

CARREFOURS RHIZOMATIQUES DE L'ÉCRITURE
DANS LE THÉÂTRE DE WAJDI MOUAWAD
LE SANG DES PROMESSES ET SEULS

by

Mai Mohamed Loai HUSSEIN

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

French Language, Literatures and Linguistics

Department of Modern Languages and Cultural Studies

University of Alberta

©Mai Mohamed Loai HUSSEIN, 2014

Abstract

At the crossroad of themes and cultures, playwright Wajdi Mouawad's writing combines an array of artistic genres ranging from the ancient myth to most contemporary techniques of performance. Among the writing of this playwright, dramaturge, stage director and actor, we have chosen to study four plays grouped under the title *Le Sang des Promesses*, that includes *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* and *Ciels* in addition to the play *Seuls* that constitutes a "crossroad" in which intersects different forms of writing and staging.

The purpose of this study is to explore questions of identity and identification, trauma, witnessing, violence, and alterity in addition to techniques of polyphony, modes of expression, various mediums as they come together in the work of Mouawad at the intersection of the textual and the performative. In these play texts studied, Mouawad questions space, time, narrative and the body while highlighting the complex intersection of the lived, the mediated, the vocal, the gestural and the embodied in performance. Methodologically, the work uses a deleuzian and guattarian approach in particular concepts of "rhizome" with its principles (connection and heterogeneity, multiplicity, asignifying rupture, cartography and decalcomania), in addition to the concepts of line of flight, deterritorialization and body without organs, as they allow us to create bridges between various disciplines relative to contemporary performance.

Résumé

Carrefour d'idées, de tendances et de cultures, l'écriture scénique de Wajdi Mouawad se trouve aussi à la croisée des genres artistiques, du mythe grec et de l'extrême contemporanéité des performances. Parmi la création artistique de cet auteur, dramaturge, metteur en scène et acteur, nous avons choisi d'étudier son quatuor : *Le Sang des Promesses*, qui rassemble *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* en sus de *Seuls* qui nous paraît comme un *carrefour* où convergent toutes les formes d'écriture et de mise en scène.

Cette étude se donne alors pour tâche, d'une part, d'explorer les questions de l'identité, de la découverte de soi, du trauma, du témoignage, de la violence, et de l'altérité. D'autre part, notre but est aussi de creuser les techniques de polyphonie de signes, des moyens d'expression et des différents médiums qui s'entrecroisent dans l'œuvre mouawadienne, entre texte et performance. Dans les pièces choisies à l'étude, Mouawad remet en question l'espace, le temps, le récit et le corps tout en soulignant la complexité du vécu, du médiatisé, de la voix, du gestuel et de l'incarné, lors de la performance.

Sur le plan méthodologique, dans cette étude, nous optons pour une approche deleuzienne et guattarienne, particulièrement le concept de "rhizome" avec ses principes (connexion des hétérogènes, multiplicité, rupture assignifiante, cartographie et décalcomanie), en sus des concepts de lignes de fuite, de déterritorialisation et de corps sans organes. Cette démarche nous permet de créer des ponts entre diverses disciplines dans leur convergence scénique.

Dédicace

À ma petite famille qui a guidé mes pas
pour de longues années...
mon mari, mes fils.
À ma grande famille,
à qui je dois tout ce que suis aujourd'hui,
ma mère, mon père, ma sœur et mon frère
À vous tous,
je suis éternellement reconnaissante...

Remerciements

Ma profonde reconnaissance et mes remerciements vont à mes co-superviseurs, Professeur Anna Gural-Migdal et Professeur Donia Mounsef pour leur direction vigilante, leur soutien chaleureux et leurs encouragements permanents. Leur générosité, leur rigueur intellectuelle et leur patience infinie m'ont permis de mener à terme ce projet.

Je remercie aussi chaleureusement le Professeur Sathya Rao pour ses relectures attentives, ses conseils toujours judicieux et éclairés, sa présence et son écoute.

Cette thèse a bénéficié de tous les conseils attentifs que tous les membres de mon comité m'ont patiemment donnés durant de longues années. Qu'ils veuillent bien trouver dans ces quelques lignes l'expression de toute ma gratitude.

Je voudrais également exprimer ma reconnaissance envers tous mes professeurs au département du MLCS qui ont initié mes pas et m'ont préparée avec un bagage intellectuel dont j'ai pu profiter pour que ce travail puisse enfin voir le jour.

Je tiens aussi à remercier tous les amis au département du MLCS pour leur soutien continu et leur encouragement.

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

Table des matières

Introduction	1
Premier Chapitre :	22
Carrefour rhizomatique identitaire: Dire l'indicible entre la vie et la mort (<i>Littoral</i>)	
1- La vie et la mort, médaille à double revers	25
1.1- L'apprentissage de la vie par la mort	27
1.2- Dire l'indicible par la mort.....	31
1.3- La mort: rendez-vous des vivants	34
1.4- Un théâtre de "revenants": "Corps-sans-organes", "posthumain" ou "cyborg"?.....	39
1.5. L'agencement hétéroclite	43
1.6. Revenir pour témoigner.....	44
2. Au creuset de la mort entre le Moi et l'Autre	49
2.1. Indifférence d'Autrui devant la mort	51
2.2. À la croisée des chemins: l'Autre retrouvé	55
2.3. Le j(e)u de l'Autre.....	57
2.4. Dédoublément et jeu de miroir.....	61
2.5. L'itinéraire d'une identité rhizomatique	64
2.6. Un pessimisme anxieux.....	69
Deuxième Chapitre :	72
Carrefour rhizomatique mémoriel : Traumatisme et témoignage (<i>Incendies</i>)	
1. La mémoire : cartographie ou décalcomanie de l'inconscient ?	75
1.1. L'inconscient machinique	75
1.2. Le fonctionnement de la mémoire.....	78
1.3. La schizo-analyse pour cartographier l'inconscient.....	81
1.4. La mémoire d'un témoin qui n'a rien vu.....	83
1.5. La cartographie de Jeanne	86
1.6. La décalcomanie de Simon	91
2. Dans le creuset : entre mémoire, traumatisme et témoignage	94

2.1. La tension entre témoignage et testament	94
2.2. Entre les témoins et les témoinsaires	96
2.3. Entre la mémoire et l'histoire, le vrai et le véridique.....	100
2.4. L'incompréhensibilité du trauma	105
2.5. L'écriture du silence ou silence de l'écriture	108
2.6. Une écriture cathartique au service de la mémoire	112
Troisième Chapitre :	119
Carrefour rhizomatique spatio-temporel : Le double jeu de l'espace-temps (<i>Forêts</i>).....	
1. Le jeu temporel dans <i>Forêts</i>	122
1.1. Le jeu de l'un et du multiple	122
1.2. L'ambivalence du temps	124
1.3. Temps et promesse.....	127
1.4. Le temps : machine infernale	133
1.5. Un temps atemporel et cosmique	139
2. La spatialisation du temps	143
2.1. Le double jeu de l'espace intérieur et extérieur	143
2.2. L'espace en mouvement.....	146
2.3. Pour décoder les espaces.....	152
2.4. Circularité ou ouverture ?.....	158
Quatrième Chapitre :	167
Le livre-rhizome (<i>Ciels</i>) : entre le virtuel et l'image	
1. Écriture-rhizome et rhizome des écritures	170
1.1. Du postmoderne au livre-rhizome.....	170
1.2. <i>Ciels</i> ou la phrase manquante.....	173
1.3. Pour une rupture (a)signifiante	175
1.4. Le virtuel comme rupture	177
1.5. Vers le chemin de l'intermédiatique	181
1.6. L'émergence de l'image.....	184
1.7. <i>Théâtrécranisation</i> de la scène.....	186

1.8. Vers une fixité mouvante	189
2. Image cosmique ou cosmos des images	191
2.1. Dynamisme de l'image cosmique	191
2.2. Image et matière.....	194
2.3. L'eau salvatrice de <i>Littoral</i>	198
2.4. Le feu de la vérité d' <i>Incendies</i>	200
2.5. La terre ou le végétal démoniaque de <i>Forêts</i>	204
2.6. L'air et le rêve de l'ascension de <i>Ciels</i>	210
 Cinquième Chapitre :	217
Le plateau de <i>Seuls</i> : entre le texte et la scène	
 1. Le corps de l'écriture dans <i>Seuls</i>	220
1.1. Un plateau rhizomatique	220
1.2. Le devenir scénique du texte.....	222
1.3. Du post-dramatique au poly-dramatique	230
1.4. Du post/poly-dramatique au rhapsodique	234
1.5. Pour une écriture polyphonique	236
1.6. L'écriture des couleurs.....	242
 2. Écriture du corps	248
2.1. Comment se faire un Corps sans Organes ?.....	248
2.2. (Re) construire le personnage comme CsO.....	250
2.3. Pour un théâtre de la non-représentation.....	253
2.4. Du personnage à l'acteur-opérateur	255
2.5. Le Corps (sans organes) en jeu	256
 Conclusion	266
 Bibliographie	275
 Annexes	295

Table des Illustrations

Annexe 1 :	296
Le livre-arbre et le livre-rad icelle de Deleuze et Guattari dans <i>Mille plateaux</i>	
Annexe 2:	297
Les lignes de segmentarité et les lignes de déterritorialisation du rhizome	
Annexe 3:	298
Technologie informatique dans <i>Ciels</i>	
Annexe 4:	299
La rupture intérieure dans <i>Ciels</i>	
Annexe 5:	300
Incommunicabilité entre les membres de l'équipe dans <i>Ciels</i> .	
Annexe 6:	301
Rencontre virtuelle entre le père et le fils dans <i>Ciels</i>	
Annexe 7:	302
Le réalisme dans la production filmique de <i>Littoral</i>	
Annexe 8:	302
Le gros plan de la caméra dans la production filmique d' <i>Incendies</i> .	
Annexe 9:	303
<i>L'Annonciation</i> du Tintoret dans <i>Puzzle</i>	
Annexe 10-A:	304
Affiche du film <i>Littoral</i> (2004)	
Annexe 10-B:	304
Photo de la couverture de <i>Littoral</i> - Leméac (1997)	

Annexe 10-C:	304
Couverture de <i>Littoral</i> - Actes-Sud (2010)	
Annexe 11:	305
Couverture d' <i>Incendies</i> - Actes/Sud (2009)	
Annexe 12-A:	306
Couverture de <i>Forêts</i> - Montréal : Leméac (2012)	
Annexe 12-B:	307
Affiche de <i>Forêts</i> - Arts et Lettres du Cégep	
Annexe 13:	308
Couverture de <i>Ciels</i> - Actes/Sud (2009)	
Annexe 14:	309
"Les quatre couleurs côte à côte: Rouge, bleu, jaune, vert" (<i>Seuls</i> 177).	
Annexe 15:	310
Tableau du <i>Retour du Fils Prodigue</i> (<i>Seuls</i> 42).	
Annexe 16:	311
"Recherche sur internet pour les passeports" et "Nouveau solo de Robert Lepage" (<i>Seuls</i> 141)	
Annexe 17:	312
Harwan se dédouble sur scène (<i>Seuls</i> 138).	
Annexe 18:	313
Mouawad/Harwan "est à jamais dans son cadre" (<i>Seuls</i> 185).	
Annexe 19:	314
"Diaporama de son histoire d'amour" et "Cauchemar" (<i>Seuls</i> 134).	

Annexe 20:315
Le corps presque nu de Harwan tout barbouillé de rouge couleur du sang (*Seuls* 166).

Annexe 21:316
Il s'éventre (*Seuls* 173).

Un texte impossible à écrire
ou bien de droite à gauche
en tout cas à l'envers

Les Mots mercurochrome
Sur les ecchymoses de la mémoire

Il y a eu un silence sismique.
Tremblement de terre.
Plaque tectonique de chagrin.

Je voudrais tellement ne pas avoir à dire
Je
Ne plus m'occuper de rien
Je voudrais tellement que quelqu'un dise
Il
Pour moi
Qu'on me débarrasse.

Wajdi Mouawad, *Le Poisson soi*

Introduction

Je me sens Grec par ma passion pour Hector, Achille, Cadmos et Antigone, Juif par mon admiration pour Jésus et Kafka. Je suis bien sûr Chrétien, surtout par Giotto et Shakespeare. Je suis Musulman par ma langue maternelle.

Wajdi Mouawad, *Architecture d'un marcheur*

Enfant au Liban, adolescent en France et adulte au Québec, Wajdi Mouawad (né en 1968) est donc, de fait, d'abord un exilé. Au seuil de l'âge adulte, il découvre le théâtre. Dès lors, Mouawad a eu un parcours d'étoile filante entre le Québec et la France ; il remporte de nombreux prix et rencontre un succès qui va grandissant surtout lorsqu'il est l'artiste associé du 63e Festival d'Avignon (2009), devenant ainsi le premier artiste honoré d'origine non européenne. Il a aussi occupé le poste de directeur artistique du Théâtre français du Centre National des Arts du Canada à Ottawa de 2007 à 2012. Mouawad s'impose comme l'un des personnages les plus actifs et les plus "engagés" dans le domaine de l'écriture théâtrale francophone qu'il considère comme un moyen de transformer le monde. "Nous sommes en guerre", "Nous sommes en manque" et "Le Kitsh nous mange" : tels sont les slogans des trois saisons du Centre National des Arts, inaugurées par Mouawad à travers lesquels il dévoile sa vision du théâtre. Le désir de Mouawad, dont témoigne son théâtre, est de "déranger, inquiéter, remettre en question" (*Le Droit* du 13 avril 2010). Carrefour d'idées, de tendances et de cultures arabe, classique, québécoise et française, l'écriture mouawadienne a véritablement été amorcée par l'histoire du théâtre européen, plus particulièrement français. Trois traditions théâtrales semblent converger dans le théâtre de Mouawad : un théâtre d'inspiration classique relevant de la tragédie grecque ; un théâtre d'idées ou politique d'influence brechtienne ; et un théâtre du langage, héritier de la tradition poétique. Présentant les œuvres de Mouawad, Marie-Hélène Falcon, directrice du Festival TranAmériques, parle d'un ton qui est celui des "tragédies-fleuves" au traitement "résolument contemporain"¹. Carrefour de l'ancien et du nouveau, Mouawad est influencé par les grands tragédiens comme Sophocle et Eschyle (car il avoue avoir quelques difficultés avec Euripide). D'ailleurs, il ne nie point que ce soit la lecture de *l'Iliade* et de *l'Odyssée* qui lui a permis de faire cette plongée vers la source des origines².

¹ Cf. <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/282380/tragedies-fleuves-au-fta-et-au-carrefour>. Web 2septembre 2010.

² Dans l'une de ses entrevues, Mouawad dit : "[l]a lecture de *l'Iliade* et de *l'Odyssée* m'a permis cette plongée dans ce que vous appelez les origines. Ensuite ce furent les grands tragiques, Sophocle et Eschyle surtout, car

Tout un pan du théâtre de Mouawad va donc puiser son inspiration dans les mythes et les légendes gréco-latines servant à mettre en scène soit le tragique universel, soit l'expression d'un univers intérieur, soit encore les abîmes d'un monde en faillite. Loin d'adopter une démarche onirique ou déformatrice à l'instar du théâtre de l'absurde, qui essaye de présenter le chaos social par l'absurde et l'irrationnel, Mouawad se donne pour mission de créer des ponts entre les classiques, les avant-gardes et la francophonie contemporaine. Son assertion de se sentir Grec, par sa passion pour Hector, Achille, Cadmos et Antigone, Juif par son admiration pour Jésus et Kafka, Chrétien, surtout par Giotto et Shakespeare et enfin Musulman par sa langue maternelle en est bien la preuve. Imprégné par toutes ces influences variées, le théâtre de Mouawad devient le lieu d'une *rencontre* qui revêt plusieurs formes, comme il l'exprime ainsi lors de son entrevue avec Laure Dubois : "[c]'est d'abord une rencontre avec une histoire. [...] il y a une grande part de hasard dans cette rencontre" (Dubois). Si rencontre il y a, c'est parce que l'auteur se tient — avec ses personnages évidemment — "à la croisée des chemins" (*Puzzle* 7).

À la croisée des genres artistiques, du mythe grec et de l'extrême contemporanéité des performances, Mouawad tisse une fresque universelle caractérisée par une perméabilité mouvante des lieux, des espaces, du présent et du passé. Or, toute la création de Mouawad réside dans le fait que tout en empruntant les caractéristiques de plusieurs genres littéraires à la fois, il crée une écriture qui n'est propre qu'à lui seul. Il utilise et transforme les procédés et les formes du genre policier, des enquêtes, de l'autobiographie et de la tragédie classique pour les manipuler selon une optique postmoderne. Hanté par la figure de l'Odyssée, il assimile souvent le parcours de ses personnages à une recherche des origines. Cette odyssée se définit par "la tentative de rentrer chez soi" contrairement à la "quête" qui est une "tentative de découvrir le monde" (*Seuls* 45). Mouawad avoue qu'il se trouve surtout fasciné par le sentiment de la révélation et de la démesure qu'il ressent dans ces travaux. Tout ce bagage classique justifie la raison pour laquelle l'œuvre de Mouawad se classe dans la lignée des tragédies classiques où l'unité de la fable représente un élément essentiel. D'un bout à l'autre de l'œuvre, on rencontre les visages d'un Œdipe (Nihad dans *Incendies*) ou même d'une

j'ai quelques difficultés avec Euripide. C'est le sentiment de la révélation, de la démesure, qui me fascine, cette démesure que les dieux n'aiment pas, cette démesure qui fait que les hommes tombent quand ils s'aperçoivent qu'ils sont allés trop loin et trop haut". (Propos recueillis par Antoine de Baecque et Jean-François Perrier) <<http://www.theatre-contemporain.net/>>.

Antigone (Wilfrid dans *Littoral*), ce qui donne aux œuvres de Mouawad une dimension tragique où surgissent les thèmes des familles damnées, des descendances maudites, des incestes, des parricides, des trahisons, des malédictions et des oracles. En analysant cette écriture polysémique, nous tenterons de montrer comment le mythe est devenu un récit simple et familier tout en transformant la tragédie antique en un conte contemporain, faisant ainsi de leur auteur un "contemporain classique". Dans le domaine de la recherche théâtrale en général, et celui du théâtre québécois en particulier, Mouawad se forge un chemin à part pour partir de l'intime à l'universel. Il se plie parfaitement aux études migrantes à travers lesquelles le texte théâtral peut être le lieu de réconciliation et de rencontre entre soi et l'Autre et où l'on s'enracine dans l'écriture pour pallier à l'exil. Le théâtre de Mouawad tente aussi d'interroger les cultures de son passage (libanaise, française et québécoise) pour établir un dialogue entre elles et trouver une ouverture sur le monde ; un théâtre qui se veut "au croisement des cultures" (Pavis), domaine de recherche, particulièrement fécond au Québec.

Depuis son entrée sur les scènes littéraire et théâtrale, Wajdi Mouawad n'a cessé de capter l'attention des critiques. Les jugements relatifs aux présentations de ses pièces occupent toujours une place de choix dans la presse internationale, notamment française et québécoise. Plusieurs chercheurs se sont rapidement penchés sur cette œuvre foisonnante dont les différentes formes ouvrent la voie à diverses possibilités d'interprétation. C'est pourquoi il importe de citer les recherches et travaux les plus importants effectués sur le corpus (le quatuor du *Sang des promesses* et *Seuls*). Sans nous arrêter aux études traitant des pièces de Mouawad précédant sa tétralogie, nous retiendrons seulement une étude (un mémoire de maîtrise) qui se trouve à cheval entre les deux périodes et qui traite du rôle du rire macabre ou de l'humour noir dans l'œuvre mouawadienne comme moyen de s'évader du tragique : *Modalités du rire dans le théâtre de Wajdi Mouawad : étude de Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* et *Littoral* (Clonrozier 2005). Parmi les études récentes aussi, il y en a qui jettent la lumière de façon précise et détaillée sur plusieurs thèmes clés dans l'œuvre mouawadienne comme la guerre, l'engagement, les origines, le lien familial et l'exil. Parmi ces études, nous retenons les thèses de maîtrise : *Wajdi Mouawad, un nouvel engagement de la scène au 21e siècle* (Salva 2010), *La consolation dans l'œuvre de Wajdi Mouawad* (Patricia Ohanian 2011), *Wajdi Mouawad : un théâtre d'histoires, un théâtre de la compassion ?* (Calire Lorentine 2006). D'autres thèses de maîtrise se sont aussi penchées sur la quête

identitaire comme par exemple : *The Performance of Identity in Wajdi Mouawad's Incendies* (Renault 2009) ; sur le rituel comme lieu de prise de parole : *De la résistance à la réconciliation : le rituel comme lieu d'action et de prise de parole dans le théâtre de Wajdi Mouawad* (Pépin 2004) ; sur la relation entre l'écriture, le mouvement et la marche : *Marcher vers l'écriture : le rituel déambulatoire dans l'œuvre de Wajdi Mouawad* (Landreville 2005) et enfin, une thèse de maîtrise plus récente qui jette la lumière sur l'image dans le théâtre de Mouawad: *L'image oxymore chez Wajdi Mouawad : textes théoriques, dramatiques, et mises en scènes* (Jacomino 2012).

En outre, nombreux sont les articles portant sur la tétralogie *Le Sang des promesses* ou *Seuls* et qui pivotent pour la plupart autour des thèmes de la mémoire (Grutman), de la guerre (Picard), de la filiation, de la transmission et de l'héritage (Ouellet), de l'irruption de l'Autre (Lépine), de la quête de soi et l'écriture du moi (Lenne), du pouvoir du verbe (Godin), de la mémoire post-traumatique (Moss), de la figure du père (Pariisse), etc. Quant aux ouvrages entièrement consacrés à Mouawad, il y en a très peu jusqu'à présent. Nous ne retenons en ce domaine que l'ouvrage collectif : *Les Tigres de Wajdi Mouawad* (Farcet 2009) qui renferme des textes écrits par Mouawad aussi bien que par des artistes qui ont travaillé avec lui. Bien que ce ne soit pas une œuvre critique dans le sens traditionnel du terme, signalons aussi *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*³ (2009) ouvrage rédigé par Mouawad lui-même où il suit pas à pas la démarche de la création de sa tétralogie. Et ajoutons enfin l'ouvrage de Jean-François Côte : *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad* (2005) qui comprend – comme le titre l'indique – un entretien approfondi avec Mouawad ayant pour toile de fond la relation entre son écriture et la marche. Citons enfin l'ouvrage de Jean-Paul Damaggio : *Au carrefour Wajdi Mouawad*, qui présente un recueil d'essais critiques sur le théâtre mouawadien.

Chacune de ces études nous rapprochait davantage tant de l'œuvre que de son dramaturge et nous ouvrait au fur et à mesure d'autres lignes de fuite menant toujours à des chemins plus ou moins intacts. Il serait important de dresser des ponts entre la présente étude et celles qui la précèdent de façon à en faire un ensemble en vue d'élargir le prisme à travers lequel cette œuvre est abordée. Par rapport à la recherche précédente, nous avons poussé à bout l'élément qui a rendu possible de considérer l'œuvre non comme une série de

³ Toute référence à cette œuvre sera comme suit (*Puzzle*) suivi du numéro de la page.

contradictions, mais plutôt de lignes rhizomatiques dans leur point d'intersection. La présente recherche s'inscrit dans une démarche d'études qui offrent une plongée approfondie dans l'univers de chaque pièce étudiée. Ce sont surtout les aspects politiques, sociologiques, familiaux et coloniaux qui sont à l'ordre du jour. Jusqu'à présent, aucune des recherches ne s'est complètement penchée sur l'étude de l'œuvre mouawadienne (sauf des thèses de maîtrise ou de doctorat), voire particulièrement le quatuor du *Sang des promesses* et *Seuls*, en tant que carrefour rhizomatique de genres et de formes. Les fondements théoriques de la présente analyse se situent dans la lignée de l'ouvrage de Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*⁴. Les auteurs y proposent une vision très conceptuelle, et théorique des rhizomes, sans l'appliquer ni à un domaine ni à un espace particulier, mais en cherchant au contraire à ouvrir des horizons très larges, comme on le verra plus loin. Mon étude s'avère aussi être la première étude entièrement consacrée à ce corpus cher à l'auteur lui-même puisqu'il en dit : "Le *Sang des promesses*, ce fut mon affaire, un espace de seize ans [...] *Seuls* m'aura fait me souvenir de la lueur vers laquelle j'allais depuis toujours et dont je fus détourné" (*Puzzle* 6). Cette étude se veut donc, sinon exhaustive, du moins, donnant une vue d'ensemble du foisonnement des thèmes, des techniques et des idées de cette œuvre qui se métamorphose à l'image de son auteur.

