dire quelque chose qui n'avait été pas encore raconté de cette manière si directe et réelle. Cependant, un retour totale à langue maternelle est illusoire et cela se fait toujours par le biais d'un intermédiaire, dans ce cas, les traducteurs. En effet, selon Mouwad, il est impossible de récupérer une langue maternelle :

On peut bien sûr réapprendre la langue, mais au fond, c'est un paradoxe terrible. Personne n'est constitué pour réapprendre une langue maternelle. Le verbe « apprendre » se conjugue mal à la langue maternelle. Une langue maternelle ne s'apprend pas. Elle s'acquiert. La réapprendre relève d'un puissant désenchantement.¹⁶⁸

166 BEY, THIRION, *Entretien avec Wajdi Mouawad*, cit., p. 5.

167 Harwan, le personnage principal, retrouve une connexion avec son essence la plus intime grâce à la peinture, un art qui a toujours fait partie de lui. À travers un parcours qui se joue dans son inconscient et qui touche plusieurs ouvrages, il creuse au fond de son âme pour enfin retrouver sa langue maternelle et une nouvelle partie de son identité.

168 FARCET, *Des langues, une écriture. Entretien entre Wajdi Mouawad et Charlotte Farcet*, op. cit., p. 5.

L'oubli d'une langue maternelle est bien évidemment irréversible et aucune autre langue ne pourra jamais la remplacer totalement, ce qui crée, chez Mouawad, une écriture hybride qui ressort particulièrement dans *Mère*.

1.3.1 L'insécurité linguistique chez Wajdi : de l'arabe au français

Parallèlement au processus stylistique de détraduction qui amène Mouawad à retrouver sa véritable langue d'écriture, dans la pièce on trouve représentées les difficultés que le jeune Wajdi a eues une fois arrivé en France pour apprendre la nouvelle langue.

Au tout début, nous assistons à un refus de la part de l'enfant de parler français. Dans la première scène, où on voit Wajdi jouer en imaginant d'être au Liban, lorsque le téléphone sonne, nous entendons pour la première fois l'enfant parler en français :

WAJDI ENFANT (décrochant). Allô / Wajdi / Bonjour Tante Antoinette / Oui / Oui / Oui / Oui / Oui / Oui / Oui...

MÈRE (à Wajdi enfant). Quoi oui oui oui oui ? Parle, qu'elle voie que tu parles français.

WAJDI ENFANT (au téléphone). Non / Non / Non / Non / (À sa mère.) Tante Antoinette...

MÈRE (allant au téléphone, à Wajdi enfant). Dégage de mon visage ! Comment tu peux espérer te faire des amis si tu refuses de parler français ? Va chercher mes cigarettes. menteur !¹⁶⁹

Plusieurs fois Jacqueline insiste sur le fait que Wajdi doit s'efforcer de parler en français, mais au début, comme dans ce cas, il refuse de le faire et préfère parler libanais. Il s'agit d'une réponse naturelle de l'exilé, qui relève du concept de déterritorialisation, pour lequel une action, dans ce cas le fait de parler en libanais, est déplacé de son contexte habituel et se produit dans un autre espace. Ayant perdu tous les repères qu'il avait dans son pays natal, le sentiment du jeune Wajdi dans cette phase et donc un sentiment de forte insécurité linguistique envers la nouvelle langue, surtout parce que lorsqu'il commet une faute, sa mère le reprimande durement, comme dans la scène suivante, où il lit un texte qu'il doit rédiger pour un devoir d'école :

WAJDI ENFANT. Rédaction préparée. Sujet : la maison de mes rêves.

169 *M.*, cit., pp. 18-19.

MÈRE. Un instant. Comment tu as écrit *maison* ?

WAJDI ENFANT. *M.é.z.o.n.*

MÈRE. *S* espèce d'âne, pas *z*. *M.é.s.o.n.* Continue.

WAJDI ENFANT. Ma maison de mes rêves c'est ma vraie maison. Elle est dans le Liban.

MÈRE. Elle est dans le Liban ? D'où est-ce que tu me l'as sorti *dans le Liban* ?

WAJDI ENFANT. *Beyté bé Libnân...*

MÈRE. *Bé Libnân* en arabe mais là c'est du français. Comment on dit en français ? Comment on dit ? Ma maison au Liban ! Corrige. Après.¹⁷⁰

La scène continue ainsi avec plusieurs expressions libanaises traduites littéralement en français par Wajdi et les reproches de Jacqueline qui le considère indigne d'étudier s'il ne s'investit pas dans ses devoirs. Ce qui est intéressant dans ce passage est le fait que nous pouvons comprendre comment l'auteur raisonne quand il écrit en français, même aujourd'hui, bien qu'il ne fasse plus de fautes pareilles. Si quand il était enfant, il devait toujours passer par l'arabe avant d'écrire en français et qu'il le faisait consciemment, aujourd'hui cette influence de la langue maternelle n'est plus si évidente dans l'orthographe ou dans la syntaxe, mais elle toujours présente. Avec la traduction, ce passage est nouvellement explicité et en quelque sorte Mouawad peut se réapproprier de ses origines perdues avec l'exil. Il le fait d'abord en faisant assumer à son personnage enfant le fait d'être Arabe :

WAJDI ENFANT (à Christine Ockrent). Monsieur Charles Martel a tué les Arabes à Poitiers en 732 ? C'est vrai ?

CHRISTINE OCKRENT. Eh bien, je n'y étais pas, mais oui, c'est un fait historique avéré. Pourquoi ?

WAJDI ENFANT. Monsieur Geuttier a dit ça en cours d'histoire. Alors un garçon et un garçon et encore un garçon on dit « sale Arabe » à moi et eux veulent me tuer comme monsieur Martel a tué les Arabes à Poitiers. Moi j'ai dit je ne suis pas arabe, je ne sais pas c'est quoi Poitiers, je ne sais pas c'est quoi monsieur Martel, et à la récré ils ont jeté des cailloux sur moi. « Arabe ! Sale Arabe ! ».

CHRISTINE OCKRENT. Pourquoi tu dis que tu n'es pas un Arabe ?

WAJDI ENFANT. Maman dit que nous sommes des Phéniciens.

[...]

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 22.

CHRISTINE OCKRENT (à Wajdi enfant). Non, tu es arabe.

WAJDI ENFANT. Je suis arabe ?!

CHRISTINE OCKRENT. Tu parles arabe ? Tu écris l'arabe ? Le Liban est un pays arabe ? Tu es arabe. Tes amis sont stupides. Ne laisse personne faire de ton origine une insulte. À demain, vingt heures.¹⁷¹

Cet extrait est particulièrement intéressant, surtout si nous considérons la dernière réplique, où Madame Ockrent définit ce que c'est que d'être Arabe. Pour elle, il y a deux éléments essentiels : la langue, parlée et écrite, et le fait d'être né dans un pays arabe. Or, si Wajdi enfant remplit les deux exigences, Wajdi adulte ne peut plus compter que sur le second. Cela ne lui empêche pas de se définir d'origine arabe et, de toute manière, la langue reste sous-jacente dans son français. Nous retrouvons, dans ce passage, l'essence du concept d'identité chez Mouawad : non pas une étiquette fixe, qui ne peut pas être changée, mais l'ensemble de plusieurs fragments d'expériences de vie, dont la langue fait partie. Wajdi enfant était arabe tout court, alors que Wajdi adulte ne l'est plus entièrement, mais il a acquis des traits de la culture québécoise et française, en se positionnant à la croisée des langues et des cultures. La prise de conscience de son identité arabe, en plus, n'a pas lieu au Liban, mais en France, lorsque Wajdi rencontre pour la première fois l'Autre. Seul l'exil géographique et linguistique, de fait, peut amener le Je à se définir, car nous pouvons nous définir seulement par rapport à quelque chose qui est différent de nous.

Un autre aspect qui saute aux yeux lorsque nous lisons ce passage c'est la façon dont les camarades de Wajdi enfant qualifient un arabe, c'est-à-dire l'adjectif « sale » et le fait de vouloir le tuer. Cela relève d'une conception raciste et hiérarchisante de la part du peuple français qui se croit toujours colonisateur et supérieur. Pour y porter remède, Jacqueline essaie de rechercher des origines plus nobles des Libanais et affirme que leurs véritables racines sont phéniciennes et non pas arabes. Il s'agit d'une forme d'aliénation issue de la décolonisation pour laquelle les anciens colonisés renient eux-mêmes leur identité et essaient d'en trouver une nouvelle qui puisse les rapprocher des colonisateurs. Jacqueline, donc, qui dans la pièce se fait toujours promotrice des valeurs et des traditions libanaises et arabes, est en réalité la première victime de ce processus

171 *Ivi*, p. 33.

qui se joue dans l'inconscient des immigrés. Mouawad critique ici cette conception et à travers les mots de Madame Ockrent il assume ses origines arabes, tout en étant conscient que son identité, dans son parcours de vie, va muter et se transformer, mais gardant toujours à l'esprit ses véritables racines, sans essayer de les anoblir.

Le deuxième élément qui souligne la réappropriation des origines perdues de la part de l'auteur est l'utilisation, pour la première fois dans une pièce, de son vrai prénom. Tous les ouvrages de Mouawad sont fortement autobiographiques, mais jamais l'auteur n'avait osé atteindre un tel niveau de réalisme. La majorité de ses travaux ont comme protagonistes des personnages dont le nom commence ou contient un *W* comme *Wahida* dans *Tous des oiseaux*, *Waachh* dans *Anima*, *Nawal* dans *Incendies*, etc., qui sont des doubles de l'auteur. Ici, sa nouvelle conscience linguistique et littéraire lui permet de franchir le pas et d'arriver à écrire le prénom Wajdi, d'affirmer son existence, de raconter son histoire telle qu'elle est ou du moins telle qu'il l'a vécue.

Cette histoire implique aussi la perte progressive de la langue arabe et l'acceptation du français. Par rapport à la première scène citée dans ce paragraphe, nous en trouvons une autre dont la dynamique est la même au début de la quatrième partie :

WAJDI ENFANT. Allô / Bonjour tante Sonia / Très bien.

MÈRE. Parle-lui en arabe, qu'elle voie que tu sais encore parler arabe !

WAJDI ENFANT. Je passe en quatrième / J'espère que la guerre va continuer parce que je n'ai pas envie de retourner au Liban / J'aimerais beaucoup aller vous voir à Abidjan / Moi aussi / Je te la passe.¹⁷²

À travers la langue et notamment avec le passage d'un sentiment d'insécurité vers le français au choix de l'utiliser spontanément pour parler avec sa famille, nous voyons clairement le processus d'adaptation de Wajdi en France. La langue, qui était au début de la pièce une raison de conflit avec sa mère est maintenant le signe que Wajdi est en train d'accepter l'Autre et d'acquérir une nouvelle partie de son identité, ce que Jacqueline sera incapable de faire.

¹⁷² *Ivi*, p. 75.

1.3.2 Réalité et fiction : deux espaces linguistiques différents

L'alternance de l'arabe et du français fait en sorte que les deux langues agissent dans des contextes différents qui s'entremêlent dans la pièce. Effectivement, en observant les moments où le français apparaît, nous avons déjà remarqué qu'il s'agit surtout des scènes où jouent les personnages de Wajdi adulte et des deux journalistes (lorsqu'ils ne sont pas derrière un écran mais ils rentrent dans la maison et ils parlent avec les membres de la famille Mouawad), donc les moments fictionnels de la pièce. Le reste, où on retrouve surtout des scènes de vie quotidienne pour la plupart réalistes, est joué presque entièrement en libanais.

La division de ceux deux espaces linguistiques, l'un où l'on joue en français et l'autre où l'on joue en libanais, est due essentiellement à la pensée et aux imaginaires des langues, que Mouawad a formulé à partir de son nouveau sentiment de la langue, dont il est désormais pleinement conscient :

Pour autant, je comprends dans le même temps que le libanais n'est pas capable de prendre en charge une certaine forme de poésie, de lyrisme qu'il m'importe d'incorporer à l'écriture. Par exemple le monologue final de *Tous des oiseaux* me semble impossible à traduire en arabe, sauf à devenir de l'arabe classique. Dans *Mère*, et c'est tant mieux, il n'y a pas la place pour que l'écriture verse dans la poésie, tout simplement parce que ma mère était une femme très concrète. L'écriture est en conséquence très râpeuse, âpre, rêche, à l'image de la situation et l'état dans lesquels était ma mère lorsque nous vivions à Paris.¹⁷³

Bien que l'arabe soit l'une des langues poétiques par excellence, cela n'est vrai que pour l'arabe classique, alors que le dialecte libanais n'est pas adapté à une certaine forme de lyrisme qui est propre des pièces de Mouawad et qui utilise un langage métaphorique, comme dans le dialogue final de *Tous des oiseaux*. Le lyrisme inclut donc forcément une partie de fiction, ou tout de même une réflexion qui dépasse la simple exposition des événements opérée de façon très concrète, car le but de la poésie est, dans la plupart des cas, l'expression d'un sentiment. C'est donc pour cette raison que dans les parties les plus poétiques de *Mère*, bien que rares, nous trouvons le français

173 BEY, THIRION, *Entretien avec Wajdi Mouawad*, cit., pp. 4-5.

et non pas l'arabe. L'exemple le plus évident est la scène centrale, déjà évoquée plusieurs fois, de la conversation entre Wajdi adulte et sa mère. Au tout début, il dit :

WAJDI. [...] Laisse-moi parler en français, ce sera plus simple. Au théâtre, on peut inventer ce qu'on veut, j'en ai profité et j'ai écrit cette scène. Pour te parler. Les vivants ne peuvent pas s'empêcher de parler aux morts.¹⁷⁴

Mouawad assume donc tout de suite de devoir parler français parce que maintenant, à l'âge adulte, son sentiment d'intranquillité s'est déplacé sur l'arabe, une langue avec laquelle il n'est plus à l'aise, alors qu'à l'époque où le reste de la pièce se joue cela était vrai pour le français. Il ajoute ensuite qu'il s'agit d'une scène inventée, fictionnelle, où morts et vivants se rencontrent. Il s'agit de la scène positionnée au milieu de la pièce (et qui même dans la version éditée est facilement identifiable puisque ses pages sont d'une couleur différente), où Wajdi adulte est enfin capable d'exprimer en langue française ce que Wajdi enfant n'a pas été capable d'exprimer en arabe non plus, c'est-à-dire le manque d'affection de la part de sa mère. Cette scène pourrait être considérée comme une sorte de scène de divination (c'est Wajdi lui-même qui compare sa mère à une sorcière¹⁷⁵) qui se clôt sur une prière de Wajdi demandant à sa mère de l'écouter, même après sa mort.

Une autre scène qui est assez remarquable sous le point de vue de la séparation des espaces poétiques entre français et libanais est la troisième de la troisième partie. Jacqueline et Nayla sont en train de faire des *mamamouls* et Christine Ockrent, qui dans cette scène n'est pas en train de travailler comme journaliste, les rejoint. Jacqueline commence à raconter une anecdote assez macabre sur une femme qui suite à l'explosion d'une bombe se retrouve morte sur un arbre, sans ni bras ni jambes, avec des oiseaux qui mangent ses seins, alors que son mari, lui aussi victime de l'attentat, est mis dans un cercueil trop petit, avec les cheveux pleins de brillantine et de la confitures de figues sur la bouche. Jacqueline raconte cette histoire en libanais et Nayla traduit, mais en le faisant, elle se rend tout de suite compte du décalage qui existe entre le français et l'arabe :

174 *M.*, cit., p. 52.

175 « Laisse-moi faire de toi la sorcière que j'ai toujours vue et apprends-moi la magie », *M.*, cit., p. 55.

MÈRE. On l'appelait la Êm'Bzéz, des seins qui vont d'ici jusqu'à la station de La Motte-Piquet.

CHRISTINE OCKRENT (*à Nayla*). La Motte-Piquet ?

NAYLA (*à Christine Ockrent*). C'est une figure de style... c'est intraduisible.

MÈRE. Et pendant leur mariage, pour se venger d'Abou'l Rsâss, quelqu'un leur a jété une grenade. Êm'Bzéz a fini sur un arbre mais sans les jambes ni les bras...

NAYLA (*à Christine Ockrent*). Le jour du mariage, pour se venger, quelqu'un leur a lancé une grenade...

CHRISTINE OCKRENT (*à Nayla*). Et ça, c'est drôle ?

NYALA. En libanais... c'est drôle...

[...]

MÈRE. ... et comme sa bouche n'arrêtait pas de s'ouvrir elle la lui avait collée avec de la confiture de figes...

NAYLA (*à Christine Ockrent*). Vous ne voulez pas savoir.¹⁷⁶

Cette scène contient de l'humour noir : le contexte très violent, celui de la guerre, des bombes et des meurtres, suscite ici le rire en banalisant cette violence vécue tous les jours par les Libanais, y compris le père de Mouawad. Si Madame Ockrent parle toujours de la guerre au journal télévisé de façon très professionnelle et sérieuse, ici Jacqueline raconte un épisode en le ridiculisant. La scène, en effet, nous montre aussi le clivage qu'il y a entre les deux langues de la pièce : ce qui en français est considéré scabreux, violent et à la fois dégoutant, donc pas du tout poétique, en libanais peut facilement susciter le rire et relève donc du comique. Nayla, qui a certainement développé une bonne surconscience linguistique, est bien consciente des différences entre les langues et lorsqu'elle traduit elle est attentive aux mots qu'elle emploie, elle essaie d'expliquer les figures de style en libanais et elle arrive même au point d'enlever certains détails trop macabres.

Le libanais est donc la langue consacrée à la vie quotidienne, aux souvenirs du pays, alors que le français est la langue officielle de la poésie et du journal télévisé. Il commence à faire incursion dans les scènes de la quotidienneté seulement à la fin, quand le processus d'adaptation de Wajdi et de ses frères est terminé, alors que Jacqueline a encore du mal à s'habituer à la vie en France.

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 65-66.