Étant donné l'impossibilité d'analyser tous les axes dans l'intégralité d'une œuvre aussi vaste et foisonnante, nous nous sommes limités à l'étude de l'écriture en tant que carrefour rhizomatique identitaire, mémoriel, spatio-temporel, intermédiatique et générique. Parmi la création artistique de cet auteur, dramaturge, metteur en scène et acteur, nous optons pour l'étude de son quatuor : *Le Sang des Promesses*, qui rassemble la trilogie *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* que Mouawad qualifie de "théâtre de récit", et le spectacle *Ciels* qu'il voit comme le contrepoint des œuvres précédentes. À cette création troublante s'ajoute une pièce maîtresse qu'on ne peut ni mettre de côté, ni déplacer, ni négliger, au risque de voir s'écrouler tout l'édifice imaginaire : c'est la pièce *Seuls*. Cette pièce nous paraît comme le *plateau* où convergent toutes les écritures et les techniques de Mouawad amorcées tout au long du quatuor. C'est à travers un tel corpus que nous nous sommes données pour tâche d'explorer le monde intérieur foisonnant de Wajdi Mouawad et de le décrypter pour rendre compte de cette

⁴ Pour plus de simplification, tout au long de ce travail, la référence à cet ouvrage citera seulement le titre simplifié suivi de la page comme par exemple: (*Mille* 10).

polyphonie de signes en interaction qui animent son univers et déceler les moyens d'expression les plus adaptés à sa démarche. Par polyphonie de signes, nous entendons l'intersection entre différents médiums, écritures et éléments artistiques sur scène (son, voix, image, peinture, couleurs, corps, etc.). Pour ce faire, nous avons opté pour une analyse textuelle afin de déceler le carrefour rhizomatique identitaire dans *Littoral*, mémoriel dans *Incendies* et spatio-temporel dans *Forêts*. Par ailleurs, notre analyse performative a pour but de déceler les traits intermédiatiques du livre-rhizome à la jonction du virtuel et de l'imagé dans *Ciels* et de montrer que les plateaux de *Seuls* se situent entre le texte, le corps et la scène. La rencontre avec le corpus de Mouawad est survenue par un questionnement sur l'influence de l'art dans sa dimension expérientielle de décodage des traces, une approche de l'écriture dans son potentiel de construction d'espaces, de temps et de mémoire. D'autant plus que les préoccupations des pièces choisies du corpus ont trouvé leur écho au plus profond de nous-mêmes, surtout dans cette période du Printemps Arabe, nourrie par le sang, la perte et la douleur. Nous nous sommes trouvés amenés vers l'analyse de la perte de repères, suite aux violences injustifiées.

Une première lecture des pièces du *Sang des promesses* permettra de déceler les points communs entre elles en dépit des différences apparentes. Les deux premières pièces (*Littoral* et *Incendies*) peuvent se lire comme un va-et-vient entre le Québec et le Liban, un voyage spatio-temporel à la recherche des origines. Or, ni les personnages ni les lieux de l'action ne sont communs, mais plutôt masqués par un traitement qui leur enlève les détails particuliers tout en les universalisant. La troisième pièce (*Forêts*) invite toujours à reconstituer les parties d'un puzzle identitaire mystérieux qui s'étale sur cinq générations, et parcourt presque un siècle, mettant en commun des êtres qui s'ignorent complètement, dans l'espace clos et pervers d'une Forêt intrépide et chargée de sens. Si Mouawad choisit d'inscrire sa quête au cours de cette "trilogie" dans la spirale infernale et apocalyptique de la violence et des guerres, c'est parce que celles-ci sont lourdement chargées d'histoires terrifiantes. Quant à la dernière pièce (*Ciels*), qualifiée, par son auteur de *contrepoin*t indispensable aux trois premières pièces, elle clôt tout ce qui précède par un cri qui met sur le même plan la beauté de la vie et l'horreur de la mort. Enfin, le solo (*Seuls*) apparaît le point de convergence de toutes les idées de la tétralogie, car Mouawad n'y raconte plus *le* monde, mais *son* monde intime et son propre refus. Seul sur le plateau, l'auteur-acteur-metteur en scène franco-libanais-québécois revisite

les mêmes thèmes : l'identité, la mémoire, les racines, etc. en vue de trouver des points d'ancrages dans son œuvre et remédier, par l'écriture, à la perte et à la douleur.

Au gré de cet itinéraire, le titre même de chacune de ces œuvres met en place une dynamique, le renvoi à d'autres lieux, l'accomplissement d'une démarche, les méandres d'une mémoire ou les aléas d'un cheminement. Les cinq pièces auxquelles est consacrée cette étude ont en commun d'être non sédentaires dans le sens où leurs parcours sont marqués par le déplacement et le mouvement. Pour ces pièces d'ici et d'ailleurs, le présent est un espace de confluences qui invite à l'ailleurs, avec, telles des sources ou des points cardinaux, quelques souvenirs. L'espace-temps évoqué est donc pluriel ; la frontière entre vie et mort, réalité et fiction, passé, présent et avenir est en ce sens problématique dans cet univers où le mouvement se révèle comme errance et où le rapport à l'espace est inhérent à la question de l'identité.

Dès la première lecture de ces pièces, nous comprenons que c'est par la voie de l'écriture qu'on apprend à "lire" et, plus encore, à "voir". Entrer dans l'œuvre mouawadienne c'est donc rentrer dans la vie. Notre étude, même du point de vue performatif, repose sur le texte que nous considérons comme la constante du théâtre et son côté incontournable. Chaque texte, tout en étant autonome, appelle un autre texte, toute scène appelle une autre scène. Sans que nous soyons texto-centriste (Pavis), le texte représente, pour nous, un invariant servant tous les projets connexes qui s'y rattachent. Comme nous lions le fond et la forme des textes étudiés, nous sommes venus à croire que nous ne pouvons présenter une vue d'ensemble, en faisant fi du contenant : le livre. C'est l'évidence même qu'il nous fallait présenter le contenu dans un contenant. Le questionnement initial de cette recherche repose donc sur la potentialité créatrice de l'écriture, influencée et construite par ce va-et-vient entre le texte et la scène, la littérature et la théâtralité. Le sujet a pour amorce la problématique des formes de l'écriture dans le quatuor mouawadien et vise à questionner les possibilités émergentes de la matière textuelle et scénique. Comment l'auteur réussit-il à travailler textuellement ce va-et-vient entre le texte de la pièce théâtrale, ancré au langage, aux signes, et le texte dramatique, voué à la scène et à la performance, comme les deux revers de la même médaille ? Comment écrire et lire un texte en vue d'un devenir scénique ? Quelles particularités internes à chaque œuvre font en sorte que cette dernière favorise le rhizome à l'arbre ?

Dans *Mille plateaux*⁵, Deleuze et Guattari définissent ce concept de "rhizome" comme étant une pratique de pensée et de vie. Terme emprunté à la biologie vitale, il se définit surtout par opposition à l'arbre, du fait que celui-ci s'organise en fonction d'une hiérarchie verticale. Pour Deleuze et Guattari, l'arbre représente ce qui est fondé, enraciné dans son origine ; or fonder, c'est déterminer car le fondement est l'opération du logos ou de la raison suffisante⁶. Il n'y a pas ici trace d'une pensée causale simpliste s'unissant à un champ de causes et de conséquences qui en découleraient automatiquement, selon une logique "classique". Privilégiant le rhizome à l'arbre, Deleuze et Guattari disent : "[n]ous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines, ni aux radicules, nous en avons trop souffert. Toute la culture arborescente est fondée sur eux, de la biologie à la linguistique. Au contraire, rien n'est beau, rien n'est amoureux, rien n'est politique, sauf les tiges souterraines et les racines aériennes, l'adventice et le rhizome" (*Mille* 23, 24). Par ailleurs, la forme de pensée suggérée par le rhizome perd sa structure organisée et logique dans les méandres de l'écriture pour guider l'homme dans son trajet individuel ou collectif. La structure, ou plutôt la non-structure du *rhizome* naît alors d'une réflexion sur un système probabiliste incertain qui se situe toujours "au milieu" des idées, des pensées, des pratiques, etc. Sans vouloir générer une idée organisée hiérarchique de quelque ordre, il privilégie les idées aléatoires et les lignes de fuite aux points fixes de départ et d'arrivée.

Sur le plan théorique, il s'agit dans ce travail de se positionner entre l'errance et l'appartenance et de se débarrasser des structures trop rigides. C'est ce cadre théorique que nous avons choisi pour notre lecture de l'œuvre de Mouawad, qui refuse de se plier à une structure quelconque ou à une catégorisation générique. Il convient pourtant là de signaler qu'il ne s'agit pas non plus de faire un calque ou de soumettre l'œuvre mouawadienne tout entière à une lecture quelconque fermée et close, ce serait d'ailleurs aller à l'encontre du concept de rhizome lui-même qui, selon Deleuze et Guattari, "ne commence pas et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, intermezzo... L'arbre impose le verbe être, mais le Rhizome a pour tissu la conjonction 'et... et... et...'. Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être" (*Mille* 36). Notre objectif alors dans chaque

⁵ Le "rhizome" fait d'abord l'objet d'un article en 1976, avant de constituer un chapitre de *Mille Plateaux*.

⁶ On peut mettre en regard cette affirmation avec celle de Lacan selon laquelle, pour structurer correctement un savoir, il est besoin de renoncer à la question des origines (cf. Lacan, *L'Envers*). La pensée deleuzo-guattarienne s'oppose donc complètement à tout ce qui est "fondé" ou "enraciné".

pièce, est de montrer où se situe cette zone "entre", cette conjonction du "et" entre la théorie et la pratique.

Pourtant, il existe toujours des points de résistance ou des lignes de fuite dans les œuvres étudiées. Par exemple, si l'œuvre mouawadienne ne peut se lire sans la vérité généalogique, alors que le rhizome est vu comme une "anti-généalogie", cette ligne de fuite trouve toute son ampleur dans le concept de "rhizomorphie". D'après ce concept, Deleuze et Guattari voient que "des arbres peuvent correspondre au rhizome, ou inversement bourgeonner en rhizome. Et c'est vrai généralement qu'une même chose admet les deux modes de calcul ou les deux types de régulation, mais non pas sans changer singulièrement d'état dans un cas et dans l'autre" (*Mille* 27). C'est justement pourquoi nous avons opté pour cette lecture rhizomatique de l'œuvre de Mouawad où, tout comme le rhizome, il n'y a pas corrélativement une seule manière d'arriver au même point ou de voir la même chose. C'est de cette logique cumulée d'une absence de fin et d'origine, que l'on peut seulement espérer arriver là où on n'espérait pas nécessairement aller. C'est aussi le seul moyen de devenir libre et ouvert à toutes sortes d'interprétations : "n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel point, et doit l'être" (*Mille* 13). Il ne s'agit donc plus, selon ce concept, de vouloir absolument dire quelque chose, mais bien de découvrir, de créer l'espace d'une rencontre possible, la *cartographie* d'un terrain où l'on est libre de s'égarer où bon nous semble : "écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir" (*Mille* 11). L'articulation temporelle au sens causal et linéaire devient secondaire : le mouvement créatif seul importe. C'est ce qui explique pourquoi Mouawad dit qu'au départ, il y avait "beaucoup de désirs enfouis. Des envies indiscernables, sans possibilité d'être nommées parce qu'il n'y avait pas la conscience que c'était cela qu'il fallait nommer" (*Puzzle* 5). Ce qui importe, c'est le processus créatif lui-même, la rencontre hasardeuse des idées et non le produit. C'est exactement ce dont parlent Deleuze et Guattari en voyant que c'est à partir d'une rencontre impensable, de la perception d'un détail insignifiant ou a-signifiant que se créent des *connexions*, des hybridations faisant et défaisant des *agencements hétérogènes* qui confortent et pérennisent les aliénations fondatrices. Mais là aussi, évitons les écueils. Que ce soit pour Mouawad ou Deleuze, la transformation n'est pas une modélisation opérée par un élément extérieur, mais une découverte. Dans le même ordre d'idées, le but de l'écriture en épousant ce concept de rhizome est de se placer et de voir les choses de

l'intérieur, puisque la notion de rhizome privilégie la zone "entre" plutôt que celle des extrémités, du début et de la fin. Pour rester *entre*, le dramaturge doit inventer un nouveau langage, de nouveaux concepts capables d'épouser le réel au plus près. Pour cela, à l'instar de Deleuze aussi, il use d'une cartographie adhérant au sensible pour palier à la logique binaire des oppositions. Entre territoires déterminés et absence de formes distinctes, le mouvement est seul créateur de changement par échappée ou *lignes de fuite* libératrices, vers l'avènement de nouvelles formes possibles.

L'approche deleuzo-guattarienne est ainsi en quelque sorte une ouverture provisoire; elle n'entend pas saisir et confiner l'œuvre, mais fournir une boîte à outil pour aider à s'y orienter, à en jouer en exploitant ses harmoniques, en en pinçant les cordes. Son objet n'est ni de circonscrire d'une manière ou d'une autre le champ de ce qu'on peut en dire, mais il n'est pas davantage d'en penser l'intelligibilité même en dévoilant les contraintes que pose, d'emblée, l'exercice de la pensée pure s'y appliquant. Il s'agit avant tout de produire la genèse d'une pensée affectée par le réel, à la rencontre toujours fugitive et paradoxale du sens et de l'être. La démarche deleuzo-guattarienne ici adoptée entend exhiber le champ d'exercice indépendant, autonome du spectateur-lecteur, dans la mesure où un tel champ est bien produit *exnihilo* par la pensée qui se le donne comme lieu de son propre mouvement. De la sorte, la pensée dépasse – et parfois défait – le champ de la rationalité qui présuppose une appropriation préalable du penser et de l'être à laquelle Deleuze substitue une inflexible contiguïté que le penseur s'efforce alors de tisser. Mais un tel tissage n'est qu'infinie composition, recomposition, enchaînement. Le « est » disparaît au profit d'une sorte de principe métamorphique au sein du multiple.

Dans ce travail, nous poursuivrons ce concept de rhizome et montrerons qu'il est bien plus qu'une locution; il constitue un formidable détonateur de liberté conceptuelle. Nous tenterons aussi de montrer à quel point ce concept s'applique sur le plan artistique et théâtral dans une dynamique interdisciplinaire et performative qui permet d'envisager la production théâtrale comme une manière d'enchâsser plusieurs formes d'expression et d'écriture que ce soit sur le plateau de théâtre ou dans l'espace du texte. En considérant l'espace théâtral comme un opérateur intermédiaire de rencontres entre les acteurs et les spectateurs, mais aussi entre les disciplines), la création théâtrale peut être conçue comme une production événementielle qui occasionne une expérience à la fois résolument personnelle et plurielle. C'est en ce sens que

nous considérons que l'approche rhizomatique est la plus apte à définir en quoi consiste, chez Mouawad, une pratique scénique interdisciplinaire et inter-artistique. D'abord, le préfixe *inter*, cher au rhizome, invite à se situer, dans un espace entre, critique et ludique, qui déplace et crée des zones de frottement, permettant la mise en relation de différentes pensées et pratiques. C'est aussi par une transfusion de savoirs et de pratiques qui permettent de dépasser les frontières et les conventions, communément définies entre les arts et les savoirs, entre soi et les autres, ce qui favorise d'expérimenter de nouveaux modes de relation aux signes et à l'altérité.

Ainsi, si Lehmann voit que le théâtre "a développé un grand nombre de conjonctions rhizomatiques de l'hétérogène" (*Postdramatique* 142), nul autre concept que celui de rhizome ne paraît plus adéquat pour déceler des réalités dans lesquelles les ramifications indécriptables ou les conjonctions hétérogènes empêchent la synthèse. Enfin, et tel que d'autres disciplines artistiques l'ont vécu précédemment, le théâtre subit actuellement de nombreuses mutations esthétiques qui l'hybrident à son tour. Ce n'est donc pas un hasard si des concepts issus des arts plastiques, de la musique, de la danse, de la littérature, du cinéma ou de la philosophie caractérisent les pratiques du théâtre contemporain. De même qu'on peut dire qu'au contact de la performance, le théâtre se transforme structurellement, se vivifie et s'enrichit.

Par conséquent, l'approche conceptuelle choisie pour étudier ce genre de théâtre met en valeur non plus seulement la fonction scénographique, voire technique de l'espace, mais aussi le fait advenir comme médium, comme un champ d'écriture(s) plus libéré. Les paramètres de ce théâtre remettent en cause la mise en scène conçue comme l'orchestration d'un spectacle cohérent qui forme un grand tout monologique et univoque. Le théâtre contemporain produit désormais des univers théâtraux complexes qui ne peuvent plus se résumer à un seul type d'approche totalisante. L'interdisciplinarité, la multidisciplinarité, tout comme l'intermédialité, sont des termes de plus en plus courants, qui témoignent de créations artistiques polymorphes impossible à enclorre dans un seul champ artistique. Nomades, ces formes scéniques explorent la remise en question de la forme. C'est ainsi qu'on assiste au déplacement, déterminant pour l'esthétique théâtrale contemporaine, de l'œuvre à l'événement. On sacrifie alors la synthèse afin de permettre un renouvellement des formes de la théâtralité comme pratique vivante en prise avec la réalité qui se complexifie et se densifie notamment par la présence plurielle, simultanée et déhiérarchisée de signes hétérogènes. Pour déceler ces signes, nous avons décidé

de faire dialoguer réalisme transcendantal deleuzien à celui bachelardien qui se rapproche de la fiction transcendantale d'un monde d'images pures. Par là, nous tenterons de montrer comment le théâtre mouawadien oppose à la présence de fait des images leur conscience en droit, partout diffuse. Les images pures nous traversent tandis que nous n'en n'arrêtons que certaines. De cette façon, il apparaît que l'être chaotique qui naît de ce théâtre n'est pas pour autant informe, mais toujours déjà fond virtuel d'une infinité de formes possibles, latentes dans sa texture même, au sein desquelles la conscience naît et auxquelles elle reste exposée. Le virtuel décharge ainsi l'apparaître actuel de sa richesse potentielle en dégageant les traits d'une image pure, dont la perception est une concrétion.

Suivant le conseil deleuzien, "[e]xpérimentez, n'interprétez jamais" (Deleuze, *Dialogues* 60), nous avons uniquement laissé parler le texte et nous avons expérimenté ce qu'il a intériorisé en nous pour le traduire sous forme de mots. Notre étude, inspirée d'une lecture attentive, n'avait au départ pas de but précis ou de principes à suivre pour la commencer. Elle se voulait une promenade dans un espace "nomadique", *au milieu* d'un déluge d'idées, où il est difficile d'avoir des repères, loin de la ligne d'arrivée, si arrivée il peut y avoir. Dans cette étude, plusieurs désignations sont évoquées pour peindre les différents états de l'écriture analysée : hybride, polymorphe, hétéromorphe, rhapsodie, polyphonie, etc. Par cette écriture "plurielle", le texte, au lieu de céder complètement la piste à d'autres éléments, transcende ses qualités scéniques et s'affranchit de la scène. Il devient un objet référentiel tangible et rend le théâtre, cet art vivant, voué à l'éphémère, plus concret et visuel. En intégrant la scène dans la graphie du texte, Mouawad contribue à faire respirer les textes ; en optant pour la représentation comme processus, il induit un mode de lecture et un mode de réception pour le lecteur. Dès lors, le texte mouawadien se crée toujours des "chemins", comme l'indique le sous-titre de *Seuls*, qui se présentent tels un "puzzle" où le dramaturge trace l'itinéraire de sa démarche créatrice de tout le quatuor.

À l'image du rhizome, au fur et à mesure de notre lecture, se forge le chemin d'une problématique, et d'une réponse partielle amorçant un parcours théorique, esthétique et pratique, complexe et ouvert. Le concept clé de rhizome, en sus de ses six principes (*connexion, hétérogénéité, multiplicité, cartographie, décalcomanie et rupture a-signifiante*), constitue la base d'un nouvel *agencement* de concepts tel que la *ligne de fuite*, la *déterritorialisation*, le *nomadisme*, le *corps sans organes*, entre autres. L'ensemble de ces

rappports perméables construit des ponts rhizomatiques entre le texte, la scène et le livre, ce qui représente une part importante des (en)jeux des écritures actuelles dans le théâtre contemporain. Faire de Deleuze un moyen d'accès à une œuvre d'art, c'est aussi penser le concept de vie. Si nous avons privilégié les principes du rhizome comme fil conducteur pour notre recherche, c'est parce qu'il nous donne une entrée non privilégiée, mais aléatoire dans l'œuvre mouawadienne, ce qui, à son tour, permet d'accéder à un ensemble de fragments non totalisables, mais pluriels et multiples qui gardent à chaque élément leurs spécificités propres. Cette plongée est d'autant plus accentuée par le désir du dramaturge lui-même qui avoue, dans *Puzzle, racines et rhizomes* avoir voulu écrire sur l'exil, mais sans jamais parler d'exil ; parler de déplacement, mais sans jamais que les choses ne bougent ; qu'il voulait parler d'enfermement, mais en situant l'action en plein air. L'œuvre de Mouawad apparaît ainsi comme un véritable labyrinthe à plusieurs entrées et sorties. Il serait donc inutile de s'en approcher avec la logique d'une lecture systématique. Pourtant il existe bien dans cette œuvre une cohérence appréhendable à partir d'une intuition centrale. L'image est donc une ouverture à la transgression des carcans dualistes de la pensée, en même temps qu'elle est une mise en possibilité de *lignes de fuite* vers un ailleurs générateur de sens. Tous les cadres théoriques, les références théâtrales, ainsi que les ancrages esthétiques de l'étude de cette œuvre se lient et se compénètrent alors pour constituer le rhizome qui la traverse. D'où la raison pour laquelle chaque partie de ce travail se fabrique en dialogue avec l'autre.

Suivant la non-structure du rhizome aussi, ce travail est, lui aussi rhizomatique : à la fois, le mouvement et l'aboutissement des rencontres possibles des disciplines, des lectures et des interprétations. Outre la démarche deleuzo-guattarienne, nous solliciterons aussi d'autres approches théoriques pour ancrer nos propos. Nous aurons recours aux théories de l'image cosmique de Bachelard pour montrer le lien que Mouawad établit entre chacune de ses œuvres et d'autres éléments de la nature. Au niveau des études théâtrales et performatives, nous ferons appel, entre autres, aux travaux de Jean-Pierre Ryngaert, de Jean-Pierre Sarrazac, de Peter Szondi, de Bernard Dort et de Hans-Thies Lehmann. Ces théoriciens proposent des pistes d'analyse et des voies d'entrée dans les textes dramatiques contemporains et favorisent un dialogue entre les diverses composantes du spectacle. Si nous postulons aussi que la guerre est une sorte de zone-écran, s'interposant entre le dramaturge et le monde, pour constituer un obstacle à l'élaboration de l'identité, il faut bien situer les études psychanalytiques sur le

traumatisme et le témoignage à l'intérieur de cette œuvre. Il est crucial de souligner que le recours à la psychanalyse, dans le cadre de cette étude, ne s'opère point en la considérant comme la science des causes corporelles "réelles" de la vie psychique, mais plutôt, à l'instar de la pensée deleuzo-guattarienne toujours, telle une science qui évolue uniquement à la "surface" du flux des événements, même et précisément quand il s'agit du corps. Ce n'est pas "l'intérieur" biologique du corps, mais le corps en tant que multitude de zones d'intensités. Si nous postulons alors que le carrefour principal de ces pièces est la représentation de l'instant traumatique, non assimilée, et qui se manifeste sous la forme de la répétition et de la fragmentation au-delà du témoignage, c'est pour souligner que l'écriture des expériences limites sert à l'assimilation du traumatisme par l'acte de témoignage. Même si cette expérience reste parfois impossible à guérir, son écriture révèle la nécessité de l'affronter comme événement incommensurable. Plusieurs études de théoriciens du traumatisme et du témoignage (Notamment Cathy Caruth, Dominick LaCapra, Shoshana Felmann, Dori Laub, Karen Malpede, Judith Herman) seront sollicitées pour analyser la représentation du traumatisme dans la littérature et dans le théâtre. La dimension éthique du témoignage selon la perspective derridienne et levinassienne ne sera point exclue de notre démarche. Par cette écriture qui se range souvent dans la lignée du traumatisme et du témoignage, il ne s'agit guère de chercher une évasion ou une transcendance du passé, mais plutôt une sorte de solidarité non dite entre les survivants qui transforme la scène en un lieu de témoignage. Pour orchestrer ces rencontres entre le texte, la scène, le corps et la parole, nous avons choisi de nous pencher sur une œuvre singulière dans chaque chapitre. En cherchant à faire entendre le texte, on joue tantôt avec la forme, tantôt avec le fond des pièces. Une fois de plus, nous adhérons à la démarche deleuzienne quant à la construction de notre travail même : "chaque chapitre resterait divisé en deux [...] en traçant la ligne de fuite qui passe entre les deux termes ou les deux ensembles, l'étroit ruisseau qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre, mais les entraîne tous deux dans une évolution non parallèle" (Deleuze, *Dialogues* 43). C'est entre les deux, dans l'intervalle et non pas dans la somme des théories et des pratiques que se situe cette recherche.

C'est ainsi que le mot "carrefour" s'est imposé à nous pour représenter l'œuvre dans sa totalité et dans ses diverses manifestations à la fois textuelles et scéniques. Selon le dictionnaire des symboles, l'importance du carrefour est universelle, liée à cette situation de

"croisée des chemins", ce lieu intermédiaire au "centre du monde" où tous les possibles sont réunis en attente d'un choix. C'est aussi l'intersection où se rejoignent des chemins disparates, regardés depuis toujours comme un espace particulièrement puissant où les *divinités* ambivalentes œuvrent à contenir et synthétiser les oppositions — avant qu'elles n'entrent en conflit. Au carrefour sont associées les idées de voyage, de nomadisme, de passage, de transformation et de métamorphose. Le carrefour est la matrice de *l'union* et de la *séparation*, de la *division* et du *départ*, de la *rencontre* et de *l'adieu*. C'est le lieu qui permet l'arrêt, la réflexion, le choix et la rencontre. Il est aussi un seuil, le lieu de passage d'un monde à un autre, d'une vie à une autre, de la vie à la mort. En effet, le carrefour engage sur le chemin de la décision choisie, mais du même coup, initie un deuil, celui des choix non faits. Mouawad, tout comme son œuvre, son théâtre et son écriture, est en eux-mêmes des carrefours où se croisent et se combattent les divers aspects de la personne et de la technique. Le carrefour est aussi le lieu où on trouve l'Autre, aussi bien extérieur qu'intérieur avec le danger potentiel que cette rencontre peut engendrer. Un arrêt au carrefour, pour faire un choix, semble comme une pause de réflexion, de recueillement et de lucidité avant la poursuite du chemin choisi qui risque de changer la vie tout entière⁷.

Notre étude comprend donc cinq chapitres, axé chacun sur une seule pièce, tout en appelant les autres pour dialoguer entre eux. Dans le premier chapitre, portant sur *Littoral* et axé sur le rhizome identitaire et l'indicible entre la vie et la mort, il s'agit d'étudier, dans un premier temps, l'idée de la vie et de la mort comme médaille à double revers. Nous tenterons de créer, en l'occurrence pour définir le principe de la *connexion* des *hétérogènes*, un *agencement* entre plusieurs points hétéroclites, à partir de deux axes : la vie et la mort, le Moi et l'Autre. L'agencement permettra la coexistence de plusieurs éléments vagues sélectionnés, ouverts sur un dehors et portés par une ligne de fuite. Par la multiplicité des hétérogènes, nous allons aborder l'idée de l'apprentissage de la vie par la mort, établir des liaisons entre les

⁷ Dans la mythologie grecque, Œdipe tua son père à un carrefour et cet acte est irréversible et change complètement le cours de sa vie. Selon le Dictionnaire des symboles aussi, certains peuples placent le symbole du nombre "4" sur les carrefours, d'autres le "3". Depuis la préhistoire, le "4" est symbole totalisateur de solidité et de perceptibilité. Le "4" se rattache au carré et à la croix, ce qui symbolise la totalité du créé, du révélé. En japonais, "4" est synonyme de mort. Le "4", d'après C.G. Jung, se rapporte à la quaternité, le fondement de l'archétype de la psyché humaine, autrement dit, la totalité des processus psychiques conscients et inconscients, condition essentielle pour se rendre compte du reste du monde et de sa réalité. Le "4" est aussi le nombre de la manifestation matérielle, soit la réalité, le monde matériel, l'univers formé, les éléments.

messages à transmettre (si message il y a) au-delà de la mort, créer des relations entre le dit et l'indicible, trouver une symbiose dans la mort comme un rendez-vous des vivants. Bien plus, nous questionnerons ces agencements pour analyser la pièce comme un théâtre de "revenants" et voir s'il s'agit là d'une écriture d'un corps sans organes, d'un "posthumain" ou d'un "cyborg". Dans un deuxième temps, partant de l'idée qu'un agencement est constructiviste, que le rhizome change de nature en fonction des nouvelles connexions qui sont créées, on se penchera sur l'idée de la Mort entre le Moi et l'Autre. Cette étape cruciale nous permettra de montrer le résultat de la rencontre, négative ou positive avec l'Autre, et son influence sur l'itinéraire identitaire rhizomatique du personnage afin de parvenir de la révolte à la résignation.

Dans le deuxième chapitre axé sur *Incendies*, notre objectif est d'étudier le rhizome mémoriel comme traumatisme et témoignage. Il s'agit de voir, dans un premier temps, si la mémoire peut être interprétée comme une activité deleuzienne de "cartographie" ou de "décalcomanie" de *l'inconscient machinique*. Pour ce faire, il faut une schizo-analyse afin d'établir cette cartographie de l'inconscient. Cette dernière s'inscrit toujours dans une sémiotique complexe, qui ne peut jamais se réduire à l'interprétation du langage ou à la dimension du signifiant puisqu'il refuse de se plier à tout modèle herméneutique d'interprétation qu'il soit archéologique, généalogique ou narratif, mais selon une sémiotique axée sur "l'agencement collectif d'énonciation", qui associe indissolublement la forme et le contenu. Dans la pièce, elle peut même se traduire par la mémoire d'un témoin qui n'a rien vu. La cartographie n'est pourtant pas de l'ordre de l'interprétation ; en revanche, elle se définit par le travail de rapprochement, de connexion, de croisement et d'interférence entre les notions et les concepts hétéroclites. Nous analyserons ensuite le double travail de cartographie (chez Jeanne) et de décalcomanie (chez Simon) dans la pièce, avant de nous attacher à disséquer le fonctionnement de la mémoire. Cette exploration de la mémoire nous permettra, dans un second temps, de montrer comment le dispositif textuel mis en place dans *Incendies* s'installe dans le point d'intersection entre le traumatisme, la mémoire et le témoignage. En outre, nous étudierons comment la conjonction rhizomatique du "et" permet au dramaturge de réconcilier la tension entre témoignage et testament et de remédier à l'incompréhensibilité du trauma. Nous jetterons aussi la lumière sur l'émergence de l'écriture du silence dans la pièce. Nous examinerons ensuite comment Mouawad arrive au témoignage cathartique tout en vivant

avec le traumatisme. En appliquant la logique deleuzienne du "entre", le dramaturge peut générer une écriture au service de la mémoire qui se situe entre l'individuel et le collectif, entre l'histoire et la mémoire et enfin le vrai et le véridique. Notre travail consiste donc à "expérimenter" puisque, faire une carte, c'est se tourner vers une expérimentation qui ne renvoie pas à un modèle préconçu, une origine ou une structure immanente (Deleuze, *Dialogues* 155). Faire une cartographie équivaut donc à créer une carte potentielle de l'œuvre esthétique de Mouawad pour instaurer des liens et tracer des lignes.

Dans le troisième chapitre centré sur *Forêts* : c'est le rhizome spatio-temporel avec le double jeu de l'espace et du temps qui retient notre attention. Nous allons nous pencher surtout sur l'étude du temps, et son corollaire l'espace, lesquels constituent le pivot principal de *Forêts*. Étant donné que ces deux thèmes sont intrinsèquement liés, il est difficile de les traiter séparément. Dans un premier temps, nous étudierons le jeu temporel dans la pièce. Là, la temporalité se plie au principe rhizomatique de *multiplicité*, ce qui veut dire que l'œuvre n'est pas un système fermé, homogène et organisé, mais une relation ouverte et changeante entre des éléments hétéroclites en perpétuel devenir. Nous commencerons alors par l'analyse du jeu de l'Un et du multiple, du temps ambivalent, de la relation qui unit le temps à la promesse, du temps comme machine infernale et enfin du temps atemporel et cosmique. Ici, l'œuvre, une fois débarrassée de la forme et de l'organisation temporelle close, se libère de la chronologie au profit d'un temps simultané où l'espace apparaît comme durée pure, devenir absolu, et mouvement. C'est ce qui nous conduira, dans un second temps, à l'étude du point d'intersection entre le temps et l'espace, plus précisément l'idée du temps spatialisé tout en analysant le double jeu de l'espace intérieur et extérieur, pour finalement aboutir à l'idée circulaire et au mythe de l'éternel retour. Ainsi, temps et espace prennent une nouvelle valeur dans l'œuvre mouawadienne. L'espace comme notion temporelle n'est pas l'espace organisé, codé, mais un espace plastique nomade, flou et rebelle. Si tous les arts relèvent du temps, c'est leur rapport à la durée, à la manière de faire avancer le temps qui les fait différer. Une imperméabilité s'opère alors entre spatialisation du temps et temporalisation de l'espace : "l'espace est aussi une notion temporelle" (Deleuze, *Différence* 352). Ici, le concept de déterritorialisation deleuzo-guattarien prend toute son ampleur. Changer de territoire s'opère désormais bien tant au niveau métaphorique (idées) qu'au niveau réel (territoire). Celui qui se déterritorialise doit se reterritorialiser quelque part, dans un espace-temps ouvert sans repères,

sans frontières déterminées. Il ne faut pas comprendre le nomadisme dans le sens de voyage, comme déplacement dans l'espace. Car ainsi que le dit Deleuze, les grands voyageurs ce sont ceux qui ne se déplacent pas. Le nomadisme est une distribution "rhizomatique" sans modèle, s'établissant en fonction de besoins immédiats. L'œuvre mouawadienne est, en ce sens, une œuvre nomade qui dépasse la fausse question concernant les arts de l'espace et ceux du temps, pour créer une durée qui lui est propre.

Le quatrième chapitre portant sur *Ciels* a pour pivot le concept de livre-rhizome entre le virtuel et l'image. Il consiste, dans un premier temps, à interroger ce concept novateur (de livre-rhizome) pour voir dans quelle mesure la pièce peut s'y plier, puis à se pencher sur les particularités des modes qui y sont employés par le dramaturge. Le personnage de *Ciels* est ainsi un passage entre deux ordres : le statique et le dynamique. Cette nouvelle démarche met fin aux écritures précédentes de Mouawad, inaugurant du même coup le carrefour des corps comme substance. Nous commencerons donc par tracer la ligne qui conduit du postmodernisme au livre-rhizome, en montrant ensuite comment *Ciels* équivaut à la recherche d'une phrase manquante ou une rupture asignifiante (pour emprunter les termes de Deleuze) générant des lignes de fuite. Cependant, "[l]a grande erreur, la seule erreur, serait de croire qu'une ligne de fuite consiste à fuir la vie ; la fuite dans l'imaginaire, ou dans l'art. Mais fuir au contraire, c'est produire du réel, créer de la vie, trouver une arme" (Deleuze, *Dialogues* 60). Nous postulons que cette rupture s'illustre, dans cette pièce, par l'émergence du virtuel qui conduit à l'intermédiatique et enfin à l'image, que ce soit celle du théâtre ou de l'écran, fixe ou mouvante. Après un examen de l'image virtuelle et dynamique générée dans *Ciels*, l'on dressera un pont entre cette pièce et le reste du quatuor pour étudier l'image "cosmique", telle que définie par Gaston Bachelard. Nous analyserons au début le dynamisme de l'image cosmique, établirons une ligne de fuite entre l'image et la matière et nous peindrons, par les mots, l'image de l'eau salvatrice (*Littoral*), du feu de la vérité (*Incendies*), du végétal terrestre et démoniaque (*Forêts*), et enfin celle de l'air et du rêve de l'ascension (*Ciels*). Étant donné que ce chapitre se penche sur le visuel, nous considérons qu'il est important d'ajouter des illustrations visuelles en annexes (images ou photos) pour illustrer visuellement nos propos.

Dans le cinquième et dernier chapitre qui traite du plateau de *Seuls*, situé entre le texte et la scène, notre dessein est de tenter d'explorer, dans un premier temps, le corps de l'écriture et le devenir-scénique du texte dans cette pièce. Celle-ci se range dans la lignée du théâtre

postdramatique (où le texte accueille d'autres éléments de représentation) par son écriture polyphonique, rhapsodique, plurielle et chromatique, faisant ainsi du livre un "plateau", dans le sens deleuzo-guattarien. Dans un deuxième temps, notre intérêt est d'explorer l'écriture du corps et de voir dans quelle mesure cette pièce donne naissance à un corps sans organes. Nous tenterons de montrer comment ses structures textuelles et scéniques font appel à un "personnage à reconstruire" (Sarrazac), pour parvenir à un théâtre de la non-représentation où un acteur-opérateur prend la relève pour structurer le jeu. Il s'agit donc ainsi d'un travail sur le processus qui mène au jeu, depuis l'apparition d'un personnage dans un texte, jusqu'à son acte d'être en scène et sa mise en situation. Le texte de *Seuls* n'est pas un "texte", mais plutôt le "chemin" d'un texte avec des "peintures" et des "couleurs", comme points de repère. C'est un texte qui s'explique et qui s'ouvre à un devenir qui n'est ni de l'écriture, ni du jeu, mais de l'interaction et du croisement des deux. Toute idée conductrice, hiérarchisante ou limitative y est rejetée. N'importe quel *plateau* parmi les trois (chemin, texte, peintures) peut être lu (ou vu) avant ou après l'autre. Ce qu'il démultiplie, c'est plus les chaînes sémiotiques et hétérogènes que celles linguistiques et linéaires. Ce texte-rhizome participe de la déstructuration de l'écriture, la rendant telle une machine textuelle apte à configurer la dimension rhizomatique constituée de nœuds et de liens qui allient l'hétérogène au lieu de hiérarchiser le semblable, qui séparent au lieu de commencer, et surtout qui ne se terminent jamais. La devise de cette pièce serait alors la mise en écriture de la matière, voire des couleurs qui ne sont pas des éléments figés, mais l'intersection et le rapport entre plusieurs dynamiques.

Rappelons qu'au début de notre recherche, nous sommes partis sans idée préconçue à prouver. Nous nous sommes laissés aller à l'expérimentation de ce que le texte nous annonce. Arrivant au bout de notre recherche, nous nous sommes trouvées face à cette question : comment créer une composition picturale à partir d'éléments hétérogènes sans que le tout s'effondre ? Comment créer une composition dynamique tout en préservant l'unité de l'ensemble ? Dès lors, le concept de devenir nous paraît le plus adéquat pour illustrer une perspective d'ensemble. Dans *Littoral*, l'agencement institue une connexion des hétérogènes et invite à l'errance, entre moments d'intensité et phases intermédiaires conduisant à de nouveaux agencements (un devenir). Dans *Incendies*, la cartographie vise à créer une composition hétéroclite. Il s'agit là d'un devenir spatial et topographique. Dans *Forêts*, la

multiplicité spatio-temporelle créée des êtres nomades, toujours au milieu, qui n'ont ni passé, ni avenir, seulement des devenirs. Deleuze va même lier le nomadisme avec le devenir pour en faire une ligne de fuite qui se rapporte à la force et au chaos. Dans *Ciels*, la rupture asignifiante traduite par le virtuel et l'intermédiatique rend les forces immanentes à l'artiste créateur. Celui-ci n'est plus un Moi à exprimer, mais un mouvement, toujours appelé à devenir autre, même virtuel. Dans *Seuls* enfin, le personnage atteint aux multiplicités qui l'habitent et s'ouvre aux couleurs et aux rencontres avec la matière.

Du rhizome comme concept et méthodologie, on débouche sur le *devenir* comme potentielle "réalisation". Notre cheminement consiste alors à ouvrir des possibles jusque-là impossibles par l'agencement d'écritures qui contiennent le noyau des devenirs. Cependant, le devenir n'est pas à créer, ses germes existent en chacun et sont nourris par le passage constant "entre" le dedans et le dehors. C'est dans cette zone que l'écriture de Mouawad devient une activité privilégiée d'expérimentation des devenirs qui ne sont pas dirigés sur une forme à imiter ou à laquelle ils pourraient s'identifier : "[c]e qui s'oppose à la mimésis c'est [...] les devenirs" (*Mille* 375). Un personnage, un auteur ou un lecteur qui "devient", au sens deleuzo-guattarien, expérimente tout sauf le passage d'une identité à une autre. L'expression littéraire des *devenirs* équivaut ainsi, dans l'œuvre mouawadienne, à la découverte d'une zone d'indiscernabilité ou d'indifférenciation (*Mille* 343) entre deux identités, en créant des moyens textuels et scéniques inédits qui ne renvoient à aucun modèle prédéfini. C'est aussi de l'ordre de la symbiose (l'alliance) entre des éléments tout à fait hétérogènes. En se forgeant un chemin entre la vie et de la mort, dans *Littoral*, entre mémoire, traumatisme et témoignage dans *Incendies*, entre l'espace et le temps dans *Forêts*, entre l'image et le virtuel dans *Ciels* et enfin entre le texte et la scène dans *Seuls*, le théâtre mouawadien triomphe de la mort.

Chapitre I

Carrefour rhizomatique identitaire :

Dire l'indicible entre la vie et la mort (*Littoral*)

Il n'y a qu'un scandale, un seul. La vie. L'existence. La naissance qui n'est qu'une promesse de mort

Armand Salacrou, *L'Archipel Lenoir*

Le théâtre est le lieu où l'on fait l'apprentissage de la mort. Plusieurs dramaturges s'ingénient à négocier ce que l'insaisissable de la mort représente. Pour y parvenir, certains recourent au cadre sécurisant des pratiques rituelles qui mettent non seulement en acte la relation singulière des vivants avec la mort, mais aussi une symbolique qui donne sens à l'absurde de la mort. Parfois, cette tentative de mise en sens de la mort ne fait qu'accroître les questions et élargir le fossé avant d'accéder au sens, si sens il y a. Tel est le cas de Wajdi Mouawad qui s'est toujours senti comme happé par la mort; il dit : "[a]u fond, je crois que je ne fais que répondre à cette mort initiale qui m'a arraché à mon pays. C'est un travail de résistance extrêmement personnel. Jouer, lire, écrire, mettre en scène, chorégraphier, diriger une compagnie ou un théâtre, peindre, pour moi, à chaque fois, c'est une manière de répondre à la mort" (L'Hérault 97). Cette obsession de la mort qui nourrit l'imagination du dramaturge, c'est aussi celle de ses héros. Nous pourrions même dire que toute l'œuvre de Mouawad est une danse macabre où la mort nous guette, imprévue, au détour de chaque phrase.

Pour ses quatre premières pièces (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*), Mouawad a choisi, un nom fort expressif : *Le Sang des promesses*, afin de montrer que ce quatuor évolue surtout dans l'ombre de la mort et se positionne dans le creuset sanglant de l'instant traumatique. Ce n'est qu'en 2009, après la parution de *Ciels* que l'auteur découvre que ces pièces forment un tout et qu'il faut leur donner ce nom qu'il annonce dans son œuvre : *Le Sang des promesses : puzzle, racines et rhizome*, où il décrit pas à pas le trajet de sa création de *Littoral* à *Ciels*. Au cours de ce trajet, Mouawad parle justement du *sang* versé par les guerres et la violence injustifiée ; des *promesses* non tenues que la mort enfante, du *puzzle* identitaire éparpillé un peu partout à travers le temps et l'espace des origines plantées au plus profond de l'âme; et enfin de *rhizome*, voire d'éléments hybrides qui se rencontrent et fuient en même temps. Dans cette arène de paradoxes, *Littoral* constitue le premier fil à travers lequel Mouawad tente de remédier au sang, à la violence et à l'oubli en tenant une promesse de vie par-delà la mort. Trouver un lieu de sépulture pour le corps de son père mort : telle est donc la promesse de vie que le dramaturge tente de tenir dans cette pièce en particulier.

Dans cette tétralogie qui se nourrit de l'ombre de la mort, nous avons choisi de nous pencher particulièrement sur la pièce *Littoral* afin d'y puiser les aspects rhizomatiques de l'écriture. Dans *Littoral*, Wilfrid apprenant la mort de son père, qu'il n'a pas vraiment connu, décide de lui offrir une sépulture dans son pays natal, un coin du monde dévasté par les horreurs de la guerre où les cimetières débordent déjà de morts. À mi-chemin entre l'ici et l'ailleurs, Wilfrid se trouve en proie à une série de rencontres douloureuses qui lui permettront d'entreprendre une quête identitaire indispensable et de trouver enfin une "sépulture" convenable au corps de son père. Ce premier chapitre examinera dans un premier temps, l'idée de la vie et de la mort comme médaille à double revers, c'est-à-dire que la vie se nourrit de l'expérience de la mort au lieu de la considérer comme un point final qui y met terme. Un théâtre de "revenants", la pièce sera analysée dans la manière qu'elle a de mettre les vivants et les morts face à face. Cette étape cruciale nous permettra de montrer le résultat de cette rencontre, négative ou positive, avec l'Autre, et son influence sur le développement du personnage afin de rassembler les fils de son identité recherchée.

Dans *Mille plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari affirment que dans le rhizome "[i]l n'y a que des lignes" (15) qui s'entrecroisent, s'influencent et se délimitent mutuellement : "[e]lles se transforment, et peuvent même passer l'une dans l'autre. Rhizome" (248). Selon les auteurs, il y a donc trois types de ligne : "ligne de segmentarité dure ou molaire"; "ligne de segmentation souple ou moléculaire"; et "ligne de fuite" (239-242). L'on aura surtout recours aux deux premières caractéristiques du concept de rhizome, à savoir la "connexion" et "l'hétérogénéité". Décrivant les caractéristiques du rhizome, Deleuze et Guattari parlent avant tout de "principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre" (*Mille* 13). Faire un rhizome, c'est donc connecter des éléments hétérogènes. L'œuvre de Mouawad, particulièrement *Littoral*, se rapproche de ce travail rhizomatique fait de matières diversement formées et d'éléments très différents, pour devenir un lieu de réflexion et de désorganisation profondes. Ce monde rhizomatique formé de morts et de vivants qui se partagent côte à côte la scène, donne la voix tantôt aux morts pour donner une leçon sur la vie, tantôt aux vivants pour alléger l'expérience de la mort. Ils font aussi appel aux autres pour soutenir le "moi" traumatisé.

Cependant, si le rhizome deleuzo-guattarien "n'a pas de commencement ni de fin" (*Mille* 31), il a tout de même "toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde" (*Mille* 31). Quel serait donc le milieu discernable du rhizome dans *Littoral* ? En effet, dans chacune des pièces du quatuor mouawadien, particulièrement les trois premières (*Littoral*, *Incendies* et *Forêts*), l'instant traumatique est toujours lié à une confrontation avec la mort, vécue par l'un des personnages, d'un être cher ou même d'un étranger. Dans *Littoral*, c'est surtout la mort du père qui représente le pivot autour duquel tourne toute l'histoire. Dans *Incendies*, c'est la mort de Nawal qui déclenche toute une odyssée d'investigations pour dévoiler les raisons de son silence injustifié jusqu'à sa mort. *Forêts* raconte aussi l'histoire d'une jeune fille qui se trouve forcée de trouver "cet instant qui refuse de mourir" (*Puzzle* 71). C'est la mort d'Aimée qui pousse Loup à faire une quête dans un monde à cheval entre la vie et la mort pour comprendre ce que cachait le cerveau d'Aimée. C'est ce qui fait que l'écriture mouawadienne en est une de l'instant traumatique par excellence, puisque, dans ses études portant sur le traumatisme, Caroline Garland décrit cette relation entre la mort et l'instant traumatisant en ces termes :

Les rescapés d'événements traumatisants ont souvent été témoins de la mort d'autrui, peut-être même de personnes de leur famille ou de certains proches [...]. Ils se trouvent non seulement confrontés à l'événement traumatisant, mais ils doivent également faire un travail de deuil en ce qui concerne la mort de leurs êtres chers [...] rendu[e] encore plus difficile parce qu'ils se sentent coupables d'avoir survécu. (26-27)

Le témoignage de cet événement représente une expérience altérante qui se transforme pour le témoin en une impasse psychologique et émotionnelle. C'est particulièrement la trace de cette expérience qui semble hanter le dramaturge pour enregistrer l'instant traumatisant. C'est ainsi qu'il nous a paru extrêmement important d'avoir recours aux théories du traumatisme pour décrire ce "milieu" de l'écriture rhizomatique mouawadienne.

1. La vie et la mort, médaille à double revers :

Par la structure rhizomatique qu'il adopte dans *Littoral*, Mouawad tente d'inscrire un ordre désorganisé qui refuse de se plier à aucune règle. L'écriture quitte ainsi un certain bord, voire une certaine centralité du sujet et se laisse conduire dans des régions où il n'y a ni règles ni lois, mais où tout est en train de se reconstituer, se dérochant à l'ordre de la maîtrise, dans un lieu irréductible à la logique de la dichotomie. En parlant du rhizome, "on ne peut jamais se

donner un dualisme ou une dichotomie, même sous la forme rudimentaire du bon et du mauvais. [...] Le bon et le mauvais ne peuvent être que le produit d'une sélection active et temporaire, à recommencer" (*Mille* 16). Voilà pourquoi la mort et la vie ne sont point présentées dans la pièce comme étant deux pôles opposés, mais plutôt comme les deux points extrêmes de toute création qui se complètent et se perpétuent. Il s'agit donc d'une fiction qui pense, d'une fiction dans laquelle la réalité se fait souvent méta-réalité. En choisissant de se situer juste au "milieu" de ces deux pôles, dans l'instant traumatique de la mort qui n'est ni la vie des vivants, ni la mort des morts, mais un lieu intermédiaire qui permet aux vivants de rentrer de plain-pied dans le monde des morts et vice versa, Mouawad a pu parfaitement faire appel et même faire dialoguer tous les éléments "hétérogènes" que ce moment pourrait engendrer. Il a pu ainsi établir des "connexions" entre ceux-ci. Il convient dès lors de s'interroger sur la manière dont il a pu le faire.

Loin d'être un élément gratuit, la mort est toujours voulue par Mouawad pour répondre à ces questions : "[c]omment rester vivant et redonner à l'histoire sa présence ? [...] Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous ? Comment porter son propre corps mort pour lui trouver une sépulture ?" (*Puzzle* 27). Il semble alors que Mouawad est parfaitement convaincu par l'idée derridienne concernant "la possibilité du mourir *de* l'autre ou du mourir *pour* l'autre. [puisque] [c]ette mort ne se donne pas d'abord comme anéantissement. Elle institue la responsabilité comme un *se-donner-la-mort* ou *offrir-sa-mort*, *c'est-à-dire sa vie*, dans la dimension éthique du sacrifice" (Derrida, *Donner la mort* 73). Il s'agit donc à travers cette montée vers l'au-delà de la mort de "donner à prendre, apprendre à donner" (Derrida, *Donner la mort* 56).