CHAPITRE 2 : UNE RÉPONSE À LA CULPABILITÉ : UN THÉÂTRE BABÉLIEN

Dans les chapitres précédents, nous avons constaté que l'identité coupable des personnages se reflète dans leur langue et notamment dans les rapports que les différentes langues dans lesquelles les pièces sont jouées entretiennent entre elles. Cela est à la base des plusieurs incompréhensions et crée un théâtre que nous pourrions qualifier de polyphonique, plurilingue ou babélien, en faisant référence à l'épisode de la Tour de Babel raconté dans les Écritures. Cependant, à travers le biais de la langue, les auteurs francophones, y compris Mouawad, essaient souvent de trouver une échappée à cette situation conflictuelle et exploitent le pluringuisme d'une manière positive : au lieu de voir dans la multiplicité des langues un facteur d'incompréhensibilité, ils y voient plutôt plusieurs possibilités d'exprimer cette blessure et donc plusieurs possibilités d'être compris, à la fois à travers la création d'une nouvelle langue idéalement plus efficace. Le but de ce chapitre sera donc celui d'analyser la stratégie mise en œuvre par Mouawad à travers l'outil des langues pour dépasser cette culpabilité et son efficacité dans sa poétique. Comme déjà remarqué, en effet, *Tous des oiseaux* et *Mère* constituent deux pièces où la question linguistique est réellement mise en avant et pourraient être considérées le point d'arrivée d'une réflexion que l'auteur a commencée bien avant, dans ses multiples tentatives de dénouer la question identitaire qui le hante.

2.1 Babel : une malédiction ou une bénédiction ?

Les hommes ont toujours eu la nécessité de communiquer entre eux en dépassant les barrières linguistiques que le multilinguisme impose. Ces obstacles naissent, selon la tradition occidentale, lors de l'épisode de la Tour de Babel, raconté dans la Torah juive et dans l'Ancien Testament de la Bible, dans le livre de la Genèse (Gn 11, 1-9). Selon les Écritures, les hommes auraient essayé de bâtir une tour qui puisse arriver jusqu'au ciel et Dieu, pour les empêcher d'y parvenir, leur fit parler plusieurs langues pour qu'ils ne se comprennent plus et il soient incapables de continuer les travaux. À partir de ce moment là, les hommes se seraient réunis en tribu différentes selon leur langue et se seraient dispersés dans le monde : « C'est pourquoi on l'appela Babel : parce que c'est

là que l'Éternel brouilla le langage de toute la terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la surface de la terre¹⁷⁷ ». Ce verset fait référence à l'étymologie du nom Babel, qui a été rapproché de l'hébreu *bālal* qui signifie justement « brouiller, confondre ». Cependant, la question linguistique est abordée bien avant dans la Bible, déjà à partir du deuxième chapitre de la Genèse, où on dit que c'est Adam qui donne les noms aux animaux et surtout dans le chapitre X, où on dit que les descendants de Noé, après le déluge, se sont séparés en plusieurs tribus selon la langue parlée et ont occupé différents territoires. Bien que cela explique de façon plus rationnelle et naturelle la division linguistique, au niveau de l'imaginaire, c'est l'épisode de la Tour de Babel qui a eu le plus de succès, surtout dans la culture européenne. De fait, dans le Coran, la construction de la Tour est attribuée au Pharaon, qui veut s'élever au ciel pour connaître le Dieu de Moïse, et la question linguistique ne se pose pas puisqu'Adam n'est pas considéré le premier homme, mais plutôt le premier archétype d'homme et donc il est tout simplement porteur de toutes les qualités propre à l'humanité, y compris le langage. L'épisode de la Tour tel qu'il est raconté dans la Bible et dans la Torah, cependant, a déclenché une réflexion qui a duré des siècles autour de la langue parfaite, ou mieux, de la langue utilisée par Dieu quand il parlait aux patriarches. Sa perte ou sa méconnaissance a en effet été vue comme une fracture que les hommes, depuis le Moyen Âge, ont essayé de combler de plusieurs façon. Umberto Eco, dans *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne* (1992), un essai que l'auteur lui même range dans le sillon de l'« histoire des idées¹⁷⁸ », donne une perspective générale de toutes ces tentatives qui ont commencé à se répandre surtout après la chute de l'Empire romain en Occident et aux invasions des barbares, qui, avec leurs langues vernaculaires, ont signé la fin de la suprématie du latin et le début du mélange linguistique en Europe, tout comme s'il s'agissait d'un deuxième Babel. De cette période jusqu'au XVIIIe siècle, la théorie la plus accréditée est celle monogénétique, qui prévoit la présence d'une seule langue originaire, une langue-mère, de laquelle toutes les autres langues descendraient. À l'époque, la langue qualifié de parfaite était l'hébreu, puisque c'était la langue des Écritures, bien que le latin était la langue que les intellectuels utilisaient pour

177 *La Bible, Genèse 11, 9*, Société Biblique de Genève, ed. 2023.

178 ECO, Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne* (trad. Jean-Paul Manganaro), Paris, Éditions du Seuil, 1994 p. 17.

rédigier leurs ouvrages. De fait, Eco distingue entre langue parfaite, donc une langue capable de véhiculer tous les messages et toutes les idées, et langue universelle, c'est-à-dire la langue couramment utilisée pour les échanges internationaux.

L'hypothèse de l'hébreu a été ensuite abandonnée au XVIIIe siècle, lors de la découverte de la matrice indo-européenne faite par Sir William James, mais les tentatives ne se sont pas arrêtées. Au lieu de chercher une langue *a priori*, c'est-à-dire identifier parmi les langues déjà existantes (vivantes ou mortes) celle qui pourrait mieux recouvrir la fonction de langue universelle, on a essayé de créer une langue *a posteriori* et donc une langue nouvelle qui puisse satisfaire toutes les exigences de communication. En effet, la volonté de trouver réellement une langue capable d'exprimer toute idée a poussé certains intellectuels à tenter de développer des langues par images, inspirées par les hiéroglyphes égyptiens, ou des polygraphies, c'est-à-dire des langues construites à partir de plusieurs graphies, pas forcément alphabétiques. La tentative peut-être la plus réussite est l'Espéranto, créé entre 1872 et 1887 par le médecin polonais Ludwing Lejzer Zamenhof, dans le but de diffuser l'utilisation d'un langage simple et facile à apprendre par les locuteurs de la plus part des langues du monde.

À côté de ces projets ambitieux et utopistes, à partir de l'Âge des Lumières et surtout pendant le Romantisme, l'épisode de la Tour de Babel et ses conséquences sont réévaluées et leur côté positif commence à surgir. Effectivement, si d'une part la *confusio linguarum* a amené à l'incompréhensibilité entre tous les hommes, de l'autre elle a aussi contribué à la consolidation de certains groupes humains qui sont ensuite devenus les nations. C'est à cette époque qui commence aussi à se répandre le concept du génie de la langue qui fait en sorte que les langues soient considérées non pas comme un élément de division, mais plutôt d'unification. La langue devient alors une partie fondamentale de l'identité de l'individu, en lui permettant de découvrir le monde sous un certain point de vue. La multiplication des langues a donc amené à la multiplication des points de vue que nous pouvons adopter pour aborder le monde et créer de nouvelles connaissances. Eco explique cela en citant Genette :

Genette nous rappelle que l'idée que la *confusio* fût une *felix culpa* était présente chez des auteurs romantiques comme Nodier : les langues naturelles sont parfaites précisément en

ce qu'elles sont plurielles, parce que la vérité est multiple, et le mensonge consiste dans le fait de la croire unique et définitive.¹⁷⁹

Nous pourrions donc affirmer qu'à l'époque contemporaine, le multilinguisme n'est plus considéré comme une malédiction, mais plutôt comme une bénédiction, puisqu'il permet aux auteurs d'avoir plusieurs façons d'exprimer leur message et, en suivant les pas des intellectuels qui ont essayé de trouver une langue parfaite, en créer une nouvelle qui soit adaptée à leur but.

Sur ce socle s'insère aussi une réflexion fondamentale sur le rôle de la traduction en littérature : si les langues expriment une vision du monde différente l'une de l'autre, une traduction parfaite, qui véhicule exactement le même message s'avère impossible. Pour dépasser cet obstacle, selon Eco, il est fondamental l'utilisation d'un troisième élément qui fasse le lien entre la langue de départ et la langue cible :

Il est cependant possible de penser non pas à une troisième langue paramètre, mais à un instrument comparatif, qui ne soit pas, en lui-même, une langue, qui pourrait (ne serait-ce qu'approximativement) être exprimé en n'importe quelle langue, et qui permettrait pourtant de comparer deux structures linguistiques qui, en elles-mêmes, sont supposées être incommensurable. Cet instrument fonctionnerait pour la même raison pour laquelle chaque langue devient plus claire dans ses propres termes grâce à un *principe d'interprétance* : la langue naturelle elle-même se sert continuellement de métalangage, à travers ce procédé que Peirce appelait de *sémiosis illimitée*.¹⁸⁰

L'interprétance consisterait donc dans l'explication d'un concept d'une langue en utilisant des termes dans la même langue facilement traduisibles dans la langue cible. La traduction devient ainsi une transposition d'images et de concepts, ce qui permet davantage de véhiculer le message originale de la langue d'arrivée. Le traducteur et l'écrivain doivent donc tenir compte de l'imaginaire des langues et essayer de créer, à travers cette troisième dimension de l'interprétance, un langage plus compréhensible, qui pourrait rentrer dans la vision du Tout-Monde d'Édouard Glissant. Comme l'écrit

179 ECO, *cit.*, p. 388

180 *Ivi*, p. 392.

Lise Gauvin, ce dernier « appelle à un multilinguisme qui n'est pas lié aux connaissances spécifiques d'un locuteur et ne suppose pas une compétence particulière¹⁸¹ ». Le concept du Tout-Monde se décline donc dans son corollaire linguistique, la toute-langue, c'est-à-dire le fait que pour Glissant, chaque écrivain doit considérer, dans son écriture, toutes les langues du monde. Gauvin rappelle qu'à propos de cela, Glissant écrit que « il est donné à toutes les langues de bâtir la Tour¹⁸² », dans le sens que toutes les langues ont la même dignité de s'élever à langues littéraires puisque les auteurs doivent tenir compte des leurs imaginaires. Nous passons donc d'une image de verticalisation, celle de la Tour, à une image horizontale, celle de l'archipel, qui nous invite à trouver les connexions entre les langues, à effectuer une sorte de voyage parmi elles. Voilà donc qu'au concept de langue parfaite, à l'époque contemporaine, nous opposons celui de variance, selon lequel la langue serait un laboratoire qui permettrait l'introduction de nombreuses inventions et transgressions, mais aussi l'intervention d'autres langues. Grâce à cette approche « le plurilinguisme est moins vécu sous forme de tension que de polysémie verbale et textuelle¹⁸³ » et donc le but de l'expérimentation linguistique n'est plus celui de trouver une seule langue qui puisse être élevée au rang de langue parfaite, mais plutôt celui de comprendre comment faire dialoguer plusieurs langues au sein d'un même texte.

2.2 Babel chez Mouawad

2.2.1 La recherche de la langue universelle

Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, le plurilinguisme est un élément typique du théâtre mouawadien, ne serait-ce que parce que la carrière de l'auteur commence au Canada, pays bilingue et au croisement de plusieurs cultures venant d'ailleurs. Il est important de souligner cet aspect de la biographie de l'auteur, car lui aussi, comme l'ont fait beaucoup d'intellectuels à partir du Moyen Âge jusqu'à aujourd'hui, a essayé de trouver la langue parfaite qui puisse exprimer de façon totalisante le message de son écriture. Pour ce faire, Mouawad s'appuie initialement sur le répertoire linguistique dont il dispose, c'est-à-dire le français de France, le québécois,

181 GAUVIN, Lise, *Des littératures de l'intranquillité*, Paris, Éditions Khartala, 2023, p. 53.

182 *Ivi*, p. 53.

183 *Ivi*, p. 50.

l'anglais et l'arabe libanais (dont il a une connaissance partielle), en essayant d'analyser les rapports que ces langues ont dans son univers personnel. Les résultats sont des pièces plurilingues, auxquelles le spectateur francophone et notamment français est peu habitué qui marquent le début d'une recherche que l'auteur mène particulièrement dans le roman *Anima*. Comme l'auteur lui-même l'explique dans un entretien réalisé par Actes Sud¹⁸⁴, Mouawad affirme avoir travaillé au texte pendant dix ans, une longue période nécessaire pour pouvoir s'éloigner du travail et mieux réussir à rentrer dans les différents points de vue des animaux et donc à écrire chaque chapitre dans une langue, ou de toute façon une forme d'expression, différente. *Anima* est de fait une tentative extrême de traduire le langage animal, d'adopter un autre regard pour analyser le monde et surtout pour creuser davantage la question identitaire qui arrache le protagoniste du texte. Selon Badiou-Monferran et Denooz, ce basculement d'un animal à un autre et d'une langue à une autre induit « un mouvement de décentrement linguistique et culturel, de soi vers l'autre, pour comprendre l'autre en même temps que pour se faire comprendre et pour se comprendre¹⁸⁵ ». C'est exactement ce que le coroner, à la fin du roman, vit lors de son voyage à Animas, à la recherche de Wahnch, lorsqu'il essaye de le contacter depuis la cabine téléphonique :

Je n'entendais plus les mots dans ma tête, je ne ressentais plus la parole, ou alors c'étaient des mots nouveaux, une parole nouvelle, qui étaient en vérité les mots et la parole de Wahnch que je ressentais en moi et qui me transperçaient, tout à coup, pour avoir touché de trop près à sa douleur. J'avais l'impression de respirer à son rythme et de parler avec sa langue et, en cet instant même où, penché à ma table, je tente de décrire à nouveau cette étrange transfiguration, les mots, sur le papier, semblent me glisser de la main de la même manière qu'ils doivent glisser de la sienne.¹⁸⁶

Dans cet extrait, le médecin vit une expérience immersive et réussit enfin à s'ouvrir à l'autre, à entendre et à comprendre sa parole, exprimée dans une langue

184 Entretien pour Actes Sud Éditions du 17 juillet 2012 : <https://www.youtube.com/watch?v=uCTnClMrvPA> (consulté en ligne le 29 septembre 2024)

185 BADIOU-MONFERRAN Claire ; DENOZ Laurence (dir.), *Langues d'Anima. Écriture et histoire contemporaine dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Classique Garnier, Paris, 2016, ' . 213.

186 *Anima*, op cit, p. 478.

nouvelle. Après avoir touché le fond avec la mort de sa femme, le coroner se lance dans ce voyage à la recherche de Wahnch et, exactement comme lui, réussit à compléter ce processus d'ouverture à l'Autre seulement au moment où il atteint la limite et décide de s'abandonner entièrement à sa destinée. Dans *Anima* on retrouve plusieurs exemples de scènes similaires, qui prévoient toujours une sorte de catabase, de descente aux Enfers, c'est-à-dire l'endroit où toutes nos douleurs et nos traumatismes sont accentués et évidents. Il s'agit d'un passage essentiel pour ensuite rebondir et sortir de cette douleur purifiés et conscients d'avoir franchi une étape nécessaire à son dépassement et d'être de plus en plus proches de la vérité. Ce processus est résumé dans le dernier paragraphe du roman :

Il existe, tout au fond des mers, des poissons monstrueux doués de parole, gardiens d'une langue ancienne, oubliée, parlée jadis par les humains et par les bêtes aux rivages des paradis perdus. Qui osera jamais plonger pour les rejoindre et apprendre auprès d'eux à reparler et à déchiffrer ce langage ? Quel animal ? Quel homme ? Quelle femme ? Quel être ? Celui-là, s'il remontait à la surface, aurait à l'intérieur de sa bouche bleuie par le froid les fragments d'une langue disparue dont nous cherchons inlassablement et depuis toujours l'alphabet. Nous réapprendrions à parler. Nous inventerions des mots nouveaux. Wahnch retrouverait son nom. Tout ne serait pas perdu.¹⁸⁷

Ces abysses dans lesquels les êtres humains et les animaux aussi sont invités à plonger représentent les gouffres et les vides identitaires que nous sommes tous appelés à combler dans notre vie et dont nous pouvons sortir vainqueurs seulement si on creuse à fond dans la douleur qui les a causés. Il s'agit d'un parcours difficile, mais en même temps essentiel et qui nous amène à l'apprentissage de cette nouvelle langue universelle qui est la langue qui traduit toutes les blessures des hommes. Mouawad semblerait donc trouver dans ce voyage de recherche personnelle et identitaire la bonne voie qui amènerait à la découverte de la langue universelle que les intellectuels de toute époque ont essayé de trouver ou de créer. Pour lui, il ne s'agit pas d'une véritable langue, mais de la capacité de s'ouvrir aux autres et à l'Autre dans le but de dépasser tout type de barrières. Cette pratique tend donc à l'abolition des frontières et à la recherche d'une langue originelle, universelle, prélinguistique, qui élimine les incompréhensions entre

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 494.

humains et non humains. La langue d'Adam, la langue immémoriale de l'Âge d'Or, parlée dans les « paradis perdus » n'est donc pas une forme de communication directe mais une reconnexion des êtres humains avec leur essence la plus intime et la plus profonde, qui définit notre identité et que, dans *Anima*, l'auteur nous invite à retrouver à l'aide d'un animal guide. Les animaux, en effet, puisqu'ils ont gardé un esprit pur et non corrompu par la brutalité de la guerre, agissent de façon instinctive et peuvent toujours communiquer dans cette langue universelle que nous avons perdue et qui est difficile à récupérer. En effet, dans le roman, bien que le protagoniste ait affronté son passé et tué la source de sa douleur et de sa culpabilité¹⁸⁸, il n'arrive pas encore à saisir ce langage qui lui ferait retrouver son prénom et donc son identité.