Mais "[c]omment la mort peut-elle donner la vie"? (*Littoral* 44) C'est cette vérité unique qui obsède Wilfrid dès le début : mort et vie sont les deux faces d'un même malheur. C'est ce qu'il affirme au juge dès les premières pages de la pièce en disant : "[j]'ai cherché partout un ailleurs, mais je n'ai rien trouvé : partout c'était toujours ici, et c'était crevant !" (*Littoral* 12). Par cette brèche ouverte sur les deux univers, le héros de *Littoral* se trouve contraint à voir la mort de son père tel un destin opaque qui lui donne l'occasion de tout revoir et de tout revivre. Entretenant le voyage initiatique vers le pays natal de son père, Wilfrid se rend compte tout de suite que le tourbillon du destin l'a déjà emporté et pose alors cette question symbolique : "[p]ar où commencer" et l'un des villageois lui répond : "[c]'est là

toute la question" (*Littoral* 48). Ce tourner en rond que Wilfrid mentionne ne dévoile-t-il pas une tentative d'évasion manquée ? Après la mort de son père, Wilfrid semble chercher une issue quelconque afin d'échapper à la corvée à laquelle il doit faire face dans sa vie, celle de plonger dans le passé de son père pour forger son identité propre. De toute évidence, un tel agencement d'un itinéraire chaotique présente des similitudes frappantes avec les espaces rhizomatiques évoqués par Deleuze et Guattari où "il ne s'agit pas de tel ou tel endroit sur la terre, ni de tel moment dans l'histoire, encore moins de telle ou telle catégorie dans l'esprit. Il s'agit du modèle, qui ne cesse pas de s'ériger et de s'enfoncer, et du processus qui ne cesse pas de s'allonger, de se rompre et reprendre" (*Mille* 31). La mort du père de Wilfrid dans cette pièce constitue donc le "nœud" ou le "milieu" autour duquel s'articulent plusieurs recherches identitaires suivant l'exemple de Wilfrid. Dès lors, le héros va donc se livrer à la recherche d'une confrontation à autrui, au monde et surtout à un "soi-même" en dehors de son territoire habituel et familial.

1.1. L'apprentissage de la vie par la mort

Or, si toute tentative d'évasion paraît vouée à l'échec dans cet univers qui se tient au bout des deux mondes, s'il semble que la mort ne puisse jamais être conçue comme un moment de repos dans l'œuvre de Mouawad, particulièrement dans *Littoral*, quelle pourrait donc être la portée de la mort dans cette pièce, si cela ne peut être la sérénité et le moyen d'échapper aux vicissitudes de la vie ? Quel serait ce processus rhizomatique deleuzo-guattarien "qui ne cesse pas de s'allonger, de se rompre et de reprendre" ? En fait, il semble que c'est ce "mythe de l'éternel retour", pour emprunter les termes de Mircea Eliade, qui sera le lot de ceux qui essayent de s'évader, puisque Wilfrid doit forcément revivre le passé de son père pour y rechercher ce qui pourrait représenter les fondements de base de son identité propre. Face à la mort, de nouvelles idées se dessinent pour Wilfrid : voilà ce qu'il dit à son père avant de (dé)livrer son corps à jamais aux vagues de la mer : "[n]e t'inquiète pas. J'ai bien appris ce que tu m'as montré. Appris à mourir surtout, qui est la plus grande leçon, mais maintenant je dois faire le dur apprentissage de la vie et pour ça, je dois être seul" (*Littoral* 100-101) ; et le père, avant de sombrer dans le néant affirme cette leçon inculquée en disant : "[m]ême s'il faut être un fou furieux pour accepter de vivre,/Je vous confie la Terre,/Je vous confie la vie" (*Littoral* 103).

Si à chaque pas, Wilfrid bute contre la mort ou plutôt apprend par elle, il ne s'agit pourtant pas de sa mort propre, mais de celle de son père qui le laisse au bord du néant avec une identité à redécouvrir. De même, au fur et à mesure que le père de Wilfrid s'approche de l'instant final, il s'isole de plus en plus dans la contemplation du peu de vie chimérique qu'il possède. Dès le début, il n'a cessé de considérer la mort qu'à partir de la vie et avec les yeux d'un mort-vivant. La mort est certes tragique en elle-même, mais l'on admet pourtant qu'"une seule chose est plus tragique que la mort [...] c'est la vie d'un homme qui sait qu'il va mourir" (Mourgue 260). Comment peut-on donc qualifier la situation d'un homme qui sait qu'il est déjà mort, mais qui doit pourtant jouer le rôle d'un vivant car il est le seul capable de dévoiler les mystères de l'au-delà sans même avoir recours au secours d'autrui ? En effet, cette question de la mort personnelle ou de la mort d'un autre devant soi a soulevé plusieurs interprétations psychanalytiques. L'une de ces interprétations, celle de Freud, affirme que l'homme ne croit pas à sa propre mort et s'il se l'imagine, c'est toujours en spectateur : "[p]ersonne au fond ne croit à sa mort ou, ce qui revient au même, dans l'inconscient, chacun de nous est persuadé de son immortalité" (Freud 26). La mort, bien que toujours omniprésente, devient donc, telle une catastrophe qui n'advient qu'aux autres, une expérience exotique qui suspend le temps pour faire appel à la conscience pure, que ce soit pour le mourant ou pour son entourage.

Les héros de *Littoral* semblent l'exemple type de cette hypothèse. Bien que le père de Wilfrid soit techniquement "mort", il s'accroche souvent, même à la fin de son vagabondage, à l'illusion de retourner à la vie. Bien qu'il réalise que ce ne soit pas de quelqu'un d'autre qu'il s'agit, que c'est *son* monde qui est bouleversé, que c'est *sa* vie qui est en question, qu'il n'est plus spectateur, mais acteur dans cette mort qui se joue ; il tente à maintes reprises de tout arrêter et de simplement vivre. Il dit : "les vivants, ceux qui sont restés sur le navire de la vie et qui poursuivent la route. /Je veux rester sur terre. Je veux rester sur terre. /Je ne veux pas partir à la dérive" (*Littoral* 93). La nostalgie du (re)vivre demeure cependant, un vœu impossible à atteindre parce que c'est la mort elle-même qui choisit son héros. Le héros donc ainsi choisi, quitte le rôle de spectateur pour jouer sur scène l'acte de sa propre mort. Les autres ne sont là que pour apprendre une leçon de vie par cette mort qui se joue concrètement devant eux. Quel que soit le degré de compassion envers le mourant, nous, spectateurs, ne pouvons rien faire

pour jouer son rôle à sa place. Dans *Apories : Mourir – s’attendre aux "limites de la vérité"*, Derrida parle notamment de cet aspect individualiste de la mort en disant :

[...] il peut y avoir une anthropologie ou une histoire de la mort, des culturologies du décès, des ethnologies du rite mortuaire, du sacrifice rituel, du travail du deuil, de la sépulture, de la préparation à la mort, de la toilette du mort, des langages de la mort en général, de la médecine, etc. Mais il n’y a pas de culture de la mort elle-même ou du proprement mourir. (79)

Chacun meurt dans la pièce pour soi et pour son propre compte. Car, comme l’a déjà justement bien signalé Karl Jaspers, la soif d’éternité n’est pas dépourvue de sens. Il y a quelque chose en nous qui ne peut croire être destructible. La tâche de la philosophie est de jeter quelque clarté sur la nature de ce quelque chose (131). De ce point de vue, la démarche de Louis-Vincent Thomas dans *Le Cadavre* nous paraît extrêmement intéressante surtout en ce qui se rapporte aux pratiques thanatologiques et sociales de l’accompagnement des mourants ou du traitement du cadavre. L’une des thèses ontologiques fondamentales de la philosophie de la mort selon Thomas démontre que toute société aspire à l’immortalité, et ce qu’on appelle culture n’est rien d’autre qu’un ensemble organisé de croyances et de rites, afin de mieux lutter contre le pouvoir dissolvant de la mort individuelle et collective (*Mort et pouvoir* 10).

C’est en ce sens que pourrait s’expliquer l’usage social qui est fait de la mort du père dans *Littoral* et qui devient un moyen de questionnement et de critique pour la société toute entière. Le rituel absurde qui s’opère dans la morgue souligne surtout l’individualisme face à la mort. Dans son article "La mort est bien vivante : pour une perspective socio-thanatologique", Jean Carette résume satiriquement cette conscience thanatologique qui n’est pas loin de *Littoral* :

Les embaumeurs vont donc s’emparer du mort pour le manipuler et le maquiller. Maquiller qui ou quoi ? Le corps du mort ou notre peur de la mort dans sa vérité tragique ? Ils vont exprimer notre pouvoir sur la mort pour maquiller notre impuissance devant le mort. À la pompe funèbre d’autrefois, qui rappelait le tragique de la mort et la fragilité de la vie, a succédé le salon funéraire où tout est conçu pour nous faire oublier la tragédie et la fragilité. Le salon funéraire, substitut du domicile, va substituer au mort cadavérique une étrange momie fardée et rajeunie, dont la présence artificielle va cacher l’absence réelle. Car la vie doit continuer comme avant, c’est-à-dire comme si rien ne s’était passé, comme si rien ne devait être dépassé. *L’American way of death* veut soutenir *l’American way of life*, profitant du mort sur le dos des survivants, jusqu’à ce que vienne leur tour.(106)

Il découle donc de cette thèse l'affirmation de l'unité organique de la vie et de la mort puisqu'enfin, la mort peut exister au sein de la vie alors que cette dernière aussi peut faire des visites inattendues dans la mort. En ce sens, la mort dans l'univers mouawadien est plutôt au milieu de la vie et non son contrepoint dialectique. L'affirmation de la mort comme aspiration à l'éternité, à l'amortalité, à l'immortalité et à la survie est donc une thèse optimiste. La mort serait-elle donc selon Mouawad un catalyseur pour les vivants ? ; d'où le cri lancé par Wilfrid au début de la pièce : "je suis sorti pour trouver un ailleurs" ? (*Littoral* 12). Dans l'ombre de la Mort, le dramaturge nous incite alors à retrouver la lueur de la vie par tous les moyens possibles. Ce sentiment de la mort, si pesant, permanent et obsessionnel dans toutes les pièces n'y est pourtant pas une fin en soi.

Littoral est une pièce qui pourrait être vue comme l'apprentissage de la vie par la mort, de l'au-delà par l'ici-bas. La conception de la mort devient un autre aspect rhizomatique. Il y a une profonde instabilité dans cette pensée de mort-rhizome, car sa croissance toujours se continue. Si elle ne peut jamais avoir de fin, ni de début et qu'elle reste toujours au milieu, plutôt que de faire succéder les développements, elle court-circuite leur chronologie, en passant d'une séquence entamée à une suivante déjà démontée. Les principes de connexion et d'hétérogénéité semblent donc pouvoir s'appliquer à la portée de la mort dans *Littoral*. Cette mort, vue tels un désastre, une perte, une finitude et un oubli pour les uns, est aussi comme recommencement, régénération, continuité et même métier pour d'autres. En ce sens, cette idée du "point d'un rhizome [qui] peut être connecté avec n'importe quel autre" (*Mille* 13) trouve toute son ampleur dans la mort, sachant que ces points ne doivent pas forcément être de même nature. C'est donc également d'une multiplicité de façon que les territoires d'un rhizome peuvent raccorder. C'est ainsi que la mort qui jadis était irréversible et inéluctable devient d'un tout autre genre chez Mouawad, puisqu'elle laisse aussi la porte grande ouverte aux surprises du passé pour ressurgir. La mort n'est donc pas une fuite en avant, mais paradoxalement un recul en arrière que ce soit pour le père, Wilfrid ou encore pour ses compagnons. Un élan non pas vers un horizon infiniment lointain, mais vers un autre horizon borné, en sens inverse.

1.2. Dire l'indicible par la mort

Dans *Littoral*, la fable est surtout l'histoire d'un père qui pense trouver dans la mort un terme à une vie injuste où il s'englue, mais se trouve impitoyablement ramené à elle. Ni la mort ni la vie ne garantissent le repos. Les morts dans l'univers mouawadien découvrent alors qu'ils ont entrepris un voyage sans retour. Bien plus, si les personnages butent contre la mort, c'est pour nous transmettre un message quelconque par leur témoignage. Cathy Caruth a déjà posé cette question en se demandant : "[i]s testimony, therefore, a simple medium of historical transmission, or is it, in obscure ways, the unsuspected medium of healing?" (Caruth, *Explorations* 20). Il convient avant tout de signaler que, dans *Littoral*, ce n'est plus d'un message tout fait dont il s'agit, mais d'un autre genre de message, qui pourrait être ainsi défini :

It is this plea by another who is asking to be seen and heard, this call by which the other commands us to awaken (to awaken, indeed, to a burning), that resonates [...] constitutes a new mode of reading and of listening that both the language of trauma, and the silence of its mute repetition of suffering, profoundly and imperatively demand. (Caruth, *Unclaimed* 9)

Message rhizomatique par excellence puisqu'il se lance dans un espace indéterminé et prend forme par coagulation, en agglomérant dynamiquement des éléments dispersés : des cris, des chants, des appels, du feu, ou encore de la musique. Le but d'un tel message dans la pièce est d'"atteindre à la *machine abstraite* qui opère la connexion d'une langue avec des contenus sémantiques et pragmatiques d'énoncés, avec des agencements collectifs d'énonciation" (*Mille* 14). Dans *Littoral*, les "messages hurlés" par Simone, la jeune "furie" qui sera le centre d'attraction du reste du groupe plus tard, ont tout simplement pour but de "réveiller tout le monde" (53) de la torpeur de la nuit et de l'oubli. Bien plus, en envoyant ses messages, Simone ne sait guère à qui elle s'adresse ou encore qui va répondre, mais elle le fait quand même puisqu'elle avoue : "depuis des jours, je viens ici, à la croisée des chemins. [...] je chanterai tout le temps et l'autre là-bas répondra. Nos musiques comme repères, nous nous retrouverons" (*Littoral* 61, 65). Ces "bouteilles à la mer" soulignent, une fois de plus la nature rhizomatique de ces messages qui ne doivent absolument pas avoir "de locuteur-auditeur idéal, pas plus que de communauté linguistique homogène" (*Mille* 14). Ces jeunes qui lancent les

messages viennent de toute part, avec des motifs bien différents et lancent des messages variés, à capter par quiconque, quelque part, pour un but encore non-déterminé.

Les messages qui retentissent d'un bout à l'autre dans *Littoral*, bien qu'ayant toujours la mort comme pivot, ne sont pas forcément émis par les morts, mais plutôt par les jeunes qui profitent de cette ombre de la mort pour trouver les échos de leurs hurlements, quitte à ce que leur message soit reçu par quiconque. Massi, l'un des jeunes qui n'a jamais connu les membres de sa famille et qui accompagnera Wilfrid dans son périple, indique explicitement cette idée en disant : "[j]'entendais le rire d'un ami dont je ne connaissais rien et ça me faisait bien plaisir" (*Littoral* 72). Et Wazâân affirme à Simone que la réponse n'est jamais attendue : "Simone, la réponse que tu attendais est arrivée, mais tu ne l'entends pas, tu ne la vois pas, car elle est arrivée du côté d'où tu l'attendais le moins" (*Littoral* 53). Une fois le message délivré, chacun commence alors à l'interpréter à sa manière. Dès lors, le langage théâtral pourrait donc être considéré comme un grand rhizome où "on peut toujours opérer sur la langue des décompositions structurales internes [...] une méthode de type rhizome ne peut analyser le langage qu'en le décentrant sur d'autres dimensions et d'autres registres. Une langue ne se referme jamais sur elle-même que dans une fonction d'impuissance" (*Mille* 14). Dans ce théâtre, chaque "ligne" se fait et se défait au fur et à mesure de l'écriture et des représentations afin que chacun puisse trouver sa place dans le monde. D'ailleurs, lors d'une entrevue (Laviolette-Slanka), Mouawad avoue que "trouver sa place dans le monde est un problème moins géographique qu'intime. [...] La chose la plus difficile qu'on ait à faire dans la vie, c'est s'assumer. Aujourd'hui, j'assume mes choix, mes envies. Alors oui, on peut dire que j'ai, enfin, trouvé ma place". L'écriture devient ainsi une nécessité vitale, un besoin d'urgence pour remplacer l'absence et la mort par les mots. Si l'univers théâtral de *Littoral* tente d'élucider le mystère des messages lancés à quiconque les comprendra, c'est pour témoigner de cette urgence de dire l'indicible, car le théâtre est le lieu parfait de communication sur tous les plans.

Cependant, dans *Littoral*, il ne s'agit point d'une écriture de la mort qui entraîne la mort de l'écriture, mais plutôt d'une écriture de la vie qui donne vie, ranime et génère l'écriture. C'est une écriture qui donne voix au passé, aux morts et aux oubliés, par le témoignage. Karen Malpede résume parfaitement ce point d'intersection entre la vie, la mort, le théâtre et le témoignage en disant :

If the theatre has a function at the end of twentieth century common life, surely it might be simply this: to recognize how fragile our capacities for empathy are in the face of overwhelming force, and to exercise those capacities for empathy for the 'other' and for the self so to increase our empathic strength. (Malpede 267)

Étant parfaitement convaincu que "le théâtre peut, comme toutes les formes de beauté, devenir un espace où l'éveil est encore possible, où il est encore permis de s'arracher, ensemble, spectateurs et acteurs, au sommeil de la quotidienneté" (Mouawad, *Puzzle* 26), Mouawad s'est donné pour mission de faire de la scène un lieu où le passé ressurgit et se réanime grâce à ces passagers de la mort et à ces voyageurs nomades de la vie. Dans ce cas-là, l'écriture s'éloigne d'un simple documentaire des faits historiques pour se ranger, une fois de plus, du côté d'une "écriture nomade et rhizomatique" (*Mille* 35). Selon Deleuze, dans le premier genre "on écrit l'histoire, mais on l'a toujours écrite du point de vue des sédentaires, et au nom d'un appareil unitaire d'État" (*Mille* 34). Pour lui, cette écriture n'est pas rhizomatique. "Ce qui manque c'est une Nomadologie, le contraire d'une histoire" (*Mille* 34). Un tel principe de rhizome est facilement repérable dans l'écriture de *Littoral* et se traduit surtout par un enchevêtrement d'histoires mêlées, des ruptures, du chaos, des narrations multiples, des corrections, des questionnements, etc. qui sont autant de réseaux qui semblent partir dans tous les sens pour constituer le fonctionnement rhizomatique.

En donnant la parole à ce mort, le père de Wilfrid, chacun des personnages a pu parler de l'expérience de la mort qui le traumatise et en rendre témoignage, ou plus exactement en *représenter le témoignage*. C'est ce que Riffaterre appelle "la mise en scène du témoin". Chacun de ces témoins est devenu donc "un observateur présent aux événements dont il parle, et qui plus est, un observateur engagé. [...] il fait le procès d'un crime de l'Histoire. [...] En lui s'incarnent simultanément un récit, une interprétation et surtout l'expérience vécue qui prouve le bien-fondé de cette interprétation" (Riffaterre 35). Par l'art aussi, se trouve remplie la condition à la faveur de laquelle nous pourrions nous réconcilier avec la mort : le témoignage. La conclusion offerte par Caruth nous paraît la plus adéquate pour résumer cette portée de la mort dans la création artistique mouawadienne, particulièrement *Littoral* : "it is only art that can henceforth be equal to its own historical impossibility, that art alone can live up to the task of contemporary thinking and of meeting the incredible demands of suffering, of politics and of contemporary consciousness" (*Explorations* 40). Par l'intermédiaire de l'art, nous parvenons à pactiser avec la mort tout en captant le message qu'elle engendre. Voilà

pourquoi Mouawad choisit le chemin du théâtre pour dire l'indicible, ou encore "pour se consoler de l'inconsolable" (*Puzzle* 22).

1.3. La mort : rendez-vous des vivants

Dans *Littoral*, grâce à la mort, le père et le fils se rencontrent après une longue absence. Ils essayent de mieux se connaître car, avec la chute du père, ils ne se reverront jamais plus. Dans *Incendies* aussi, la mort de Nawal brise son silence pour la première fois afin de favoriser la rencontre entre un père défiguré, un frère inconnu et des jumeaux furieux. Il en est de même dans *Forêts*, les femmes se lèvent de leur tombe, de génération en génération, pour briser le fil de la haine et de la douleur tissé à travers les âges. Ce dialogue entre morts et vivants est aussi partout dans *Littoral*. Voici un exemple d'un dialogue entre Wilfrid et son père mort :

Wilfrid. Papa ! J'ai rêvé que tu étais mort.
Le Père. Et bien tu vois ? Je vais bien !
Wilfrid. Et tu es venu me voir ?
Le Père. Ça fait longtemps que l'on ne s'est pas vus.
Wilfrid. Et tu n'es pas mort ?
Le Père. Je ne suis pas mort. (*Littoral* 35-36)

Si Deleuze rejette complètement les oppositions binaires, Anne Ubersfeld, de son côté, semble prendre le contrepoint de cette idée en voyant que "le théâtre peut désigner le lieu des contradictions non résolues" (Ubersfeld, *Lire* 55). Se basant sur son point de vue, on constate qu'un jeu de contradictions peuple l'univers de Mouawad, de ses personnages et de toutes ses pièces. Cependant, le concept de "rhizomorphie" de Deleuze et Guattari parvient à réconcilier entre ces contradictions en estimant qu'il y a "des nœuds d'arborescence dans les rhizomes, des poussées rhizomatiques dans les racines" (*Mille* 30). C'est donc possible de trouver dans *Littoral* que tous les repères sont mêlés : les lieux, les temps, les espaces aussi. Les personnages ne savent plus où ils sont :

Tante Marie : Comment ça 'on est où' ?[...]
Tante Lucie : Au salon funéraire ! Où veux-tu que l'on soit ?
Oncle Emile : Depuis quand on est au salon funéraire ?
Tante Lucie : Depuis quelques instants, enfin...
Oncle Emile : Écoutez ! Vous êtes peut-être au salon funéraire, mais moi, je n'y suis pas.
Oncle François : Tu es où, toi ?
Oncle Emile : Je suis dans l'appartement de Wilfrid. (*Littoral* 30)

En confrontant la vie à la mort, les vivants seront donc poussés à réintégrer les expériences traumatisantes qu'ils ont vécues et entamer ainsi l'étape du deuil, après avoir extériorisé leurs chagrins jusque-là refoulés et enfouis. Cependant, Mouawad, tout comme Deleuze et Guattari, ne travaille jamais à partir de "la logique binaire de la dichotomie" (Mille 11), mais s'intéresse aux zones d'interférence entre des concepts à première vue opposés et incompatibles pour penser des formes inédites de déplacement qui échappent souvent au sens commun. Voilà pourquoi il ne voit pas la mort comme la fin de la vie, mais plutôt dresse un pont entre les deux. En ce sens, nous pouvons voir le père qui traverse les frontières de la mort, non pas comme un homme déraciné, mais comme un homme "rhizomatique", ce qui suppose que les frontières ne soient pas perçues comme des murs, mais comme des ponts, ce qui permet au mort de muer en rhizomes ses racines.

Là, le "cadavre" symbolisant la mort joue amplement son rôle parmi les vivants, mêlant ainsi rêve, réalité et fiction. Sur ce "haunted stage", pour emprunter le titre du livre de Marvin Carlson, sans la mort accidentelle du père, ces répliques et ces paroles n'auraient pas pu voir le jour. En effet, le lieu théâtral lui-même nous offre l'exemple le plus propice d'un tel jeu de contradictions. "Le dédoublement du théâtre dans le théâtre", ce "mélange de théâtralité et d'apparence", "ce monde intermédiaire" qui n'est que l'univers théâtral dont parle Duvignaud (297), ne servent en effet qu'à soulever des interrogations sur notre existence, à mettre en question la réalité de notre monde, de la vie et de la mort. Cette façon qu'ont les personnages de renvoyer, à travers leur discours, au texte dramatique lui-même, relève d'une stratégie dramaturgique favorisée par Mouawad. En jouant avec les conventions théâtrales, l'auteur ne donne pas tout à voir aux spectateurs, mais a recours à l'expérimentation "où se conjuguent le voyage, l'hallucination, la folie [...] l'expérimentation perceptive et mentale, la mouvance des frontières, le rhizome" (Mille 29)⁸:

⁸ Là, Deleuze fait référence à l'œuvre de Leslie Fiedler, *Le retour du Peau-rouge*, où l'auteur analyse le rôle mythologique et littéraire de la géographie en Amérique, et de l'inversion des directions. Dans la pensée deleuzienne, il semble que l'Ouest est le lieu-type de l'émergence de ce concept de rhizome puisque l'auteur parle surtout de "l'Ouest rhizomatique, avec ses Indiens sans ascendance, sa limite toujours fuyante, ses frontières mouvantes et déplacées. Toute une "carte" américaine à l'Ouest, où même les arbres font rhizome. L'Amérique a inversé les directions : elle a mis son orient à l'ouest, comme si la terre était devenue ronde précisément en Amérique ; son Ouest est la frange même de l'Est" (Mille 29). Cette idée nous a paru particulièrement intéressante à souligner non seulement parce qu'elle s'applique parfaitement à Mouawad en tant que dramaturge "américain", mais surtout canadien qui représente par excellence les vagues de transculturalisme que l'on pourrait aisément ranger aussi dans la lignée de l'écriture rhizomatique.