En plus, il est important de souligner que le narrateur, tout en écrivant à la troisième personne et en faisant croire que chaque chapitre est confié à la voix d'un animal différent, est en réalité Wahhch lui-même. Son processus d'écriture est donc très singulier et représente une concrétisation de ce parcours de rapprochement de la langue universelle dont l'auteur parle à la fin du roman : Wahhch a écrit ce qu'il a vécu et ce qu'il a pu métaboliser de ses expériences douloureuses, commençant par la mort de sa femme pour ensuite remonter à son passé traumatique en Palestine. À travers ce creusement dans ses mémoires apparemment oubliées, cette descente dans les abysses de son âme, le protagoniste réussit à rédiger un texte polyphonique qui raconte la quête de son identité fragmentée.

La pluralité des voix et des langues est une constante dans les pièces de Mouawad, mais sa réflexion arrive à un tournant notamment dans les deux ouvrages étudiés, où l'auteur revient aux langues authentiques des personnages en les utilisant pour essayer de créer une nouvelle façon expressive pour dépasser la crise identitaire.

2.2.2 *La création d'une nouvelle langue dans Tous des oiseaux et Mère*

Comme on l'a déjà souligné plusieurs fois, *Tous des oiseaux* est une pièce atypique au niveau linguistique, car Mouawad, pour la première fois dans sa production, décide de faire entièrement traduire son texte dans les langues maternelles des

¹⁸⁸ Wahhch, une fois découvert que son père est le meurtrier de sa famille en Palestine, le tue et puis s'enfuit avec Winona. C'est le coroner qui retrouve le corps du père de Wahhch dévoré par les vautours.

personnages en effaçant totalement le français. Ce choix relève probablement d'une volonté d'ancrer l'intrigue dans un cadre plus réaliste, mais en même temps cela pourrait être aussi considéré comme une volonté de la part de l'auteur d'avancer dans sa recherche personnelle et faire face à la thématique de la langue maternelle, qui dans sa vie constitue un vide, puisqu'il affirme ne plus savoir ni parler ni écrire l'arabe libanais. Bien que cette langue ne soit pas présente dans la pièce, la question de la langue maternelle est centrale. Cette langue est en effet considérée comme le premier berceau des souvenirs des personnages au point que les médecins conseillent de la parler à Eitan et à David après leurs accidents. La langue maternelle est pour Mouawad un moyen pour essayer de retrouver notre enfant intérieur, de reconstruire une partie du chemin qu'on a parcouru pendant la vie, ce qui est encore plus vrai si cela s'applique à une personne qui a vécu un exil, comme il est souvent le cas dans les pièces de l'auteur, y compris *Tous des oiseaux*. À ce propos, Mouawad affirme dans un entretien :

Le repos ne peut pas arriver dans une stabilité. C'est un chemin constant, c'est une autoroute sans sortie. Une fois qu'on l'a accepté, après c'est merveilleux, on se déleste d'un poids de questions. Ce qui n'empêche pas le souvenir du chemin, ce qui n'empêche pas la mémoire des paysages observés en cours de chemin, au contraire, ce qui n'empêche pas la fidélité aux amis rencontrés, le désir de la langue, de la retrouver. La langue retrouvée, les bribes de langue qu'il nous reste, sont un peu comme les mains de celui qui tient le cerf-volant en bas quand vous, vous êtes le cerf-volant en haut. Il y a la mémoire des mains. Vous ne voyez plus très bien le visage de l'enfant mais ses mains sont là.¹⁸⁹

Ce morceau s'insère dans un contexte plus large où l'auteur, en partant d'une citation d'Amin Maalouf, compare la vie des êtres humains à un chemin. Lorsque nous vivons l'exil il faut parcourir ce chemin en marchant contre le vent, ce qui implique plus de difficultés et surtout le fait qu'il est impossible de s'arrêter puisque le vent nous ferait reculer. Mouawad parle donc ici de l'acceptation de tous ces défis que l'exil impose et du fait qu'ils n'entraînent pas forcément l'abandon total de notre culture d'origine. En se focalisant sur la langue, il affirme qu'elle est toujours présente, qu'elle crée les bases de la mémoire de l'exilé, mais que le chemin parcouru porte

189 COUDRAY, Sophie, *Peut-être que la langue maternelle véritable c'est la littérature. Entretien avec Wajdi Mouawad*, entretien du 20 septembre 2013 paru sur Tête-à-tête, n. 6, 2013, p. 95.

inéluctablement à une prise de distance par rapport à elle. Cependant, il est possible d'en récupérer les morceaux, de les garder dans un coin de notre mémoire pour qu'il puissent nous guider et nous ancrer à nos racines.

Or, dans *Tous des oiseaux*, David n'a pas le temps de récupérer les bribes de sa langue pour essayer de revenir à ses origines et il a l'occasion de le faire seulement dans le coma, grâce à l'aide de Wahida. La fille, pour essayer de reconstruire cette langue que David a perdu, commence son discours par les éléments les plus basiques de chaque langue, les lettres de l'alphabet, un « alphabet qui nous a vus naître, toi et moi, alphabet de nos ancêtres dont nous sommes les extrémités¹⁹⁰ ». Comme il est trop tard pour David de réussir à renouer avec son passé et avec ses origines, il est à son fils Eitan de le faire et lui aussi, devant la tombe de son père, il réfléchit sur la langue et sur les fragments de la vie de David qu'il a pu ramasser :

EITAN. [...] Papa, je porte vers ma bouche la terre promise, j'en avale la beauté et j'invente une langue nouvelle. Kaddish à ma façon de dire *David*, ton nom connu, mais sans pouvoir dire ton nom inconnu, qui me restera à jamais comme la plus douloureuse des énigmes.

Papa, je prends ce nom invisible, celui de cet enfant que tu auras été, je le garde au creux de ma main et je referme mon poing, papa, je te jure que je referme mon poing, pour, à jamais, protéger sa disparition de la disparition.

Papa, je me penche vers ta tombe comme on se penche vers la mer immense, je ramasse les parcelles d'or de ta vie. Tout ce que tu auras su me donner. Je ramasse les fragments de douleurs, tout ce que tu auras su me raconter, et je dépose sur ta pierre cette pierre.
[...]¹⁹¹

Dans ce dernier discours Eitan commence en disant que pour pouvoir parler à son père il doit inventer une langue nouvelle : ne pouvant pas s'appuyer sur les fragments de la langue arabe comme Wahida l'a fait, il est obligé de créer un nouveau langage, dans le but de recueillir les fragments de douleur et les blessure de David et de donner un portrait complet de son père, dont l'identité est divisée entre l'homme qu'il a été et qu'Eitan a pu connaître et l'homme qu'il aurait pu être si Etgar ne l'avait pas enlevé

190 *T.O.*, op. cit., p. 125.

191 *Ivi*, pp. 129-30.

après sa naissance. Pour ce faire, il crée un *kaddish*, une prière centrale de la liturgie juive qui a comme sujet la sanctification du nom divin et dont il existe une version qui est récitée après un enterrement. Dans ce cas le nom à sanctifier et à glorifier est celui de David qui, par contre, n'a jamais connu son vrai prénom qui reste « invisible ». Comme Wahhch dans *Anima*, Eitan n'arrive pas non plus à trouver cette nouvelle langue qui puisse le ramener aux origines de son père, qui resteront à jamais inconnues.

La quête dans *Tous des oiseaux* est donc un échec, un parcours brusquement interrompu par une révélation survenue trop rapidement pour que les protagonistes puissent l'accepter. *Mère*, au contraire, est une pièce où la révélation prend longtemps avant d'être dévoilée sur scène. Dans l'introduction de l'édition de l'œuvre, Mouawad dit en effet que le travail de création du spectacle commence le jour même de la mort de sa mère, un événement incroyablement douloureux pour l'auteur, qui a marqué son être intérieur, en le rendant froid et imperméable à toute sensation. Cela provoque chez Mouawad l'incapacité de parler de façon nette et claire de ce trauma et le pousse à toujours chercher de nouvelles stratégies poétiques et littéraires pour le faire, mais aucune tentative n'est vraiment satisfaisante et l'auteur se rend compte d'avoir besoin d'une nouvelle langue pour pouvoir exprimer totalement sa douleur :

Cela prend quelques années de cet étrange combat avant de comprendre que ce n'est pas parce qu'une chose est indicible qu'elle est nécessairement indicible. Que si elle l'est dans une langue donnée, avec des moyens donnés, dans des états donnés, il suffit, pour l'incarner de lui trouver son langage propre ou lui en inventer un qui n'existe pas hors de soi. Le trouver lettre par lettre, vocable par vocable, s'inventer même des cordes vocales capables de les faire entendre.¹⁹²

Le combat dont l'auteur parle est celui de l'exilé, ce chemin tordu, parcouru contre le vent et rempli de difficultés, parmi lesquelles nous retrouvons aussi la barrière linguistique, qui empêche à l'exilé d'exprimer sa blessure et la complexité de son identité. Dans son chemin, Mouawad a décidé de se taire, de parler de sa douleur à travers des métaphores poétiques et à travers une langue qui n'est pas la sienne pour finalement arriver à un point de non-retour, c'est-à-dire une exigence de plus en plus pressante de nommer le vrai. C'est donc pour cela qu'il doit trouver un nouveau moyen