Le théâtre qui m'intéresse est celui qui mène à l'expérimentation, et par là, au paradoxe. Car tout cela n'est pas vrai. Ce paradoxe est crucial, car il est au centre de ce qui me permet d'obliger le spectateur à se rendre compte qu'il a une imagination. Pour cela, il me faut parvenir à créer un univers où le spectateur est pris en flagrant délit d'imagination. Il y a une scène, dans *Littoral*, où les personnages sont en crise les uns avec les autres, parce qu'ils n'arrivent pas à se mettre d'accord sur le lieu où ils se trouvent. L'espace est vide, aucun décor réaliste n'indique une cuisine ou une forêt. Il suffit donc de dire qu'il est dans une chambre à coucher pour que nous nous y retrouvions. (Côté 132)

C'est uniquement dans ce rendez-vous favorisé par la mort que Mouawad pousse ses spectateurs/lecteurs à donner libre cours à leur imagination. C'est là qu'on côtoie des morts accompagnés des vivants, des fantômes du rêve mêlés au monde réel. Ces répliques du père au chevalier Guiromelan, un personnage fantomatique qui surgit dans le rêve de Wilfrid juste pour symboliser son attachement au monde de l'enfance, en sont bien la preuve : "[c]'est vrai qu'un mort qui parle à un rêve, ce ne doit pas être bruyant" (79) ; "[m]oi je suis mort, et toi tu n'existes pas" (80) ; et le chevalier souligne aussi : "être un mort ou être un rêve. Quelle différence ?" (84). Cette opposition donc de la réalité et de l'imagination, de la vie et de la mort sur scène, ce jeu doublement réel et imaginaire, montre que tout le drame humain de *Littoral* réside justement dans cette tension occasionnée par la présence de deux forces apparemment contradictoires. Les titres des séquences de la pièce illustrent parfaitement cette contradiction apparente (Ici, Hier, Là-Bas, L'Autre, Chemin, Littoral). Cependant, plutôt que contradiction, d'opposition binaire, on pourrait voir dans ces éléments des lignes de fuite qui se repoussent au moment même de leur intersection pour dérouter les personnages qui cherchent des points de repère. C'est donc normal que chacun des personnages se trouve lui-même comme emporté par ce tourbillon de contradictions. Dans le pays natal du père, Sabbé, l'un des membres du groupe des jeunes qui accompagnent Wilfrid, réalise qu' "[i]ci, tous les villages se ressemblent" (67) et un peu plus loin les mots d'Amé, l'une des jeunes furies qui a tué son père et qui se joindra au groupe, font écho à ceux de Sabbé : "[i]ci ou ailleurs c'est pareil" (75). Ce jeu doublement réel et imaginaire où Mouawad plonge ses personnages à la veille de la mort du père de Wilfrid n'est en définitive que le symbole d'une tentative de réponse à la question à jamais suspendue, à savoir ce que signifie la vie et la mort dans un monde régi par la violence et la guerre. Telles sont les questions posées par Sabbé qui rendent compte de l'état de crise du personnage : "[p]ourquoi je suis ici et pas ailleurs ! Pas mort, pas

né, né ailleurs, autre pays, autre époque, autre temps, autre forme, animale, végétale, minérale, pourquoi je suis qui je suis ? [...] Si je suis ici, c'est parce que je ne suis pas ailleurs" (*Littoral* 66). Mais voici la réponse, si réponse il y a, prise, elle aussi, dans le même tourbillon de contradictions : "[j]e ne sais même plus qui je suis" (*Littoral* 22). Au tourbillon inéluctable de la vie et de la mort correspond donc une ronde incessante de sentiments antithétiques. Souvenirs et réalités sont enchaînés dans une course circulaire où d'impurs ils deviennent purs, où de parfaits ils deviennent imparfaits.

Dépisté dans un chaos de rhizomes, au carrefour mystérieux de deux royaumes, le héros se heurte toujours aux écueils des contradictions. Si les personnages perdent tous les repères, c'est parce qu'"[i]l n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes" (*Mille* 15). Au seuil de la vie et de la mort, en présence d'êtres morts et d'êtres vivants, au sein de ce monde hétérogène, "[i]l n'y a pas imitation ni ressemblance, mais explosion de deux séries hétérogènes dans la ligne de fuite composée d'un rhizome commun qui ne peut plus être attribué, ni soumis à quoi que ce soit de signifiant" (*Mille* 17). Cette "ligne de fuite" est associée à la création de nouveauté et donne au rhizome son caractère de renouveau puisque toute situation engendre en elle-même une infinité de fuites et de détours pour ne jamais parvenir à une seule fin. Les lignes de fuite impliquent la création de nouvelles formes de vie, de nouveaux modes de subjectivation. Pris dans ce tourbillon circulaire, l'attitude des personnages ne peut être autre qu'"un enchaînement brisé d'affects avec des vitesses variables, des précipitations et transformations toujours en relation avec le dehors. Anneaux ouverts" (*Mille* 16). C'est par ce va-et-vient entre le dehors et le dedans que l'on parvient à la découverte de soi.

Dans *Unclaimed Experience*, Cathy Caruth parle justement d'un duel entre la vie et la mort en se demandant :

Is the trauma the encounter with death, or the ongoing experience of having survived it? (...) a kind of double telling, the oscillation between a *crisis of death* and the correlative *crisis of life*: between the story of the unbearable nature of an event and the story of the unbearable nature of its survival. These two stories, both incompatible and absolutely inextricable, ultimately define the complexity of what I refer to as *history* in the texts (7).

C'est uniquement dans cet univers théâtral de la mort que le dramaturge peut concilier les contradictions. Ces histoires ne sont là que pour souligner comment cette mort anéantit en chacun des personnages, un trésor inépuisable de rêves, d'espoirs, d'ambitions, de promesses et d'avenir. Tout ce qui jadis ne pouvait être justifié dans la vie, pourra trouver pleinement sa justification dans la mort, car celle-ci est elle-même injustifiable et ne fournit pas de réponses. Emmanuel Lévinas exprime justement cet aspect en parlant de la mort comme de "la disparition, dans les êtres, de ces mouvements expressifs qui les faisaient apparaître comme vivants"

ces mouvements qui sont toujours des réponses. [...] La mort est la sans-réponse. [...] La mort est écart irrémédiable : les mouvements biologiques perdent toute dépendance à l'égard de la signification, de l'expression. La mort est décomposition ; elle est la sans-réponse (Lévinas, *Dieu, la Mort* 17, 20).

C'est cette absence de justification ou de réponse, cet oubli imposé par la guerre que souligne aussi Diane Godin en parlant du théâtre de Mouawad : "la guerre implique, entre autres conséquences, l'oubli des vaincus et l'absence de sépultures décentes, elle interdit toute tentative de ritualisation et inscrit donc, par le fait même, une coupure historique et symbolique" (Godin 105). Or, même si l'oubli le plus profond de la mort anéantit toute trace de l'événement passé et abolit toute influence actuelle ou virtuelle de cet événement, soit dans la conscience soit dans l'inconscient, même si l'événement était en quelque sorte nul et non "advenu", l'oubli ne pourrait effacer l'ineffaçable ni détruire l'indestructible. La résurrection des morts et leur témoignage sont en eux-mêmes capables de faire face à l'irréversibilité de la mort. La réconciliation avec la mort devient alors facile à établir puisqu'elle servira à surmonter l'oubli. Si l'univers mouawadien se trouve peuplé de figures spectrales, c'est surtout pour représenter un univers englouti qui se débat afin de réapparaître à la surface. Qui pourrait, en effet, transmettre la voix de la mort dans la vie, si ce n'est l'expérience concrète d'une mort simulée, d'une multiplicité rhizomatique de vies capable de dévoiler les mystères de l'autre monde, ses découvertes au seuil de la mort, ce qui est vu et ce qui pourrait sombrer avec lui sous les vagues de l'oubli. Seul au théâtre, nous nous identifions avec un héros dans sa mort, et cependant, nous lui survivons, tous prêts à mourir aussi inoffensivement une autre fois, avec un autre héros. C'est par cette *connexion* des aspects *hétérogènes* de la mort, en créant sur scène un lieu de rencontre entre morts et vivants, que Mouawad a pu tracer une

infinité de *lignes de fuite*, tissant des parcours continus entre le monde d'ici et celui de l'ailleurs. La présence du père qui établit un pont entre les divers lieux et temps en est bien la preuve.

1.4. Un théâtre de revenants: Corps sans organes, posthumain ou cyborg ?

Dans toutes les pièces de Mouawad, certains morts réapparaissent mystérieusement alors qu'on avait perdu leur trace. La croyance du dramaturge à la résurrection des personnes disparues s'explique par son attachement à tout ce qui pourrait le relier au passé. Ainsi se justifie cette traque du fantôme ou du revenant. Parlant de ces personnages cauchemardesques ayant des aspects fantomatiques, mais qui sont de nulle part, le dramaturge lui-même avoue : "[...] un pays, des gens, des paysages qui avaient fini par prendre dans mon esprit une tournure fantomatique" (*Puzzle* 15). La réalité des personnages est disqualifiée au profit d'un univers d'ombres. D'où l'usage intensif de mots comme "fantômes", "spectres" et "revenants". À ce sujet, Marvin Carlson parle justement de "la scène hantée", de "ghosting" et de "recycling". Pour lui, le théâtre a toujours été hanté par la mort. C'est surtout cette expérience qui "revient" au théâtre, qui lui donne son interprétation et sa réception elle-même souvent hantée par une mémoire défiant la mort. C'est justement ce "résidu" du passé, "residue[s] of memory of previous such experiences" (Carlson 5), qui se trouve au centre de toute interprétation et de toute réception théâtrale. Par là aussi, l'apparition du rôle du cadavre, incarnation explicite de la mort qui s'instaure au sein de la vie. Dans le rêve mouawadien, l'ici et l'ailleurs échangent leurs caractères. Ce pouvoir de s'absenter sur place, les pieds ici, les yeux ailleurs, présent corporellement, mais à distance par l'imagination, ce pouvoir est le pouvoir fantomatique. Ce "ghosting", comme Carlson le définit, devient donc la présentation concrète d'un passé défunt qui se lève pour donner une leçon de vie, ou encore : "the identical thing they have encountered before, although now in a somewhat different context" (7). Bien plus, ce "ghosting" s'opère non seulement au niveau du sujet ou du texte, mais aussi et surtout au niveau de la performance et de la représentation vivante de la mort. L'on parvient ainsi avec Carlson à cette conclusion : "[a]ll theatre [...] is as a cultural activity deeply involved with memory and haunted by repetition" (11). Tous les éléments du théâtre sont donc en proie à cette mort qui les hante pour instruire et transmettre une expérience passée refusant d'être ensevelie.

Pour Mouawad, être fantôme constitue la meilleure garantie contre les atteintes du temps et la violence du passé. N'être rien est le seul moyen d'échapper à la précarité de l'existence puisque le fantôme ne disparaît pas. Si l'écrivain choisit de priver quelques-uns de ses personnages de toute épaisseur, c'est pour protéger leur vulnérabilité face à la fugacité de la vie. Ôter aux personnages leur caractère humain constitue alors un moyen d'accéder à l'immortalité. Il semble donc que cette condition de fantôme dénie à la mort son caractère inéluctable. Bien plus, étant fantômes, certains personnages mouawadiens semblent doués de forces surnaturelles. Ils ont cette faculté de mener plusieurs vies. Que penser par exemple du père qui apparaît dans *Littoral* à trois âges différents alors qu'il est mort ? Seule cette triple présence semble montrer que la vie humaine est multiple. Par ailleurs, l'apparition des fantômes peut être vue comme corollaire des guerres, des mutilations et des violences. Le retour des morts serait donc "une façon de réconcilier les morts avec les vivants" (*Littoral* 46), ainsi que le dit Wilfrid. Dans *Littoral*, comme c'est le cas aussi dans toutes les pièces de la trilogie, les morts se lèvent pour parler entre eux et avec les vivants. Ce réveil à l'inconcevable qui a lieu lors de la confrontation de la mort génère, au moins pour le lecteur/spectateur, un sentiment d'"inquiétante étrangeté" (*das Unheimliche* en allemand) pour emprunter les mots de Freud, qui est la marque même de la mort et qui nous frappe à travers de pareilles répliques prononcées par Wilfrid à son père, mort :

Alors ce n'est pas normal ! Les morts c'est les morts et les vivants c'est les vivants ! Mais, toi, mort, avec moi, vivant, ce n'est pas normal [...] je ne sais plus si je rêve, je ne sais même plus si je dors, je ne sais même plus si je suis encore vivant. Je ne sais même plus qui est mort ! Qui est mort entre toi et moi, qui ? (*Littoral* 36-37).

À la croisée de deux mondes, celui de l'art et celui de la science, le corps du père mort, dans sa matérialité première, servira désormais de référent à une série de normes définissant ce qu'il est possible d'en faire pour dire l'indicible, tout en étant le lieu d'ancrage de souvenirs jusque-là ensevelis. À partir d'une référence au fonctionnement naturel du corps mort s'élaborerait alors une norme surtout symbolique qui dicterait le passage du non-dit au dit. Non pas pivot de son rapport au monde en tant que sujet, le cadavre deviendrait la porte du passé, sa boussole, son axe de rotation, et même son écran. Sur cet écran, le corps cesse de jouer son rôle connu et se limite à être l'arrière-plan de projections disparates. C'est un corps plus projectif qu'agissant. Signalant alors la fin du corps ou du corps comme fin, la métaphore

du corps-cadavre du père représente un statut hybride, transformé, modifié, altéré ; une exploration symbolique, "des figures parmi les figures multiples, hétérogènes, fluctuantes qui se proposent à l'individu contemporain pour définir une identité qui sera de plus en plus contrastée" (Korff-Sausse 96). Peut-on parler de corps sans organe (CsO) dans *Littoral* ? Refusant de le voir comme un "concept", Deleuze l'appelle plutôt une "pratique" qu'il définit, dans *Mille Plateaux* en disant :

c'est un exercice, une expérimentation inévitable [...] (185) Ce n'est pas une notion, un concept, plutôt une pratique, un ensemble de pratiques [...] c'est une limite (186) c'est ce qui reste quand on a tout ôté (188). [...] Il n'est pas espace ni dans l'espace, il est matière qui occupera l'espace (189) [...] Le CsO n'est nullement le contraire des organes. Ses ennemis [sont] cette organisation des organes qu'on appelle organisme [...] il s'oppose à [...] l'organisation organique des organes (196) [...] le CsO se révèle pour ce qu'il est, connexion de désirs, conjonction de flux, continuum d'intensités (199) [...] le CsO est tout cela : [...] un Lieu, [...] un Plan, [...] un Collectif (agençant des éléments, des choses, des végétaux, des animaux, des outils, des hommes, des puissances, des fragments [...]) (200). Le CsO est désir. (203)

Le Corps sans organes, autre qu'un corps inerte et dénué d'organes, semble donc être, dans la pensée deleuzo-guattarienne, un corps plein, ouvert au possible, une matrice énergétique informelle ayant neutralisé la subordination et la hiérarchisation des organes, lesquelles paralysent l'expression du corps. Nous sommes prêts à accepter cette "pratique" au cinéma par exemple où l'élaboration du corps sans organes passe par l'éclaircissement du mouvement, selon une approche qui fait du mouvement l'indice ontologique de l'être conçu comme événementiel. Nous pouvons adhérer aussi à cette tendance deleuzo-guattarienne de considérer l'œuvre écrite tel un corps sans organes. Mais au théâtre, négliger la présence du corps, ne serait-ce que comme enveloppe ou support, nous paraît peu envisageable puisque, même s'il est vidé de ses organes, ce couvercle demeure quand même un "corps"⁹.

On se rapproche bien là du concept de "posthumain", concept ainsi défini par Katherine Hayles qui se demande qu'est-ce que le posthumain ? "the posthuman view privileges informational pattern over material instantiation, so that embodiment in a biological substrate is seen as an accident of history rather than an inevitability of life" (2-3). Dans son article sur "le posthumain", Maxime Coulombe, affirme que : "le cyborg est parfaitement

⁹ Nous analyserons au dernier chapitre la théorie deleuzienne du corps de l'acteur comme CsO, dispositif ne fixant pas le sens par la simple représentation.

synonyme de l'être posthumain" (51-52), et définit le concept de cyborg en ces termes : "cyborg est d'abord une chimère de pensée, un espoir de confusion aux visées sociales dont on demeure à jamais incertain de la possible réification. Le cyborg, comme être métissé, n'est qu'une des facettes des nouvelles conceptions du monde qu'entraîne le nouveau paradigme informationnel" (50). Que l'on appelle cette forme hybride du corps "machine", "posthumain" ou "cyborg", il convient enfin d'admettre que ce corps n'est plus qu'un pur costume qui semble mettre en valeur la "décontextualisation du corps" (Coulombe 59). En d'autres termes, il devient un "simulacre" de corps, pour emprunter le terme de Baudrillard, dont la "nature semble lui permettre de se fuir, d'ironiser sa propre situation, d'être libre" (Coulombe 49). C'est aussi le "rêve d'un parfait *No man's land* identitaire, une surface si métissée qu'elle ne ressemblerait à rien, sinon à un espace construit selon les règles de la cybernétique, mouvant, rapide, fluide" (Coulombe 50). Cette fluidité sur le plan identitaire en fait surtout un "signifiant flottant" (Coulombe 59).

Cependant, il faut admettre que la liberté accordée à cette créature posthumaine n'est qu'une liberté feinte qui ne serait la fin d'aucune souffrance, mais le commencement de tout un déluge de souvenirs, d'êtres "qui parlent pour que nous ne puissions pas oublier. Eux qui, au-delà de la souffrance, ont trouvé et trouvent encore aujourd'hui le courage de vivre" (Bourneuf 61). Question cruciale et compliquée effectivement qui s'impose par l'expérience du père au seuil de la mort. Dans sa mort, le père, ou plutôt son âme, séparée de son corps court à la poursuite des souvenirs du passé, puis rend visite aux esprits d'en-haut – sa femme morte – ou d'en-bas – les compagnons de son fils. Pendant ce voyage, son corps reste immobile, inanimé dans l'attente de l'âme qui entreprend des ascensions célestes ou des descentes infernales. De cette expérience dans laquelle le père paraît percevoir le monde tel un posthumain, il nous semble que l'union de l'âme et du corps apparaît comme contingente, précaire et toujours menacée. En contemplant sa vie de si loin, ce mourant vagabonde et s'attarde dans ce creuset qui sépare les deux mondes. En même temps, le spectre de la mort bloque l'âme égarée qui ne trouve plus de corps pour s'incarner. Et si même le père parvient à s'évader de ce gouffre, s'il arrive à conquérir le corps et surpasser cette expérience extraordinaire, comment parviendra-t-il à négliger la peau qui commence à puer ? Tout ce dont il est conscient maintenant n'est plus au présent. Mais il est clair que le caractère du passé qui s'attache aux choses vient de l'attitude de conscience que nous prenons devant elles : tout

objet perçu existe dans le temps présent que nous sommes en train de vivre. Et toute image du passé dont nous prenons conscience est, par là même, présente. Tel est en effet l'état où se trouve le père tout au long de la pièce. Bien qu'il soit conscient de sa mort dès le début, il se laisse à cet état de "latence" où la conscience s'estompe pour un certain temps afin de côtoyer les vivants. Son fils et ses compagnons, eux aussi comme par contamination, suivent la même trajectoire et oscillent entre la conscience et l'état de latence.

1.5. L'agencement hétéroclite

Ce va-et-vient traumatisant entre le passé et le présent qui semble être le lot de tous les personnages est aussi une autre "ligne de fuite" qui invente des connexions inattendues entre les éléments hétérogènes (posthumains et vivants), renvoyant ainsi toujours au concept de rhizome. Ces éléments hétérogènes que forment les *lignes* dans leurs interrelations sont des *agencements*. Pour définir *l'agencement*, Deleuze dit que "[l]es vitesses comparées d'écoulement d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité, ou au contraire de précipitation et de rupture. Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constituent un agencement. [...] Un *agencement machinique* est tourné vers les strates qui en font sans doute une sorte d'organisme, ou bien une totalité signifiante, ou bien une détermination attribuable à un sujet" (*Mille* 10). En d'autres termes, les agencements sont ce qui fait tenir ensemble des éléments hétérogènes, peu importe leur "lieu" dans le social. Parce qu'il met en relation des éléments hétérogènes liés à plusieurs domaines d'action et de réflexion, tout *agencement* est déjà une *multiplicité*, possédant plusieurs dimensions. Pour discuter d'un agencement spécifique¹⁰, il faut considérer la multiplicité de ses différentes composantes.

Ce sont ces agencements qui rendent visibles les posthumains de *Littoral* et rendent énonçables l'indicibilité de leur discours. Dès que les spectres du passé ressurgissent sur scène pour faire face au vide, au silence et à l'oubli, tous les personnages se trouvent pris dans un tourbillon de surprises jusque-là cachées derrière la porte du passé. Dès lors, ils s'efforcent de revivre ces événements refoulés ne serait-ce que par la simple répétition constante des

¹⁰ Il existe des agencements de plusieurs types (méta-agencements, sous-agencements, etc.). Un mouvement social, par exemple, est un agencement et produit plusieurs agencements ; un État également ; mais c'est aussi le cas pour un livre, un film, une peinture, voire pour une guêpe et une orchidée (*Mille* 17). Dans les agencements, il y a aussi des "alliages" (états de choses, corps, mélanges de corps) et des "verdicts" (énoncés, modes d'énonciation, régimes de signes).

souvenirs. Dans *Unclaimed Experience*, Cathy Caruth, parlant de la "nécessité" de cette répétition risquée explique :

Not having truly known the threat of death in the past, the survivor is forced, continually, to confront it over and over again. The consciousness then, the act of survival, as the experience of trauma, is the repeated confrontation with the necessity and impossibility of grasping the threat to one's own life. It's because the mind cannot confront the possibility of its death directly that survival becomes for the human being, paradoxically, an endless testimony to the impossibility of living (64)

Cependant, Caruth reconnaît en même temps que "the survival of trauma is [...] the endless *inherent necessity* of repetition, which ultimately may lead to destruction [...] the repetition of the traumatic experience in the flash-back can itself be retraumatizing; if not life-threatening" (62-63). Voilà pourquoi les protagonistes mouawadiens ont tous connu un tournant décisif et important de leur existence, voire la mort d'un être cher, à la suite duquel tout a foncièrement changé. Après cette période charnière à laquelle tous les personnages participent avec Wilfrid, chacun commence à considérer son passé comme un souvenir maudit ou un malheur encombrant. Errant dans les lieux familiers, les personnages sont constamment traversés par les échos du passé. Petit à petit, et sous l'effet de *l'agencement*, les souvenirs des événements auxquels ils ont participé – ou du moins vécus par la mémoire du mourant — resurgissent et le passé réapparaît.

1.6. Revenir pour témoigner

Or, toute réapparition du passé dans le présent, pour témoigner d'un certain message, pour être captée, a besoin d'un certain genre de communicabilité avec celui qui le porte. Comment donc créer cette sorte de communication entre la vie et la mort, entre un homme qui "se meurt" et les vivants qui peuplent sa pensée, entre des êtres traumatisés et l'urgence du message qu'ils veulent communiquer par leur témoignage ? Dans son article "La preuve par l'art", Gaubert semble bien trouver la réponse à ces questions puisqu'il dit :

Témoigner, c'est tenter de re-présenter une expérience, de redonner l'évidence de l'actualité à un fait ou à une conviction que l'on éprouve ignorée, oubliée, ou méconnue. On témoigne toujours contre l'oubli ou contre la trahison de ce qu'on a soi-même tenu pour vrai ou vécu. [...] On témoigne pour les autres, devant eux, pour les convaincre ou à leur place, quand ils n'ont pas, ou plus, la possibilité de s'exprimer (57).

Dans *Littoral*, la mort du père va donc inciter Mouawad à redonner vie à des inconnus oubliés. Ainsi, il devient clair que la démarche du dramaturge consiste à arracher à l'oubli la mémoire des êtres anonymes. Le retour du père a aussi pour fonction de "rappeler aux vivants les morts" (*Littoral* 71) et leur remémore amèrement qu'à cause de l'Autre, ils ont été dépossédés non seulement de leurs proches et de leur territoire, mais également de leur histoire. Oublier les victimes des persécutions apparaît en ce sens comme une trahison. C'est justement là que le témoignage devient essentiel.