192 M., op. cit, p. 7.

expressif, une nouvelle langue que l'auteur recherche dans toutes les pièces du cycle Domestique. Si dans *Seuls* l'auteur explore le langage de l'art et dans *Sœurs* il explore l'absence de langage, dans *Mère* il décide de créer enfin une pièce dans sa langue maternelle, l'arabe libanais, pour pouvoir évoquer complètement ces événements de son passé qui ont marqué son identité en tant qu'exilé. Puisqu'il s'agit ici d'une pièce de théâtre, cette révolution linguistique et expressive n'est pas seulement œuvrée par le dramaturge mais aussi par les comédiens. Mouawad affirme en effet que le choix de comédiens lui a ouvert les yeux sur l'écriture de la pièce. Si pendant ses années québécoises et ses premières années parisiennes il a toujours eu affaire à des comédiens principalement canadiens ou français, qui n'avaient pas vécu des expériences aussi traumatiques que la guerre ou l'exil, pour *Mère* il décide de chercher des comédiens libanais, qui puisse vraiment rentrer dans l'histoire. Toujours dans l'introduction de la pièce, Mouawad écrit à propos de ses spectacles précédents :

Je n'avais même plus conscience que, comme écrivain, je ne savais pas ce que c'était que de partager la même expérience avec les comédiens. J'étais toujours dans une situation où il fallait expliquer, raconter, contextualiser, faire imaginer.¹⁹³

Pour Mouawad, le vrai travail de répétition ne consiste pas dans l'apprentissage par cœur des répliques de la part des comédiens, mais dans la capacité du dramaturge et du metteur en scène de transmettre aux acteurs les émotions des personnages qu'ils interprètent, de les aider à rentrer dans le cadre dans lequel l'intrigue se déroule. Cela est particulièrement important puisque le théâtre mouawadien est très personnel et part toujours de l'histoire de l'auteur. Ce processus d'explication, de contextualisation et d'imagination crée forcément une distance entre la pièce jouée et les événements biographiques du dramaturge qui doit amener les comédiens vers les rythmes, les cris et les douleurs de sa propre écriture. Dans le cas de *Mère*, le fait de choisir des comédiennes libanaises a drastiquement bouleversé cette question, puisqu'elles partagent la même histoire de l'auteur et peuvent rentrer plus spontanément dans leur rôle. Cette facilitation a poussé Mouawad à faire le choix de créer ce spectacle en libanais, la vraie langue de sa mère et sa langue maternelle oubliée :

¹⁹³ *Ivi*, p. 9.

Créer ce spectacle en libanais allait de soi puisque c'était la langue de ma mère. Mais tout s'est dévoilé à mes yeux en un seul instant au cours d'un atelier de recherche au mois de juin 2021, en amont des répétitions. N'écrivant pas l'arabe, le parlant difficilement, je devais trouver comment écrire le spectacle. J'ai alors remis une scène en français aux deux comédiennes, Odette Makhlouf et Aida Sabra, en leur demandant de la traduire. Lorsqu'elles ont été en mesure de me montrer le résultat de leur travail, elles ont joué la scène en arabe. Ce fut un moment épiphanique. Pour la première fois, je me suis entendu. Ce qui se passe en moi au moment de l'écriture m'était pour la première fois restitué dans son originalité. Et comme ces deux comédiennes et moi partageons la même histoire et la même culture, comme elles comprenaient de façon épidermique ce dont je parlais, les voix, les rythmes, la brutalité, l'agressivité et l'émotion que je ressentais en écrivant étaient enfin incarnés sans détour ni déviation. Je n'avais pas été traduit en libanais mais bel et bien détraduit du français.¹⁹⁴

Ce retour à la langue maternelle auquel nous assistons dans *Mère* est une récupération non seulement lexicale du libanais, mais aussi rythmique et émotionnelle. Il s'agit d'une épiphanie, d'une révélation créée par la fusion des expériences de vie et des douleurs partagées de l'auteur et des comédiennes. Cette proximité est comparable au sentiment du coroner dans la cabine téléphonique à l'égard de Wahhch dans *Anima* : dans cette scène, comme nous l'avons remarqué précédemment, les deux personnages partagent les mêmes blessures (la mort de leur femme et la sensation d'être perdus) et ils arrivent donc à parler la même langue, à se comprendre. Il en va de même pour Mouawad avec le libanais puisqu'il découvre enfin la vraie voix de sa pensée et de son écriture, « comme si on avait enlevé le vernis de français qui voilait la langue aujourd'hui révélée¹⁹⁵ ».

Dans *Mère*, il semble donc que ce processus de quête de la langue parfaite arrive à la fin : Mouawad retrouve sa voix perdue après avoir expérimenté dans ses écrits précédents, et notamment *Tous des oiseaux*, un type d'écriture polyphonique et plurilingue ; ici, au contraire, il se limite à l'utilisation du français et de l'arabe, retrouvant dans ce dernier la langue idéale pour décrire son enfance et sa blessure identitaire.

194 *Ivi*, p. 10.

195 BEY, THIRION, *Entretien avec Wajdi Mouawad*, cit., p. 4.

2.3 Traduction et détraduction

Tous des oiseaux et *Mère* sont deux pièces caractérisées par le fait que le texte original, écrit de la main de l'auteur, n'est pas présent sur scène. Comme nous l'avons déjà souligné plusieurs fois, les textes ont en effet été traduits par des traducteurs professionnels ou par les comédiens eux-mêmes dans les langues maternelles des personnages. Ce procédé a des effets complètement différents dans les deux pièces.

Dans *Tous des oiseaux*, nous assistons à la disparition totale de la langue de l'auteur, parce qu'aucun mot n'est prononcé en français. Il s'agit d'un choix tout à fait singulier, parce que cela entraîne forcément un effacement du processus d'écriture du dramaturge puisque la traduction, comme nous l'avons évoqué au début du chapitre, ne consiste pas dans la transposition parfaite d'un discours d'une langue à l'autre, mais ce passage comporte nécessairement une perte, un écart, dû au fait qu'il y a deux imaginaires différents. C'est notamment à travers cette perte que Mouawad peut repasser par l'expérience de la perte de sa langue maternelle, avec plus de conscience par rapport à quand il était un enfant. Comme il affirme lui-même, « ce qui est remarquable avec la disparition de la langue maternelle lorsqu'elle se produit pendant l'enfance, c'est l'absence de toute conscience, de toute douleur¹⁹⁶ ». Arrivé à l'âge adulte, l'auteur a besoin de revivre ce trauma et il le fait à travers le théâtre et notamment une pièce qui raconte son histoire en utilisant par contre des mots et des langues qui ne sont pas les siens.

Au niveau strictement pratique, cette forme de spectacle comporte aussi un autre changement radical dans l'écriture mouawadienne. L'auteur, en effet, déclare plusieurs fois être habitué à ajuster et réécrire ses textes pendant la période des répétitions pour permettre aux comédiens de réciter des répliques dont ils comprennent vraiment le sens et qui puisse en quelque sorte se rapprocher aussi de leur histoire personnelle. Cependant, quand il y a un si grand travail de traduction à faire et vu le fait que l'auteur ne maîtrise pas toutes les langues concernées, Mouawad a dû forcément établir le texte en français de façon définitive en amont des répétitions. Cela fait en sorte que l'écriture de l'auteur s'affirme pour ensuite disparaître en créant une dialectique intéressante qui se termine dans *Mère*, où on retrouve la langue maternelle de l'auteur.

196 FARCET, *Des langues, une écriture. Entretien entre Wajdi Mouawad et Charlotte Farcet*, op. cit., p. 5.

Dans le cas de *Mère*, en effet, la traduction a un effet totalement opposé : si dans *Tous des oiseaux* elle comporte la disparition de la langue de l'auteur, ici elle permet de la faire enfin ressurgir. C'est pour cela que Mouawad parle de détraduction : la façon dont il pense ses mots est libanaise, mais les mots sortent spontanément de sa plume en français, alors qu'ici on revient *in toto* au libanais. L'écriture de Mouawad est donc hybride, ni française, ni libanaise. Il s'agit en effet de la langue d'un exilé, une sorte de patchwork où coexistent les deux côtés et où rentrent toutes les influences poétiques dont l'auteur s'imbibe. De toute évidence, il affirme que « peut-être [...] la langue maternelle véritable c'est la littérature¹⁹⁷ » : le rythme de sa langue est arabe, mais en elle coexistent tous les fragments et les étapes de son chemin de vie en tant qu'exilé qui, dans son cas, l'ont amené vers le monde du théâtre et de la littérature.

197 COUDRAY, *Peut-être que la langue maternelle véritable c'est la littérature. Entretien avec Wajdi Mouawad*, op. cit., p. 95.

CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire a été celui d'analyser le déploiement de la thématique de la quête identitaire dans *Tous des oiseaux* et *Mère* de Wajdi Mouawad, en s'attardant notamment sur comment l'auteur crée des identités coupables chez ses personnages et comment il essaie de trouver une issue à cette culpabilité à travers l'utilisation du plurilinguisme.

Dans la première partie nous nous sommes concentrés sur les aspects obsessionnels et répétitifs qui caractérisent le théâtre mouawadien pour ensuite passer à analyser la création de l'identité coupable dans les deux pièces du corpus. Le premier chapitre est donc consacré à l'étude des figures récurrentes chez l'auteur, souvent reprises du mythe ancien qui créent, selon la définition de Charles Mauron, le mythe personnel de l'écrivain. Plusieurs de ces éléments, dont nous avons remarqué la présence aussi dans les œuvres précédentes de Mouawad, sont insérés dans *Tous des oiseaux* et *Mère* qui, par contre, sont caractérisés par des traits innovants dans la poétique de l'auteur, tels que le cadre réaliste et le choix de faire parler les personnages dans leur langue maternelle en effaçant totalement ou presque la langue d'écriture, c'est-à-dire le français. À partir de ces constats, dans le deuxième chapitre de cette partie nous avons questionné le processus de formation de l'identité coupable dans les personnages principaux des deux pièces : en effet, le fait d'insérer des figures obsédantes dans ses textes, amène Mouawad à construire des personnages caractérisés, eux aussi, par une blessure identitaire qui amène à un sentiment de culpabilité et de conflit. Le conflit se déploie notamment à travers trois axes qui font en sorte que tous les éléments des deux pièces soient conflictuels : le cadre, puisque c'est celui de la guerre, les rapports familiaux, puisque la blessure identitaire est transmise d'une génération à l'autre, et la temporalité, qui chez Mouawad est toujours irrégulière et prévoit un mélange du passé avec le présent.

La seconde partie est consacrée à un aspect particulier des deux pièces, c'est-à-dire la langue et notamment comment l'auteur, à travers l'utilisation du plurilinguisme cherche à trouver une issue à cette blessure identitaire. Le premier chapitre se concentre donc sur la conflictualité entre les langues utilisées dans *Tous des oiseaux* et *Mère*, en

partant de la notion d'intranquillité langagière formulée par Lise Gauvin, qui montre comment, chez les écrivains francophones, le plurilinguisme soit un prétexte pour entamer une réflexion plus large sur les imaginaires qui se cachent derrière ces langues. Dans le cas de Mouawad, il s'agit d'un imaginaire de conflit et de regret, surtout à l'égard de la langue maternelle des protagonistes qui est souvent oubliée ou perdue. Dans le deuxième chapitre nous avons ensuite analysé la façon dont, à travers ces langues, le dramaturge essaie de résoudre le problème identitaire qui afflige les protagonistes en remarquant notamment le fait que si dans *Tous des oiseaux* le choix de revenir aux langues maternelles des personnages ne permet pas de dépasser la blessure identitaire, dans *Mère*, l'auteur plonge dans son histoire personnelle et, à travers l'utilisation de l'arabe libanais, arrive enfin à trouver une écriture qui lui appartient véritablement. Cela est par contre atteint grâce à la traduction de son texte du français à l'arabe, puisque pouvoir récupérer complètement une langue maternelle perdue reste quand-même impossible.

Le dépassement de la blessure identitaire est donc partiel et il est effectué dans la conscience que l'identité d'un exilé est multiple et changeante : renouer avec ses propres origines ne suffit pas à se retrouver car le chemin parcouru nous amène sur d'autres voies qui nous obligent à évoluer et à changer de perspective. La langue, et notamment l'imaginaire qu'elle porte en soi, fait partie de ces éléments qui se transforment. Selon l'auteur, en effet, l'identité humaine est complexe et ne peut jamais être exprimée de façon totale : le drame identitaire de David dans *Tous des oiseaux* reste donc irrésolu et le problème expressif avancé dans *Mère* peut être dépassé seulement à travers des intermédiaires, c'est-à-dire les traducteurs.

RÉSUMÉ DU MÉMOIRE EN ITALIEN

Il presente lavoro si pone come obiettivo quello di analizzare la tematica della “quête identitaire” in due delle pièces più recenti del drammaturgo libanese Wajdi Mouawad, *Tous des oiseaux* e *Mère*. Nella prima parte, in seguito ad uno studio delle influenze del mito antico sull'opera dell'autore e del reperimento delle figure ricorrenti presenti anche nella sua bibliografia precedente, si passa ad un'analisi della costruzione dell'identità dei personaggi, che è spesso un'identità colpevole e conflittuale. La seconda parte del lavoro si prefigge come obiettivo quello di studiare come l'autore cerchi di porre rimedio alle crisi identitarie dei personaggi (nei quali egli stesso si riflette) attraverso lo strumento della lingua e in particolare del plurilinguismo, che porta alla creazione di un cosiddetto "teatro babeliano". Una volta analizzato il sentimento di cosiddetta “insicurezza linguistica” nei personaggi delle due opere, si passa all'approfondimento delle strategie che permettono all'autore di far coabitare più lingue nello stesso testo e come questa compresenza segni un punto fondamentale nel suo processo di “quête identitaire”.

ANNEXE : RÉSUMÉ DES ŒUVRES DE L'AUTEUR DU CORPUS SECONDAIRE

Littoral (1999)

Wilfrid, jeune homme de Montréal d'origine libanaise, découvre que son père est mort sur un banc juste à côté de chez lui. Bien qu'il n'ait jamais vraiment connu cet homme, qui a abandonné sa famille quand Wilfrid n'était qu'un enfant, il est confronté à la tâche de lui offrir une sépulture. Cependant, il se heurte à une série d'obstacles administratifs et émotionnels, ce qui le pousse à entreprendre un voyage vers son pays d'origine, le Liban. Pendant ce voyage, il rencontre une série de personnages singuliers, chacun portant les blessures et les traumatismes liés à la guerre du Liban, qui l'accompagnent dans ce chemin en quête d'un lieu propre à l'enterrement de son père. Toutefois, même les habitants de son village natal refusent la dépouille et Wilfrid décide enfin d'ensevelir son père dans la mer, en accrochant le corps à une pierre, pour qu'il puisse rester bien ancré dans les abysses, en opposition à ce qu'il a fait de son vivant, quand il n'a fait que voyager et fuir sa blessure identitaire.

Incendies (2003)

Jeanne et Simon, deux jumeaux, se rendent chez le notaire Hermile Lebel pour la lecture du testament de leur mère Nawal, qui vient de mourir. Le testament de leur mère les conduit à enquêter sur son histoire, qui était restée secrète pendant toute leur enfance. Nawal, en effet, d'origine arabe, avait fui son pays natal après avoir été impliquée dans des événements dramatiques liés à la guerre civile. À la lecture du testament, les deux frères apprennent l'existence de leur père et d'un frère dont ils n'ont jamais entendu parler. Ils décident alors de partir dans le pays natal de Nawal pour retrouver ces deux membres de leur famille pour ensuite découvrir qu'il s'agit de la même personne : leur père est en effet leur frère aîné. Les jumeaux ont été conçus alors que Nawal est torturée et violée plusieurs fois, par le même homme, en prison. Vingt ans après, Nawal découvre, lors d'un procès, que son violeur est en réalité son premier enfant, enlevé à sa naissance pendant la guerre.

Forêts (2006)

Loup est une jeune fille qui se sent égarée et en manque d'amour et qui décide donc d'amorcer une quête afin de mieux comprendre ses origines, poussée aussi par le paléontologue Douglas. Ce dernier a promis à son père de résoudre le mystère qui se cache derrière la découverte du crâne d'une femme vécue pendant la Seconde Guerre Mondiale et qui pourrait avoir des liens avec la mère de Loup. Pendant cette quête, la protagoniste rencontre six autres femmes aux destins tragiques qui, au cours de la pièce, se rendent dans des lieux symboliques, souvent des "forêts", représentant des espaces intimes et sauvages où elles sont forcées de confronter leurs blessures et leurs peurs. À travers ce voyage, Loup découvre qui elle est et la personne qu'elle souhaite devenir.

Seuls (2008)

Harwan est un homme de 35 ans qui doit soutenir sa thèse sur les solos dans les pièces du dramaturge québécois Robert Lepage. D'origine libanaise, il s'installe au Canada quand il n'est qu'un enfant à cause de la guerre. Dans son studio, il s'interroge sur sa solitude et sur son avenir, sur les liens avec sa langue maternelle perdue, sur la disparition de la femme qu'il aime, sur sa thèse et en général sur sa condition de tristesse. Tout cela, se fait dans son inconscient, puisqu'on découvre que le jeune est en réalité plongé dans le coma.

Ciels (2009)

Six personnages faisant partie de l'opération Socrate sont enfermés dans un endroit secret et ils essaient de décrypter les messages chiffrés qu'un groupe de terroristes envoient dans le ciel. Lorsqu'un de ses membres décide de se suicider en laissant un message énigmatique, le ciel s'obscurcit d'avantage. Les personnages, dans cet endroit, commencent donc une quête de réconciliation avec leur passé et avec eux-mêmes, mais leur objectif est toujours celui d'anéantir cette cellule de jeunes terroristes, dont le but est celui d'organiser un attentat à l'échelle mondiale pour détruire ce que leurs pères leur ont laissé de plus précieux, c'est-à-dire le patrimoine culturel. Il s'agit donc d'une rébellion des nouvelles générations contre les anciennes et, bien que le

groupe des six personnages réussisse à résoudre le mystère, ils y arrivent trop tard et l'attendant a enfin lieu.