Il semble enfin qu'il n'y a "de témoignage [...] que de l'Infini" (Levinas, *Autrement* 186), cet infini "où toute définition se découpe, ne se définit pas, ne s'offre pas au regard" (Levinas, *Totalité* 72). La Mort, étant la piste de l'Inconnu et de l'Infini par excellence, l'on parvient donc à dire – selon l'assertion de Levinas – qu'elle n'a de sens que si on en témoigne ; seule la mémoire des survivants donne sens à la mort. Levinas explique aussi cette assertion par le fait qu'il n'y a de témoignage que de ce qui échappe absolument à l'expérience ; ce qui signifie, par conséquent, que "le témoignage ne présuppose pas une expérience" (*Dieu, la Mort* 220). Le témoignage devient ainsi une nécessité éthique de la part du témoin envers les autres, accédant au "témoignage pur" (*de Dieu* 122), non soumis à l'expérience, comme l'aspire Levinas. Sans tomber dans le piège du témoignage levinasien qui se tient dans une "ambivalence énigmatique" ou "alternance de sens" (*Autrement* 194), nous retenons uniquement là ce jugement à travers lequel Levinas tente de concilier ce qui est apparemment ambigu : "[c]'est dans l'ordre de l'être seulement que rectification, vérité et erreur ont un sens et que la trahison est manquement à une fidélité" (*Autrement* 58). Témoigner de l'Infini serait donc en ce sens, témoigner de sa démesure, c'est être "pur témoignage de la démesure qui déjà me commande" (*Autrement* 176). L'expression du témoignage dans *Littoral* montre que les vivants sont en mesure de témoigner de la présence des morts au moment où, par leur témoignage aux lecteurs/spectateurs, ils témoignent de ce que ces morts ne sont pas en mesure de faire valoir par eux-mêmes.

Pourrions-nous donc qualifier le théâtre de Mouawad d'"un théâtre de témoignage" ? Si oui, serait-il ainsi parce qu'il témoigne de l'oubli ou parce qu'il le dénonce ? Mouawad précise sa relation au témoignage en ces termes : "[...] il y avait en moi un besoin impossible à décrire de garder les choses, de les marquer, de ne pas les oublier" (*Puzzle* 17) ; dénoncer l'oubli ou raviver sa plaie, n'est-ce pas la même chose ? Porter la vie et la mort à une image si

nue sur scène, n'est-ce pas en effet dénoncer le scandale de l'oubli et de l'existence même ? Témoigner par l'écriture serait donc "l'arme" que Mouawad utilise pour vaincre la mort et l'oubli, tout comme le déclare Dominick LaCapra en disant que pour tous ceux qui souffrent du "jamais plus", ont recours "aux armes", voire l'écriture pour remplir un devoir envers les morts et leur mémoire, mais aussi un devoir vis-à-vis des générations futures et de la vérité (cf. LaCapra, *History* 12).

Les protagonistes des pièces de Mouawad partagent avec le dramaturge son obsession des adresses et des numéros de téléphone, sa passion de collectionneur des annuaires, de vieux journaux et de coupures de presse. Dans *Littoral*, Joséphine est celle qui conserve soigneusement des bottins et annuaires de toutes espèces. Ce sont des outils indispensables au témoignage qu'il incombe à l'écriture mouawadienne de faire. Ces Bottins et annuaires constituent la plus précieuse et la plus émouvante bibliothèque qu'on puisse avoir. Là, sont répertoriés bien des êtres, des choses, des mondes disparus, et dont eux seuls portent témoignage. Pour fixer les traces du passé, pour conserver la mémoire de disparus, voici la mission que Mouawad a choisi de faire accomplir par Joséphine : "[j]'ai tellement appris de noms par cœur, je ne suis plus capable de m'endormir sans en réciter quelques-uns quand je me couche [...] car le malheur est grand pour celui qui avance sans personne pour l'appeler par son nom" (*Littoral* 85). Derrida a toujours mis l'accent sur ce "pouvoir souverain de nommer" (*Monolinguisme* 68-9). Il associe souvent le nom à la mémoire puisqu'il dit : "[l]e nom est 'en mémoire de' ; c'est aussi une tombe, une sépulture, un monument. Dès le vivant du mort, je commence à me passer de lui. Le nom survit en l'absence de son porteur. S'il est prononcé, il porte sa mort" (*Mémoires* 62). Et plus loin encore il ajoute : "[e]n tout langage, une structure d'archi-promesse est irréductible : c'est le moment du nom, de la parole ou du titre qui depuis son insignifiance promet le sens ou le vrai" (*Mémoires* 119). Ainsi, à travers cette logorrhée de noms qui traversent l'esprit de Joséphine dans *Littoral*, le dramaturge essaie avant tout, par l'intermédiaire de cette gardienne des noms, de faire revivre en quelques pages, des êtres oubliés. Voilà pourquoi les gens du village lui disent : "[b]onne route, Antigone !" (*Littoral* 85).

L'écriture de Mouawad devient un acte de fidélité et un post-scriptum. Le nom devient ce qui donne sens à l'existence et la préserve même *de* la mort et *dans* la mort. C'est exactement ce que Massi admet en disant à Joséphine : "[t]a présence ici donne un sens à notre

rencontre. Tu nous révèles puisque tu nous redonnes nos noms" (*Littoral* 86). *Le Sang des promesses* pourrait être considéré comme un document en souvenir de toutes les personnes qui se sont perdues dans la nuit de l'oubli. Savoir nommer les perdus et les oubliés semble aussi un moyen pour s'ancrer ou "s'avoir"¹¹ comme le voit Lépine en disant : "[c]hez Wajdi Mouawad, le savoir est lié à l'appartenance. Qui sait s'appartient. Qui parvient à nommer les choses prend possession de soi. Il faut s'avoir, en effet" (Lépine 87). Ces noms, ce sont ceux des victimes de la guerre, des disparus envers lesquels il y a sans doute un devoir de mémoire. C'est aussi pour préserver ces noms de l'oubli que Simone hurle : "[é]coutez ma voix ! C'est la voix pour rappeler aux vivants les morts" (*Littoral* 52). À Amé qui se demande : "[I]a voilà mon histoire, Simone. À quoi cela servira-t-il que j'aie à raconter une histoire pareille à du monde assemblé qui sera venu pour l'écouter ?", celle-ci répond tout simplement ; "[p]our ne pas oublier les noms, Amé" (*Littoral* 71). Mouawad se charge donc de la mission ardue qui consiste à tirer ces morts de l'indifférence et de l'oubli auxquels ils paraissent voués. Ainsi, ses personnages consentent à livrer leur témoignage pour ne pas oublier les noms des leurs ; voilà pourquoi Simone voudrait graver les noms sur une pierre. Les "histoires" qu'Amé, Sabbé, Massi et Simone veulent raconter porteront donc surtout sur leur vie, qui témoigne aussi de la mort de leurs parents. C'est exactement ce que Simone résume en ces termes :

On a notre histoire. Un homme cherche un lieu pour enterrer le corps de son père. À travers cette histoire, chacun racontera la sienne. Nous raconterons en redisant et en refaisant ce que nous avons dit et ce que nous avons fait. Sur les places publiques, nous irons et nous raconterons notre histoire (*Littoral* 86-87).

Bloqué à mi-chemin entre la vie et la mort, le père se trouve donc dans une situation sans issue et sollicite l'aide des vivants qui l'entourent et qui ne trouvent rien sur la plage pour l'ancrer : "[j]e ne sais pas ! C'est vous les vivants, moi je suis mort. C'est à vous de trouver !", et c'est à ce moment que Joséphine avance sa proposition : "[j]e sais, moi. J'ai une ancre. Une ancre solide. Donnez-lui les sacs. Nous cherchions un gardien et un lieu, nous aurons le plus fidèle des gardiens. Tiens, ce sac contient tous les noms de la région du nord. [...] Accroche-toi bien à eux, ils te garderont accroché à la terre de ton pays" (*Littoral* 102-103). Symboliquement, c'est le retour des morts qui aide les vivants à préserver les traces de ces disparus. Une fois l'histoire révélée, les noms inscrits et arrachés au silence, à l'oubli et à la

¹¹ D'ailleurs, Mouawad se demande sur la manière de conjuguer le verbe *s'avoir* : "[j]e m'ai/ Tu t'as/ Il s'a/ Nous s'avons/ Vous s'avez/ Ils s'ont" (Mouawad, *Poisson* 93).

mort feront leur apparition et demeureront suspendus quelque part dans la mémoire collective des vivants. Lorsque le moment arrive où la mort doit prédominer une seconde fois, celle-ci sera donc non plus le cercueil des noms, mais plutôt la gardienne de ces noms, comme le sera d'ailleurs le père de Wilfrid qui devient "le gardien des troupeaux" (*Littoral* 103). Le mort aura besoin d'être ancré au fond de la mer pour enfin trouver la sérénité. Mort et noms auront donc mutuellement besoin l'un de l'autre pour permettre le passage entre les deux mondes.

Faut-il dire alors que Mouawad nie le fait même de l'inéluctabilité de la mort en la nommant ? Ceci n'est certainement pas le cas. Ce qu'il nie, à la manière de Spinoza, c'est que les différents discours que nous tenons sur la mort soient des discours confus ou de simples lamentations qui empêchent de vivre et qui nous noient dans la crainte. Or, selon *l'Éthique* de Spinoza, "[l]a Crainte est une Tristesse inconstante née de l'idée d'une chose future ou passée sur l'issue de laquelle nous avons quelque doute" (*Éthique* III, définitions des affects XIII). Or, "si de ces affects le doute est supprimé, l'Espérance devient *Sécurité*, et la Crainte *Désespoir*" (*Éthique* III, proposition XVIII, scolie II). Mouawad semble ainsi partager la philosophie de Spinoza en voyant que le discours de la crainte et de l'imagination douteuse sur la mort peut lui-même conduire à d'autres morts, non plus à une simple échelle individuelle, mais à une échelle collective aussi. Il faut donc tenir un discours rationnel sur la mort tout en admettant qu'elle soit là, mais sans tomber dans le piège de la crainte ou du désespoir. Ne voyant la mort que comme une simple destruction du corps humain qui n'est qu'une simple apparence, notamment mortelle, Spinoza croit ultimement à l'âme humaine qu'il considère éternelle. C'est ainsi que le philosophe réclame le droit de parler d'une "expérience de l'éternité", ou encore de l'immortalité de l'âme et de l'Esprit : "[...] L'Esprit humain ne peut pas être absolument détruit avec le Corps ; mais il en subsiste quelque chose qui est éternel [...] Et néanmoins nous sentons et expérimentons que nous sommes éternels" (*Éthique* V, prop. XXIII et scolie). Loin d'être liée à des questions ontologiques ou métaphysiques, la mort, chez Spinoza et aussi chez Mouawad, est donc toujours liée à une éthique qui fait appel à la raison, à la logique et au rationnel et non aux affects nocifs et destructeurs. Voilà pourquoi Spinoza déclare : "[l]'homme libre ne pense à rien moins qu'à la mort, et sa sagesse est une méditation non de la mort, mais de la vie" (*Éthique* IV, proposition LXVII). Dans la démonstration de cette proposition, il explique que l'homme libre, c'est-à-dire celui qui vit selon le seul commandement de la raison, n'est pas conduit par la crainte de la mort, mais désire le bien

directement, c'est-à-dire qu'il désire agir, vivre, conserver son être selon le principe de chercher l'utile qui nous est propre. Et par conséquent, il ne pense à rien moins qu'à la mort ; mais sa sagesse est une méditation de la vie car, notamment "l'Esprit s'efforce de n'imaginer que ce qui pose sa puissance d'agir" (*Éthique* III, proposition LIV). Prendre la mort comme point de relais pour penser à la vie est donc la voie recherchée par Mouawad pour apprendre une leçon de vie au-delà de la mort. Il suit ainsi le chemin spinoziste certes, mais il suit aussi, du même coup, le chemin rhizomatique deleuzo-guattarien, selon lequel "quand un rhizome est bouché, arbrifié, c'est fini, plus rien ne passe du désir ; car c'est toujours par rhizome que le désir se meut et produit. Chaque fois que le désir suit un arbre, ont lieu des retombées internes qui le font choir et le conduisent à la mort ; mais le rhizome opère sur le désir par poussées extérieures et productrices" (*Mille* 22). Suivant le rythme de cette poussée extérieure et productrice, Wilfrid va donc se livrer à la recherche d'une confrontation à autrui, au monde et surtout à un "soi-même" en dehors de son territoire habituel et familial. La recherche de l'Autre surgit ainsi comme un moteur, déclencheur de vie, qui travaille à la transformation de l'être. Une transformation directement liée à l'épurement et à l'humilité de l'être devant l'autre et devant le monde. Cette recherche de l'Autre serait-elle donc une tentative réussie ?

2. Au creuset de la mort entre le Moi et l'Autre :

La recherche de l'Autre, tel qu'elle est conçue et exprimée dans *Littoral*, suggère en elle-même des lignes de fuite, souvent fortement marquées. Deleuze dit :

Le monde a perdu son pivot, le sujet ne peut même plus faire de dichotomie, mais accède à une plus haute unité, d'ambivalence ou de surdétermination, dans une dimension toujours supplémentaire à celle de son objet. [...] En vérité, il ne suffit pas de dire Vive le multiple [...] Le multiple, *il faut le faire*, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose (*Mille* 12, 13).

Se sentant seul face à la mort, Wilfrid commence donc à chercher quelqu'un pour lui donner le soutien dont il a besoin. Or, au cœur de cette recherche, il existe un autre genre de conflit qui se déchaîne : le rapport ambigu à l'Autre¹². C'est exactement ce rapport qui enferme le protagoniste dès le début dans la solitude, ce qui apparaît comme un facteur déterminant dans

¹² Bien que le concept de l'Autre ne soit pas deleuzien, nous envisageons ce recours à autrui sous l'angle de l'hétérogénéité puisque ces rencontres sont faites purement par hasard, unifiant des jeunes sans aucune attache apparente.

sa quête identitaire. Frappé par l'ambiguïté de ce rapport avec un Autre qui le déçoit (les membres de sa famille), Wilfrid s'élançait à la recherche d'autres pairs qu'il rencontre et qui vont l'accompagner tout au long de son périple. D'ailleurs, ce thème de la rencontre apparaît comme un motif récurrent dans la dramaturgie mouawadienne puisque l'auteur avoue lui-même dans la préface de *Littoral*, lorsqu'il parle de "l'origine de l'écriture" : "[a]vant tout, il y a eu rencontre [...] *Littoral* est donc né d'abord et avant tout d'une rencontre et a pris son sens par les rencontres. C'est-à-dire ce besoin effrayant de nous extraire de nous-mêmes en permettant à l'autre de faire irruption dans nos vies, et de nous arracher à l'ennui de l'existence" (5, 7). La "rencontre" façonne *la mise en relation* des individus et permet à chacun de changer la situation où il s'engluait en présence de l'autre, partenaire ou adversaire. À propos de cette idée de "l'irruption de l'autre" dans le théâtre de Mouawad, Lépine dit : "[...] peut-être n'est-ce pas tant le théâtre québécois qui s'ouvre à l'Autre que l'Autre qui fait ici irruption, qui s'impose à nous sans même que nous l'ayons désiré" (84). Que l'Autre soit recherché ou qu'il fasse simplement irruption dans la vie, cette rencontre avec l'Autre, sous toutes ses formes, fait l'objet de plusieurs travaux sur l'œuvre mouawadienne dont la thèse de Mylène Rivest intitulée : *Littoral* de Wajdi Mouawad : un acte de métacommunication. Rivest souligne le fait que c'est surtout la rencontre qui tisse les liens sociaux et par là même apparaît comme le noyau constitutif du Soi, puisque c'est à travers elle que l'individu devient acteur de sa vie et metteur en scène de ses "rencontres" successives. C'est elle aussi qui stimule la connaissance de soi grâce à un événement toujours nouveau, positif ou négatif, qui (sur)vient pour révolutionner le soi.

Si les situations de rencontre sont omniprésentes dans la fiction narrative et dramatique, le "thème" de la rencontre, comme le voit Bakhtine dans son essai sur les formes du temps et du chronotope dans le roman, est "l'un des plus universels, non seulement en littérature (où il est difficile de découvrir une œuvre dont ils soit totalement absent), mais dans d'autres domaines de la culture, comme dans diverses sphères de la vie et des mœurs de la société" (Bakhtine 251). Ce qui nous intéresse vraiment dans la rencontre, c'est non pas le "thème" en tant que tel, mais le moment privilégié où un personnage-sujet se découvre par le biais de l'Autre qu'il rencontre par pur hasard. Presque toutes les rencontres de *Littoral* appartiennent donc à cet interstice entre *l'avant* et *l'après* de la rencontre, entre temps de soi-même et temps de soi-même comme un autre (Ricoeur), où s'instaure alors une rupture

existentielle et où s'opère la connaissance de soi. Ce qui intéresse dans la rencontre, c'est ce qui arrive au sujet suite à cette rencontre. La rencontre signifie donc d'abord et avant tout la reconnaissance de l'Autre, et ensuite le fait de se reconnaître à travers l'Autre, comme le souligne Herman : "[i]n the aftermath of traumatic life events, survivors are highly vulnerable. Their sense of the self has been shattered. That sense can be rebuilt only as it was built initially, in connection with others" (61).

2.1. Indifférence d'Autrui devant la mort

Conscient du fait que "toute relation n'est pas rencontre et toute rencontre n'est pas forcément une relation" (Urrego 5), Mouawad présente deux types opposés de rencontres dans *Littoral* : des rencontres qui font figure de rupture et d'aliénation, et d'autres qui font figure de solidarité et de communion. Dans sa thèse, Rivest présente une analyse détaillée sur l'attitude de chacun des personnages vis-à-vis de la mort de l'Autre. Dans *Littoral*, ce qui nous frappe de prime abord, c'est la banalité de l'attitude de certains devant la mort. La plupart du temps, les vivants demeurent immobiles dans le cauchemar du mort, alors que les morts le sont aussi dans le cauchemar des vivants. Perdant son équilibre face à la mort de son père, Wilfrid essaye de trouver d'abord compensation et aide dans les rencontres avec le Thanatologue, responsable de l'autopsie, puis avec le préposé au poste de police, l'agent des pompes funèbres et le vendeur de vêtements. Cependant, leurs discours, apparemment empathiques, reflètent une démarche rigoureuse et bureaucratique imposée par la nature de leur travail. Mais l'humour noir et grinçant qui anime leurs répliques n'est rien d'autre que la manière dont Mouawad confronte l'absurdité de la vie et de la mort à laquelle ses personnages font face. Voilà pourquoi les paroles de Wilfrid et du Thanatologue, dans la scène "Morgue", semblent incompatibles. Face à l'angoisse éprouvée par Wilfrid lorsqu'il se trouve obligé de reconnaître le visage de son père, le Thanatologue a une attitude purement professionnelle en voyant le cadavre :

Ce n'est qu'un cadavre comme celui du poulet au fond de votre congélateur. Je vous découvre son visage quelques secondes et ce sera terminé. [...] Tenez ; je le regarde et ça ne me fait aucun effet! [...] je marche dans la rue et je rigole en regardant les yeux des gens, car j'y vois ce que je ne vois jamais au fond des yeux de mes visiteurs quotidiens (18).

De même, bien que le thanatologue reconnaisse tout de suite la ressemblance physique entre Wilfrid et le cadavre, il exige quand même une identification (18), d'autant plus qu'il refuse au fils le droit de rester avec le cadavre. Ce comportement absurde pousse même Wilfrid à remettre en question toutes les formalités qu'il doit suivre pour l'enterrement. C'est là que la scène "Procédures" souligne, une fois de plus, l'absurdité des attitudes des autres face à la mort. Les répliques du préposé, de l'agent et du vendeur sont presque les mêmes et témoignent ainsi de la froideur des pratiques thanatologiques répertoriées par Louis-Vincent. Le côté humain banni, il semble alors que les rites de l'enterrement, pour ces gens à ras de terre, ne soient que des "procédures", tel qu'indiqué par le titre de la scène et les réponses offertes à Wilfrid pour savoir ce qu'il lui faut pour l'enterrement :

Wilfrid. Qu'est-ce qui arrive avec le corps de mon père ? [...]

Le Thanatologue. Si vous voulez qu'il soit incinéré sans être exposé, ce n'est pas très cher, assez économique, sinon vous pouvez l'exposer, puis soit l'enterrer, soit l'incinérer, avec ou sans office, avec ou sans fleurs, avec une petite voiture, une grande voiture, deux grandes voitures, trois grandes voitures, ça dépend de vos moyens, de vos croyances. Il faut voir avec un salon funéraire (*Littoral* 20).

Se sentant incapable d'affronter la mort de son père tout seul, la première réaction de Wilfrid est alors de faire appel aux membres de sa famille pour le "soutenir". Symboliquement, les oncles et les tantes s'approchent pour lui apporter leur soutien dans cette situation qui dépasse ses capacités. Or, à partir de là commence en effet la chute inexorable du monde de l'enfance, la prise de conscience du monde des adultes et de la mort. Personne parmi les membres de la famille ne pourra créer une sorte de réconciliation entre l'enfant et la mort de son père, personne ne lui sera d'aucun secours. Leur banalité apparente, leur indifférence frappante vis-à-vis de la mort ne font que pousser le jeune homme à prendre la décision qui changera le cours de sa vie. En fait, l'absurdité et l'exagération des tantes (Lucie et Marie) et des oncles (François et Michel) qui apparaissent clairement dans les scènes intitulées "La famille" et "Salon funéraire", révèlent une ressemblance avec les répliques du thanatologue et de l'agent. Tous les discours, les hurlements et les mots amers de condoléances n'ont apparemment qu'un même objectif, soit l'expression d'une empathie feinte à l'égard de l'orphelin :

Oncle Michel. C'est vrai ça, qu'est-ce que tu vas faire ?

Oncle Émile. Il ne va rien faire du tout! Qu'est-ce que vous voulez qu'il fasse ?

Tante Lucie. Émile! Je t'en prie! Tu parles au fils de ta sœur! Un peu de respect!
(*Littoral* 25). [...]

Tante Marie : Wilfrid, on aimait ton père, seulement il était différent et il a commis certaines erreurs qui ont jeté un froid entre nous (29).

La froideur des propos de l'oncle Émile souligne aussi son indifférence à l'égard de la situation vécue par Wilfrid, puisqu'il reproche à son neveu sa façon de parler alors qu'il n'a pas encore fait le deuil de son père : "[i]l n'a même pas été foutu de t'apprendre l'accent du pays! Tu parles comme un étranger, avec un accent étranger aux membres de ta famille!" (*Littoral* 29). Cet homme (le père mort) qu'ils trouvaient un peu "différent" et "étranger" est devenu ensuite l'ennemi de la famille parce que, de leur point de vue, leur sœur est morte en couches par sa faute, car il a respecté le désir que sa femme avait de garder son enfant alors que sa santé était fragile.

Face à l'attitude absurde et l'indifférence de la famille et des responsables de la morgue, il devient aisé de faire le lien entre la perte du père, dans *Littoral*, et le sentiment de perte de soi vécu par Wilfrid lequel exprime au juge sa solitude en ces mots : "[...] monsieur le juge, je veux dire quand il ne vous reste plus personne au monde, c'est qu'on se demande comment le lendemain on va trouver assez de force pour continuer à faire ce qu'on faisait la veille" (*Littoral* 35). Mouawad semble peindre par ces tableaux des gens qui ont enlevé toute signification à leur propre existence, des êtres marginaux, peu ou non préoccupés par ce qui se déroule autour d'eux, insensibles aux désastres du monde, y compris la mort. Cette attitude absurde et exagérée ne fait en fait qu'enfermer le héros davantage dans son univers clos et l'isole de sa famille, ce qui accentue son aliénation. Tout le pousse donc à entamer, tout seul, le voyage initiatique à la recherche de son identité. Peut-être Mouawad veut-il par ces personnages insinuer que la décision de Wilfrid ne revient ni à sa nature, ni à ses valeurs, mais à la puissance de l'aliénation qu'il ressent. Attitude banale devant la mort, neutre, vague, indifférente, exagérée ou nulle, tout pousse Wilfrid à échapper de ce lieu de la non-valeur radicale : tel est donc le lieu type où toute tentative ne peut qu'échouer et doit nécessairement déboucher sur la mort et le néant.

Dans *Unclaimed Experience*, évoquant cette idée de départ, Caruth dit: "[t]he exodus [...] is a departure that is both a radical break and the establishment of a history" (14). En ce sens, le départ de Wilfrid avec ses compagnons pour trouver une sépulture à son père dans son pays d'origine se meut en voyage initiatique et psychologique plus que géographique. Si le

départ engendre la rupture avec le lieu et le temps, dans le cas de Wilfrid, il annonce le début d'une recherche identitaire et non une fin en soi. Le lieu quitté, le "chez-soi" de l'enfance occupe une place d'importance dans l'esprit de ceux qui cherchent à (re) construire leur identité. Le départ en est donc un de l'extérieur et non pas de l'intérieur, car au niveau psychologique, le lieu quitté ne change pas. C'est le sentiment de perte et le désir de retour qui accompagnent souvent le départ. Caruth considère le traumatisme du départ aussi comme la raison fondamentale de la fragmentation puisqu'il demeure, selon elle, comme la toile de fond mystérieuse et énigmatique de toute œuvre dont l'opacité reste à être élucidée : "trauma of leaving [home is a] gap in the text" (21) [...] the *act of leaving* [...] constitutes its central and enigmatic core [...] (22). Loin d'être une rupture narrative du passé, le départ n'est donc qu'une autre prise de position, une autre perspective pour témoigner du passé, même s'il est géographiquement éloigné.

Le voyage participe d'un cheminement vers la (re)découverte de l'essence humaine et est le moyen de perpétuer la quête d'une unité identitaire, d'un absolu parfait et harmonieux. En se frayant un nouveau chemin par ces lignes de fuite, Wilfrid brise le cadre où il se trouve. Ces lignes contribuent à elles seules au phénomène de *déterritorialisation*, ainsi décrit par Deleuze :

[Déterritorialisation] est le mouvement par lequel "on" quitte le territoire. C'est l'opération de la ligne de fuite. Mais des cas très différents se présentent. La D peut être recouverte par une reterritorialisation qui la compense, si bien que la ligne de fuite reste barrée : on dit en ce sens que la D est négative. [...] Un autre cas se présente lorsque la D devient positive, c'est-à-dire s'affirme à travers les reterritorialisations qui ne jouent plus qu'un rôle secondaire, mais reste cependant relative, parce que la ligne de fuite qu'elle trace est segmentarisée, divisée en "procès" successifs [...]. (634)

En laissant sa *terre* à la recherche d'un Autre avec qui entamer le voyage d'une recherche identitaire, Wilfrid poursuit une nouvelle ligne de fuite et pense ainsi trouver dans le pays natal de son père l'aide et le soutien qu'il attend. Or, de prime abord, sa ligne de fuite semble "barrée" par les dialogues qu'il a avec les villageois (Ankia, Farid, Issam et Joseph) dans la scène "Cimetières" et qui ne sont pas sans rappeler ses discours avec sa famille ou avec les responsables de la morgue. Pendant la scène "L'aveugle qui lit en pleine nuit", Wilfrid explique aux villageois son intention de "réconcilier [son père] avec la vie [en] l'enterr[ant] dans son village natal" (*Littoral* 49). L'hostilité et l'indifférence à l'égard de la mort

s'imposent là aussi, surtout quand on entend ces mots : "[l]e cimetière est plein ! Il n'y a plus aucune place !" (54). À l'instar des membres de la famille, les villageois protègent leur territoire de toute invasion "étrangère" et refusent l'hospitalité aux morts, comme le faisait jadis la famille en protégeant le caveau familial de l'envahissement de l'Autre (le père de Wilfrid). Dans la scène "Repas", Hakim a une attitude aussi hostile que celle des villageois. Conscient de la rareté des places accordées aux morts, il exige de faire une "fête" et une "danse" macabre avec le mort avant de lui offrir le repos. Or, Wilfrid et Simone refusent d'humilier le cadavre du père. En ce sens, le personnage de Hakim, comme le soulève Diane Godin, serait la personnification la plus grossière de l'indifférence à l'égard de la mort : "Mouawad a fait de ce Hakim, en somme, un véritable archétype du profanateur décadent pour qui la mort, la vie et la sexualité se réduisent à de simples objets sacrifiés sur l'autel du plaisir et de la moquerie" (Godin 106). D'aliénation en aliénation, l'univers de Wilfrid face à la mort et après la rencontre d'un Autre complètement indifférent se rétrécit peu à peu et il commence à ressentir qu'"ici" et "là-bas" se rejoignent sur le plan de l'individualisme et l'indifférence alors qu'en allant à la rencontre de ses origines, Wilfrid espérait trouver la solidarité nécessaire à la concrétisation de son projet. La *déterritorialisation* serait-elle donc *négative* et vouée à l'échec ? Wilfrid dénonce en quelque sorte le fossé énorme qui sépare la parole et le réel dans l'attitude de sa famille, le sentir et le vivre, dans l'attitude des gens de la morgue et des villageois. Dans cette ligne de fuite, tout semble se bloquer comme le souligne Georges Poulet : "le monde et le moi, tout est uniformisé dans la même impuissance. Il est trop tard pour aimer encore et pour rien être, pour revenir en arrière ou pour aller de l'avant. Il n'y a plus qu'à trouver le repos, si possible, à force de fatigue, dans la conscience du vide en quoi tout s'est résolu" (243).

2.2. À la croisée des chemins : l'Autre retrouvé

Ainsi, l'Autre recherché se substitue tout à coup au Moi et conquiert son indépendance et sa liberté, lui ôtant de la sorte toute originalité créatrice, mettant en péril son intégrité et le replongeant irrémédiablement dans le gouffre de l'aliénation, insatisfait et inassouvi dans sa vie bloquée au point que Wilfrid reproche à son père de l'abandonner ainsi. Après sa rencontre avec sa famille, voici ce que Wilfrid dit au juge : "je commençais à en vouloir à mon père de m'avoir foutu dans une pareille situation" (*Littoral* 35). Mais sans tomber dans le piège du

désespoir, Wilfrid trouve qu'il doit plutôt faire face à l'adversité et à la résistance dans ses relations avec l'Autre, dont l'apogée est la confrontation avec les membres de sa famille et les villageois. En dépit de l'hostilité de l'Autre face à la mort, Mouawad semble encore convaincu par cette "nécessité de faire des choses ensemble" (Côté 136). Il faut donc trouver un autre type d'agencement de rencontres puisqu'"un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions" (Mille 15). Si l'on comprend comment l'instant traumatique de la mort transforme chacun des personnages en être marginal, l'on saisit alors l'importance qu'accorde Mouawad au rapport entre l'individu et le groupe.

Face à un Autre qui pousse à la solitude et à l'aliénation, Mouawad introduit aussi un Autre qui incarne le soutien et l'intégration. Ainsi dans son théâtre, même si la Mort commence par aliéner et enfermer les personnages dans la solitude, elle finit par rassembler et unir puisqu'écrire consiste avant tout à "faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite jusqu'au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite" (19). C'est "à la croisée des chemins" que Wilfrid rencontre l'Autre recherché et se découvre en sa présence ; c'est là aussi que la *déterritorialisation* commence à acquérir un aspect positif puisque "ligne de fuite ou de déterritorialisation [...] changent de nature en se connectant avec d'autres" (Mille 15, 16). L'Autre s'affirme ainsi, dans cette errance, comme un guide ou un pôle d'attraction, même si chaque membre au sein du groupe se trouve parfois accepté, parfois rejeté. Au-delà des similarités, c'est surtout par les différences que ces jeunes s'attirent et se complètent, parvenant ainsi à donner un sens à leur amitié. Ce pôle d'attraction est en effet l'exemple type de l'expérience traumatique comme la décrit Caruth :

[...] trauma can create community [...] For some survivors, at least, this sense of difference can become a kind of calling, a status, where people are drawn to others similarly marked [...] So trauma has both centripetal and centrifugal tendencies. It draws one away from the center of group space while at the same time drawing one back. The human chemistry at work here is an odd one, but it has been noted many times before: estrangement becomes the basis for communality, as if persons without homes or citizenship [...] were invited to gather [...], a ghetto for the unattached. (Caruth, *Explorations* 186)

C'est exactement ce qui arrive aux membres du groupe lorsque chaque individu devient le centre d'intérêt pour raconter son histoire. Mais peu après, il est rejeté pour qu'un autre puisse

le substituer et faire le témoignage de son trauma. Cette attraction et ce rejet s'effectuent tout au long de leur trajet d'errance. Voilà pourquoi dans *Littoral*, les membres qui constitueront plus tard "le groupe" sont présentés comme des personnages sans attaches, malheureux et solitaires. Cependant, loin d'être vu comme un élément négatif, c'est cet aspect de nomadisme qui constituera l'identité rhizomatique des personnages. En s'ouvrant aux autres, Wilfrid sera enfin capable d'"arriver à la formule magique que nous cherchons tous PLURALISME = MONISME, en passant par tous les dualismes qui sont l'ennemi, mais l'ennemi tout à fait nécessaire, le meuble que nous ne cessons pas de déplacer" (*Mille* 31).

2.3. Le j(e)u de l'Autre

La reconstruction de l'identité de Wilfrid et de ses compagnons passe donc par l'Autre qui décrit les attitudes, nomme les actions et ainsi renvoie une image de soi. Mouawad oppose donc ainsi l'identité racine qui pose pour principe une intégration en profondeur à l'identité rhizome qui est une ouverture vers les autres. Il privilégie l'identité rhizome qui procède par variation, toujours modifiable et qui n'est ni singulière ni fixe. La recherche identitaire s'ouvre donc à l'univers tout entier puisqu'"un rhizome ne cesserait de connecter des chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales" (*Mille* 14). Voilà pourquoi Mouawad a voulu que Wilfrid trouve en Simone l'aide qu'il n'avait pu obtenir de sa famille maternelle à la mort de son père. Ne parvenant toutefois pas à convaincre les siens de la nécessité d'offrir l'hospitalité aux morts, elle décide d'accompagner Wilfrid dans sa quête, ce qui lui permet de se découvrir et de se connaître elle aussi. Le titre de la partie intitulée "L'Autre" annonce les rencontres successives d'Amé, de Sabbé et de Massi. Ces personnages errants, à la limite de l'hystérie et de la folie, privés de tout dans la vie et surtout de l'Autre, trouveront alors dans les messages hasardeux un élan d'espoir. En réponse aux messages lancés dans la mer par Simone, Amé répondra par la lumière ; au violon de Simone se joindra aussi le tambour de Sabbé ; et enfin, le rire de ce dernier trouvera écho dans celui de Massi, permettant ainsi à la rencontre de se produire. La rencontre avec Joséphine passe également par ce même système de signaux puisqu'elle a pu suivre ces jeunes de village en village. Aucune de ces rencontres n'était apparemment attendue, mais chaque réponse au message émis "arrive du côté où [on] l'attendai[t] le moins" (*Littoral* 53). Aux systèmes "centrés", Mouawad oppose donc des systèmes "acentrés",

"réseaux d'automates finis, où la communication se fait d'un voisin à un voisin quelconque, où les tiges ou canaux ne préexistent pas, où les individus sont tous interchangeables, se définissent seulement par un état à tel moment, de telle façon que les opérations locales se coordonnent et que le résultat final global se synchronise indépendamment d'une instance centrale" (*Mille* 26).

Au-delà des différences, un seul point commun semble être le centre d'attraction mystérieux qui attire ces jeunes errants inconsciemment les uns vers les autres : la colère contre la violence et le silence des ancêtres¹³. Cette colère ressentie par ces jeunes traumatisés est purement légitime : "[i]l n'est pas rare de voir des individus ayant vécu une expérience traumatisante manifester une intense colère à propos de ce qui leur est arrivé" (Garland 89). Bien plus, Herman justifie cette attraction due au trauma en disant : "traumatic reactions occur [...] when neither resistance nor escape is possible, the human system of self-defense becomes overwhelmed and disorganized" (34). Voilà pourquoi ces jeunes compagnons expriment leur colère par toutes les voies possibles : les hurlements, les fous rires, l'errance, la musique, les cris, etc., et sont unis pour partager leur colère ensemble. C'est surtout Simone qui joue le rôle de guide qui rassemble les autres derrière elle et nourrit la colère de tout le monde. Dans *Littoral*, Wazâân décrit l'attitude furieuse de Simone à chacun de ses pas : "Simone qui hurle depuis cinq jours ! Et qui chante à tue-tête et qui met en colère tous les villageois" (50), "[é]coutez la colère de la jeunesse qui fera de vous les vaincus des vaincus. La jeunesse est en colère contre vous" (59). Cette "folle de colère" (51) qui "cherche à consoler ce que l'on ne doit pas consoler" (51) n'a donc qu'un seul but à réaliser, celui d'"aller réveiller tout le monde" (53). Une telle colère ne sera apaisée que par l'arrivée de Joséphine, cette "Antigone" comme la nomme l'un des villageois, gardienne des souvenirs, qui vient faire le deuil collectif envers tous les morts et les oubliés, attitude déjà amorcée par Wilfrid dès son départ initiatique. Wilfrid remarque alors la similitude entre sa propre situation et la volonté de Joséphine de vouloir préserver la mémoire des disparus. Tous deux portent le fardeau de leurs ancêtres avec le cadavre du père de Wilfrid, comme symbole concret de cette corvée. C'est aussi Joséphine qui propose de se servir des bottins pour ancrer le cadavre du père au fond de

¹³ Dans sa thèse, Rivest voit que dans *Littoral*, la coupure entre la "génération lyrique" (Mouawad, *Lettre ouverte*), marquée par l'individualisme et l'éclatement des valeurs, et la jeunesse, "qui reproche à ses aînés de ne pas lui avoir transmis le sens et la mémoire nécessaire à la vie des humains" (Baillargeon B-7), empêche toute tentative de communication entre le Moi et l'Autre, voire entre le Moi et le monde.

la mer. Par cette suggestion elle ne garantit pas seulement au cadavre le repos éternel, mais aussi et surtout elle garantit aux morts et aux oubliés d'être "lavés" et "baptisés" afin d'être conservés dans la mémoire collective pour l'éternité. Massi semble être pleinement conscient de ce fait puisqu'il constate cette influence fondamentale de Joséphine sur les siens en lui disant : "[t]u nous révèles puisque tu nous redonnes nos noms" (*Littoral* 86).

La rencontre entre ce groupe de jeunes furieux, qui passe toujours par la transmission de signaux, fournit une piste intéressante car elle permet d'entamer un voyage en sens inverse, vers le passé. À la croisée des chemins de la vie, Massi, Sabbé, Amé, Simone, Wilfrid et Joséphine se rencontrent certes, mais aussi à la croisée des chemins de la mort ils rencontrent le père de Wilfrid qui devient l'incarnation de l'image du Père de chacun d'entre eux. Par la mort emblématique du père de Wilfrid, ils pourront remédier à leur sentiment de culpabilité envers leurs propres parents en cherchant une sépulture à ce corps qui se décompose. Cette recherche d'un ancrage quelconque trahit-elle le concept de rhizome dans la pièce ? Le rhizome lui-même a son "despotisme" et il est bien légitime, même au sein d'une pensée rhizomatique de chercher de temps en temps des points de repère puisque Deleuze admet qu'"[i]l y a des nœuds d'arborescence dans les rhizomes, des poussées rhizomatiques dans les racines" (*Mille* 30). Il est donc permis de trouver des "déformations" parfois dans le trajet du rhizome, mais l'essentiel c'est que cette déformation ne devienne pas un modèle. Considérer le père de Wilfrid comme un point de repère identitaire est donc un acte temporaire, un moment d'arrêt au cours de la recherche identitaire. Sabbé résume le rôle de cette incarnation à ses compagnons en parlant du cadavre du Père de Wilfrid en ces termes :

Simone : [...] nous tous ici n'avons plus de parents. (75) [...] dans ce corps là, réside [l]a seule chance de salut (76) [...]

Amé, que tu le veuilles ou non, ce corps est le corps de ton père. [...]. Ouvre les yeux et reconnais en lui le père disparu, le père assassiné, le père ensanglanté. Trouvons-lui un lieu et reposons-le pour de bon. Nous repartirons libres, Amé, libres, plus libres [...] Et nous déposerons une pierre sur laquelle nous graverons le nom de nos pères (*Littoral* 77).

Voulant se libérer de la culpabilité où ils se noient, les compagnons furieux de Wilfrid reconnaissent dans son père leurs pères morts ; même Joséphine lui demande de jouer ce rôle ne serait-ce que pour quelques instants avant de sombrer dans le néant : "[v]oulez-vous être mon père pour quelques instants ?" (*Littoral* 93). Ce jeu de doublure devient d'autant plus

convergent que chacun se retrouve dans la conscience de l'autre. Voilà pourquoi Wilfrid voit dans Joséphine le reflet de ses inquiétudes : "[r]este avec moi. Toi et moi on est pareils. Moi mon père, toi tes noms" (*Littoral* 91). Ce jeu de miroirs pousse les jeunes à voir dans le corps du père de Wilfrid l'incarnation de tous les pères. Cette idée déclenche aussi d'autres histoires de morts secondaires, violentes et meurtrières qui viennent se greffer à cette mort principale représentant le pivot de la pièce : la mort des parents d'Amé, de Sabbé et de Massi. En effet, les récits de ces trois personnages, au même titre que le sont ceux d'Œdipe, d'Hamlet et de Mychkine desquels ils sont inspirés, portent communément sur la relation avec le père : Amé a tué le sien ; Sabbé a assisté à son assassinat ; Massi ne l'a pas connu ainsi que l'explique le dramaturge lui-même dans la préface de cette pièce (6). En accompagnant le cadavre du père de Wilfrid et en lui trouvant une sépulture, chacun peut enfin se réconcilier avec sa vie et effacer à jamais le sentiment de culpabilité ou de fureur qui l'envahissait. Confronté ainsi aux déboires et aux dégradations de l'existence, le héros mouawadien recherche alors des refuges contre les menaces d'érosion dont il est l'objet. En fixant sur le papier les parcours fugitifs des disparus, le dramaturge leur offre une chance de renaître. Sans le départ de Wilfrid au pays de ses origines, sans cette *déterritorialisation* choisie, aucune de ces rencontres significatives n'aurait pu avoir lieu. Une fois cet Autre retrouvé, le périple s'avère achevé et le deuil terminé. *Littoral* nous apparaît alors moins être cette frontière dichotomique entre la vie et la mort que ce lien de continuité indispensable entre les deux, le pont entre le passé et le présent, le Moi et l'Autre. La mort devient ainsi, par la connexion de tous les éléments hétérogènes qui la peuplent, une sorte de fondation, d'affirmation, de purification, de création ; c'est une mort qui rassemble et unit les hétéroclites, une mort fraternelle qui aide Wilfrid à récupérer les "lignes" de son identité.

Face à la mort, Wilfrid a vraiment pu réaliser son rêve d'héroïsme comme le souligne le père : "Wilfrid, tu es plus que jamais devant la mort et tu prends la décision de la regarder en face, tout seul" (*Littoral* 90). Il est devenu le héros de "sa" vie. Bien plus, s'il s'est libéré des contraintes du passé qui l'étouffaient, en les détruisant, il a pu se "*purifier*" des banalités de cette vie d'enfant qu'il menait. Deux éléments essentiels lui étaient indispensables pour ce faire : une vision apocalyptique qui met un terme à toute une vie passée et une vision démiurgique pour bâtir un monde nouveau selon ses aspirations. Il s'agit donc de "tout démolir, pour revenir à l'essentiel". En d'autres termes, selon Deleuze, "[l]e rhizome procède

par variation, expansion, conquête, capture, piqûre. [...] Comment le livre trouvera-t-il un dehors suffisant avec lequel il puisse agencer dans l'hétérogène, plutôt qu'un monde à reproduire ?" (*Mille* 32, 35). Or là, il faut signaler que la reproduction ici ne signifie point recopier la vie, "ce n'est pas un autre 'modèle', c'est un agencement qui fait que la pensée devient elle-même nomade, le livre une pièce pour toutes les machines mobiles, une tige pour un rhizome" (*Mille* 35). Par la mort de son père, en se tenant à la lisière de deux mondes, Wilfrid devient l'auteur de sa vie. Or, en ce point, penché sur sa vie propre, devenant pure conscience et pure existence, il se trouve situé hors de toute immanence, et rien n'existe plus pour lui que le sentiment d'une mort universelle. À cette mort universelle se substitue instantanément le sentiment, cette fois transcendant, d'une vie nue, d'un monde réel réduit, revenu au brut, au vrac, d'une existence qui est miraculeusement conférée à sa pensée pour recréer, à l'intérieur de soi-même, ce monde qui avait péri dans les vagues de l'oubli et l'indifférence.

2.4. Dédoublement et jeu de miroir

Face à l'expérience de la mort de son père qu'il trouve difficile à supporter, le moi de Wilfrid est alors en proie au désordre qui entraîne sa décomposition et sa dissolution. D'où les visions, les rêves, les hallucinations et les cauchemars qui constituent la toile de fond du nouveau monde imaginaire tel que celui du chevalier Guiromelan, du réalisateur du film, des voix entendues, etc. Sans nous lancer dans une étude psychanalytique qui déborderait le cadre de notre étude, nous pouvons simplement mentionner que ce vagabondage au fond de l'inconscient jette Wilfrid, tout comme son père, dans un état somnambulique où il manifeste à la fois une activité de type éveillé et une modification de l'état de conscience s'apparentant au sommeil et à l'hypnose. Il nous apparaît dès le début que tous les sens de Wilfrid sont mêlés : il voit les souvenirs, il entend les rêves, il chasse les messages qui ne sont que des paroles et des bribes de souvenirs, il parle aux absents, il revoit les morts, etc. Wilfrid est alors en proie à toutes sortes de troubles psychiques : hallucinations, perceptions délirantes, schizophrénie, etc. Le trouble réside donc chez le héros dans la structure totale de son existence dans le monde. Devant le corps de son père qui se ranime, il s'écrie : "[j]e ne rêve pas là ! Je suis réveillé !" (*Littoral* 36). L'enfer mouawadien de la mort apparaît ainsi comme un monde froid et hostile qui s'applique à éroder lentement, mais sûrement, l'unité fondamentale de l'homme, ses forces

vitales et ses puissances créatrices, le laissant en proie à un cruel dédoublement. À ce sujet, Ferenczi explique que, "face à l'effet destructeur du trauma, le psychisme adopte des stratégies de survie : sidération de la pensée, fragmentation d'une partie du moi" ; ce qui, à son tour produit la notion d'"auto-clivage narcissique" décrite en ces termes : "[I]e patient se dédouble : une partie de la personnalité continue de vivre et de se développer, tandis qu'une autre [...] subsiste en état de stagnation, apparemment inactivée, mais prête à se réactiver à la première occasion" (20-21). Dès le début de *Littoral*, Wilfrid se trouve en proie à ce dédoublement. Le réalisateur lui dit : "[j]e suis toi", puis à la question posée par Wilfrid : "[c]omment ça, tu es moi. !" il répond : "[j]e suis celui que tu étais hier !" (17). Bien plus, les didascalies ne cessent de trahir cette volonté de déchirement où Mouawad noie Wilfrid : "Wilfrid est dans deux bureaux et un magasin à la fois" (23).

Étant convaincu qu'une pièce n'est pas faite pour les personnages, mais les personnages pour la pièce, ces *personnages en quête d'auteur*, miroirs de ceux de Pirandello, sont envisagés par Mouawad comme une image de l'être fragmentaire et scindé par le traumatisme et l'impossible unification de l'âme et de l'esprit. La créant de cet être rhizomatique semble se plier à ce conseil deleuzo-guattarien : "[faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais ! Ne semez pas, piquez ! Ne soyez pas un ni multiple, soyez des multiplicités ! Faites la ligne et jamais le point ! La vitesse transforme le point en ligne ! Soyez rapide, même sur place ! Ligne de chance, ligne de hanche, ligne de fuite" (*Mille* 36). Mouawad semble suivre ce schéma en se reflétant lui-même à travers ses personnages, puisqu'il avoue dans la préface de *Littoral* : "Wilfrid est le reflet de mon égarement, Simone est le reflet de l'écœurement d'Isabelle. [...] Joséphine est le parfait mariage entre les deux" (6). Cet état de demi-présence des personnages lors des moments d'extrême souffrance donne au récit un aspect presque onirique exprimé par la présence d'une voix qui s'impose à celles qui "racontent" le récit. En effet, comme hantés par le démon de la dualité, nous parvenons à déceler une certaine mise en scène de ce jeu de miroirs et de reflets dans *Littoral*.

De là, on assiste à la manifestation de ces personnages minimes, fruits du dédoublement du héros, parfois liés familièrement à lui, parfois unis par l'amitié. Dans *Littoral*, Wilfrid se dresse devant Mouawad comme son reflet : les deux retournent au pays natal de leur père pour faire la connaissance d'un passé enfoui jusque-là silencieux et intact. Mouawad parle de ce retour à ses origines pour se mettre en contact avec un père qui lui était

"étranger", tout comme celui de Wilfrid en disant : "ce fut moins un voyage initiatique qu'une odyssee puisque l'odyssée, c'est un retour vers soi : et je vous mentirais si je vous disais que ce voyage fut autre chose" (*Puzzle* 18). Simone aussi n'est que le reflet des interrogations de Mouawad qui se pose un déluge de questions sur ce qu'il ignore de la guerre : "[p]our savoir ce qui s'est passé [...] Comprendre qui a tué qui ? Qui a tiré sur qui ? Quand ? Combien ? Comment ? Comment ils ont frappé, pourquoi ils ont égorgé ? Pourquoi les hommes ont pleuré ?" (*Littoral* 67). Exprimant ses angoisses envers une guerre inouïe et inexplicable, les mots de Wilfrid ne font que refléter, une fois de plus, les préoccupations de Simone. Voilà ce que Wilfrid reproche à son père : "[e]t moi, quelle histoire je pourrais raconter sinon celle des silences que tu m'as légués ? Ils sont pleins de mots pleins et moi vide de mots vides !" (*Littoral* 73). Et un peu plus loin, parlant de ceux qui ont vécu pendant la guerre et qui ont vu toutes les atrocités de leurs propres yeux, sans silence ni mystère, il les envie en disant : "[j]e les envie sincèrement d'avoir vécu la guerre [...] Ça donne un sens pour parler au monde" (*Littoral* 73). Parlant de cette idée du double, Robert Abirached dit :

Si Je est un autre, c'est qu'il n'est contenu dans aucune des frontières du moi. Rebelle infiniment à tous les comportements ; il est à la fois un témoin du monde, dont il s'attache à repérer les structures cachées, et un prolongement métonymique de ce tout : à la lettre, le Je est personnage d'un drame global qu'il n'est pas maître de gouverner ; il participe à une action dont il ne connaît ni le début ni la fin, mais qu'il a le pouvoir d'épeler et de figurer (214).