Anima (2012)

Wahhch Debch est un palestinien-libanais qui a émigré au Canada lors de la guerre du Liban. Un jour, en rentrant du travail, il trouve sa femme enceinte morte, brutalement assassinée. Wahhch s'écroule devant cette vision, qui lui suscite des émotions et des souvenirs de son obscure passé au Liban : il ressent la nécessité de trouver l'assassin de sa femme, mais surtout il a besoin de retrouver son identité perdue et de comprendre que le tueur n'est pas lui-même. Il commence alors une enquête sous la supervision du coroner Aubert Chagnon qui le mène, au début, dans un village amérindien, Kahnawake, où apparemment habite l'assassin, dont le nom est Welson Wolf Rooney. Cependant, il n'arrive pas à le trouver et, accompagné par un autre indien, Chuck et son chien Motherfucker, Wahhch se lance dans un autre voyage, vers les États-Unis. Cependant, Chuck et Motherfucker sont assassinés et Wahhch est obligé de continuer le voyage tout seul. Une fois aux États-Unis, il se rend à l'auberge de la sœur de Rooney où il est violé par Rooney lui-même dans sa chambre. Au matin, Wahhch s'enfuit dans une forêt, mais Rooney le trouve et les deux luttent. Wahhch arrive à tuer et il s'évanouit dans un marais, risquant de se noyer. Il est sauvé par un chien qui devient son double animal, grâce auquel il peut poursuivre dans sa quête identitaire qui l'amène à découvrir que celui qu'il croyait être son père est en réalité le meurtrier de sa famille pendant la guerre en Palestine. Wahhch décide donc de tuer son père et d'envoyer un manuscrit contenant son histoire au coroner.

Sœurs (2015)

Deux femmes, Geneviève et Nayla, se rencontrent dans un hôtel à Ottawa et leurs destins se croisent. La première est une avocate montréalaise originaire du Manitoba qui s'apprête à partir pour l'Afrique à cause de la mort de son oncle. Elle vient de donner une conférence à laquelle elle a ramené des plats issus de la tradition orientale que personne, par contre, veut goûter. Une fois installée dans sa chambre, elle est confrontée au problème du langage puisque la voix de l'assistant vocal ne lui parle qu'en anglais.

Cela la pousse à tout détruire dans la chambre et donc Nayla, experte en sinistre, arrive pour constater les dégâts occasionnés par Geneviève. Nayla est aussi fille d'immigrés, cette fois-ci du Liban et en voyant les mets orientaux sur la terrasse de la chambre, la nostalgie la submerge et elle commence à raconter son histoire à Geneviève. Il s'agit en effet de l'histoire de la sœur de Mouawad, elle aussi appelée Nayla.

BIBLIOGRAPHIE

Objet d'étude :

- MOUAWAD, Wajdi, *Tous des oiseaux*, Arles, Leméac / Actes Sud, 2018.
- MOUAWAD, Wajdi, *Mère*, Arles, Actes Sud-Papiers / Leméac, 2022.

Œuvres du même auteur :

- MOUAWAD, Wajdi, *Seuls. Chemin, texte et peintures*, Arles, Leméac / Actes Sud, 2008.
- MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Arles, Leméac / Actes Sud, 2009.
- MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, Arles, Actes Sud, 2009.
- MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, Arles, Actes Sud, 2009.
- MOUAWAD, Wajdi, *Anima*, Arles, Actes Sud, éd. rév., coll. « Babel », n° 1261, 2015.
- MOUAWAD, Wajdi, *Sœurs*, Arles, Actes Sud, 2015.
- MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, Arles, Actes Sud, 2016.

Entretiens avec l'auteur :

- BEY, Marie, THIRION, Fanély, *Entretien avec Wajdi Mouawad. Mère*, Théâtre de la Colline, mis en ligne en octobre 2021, <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Mere/ensavoirplus/idcontent/114455>
- CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Lémeac, 2005.
- COUDRAY, Sophie, *Peut-être que la langue maternelle véritable c'est la littérature. Entretien avec Wajdi Mouawad*, entretien du 20 septembre 2013 paru sur Tête-à-tête, n. 6, 2013.
- DIAZ, Sylvain, MOUAWAD Wajdi, *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, Arles, Actes Sud, 2017.
- MOUAWAD, Wajdi, *La quête de l'identité ?*, en collaboration avec La Colline, Paris, mis en ligne le 07/06/2017, https://theatre-contemporain.net/video/tmpurl_tTY60bKc.

- MOUAWAD, Wajdi, *Des langues, une écriture. Entretien entre Wajdi Mouawad et Charlotte Farcet*, La Colline Théâtre National, Paris, novembre 2017.
- Entretien de la série « A voix nue » du 9 juillet 2009, pour RadioFrance : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/wajdi-mouawad-repeter-c-est-le-quotidien-d-une-histoire-d-amour-avec-un-spectacle-9336155>
- Entretien pour Actes Sud Éditions du 17 juillet 2012 : <https://www.youtube.com/watch?v=uCTnCIMrvPA>
- Entretien avec Wajdi Mouawad diffusé sur Facebook live le 18 mars 2017 depuis la Colline, animé par Myra Zbib, élève en classe de Terminale S option théâtre au Lycée Victor Hugo (Paris 3ème), mis en ligne le 07 juin 2017 : https://www.theatre-contemporain.net/video/tmpurl_tTY60bKc
- Entretien de la série « La Grande table culture » du 20 novembre 2017, pour RadioFrance : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-1ere-partie/wajdi-mouawad-l-illegitime-6302284>
- Entretien de la série « La Grande table culture » du 28 septembre 2021, pour RadioFrance : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-culture/wajdi-mouawad-fait-chanter-oedipe-2657420>

Ouvrages critiques :

- ANZIEU, Didier, *Le travail de l'Inconscient. Textes choisis, présentés et annotés par René Kaës*, Paris, Dunod, 2009.
- BADIOU-MONFERRAN Claire ; DENOOZ Laurence (dir.), *Langues d'Anima. Écriture et histoire contemporaine dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Classique Garnier, Paris, 2016.
- BHABHA, Homi, *Remembering Fanon : Self Psyche and the Colonial Condition*, London, Pluto Press, 1986.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- DUPOIS, Gaëtan ; LLOZE, Evelyne, *Penser le théâtre contemporain : L'exemple de Wajdi Mouawad*, Paris, L'Entretemps, 2021.
- ECO, Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Faire l'Europe », 1994.

- GAUVIN, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 2006.
- GAUVIN, Lise, *Des littératures de l'intranquillité*, Paris, Karthala, 2023.
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, (Montréal, PUM, 1995), Paris, Gallimard, 1996.
- KHATIBI, Abdelkebir, « Lettre préface », dans Marc Gontard, *La violence du texte. Études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Hamattan, 1981.
- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, José Corti, 1995.
- PAHLAVAN, Farzaneh, *De l'approche psychologique à l'approche psychosociale du conflit : quels enjeux ?*, paru dans BENHARDA, Imen, *L'art de pacifier nos conflits. De la négociation à la médiation*, Toulouse, Éditions érès, 2022
- PICARD, Dominique ; MARC, Edmond, *Les conflits relationnels*, Paris, Presses Universitaires de France / Humensis, 2020.
- RUBIRA, Virginie, *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, Paris, Acoria éditions, 2014.

Articles :

- DESIDERIO, Pauline, *La répétition dans l'oeuvre de Wajdi Mouawad comme écriture de l'exil*. Colloque international "Les littératures contemporaines de l'exil", Université Badji Mokhtar, Annaba, 09-10 novembre 2015, 2015, Annaba, Algérie.
- DIAZ, Sylvain, *Déflagrations*, postface à MOUAWAD, Wajdi, *Tous des oiseaux*, Arles, Actes Sud, 2018.
- GALMICHE, Julia, *L'interlangue comme théâtre d'apprentissage dans Incendies de Wajdi Mouawad*, paru dans Voix Plurielles 15 | 1, 2018.
- GAUVIN, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
- GUERRAOUI, Zohra, *De l'acculturation à l'interculturalisation : réflexions épistémologiques*, paru sur *L'Autre*, vol. 10, n. 2, 2009.

Autres ouvrages :

- ARISTOTE, *Poétique. Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.
- *La Bible*, Société Biblique de Genève, ed. 2023.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Sur les rapports entre mythologie et le rituel*, exposé lors du colloque *Philosophie des sciences*, sous la présidence de Jean Wahl (26 mai 1956).
- RICCEUR, Paul, *Philosophie de la volonté, 2. Finitude et Culpabilité*, Paris, Éditions Points, 2009
- Entretien de Claude Lévi-Strauss paru sur Antenne 2 le 4 mai 1984 : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i06292955/claude-levi-strauss-definit-les-mythes>
- Lettre que Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947) à écrit en 1941 à son éditeur Bernard Grasset, mise en ligne par la Bibliothèque numérique normande en juillet 2018 : https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/ramuz_lettre_a_bernard_grasset.pdf