Et c'est en effet l'état type des héros de *Littoral*. Complices des atrocités de la guerre et se faisant leurs propres accusateurs, c'est dans un vaste jeu de personnages redoublés que chacun voit dans l'autre l'ombre et le miroir de son destin. En effet, dans les pièces de Mouawad, mettre en lumière la vérité sur le passé du père devient donc le seul moyen d'avancer dans sa propre histoire, de se libérer du poids amer du passé. Sous-jacentes à celle de l'auteur qui raconte son passage de l'enfance à la maturité, on discerne la présence d'autres voix, qui ont vu la mort de l'enfance, ont peur de l'avenir et qui, comme le lecteur/spectateur, connaissent déjà la fin et nous y mènent à contre-courant. Or, chez Mouawad l'identification à l'Autre n'est qu'apparente. Wilfrid ne plonge guère dans le passé de son père pour s'identifier complètement à lui, mais pour y retirer les parties manquantes de son identité propre. Il est donc bien conscient de ne pas "glisser" dans l'identité de son père. À chaque identification, le protagoniste change de peau et se métamorphose sans que son identité réelle ne soit révélée

avant la fin de la quête. Les révélations sont partielles et tous les éléments du puzzle ne sont jamais complètement reconstitués.

Ce rapide inventaire du jeu des miroirs mouawadiens dans *Littoral* suffit à mettre en lumière l'impérialisme du Moi auquel se subordonne l'ensemble de la mécanique théâtrale. Plus précisément l'action est celle du héros, et elle le laisse autre qu'elle ne l'a pris, détruit puis confirmé dans son être ; en un mot, modifié. Au début, Wilfrid est détruit en prenant conscience que l'irréconciliable est son lot, puis il est confirmé dans son être une fois qu'il prend la décision de commencer son odyssée vers le pays natal de son père. En d'autres termes, après la chute et la dissolution du Moi devant la mort, l'action se définit par rapport à la conscience que le héros a de sa position dans le monde. L'origine de *Littoral* est donc l'obsession de l'identification avec le père ; on comprend que l'identification est aussi une manière de reconstruction : en devenant l'autre, on tente de devenir en même temps soi-même. Guidé par le besoin impérieux d'éclaircir son identité, le dramaturge cherche par tous les moyens à assimiler l'identité paternelle, à endosser toutes les caractéristiques du père disparu. Wilfrid semble aussi vouloir dire ces mêmes mots dits auparavant par sa mère à son père : "[...] prenant de plus en plus conscience que tu es là, je prends conscience aussi que je suis là" (*Littoral* 38).

2.5. L'itinéraire d'une identité rhizomatique

Or, le chemin entre la mort et la vie, entre la destruction et la reconstruction n'est ni simple ni aisé. Tout comme Wilfrid, le père doit s'arrêter, lui aussi, à plusieurs stades de son voyage vers l'éternité. Si Wilfrid se tient au carrefour entre la vie et la mort pour retrouver son identité, le père aussi se tient au seuil de ces deux mondes pour apprendre comment passer de la révolte et du refus à la lucidité et à la résignation. Cependant, il faut signaler que, selon la pensée rhizomatique de Deleuze,

le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu (*Mille* 37).

En se situant entre la vie et la mort, le Père n'a aucune chance de revenir à la vie ; en plongeant dans le passé de son père, Wilfrid n'a plus de chance de sombrer dans la mort. Le

Entre ne désigne donc point *retour* ou *franchir* les frontières, mais plutôt vivre avec ce qui est offert et en profiter. Allant de pair avec les étapes franchies par le père mourant, il est également important d'examiner les étapes par lesquelles passe son fils et ensuite celles qui lui font affronter la mort afin d'en prendre conscience. En avançant solitairement dans cet abîme, le père se trouve néanmoins accompagné par le fantôme inerte des choses, des mots, des objets et des personnages de sa vie. Dès lors, il commence à se révolter contre cette corvée qui l'attend. Les "je ne veux pas mourir", "je veux vivre" que le héros lance dès le début marquent une première attitude de révolte contre tout ce qui arrive. La liste des "j'aurais pu", "j'aurais dû", "j'aurais voulu", etc., ces douloureux conditionnels passés expriment clairement l'amertume du "jamais plus" et accentuent la nostalgie du *revivre*, tout court ou encore du *revivre* autrement. Une autre réaction d'insurgé est aussi celle de l'amnésie à l'égard de ce qui le hante. Il dit : "[q]uand on meurt, on ne sait plus rien" (*Littoral* 42).

Wilfrid aussi suit le même chemin. La première attitude qu'il adopte devant la mort de son père est la révolte, le désir d'évasion, d'oubli et de fuite de tout ce destin qui s'impose à lui comme une vérité inévitable et invariable. Il s'insurge alors contre l'idée de revoir l'image de sa vie passée et transformée, qui se projette en spectre de la mort et dit : "[a]ucune échappatoire ! [...] personne pour me faire oublier que j'étais devenu celui que j'étais devenu ! [...] C'était le même tintamarre, Dringallovenezvotrepèreestmort" [...] comment arrêter le souvenir [...] je ne savais plus comment je m'appelais" (*Littoral* 14, 16, 17). La révolte se meut ensuite en refus. Et, les "je ne veux rien", "je ne veux plus rien savoir", "c'est inutile" reviennent souvent dans les propos du père et du fils pour exprimer ce refus. Las de refaire le voyage vers le passé, le père se lamente sur cette vie qui recommence. Or, la mort du père, son cri de révolte ou de refus ne changent en rien la situation où il se trouve ni celle de la vie non plus. Il doit donc se plonger dans cette situation apparemment sans issue jusqu'à ce que sa fin ultime soit certaine.

Au fur et à mesure que la mort s'impose, le père cesse de lancer des cris de refus et se trouve poussé au-delà de lui-même pour créer des liens plus authentiques entre lui-même et le monde qui l'entoure. À partir de là, il entreprend une longue plongée volontaire dans les ténèbres de la mort et en même temps une descente dans l'âme. Durant ce long cheminement surgissent des soubresauts et des appels au secours. Cet appel dévoilant justement la soif du mourant pour apprendre comment mourir, ou plutôt comment rester vivant par le biais de son

fil à qui il dit : "[...] laisse-moi prendre toute la place dans ta vie, juste ce qu'il faut avant de me faire à l'idée de la mort. Maintenant que j'y suis, je ne peux qu'exprimer mon grand étonnement : je suis mort et je n'en reviens pas" (*Littoral* 53-54).¹⁴ Wilfrid aussi dépasse l'étape, de la révolte et du refus pour prendre conscience de la mort de son père lorsqu'il dit : "[...] je regarde le cadavre de mon père et j'imagine qu'il parle" (*Littoral* 70). Or, un tel sursaut de désir nostalgique pour la vie n'est que provisoire, car le temps presse et les strates de la mort font leur apparition sur le corps de son père qui se décompose et commence à sentir mauvais : "[m]oi aussi je suis mort ! À part les odeurs, il n'y a pas beaucoup d'inconvénients. Je suis toujours là, je parle toujours, je donne mon avis" (*Littoral* 70).

Le père et le fils prennent enfin conscience qu'ils tentent vainement de résister à l'irréversible et qu'ils se débattent désespérément dans les filets de la violence et du regret. Le père se rend ainsi compte de sa finitude en disant : "[n]ous ne sommes rien, chevalier, nous ne sommes rien ! C'est ce que nous cherchons qui est tout. Parole de mort" (*Littoral* 79) alors que Wilfrid, de son côté suit le même chemin, franchit déjà cette étape de l'espoir et avoue : "[m]on père n'est pas un chevalier, c'est un mort qui pourrit à vue d'œil [...] on l'offrira aux vagues. On ne va pas l'enterrer, on va l'"emmerrer" (*Littoral* 89). Le choix de ce verbe en lui-même n'est pas gratuit puisqu'il insinue l'idée de purification qui sera opérée sur le corps par les vagues de la mer ; il dévoile aussi l'idée du baptême qui rejoint l'idée de résurrection déjà mentionnée par Kristeva.

C'est en ce moment de prise de conscience de l'inéluctabilité de la mort que le père commence à perdre ses forces ; sans résister, il livre son âme à la résignation. C'est en ce temps-là qu'il se rend compte que sa mort a pu acquérir un autre sens puisqu'il sera le gardien des troupes, responsable de garder le souvenir de tous ceux qui sont morts avant lui. Il dit : "[m]on pays m'a conduit à mon pays. [...] Bien ancré par mes racines aux racines des algues" (*Littoral* 95-96). Quant à Wilfrid, il prend un pas en avant et de plein gré abandonne ce leurre du monde chimérique de l'enfance et devient alors, selon les termes du Réalisateur : "l'homme

¹⁴ Ce même appel, ce même cri au secours lancé aux autres nous rappelle essentiellement le Roi Bérenger de Ionesco dans *Le Roi se meurt* de Ionesco. Nous ne sommes pas ici loin de la leçon d'apprentissage de la mort dans cette pièce. Le Roi de la pièce (Bérenger) lui aussi demandait l'aide de son entourage en disant : "[v]ous tous, innombrables, qui êtes mort avant moi, aidez-moi [...] Dites-moi comment vous avez fait pour mourir... Apprenez-le-moi. Que votre exemple me console, que je m'appuie sur vous comme sur des béquilles, comme sur des bras fraternels. Aidez-moi à franchir la porte que vous avez franchie! Revenez de ce côté-ci un instant pour me secourir... Comment cela s'est-il passé ?"(104).

devant la vie qui confronte la mort" (*Littoral* 91). Par la mort, le père, tel le visionnaire qui prédit l'avenir, prévoit ou plutôt *re-voit* un passé déjà vécu et qui doit servir à son fils pour lui apprendre et lui dévoiler des secrets enfouis que seule la mort a le pouvoir de revivifier. Au fur et à mesure qu'il fait face à la mort de son père, Wilfrid voit plus clair en lui-même et l'expérience le rend plus mature. D'ailleurs, il l'avoue lui-même en disant : "[m]on père est mort il y a trois jours. Je suis venu pour l'enterrer dans son village natal et le réconcilier avec la mort" (*Littoral* 49). Entre la mort inévitable du père et la vie qu'il croyait irréversible, Wilfrid semble aboutir enfin à cette leçon de lucidité : "[l]a vocation de l'homme est de faire face ; de faire face, c'est-à-dire d'affronter, debout, l'adversaire et le danger ; de faire face, c'est-à-dire de regarder devant soi et d'aller de l'avant" (*L'Irréversible* 195).

De toute façon, si Wilfrid ne peut rien que se débattre avec ses aspirations et ses rêves, s'il tente de lutter contre l'injustice et la violence, il lui faut avant tout rompre avec le monde pur et nostalgique de l'enfance. Pour ce faire, il doit se frayer un chemin le mettant en contact avec la mort pour finalement revenir au même point de départ : celui de la Mort. Au seuil de cette expérience traumatisante, Wilfrid réalise qu'il est devenu autre que ce qu'il était au début. Il commence alors à tout *re-voir* sous un angle nouveau, selon le point de vue d'un adulte et non plus d'un enfant : "[m]oi je ne suis qu'un personnage. Quelqu'un qui vit dans le monde du rêve. Mais dernièrement, il y a eu un étrange accident qui m'a précipité ici, dans la réalité" (*Littoral* 94-95). Voilà pourquoi le Chevalier de ses rêves d'enfance s'exprime en ces mots : "[a]ujourd'hui je suis un chevalier fatigué [...] Tu as grandi, Wilfrid, et les monstres sont devenus beaucoup trop forts. Mon épée ne suffit plus à te reconforter" (*Littoral* 21). La nostalgie et le regret de l'enfance accompagneront toujours Wilfrid, mais ne pourront jamais le dissuader de sa décision. Le voyage initiatique ne se fera jamais en sens inverse. Les littératures du monde entier couronnent la suprématie de l'enfance et en chantent la nostalgie avec des accents que l'on pourrait qualifier pour le moins d'amers.

Pour Mouawad, ainsi que pour ses héros, l'enfance demeure le monde optimal, l'univers privilégié, celui des potentialités. C'est une tranche de vie paradisiaque, comme un Eden perdu d'où l'on a été chassé. C'est aussi le refuge idéal qui met temporairement à l'abri de l'infidélité, des promesses non réalisées, de la dégradation et de la violence injustifiée. Chaque fois qu'il se sent perdu et noyé au milieu des souvenirs de son père, Wilfrid recourt au monde de l'enfance pour y goûter, même provisoirement, un apaisement éphémère qui le

sauve de son déchirement adulte. Le chevalier Guiromelan qui surgit de temps en temps dans ses rêves et ses hallucinations, en est bien la preuve. Wilfrid dit : "[e]nfant, mon père me racontait l'histoire d'un chevalier qui s'appelait Guiromelan!" (*Littoral* 89). Toute une panoplie d'images se trouve alors à la disposition du dramaturge pour évoquer ce monde pur et lointain qui lui sert de prétexte pour trouver "comment faire pour ne pas trahir celui que j'étais il y a quinze ans? [...] Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous ?" (*Puzzle* 27). Parmi ces images : la présence du Chevalier, les lettres du père qui évoquent la mère de Wilfrid, la scène de l'accouchement, la répétition de l'image du fils lorsqu'il apprend la mort de son père, alors qu'il est en train de faire l'amour avec une inconnue et qu'il est tout à fait nu. Cette nudité n'est-elle pas aussi un autre élément qui souligne ce monde pur et naturel où baigne Wilfrid ?

A mi-chemin entre le monde de l'enfance et celui des adultes, Wilfrid exprime sa lassitude en ces termes : "[j]e ne crois plus au film, je ne crois plus à rien. [...], Mais je commence à être fatigué de traîner un rêve avec moi pour me sentir moins seul !" (*Littoral* 74). Au bout de son voyage, Wilfrid prend donc conscience qu'il doit brouiller tous les repères non seulement avec le monde de l'enfance, mais aussi avec son corollaire le Chevalier Guiromelan. Voilà comment Wilfrid résume à Guiromelan cette relation entre la mort de son père, la mort de l'enfance et son glissement vers le monde adulte : "[r]egarde-moi, chevalier. Aujourd'hui plus personne ne m'appellera mon fils ! Aujourd'hui il y a une peine en moi que je ne soupçonnais pas. Je veux que tu deviennes à jamais invisible pour que je puisse mieux l'affronter. Le rêve que tu es m'aveugle trop la vie" (*Littoral* 100).

À ce dernier soubresaut nostalgique de l'enfance, incarnée par le chevalier ("Wilfrid, rien n'est plus fort que le rêve qui nous lie à jamais"), Wilfrid résiste en disant : "[l]'enfance est terminée, chevalier, et tu vas me manquer" (*Littoral* 101). Avant de laisser à jamais la vie, le père était contraint de revoir tout son passé, et il en va de même pour Wilfrid qui, avant de quitter à jamais le monde de l'enfance, doit ré-imaginer et faire le compte de ses souvenirs d'enfance. Cette démarche effrénée est aussi celle d'un enfant qui voit son monde mourir et s'éloigner de lui à une vitesse vertigineuse, alors qu'il se tient au seuil d'un autre monde jusque-là ignoré, ou du moins inaccessible.

Condamné à vivre en faisant une plongée dans le passé de son père, le Moi de Wilfrid fait exploser le monde autour de lui et signe son refus de tout ce qui le gardait englué, même

l'enfance. Et le drame de Wilfrid recouvre exactement le temps que met le Moi à se savoir adulte. C'est surtout l'affirmation de la mort qui entraîne la rupture du double et la création de soi chez Wilfrid. Mais cette victoire ne peut se faire que dans la mort, car la confrontation des personnages à une mort traumatisante tout au long de la pièce montre que la scène du passage du monde de l'enfance au monde adulte est omniprésente pour tous les personnages, même si elle se passe différemment pour chacun d'eux. Lorsqu'ils font face à la mort, ces jeunes survivants prennent conscience de la présence de cette mort qui les côtoie. Même si la mort du père de Wilfrid n'était pas au début le moment le plus tragique ou le plus dommageable psychologiquement, elle marque quand même un moment crucial de prise de conscience de l'amplitude de la violence générée par la guerre et la mort. Pour le lecteur/spectateur mouawadien, cet instant de mort, qui est un *leitmotiv* présent d'un bout à l'autre de la pièce, devient un point de repère au sein d'un univers textuel fragmentaire. Toute la pièce commence par la mort du père et tout culmine en elle aussi vers la fin. En accompagnant les personnages dans leur recherche identitaire, le spectateur risque d'être dérouté à cause du flux interminable de souvenirs. Même les jeunes qui accompagnent Wilfrid et qui constituent "le groupe" se trouvent parfois perdus dans le chaos de leur passé. Seul le corps puant qui les accompagne est capable de les réunir pour reprendre leur chemin initiatique.

2.6. Un pessimisme anxieux

Dans toutes les autres pièces aussi, comme dans *Littoral*, il est clair que la liberté des héros n'est pas une liberté à sens unique comme il apparaît au début, mais plutôt qu'elle a un sens double. L'on pourrait admettre ainsi que toutes les pièces demeurent envahies par cet espoir voilé de désespoir, ou encore d'un pessimisme optimiste qui n'a rien à voir avec le remords de l'irrévocable, ou encore d'un pessimisme anxieux qui s'ancre dans la douleur pour s'élancer vers un ailleurs lumineux. Au début de chacune des pièces, notamment *Littoral*, le héros se trouve déçu par la mort. Mais vers la fin, ce désespoir radical se meut en espérance. Telle pourrait être la devise de la pièce : "[a]vancer toujours, même si on n'y croit plus. Avancer malgré la perte du but, avancer malgré la raison qui nous fige, nous immobilise, malgré la futilité que l'on découvre même dans ce qu'avancer veut bien signifier. Avancer même si on a perdu toute fierté, toute capacité à espérer" (*Littoral* 58). Animé par un goût de vie, le héros mouawadien réussit toujours à vaincre la tragédie de sa destinée par son espoir en

un futur meilleur à travers les Autres qui survivront. En dépit de la violence, le héros mouawadien est souvent soulevé par un prodigieux vouloir-vivre. Il semble suivre, en ce sens le conseil de Massi : "[...] quand tu tombes dans un gouffre, il vaut mieux tomber sur le dos. Car tant qu'à chuter, chutons dans la clarté du jour, c'est déjà ça de gagné. Mais si tu tombes sur le ventre, tes yeux seront rivés à l'obscurité du gouffre et c'est déjà ça de perdu" (*Littoral* 83).

Prisonnier apparemment d'une fatalité mécaniste, le héros mouawadien déborde toujours d'énergie vitale, même après sa mort. Il se crée un champ d'action propre à lui où sa liberté et ses aspirations reflètent son état d'âme agité. Si Wilfrid commence par être déçu, il n'est pas tout à fait sombre. Son attitude n'est pas totalement pessimiste ; celle du père non plus. Au moment de sa mort, le père n'a quand même pas perdu son humour. Wilfrid aussi se souvient qu'il a tout de même connu dans sa vie quelques instants de bonheur : dans son enfance ou auprès d'une femme rencontrée par hasard. C'est par ce va-et-vient entre l'espoir et le désespoir que l'écriture mouawadienne peut épouser la démarche du héros dans ce point d'intersection entre la vie et la mort, où il est passé par tous les stades. De la révolte à la résignation, en passant par le refus, le regret et la nostalgie, presque tous les héros essayent de pactiser avec la mort. Loin d'être une tragédie pure et simple, *Littoral* renferme ainsi une note d'espoir. Si ce faux espoir ne peut rien faire au père, du moins il peut tout faire à Wilfrid et ses amis. De là, Mouawad peut, par sa vision apocalyptique du monde, devenir un démiurge. Ce n'est qu'après avoir "emmerré" le corps de son père, dans cet instant privilégié de la mort, que Wilfrid ressent, pour la première fois le goût du repos et qu'il pourra enfin franchir le seuil. Voici ce qu'il demande en fin de compte au Chevalier : "Je dois marcher dans le vide à mon tour, sans fantôme pour me tenir la main, mais avec un esprit dans le cœur" (*Littoral* 101).

Ce premier chapitre nous a permis de montrer comment le passage de la naissance à la mort, dans la vie, devient la trame de fond d'une recherche identitaire dans l'écriture mouawadienne. Cependant, la linéarité apparente de ce passage ne s'inscrit pas dans la conscience du dramaturge comme une ligne claire, franche et droite. Elle n'existe que dans sa conscience de lui-même. Elle n'est ni tangible ni linéaire, mais enchevêtrée dans la prégnance des expériences, dans les souvenirs vifs des "revenants" de la mort, dans la rencontre inattendue de l'Autre ou encore en suivant l'itinéraire inconsistant des autres vies appropriées comme référents ou expériences. Dans cette écriture faite de grands bouleversements, le

concept deleuzo-guattarien de "rhizome", avec ses principes de *connexion* et d'*hétérogénéité*, nous a paru comme une approche adéquate pour l'étude de cette pièce où l'écriture épouse parfaitement l'assemblage de fragments et donnera naissance à une nouvelle forme mouvementée. À travers *Littoral*, aucune question sur la vie ou sur la mort n'est délaissée, mais en même temps aucune de ces questions ne trouve de réponse tangible. En établissant cette *connexion* entre le pessimisme de la mort et l'espoir d'y trouver un guide identitaire, *Littoral* configure une dimension rhizomatique constituée de nœuds et de liens qui allient l'hétérogène au lieu de hiérarchiser le semblable, qui recommencent au lieu de clore, qui séparent au lieu d'opposer, et surtout qui ne se terminent jamais. Le spectateur/lecteur est (dé)laissé alors à lui-même avec une pensée en proie à un questionnement dévorant, déclenché par une écriture qui témoigne que "[l]a pensée n'est pas arborescente, et le cerveau n'est pas une matière enracinée ni ramifiée", mais c'est "une multiplicité qui baigne, dans son plan de consistance ou dans sa glie, tout un système probabiliste incertain, *uncertain nervous system*" (Mille 24) et que par les "[p]rincipes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être" (Mille 13). À la lueur de cette image, il s'agit donc d'une architecture d'une pensée hétérogène, fluide, interactive, et pliable, intégrant la rupture et la discontinuité et permettant une multiplicité de parcours et de combinaisons.

Chapitre II :

Carrefour rhizomatique mémoriel : Traumatisme et témoignage (*Incendies*)

Penser le temps à rebrousse-poil ; imaginer que ce qui est venu "après" puisse modifier ce qui était "avant" ; ou bien qu'un changement, au cœur du passé, puisse transformer un état de choses actuel : quelle folie ! Un retour à la pensée magique ! De la science-fiction ! Et pourtant...

Félix Guattari, *L'Inconscient machinique*

Constituée d'éléments hétéroclites, la mémoire mouawadienne se nourrit de la présence constante de l'étrange et de l'exceptionnel. De ce fait, les abris du dramaturge ne sauraient être tout à fait de notre monde. Ils n'acquièrent pour lui le statut d'échappatoires que parce qu'ils se présentent comme des éléments hybrides issus, d'un monde autre, celui de son imagination. À partir du moment où le témoin commence à écrire *son* grand voyage, il accepte du même coup de vivre avec la mémoire de la mort, comme "tentative de réparer le passé en s'engageant de façon délibérée dans une situation semblable, avec l'espoir que quelque chose puisse être réparé et changé" (Garland 170). Pour vaincre l'oubli de la mort, pour faire face aux guerres et à la violence, il faut que le dramaturge s'interroge sur les problèmes qui ont trait aux formes de la représentation de l'expérience vécue et du trauma, à la littérarité du témoignage, aux enjeux relatifs au devoir et au travail de mémoire, et aux modalités du discours testimonial et de la transmission. Le pivot de la plupart des œuvres de Mouawad devient dès lors d'aborder le témoignage dans son lien entre récit dicible et indicible. Afin de témoigner d'une réalité traumatique toujours en relation avec la mort, le dramaturge doit à la fois aller au-delà du choc subi tout en s'immergeant au cœur même de la blessure traumatique. À cet égard, nous pouvons parler d'une migration des effets du traumatisme sur la scène de l'écriture où la mort constitue toujours un "nœud" autour duquel s'articulent plusieurs séquences narratives différentes. Si ce lien entre la mort et le trauma est exploré dans *Littoral* pour réaliser une recherche identitaire, il sera exploré dans *Incendies* pour examiner les chemins intacts de l'inconscient et de la mémoire, pour aboutir à une écriture "cathartique" du témoignage.

L'intrigue *d'Incendies* est d'apparence très simple et se résume en quelques mots : deux jumeaux (une fille, Jeanne et un garçon, Simon) reçoivent deux lettres du Notaire Lebel, laissées par leur mère (Nawal) qui vient de mourir. Les jumeaux doivent remettre ces missives à un père qu'ils croyaient mort et à un frère dont ils ignoraient complètement l'existence. Entre surprise et refus, la fille entame un voyage initiatique pour remonter le cours du temps

en suivant le fil de la mémoire de sa mère qui s'est exilée dans le silence durant les cinq années précédant sa mort. Au terme de ce voyage initiatique, à la recherche de la vérité et des origines, la fille (Jeanne) se redécouvre et son frère (Simon) la rejoint pour sombrer dans le même silence que leur mère. Tout le passé de Nawal nous est révélé par des plongées dans sa mémoire, pour dévoiler le secret de son silence. Celle-ci passe toute sa vie à rechercher l'enfant qu'on lui a enlevé, fruit d'un amour refusé par sa famille. Au cours de sa recherche, elle rencontre Sawda et les deux femmes deviennent inséparables. Elles témoignent de toutes sortes de violence, de torture, d'emprisonnement et d'injustice au parcours d'une guerre qui ravage leur pays. En prison, Nawal est torturée et violée par Abou Tarek, cette véritable machine à tuer (son propre fils disparu qu'elle ne connaît pas encore). Lorsque la mère-victime fait face à cette révélation, elle se tait pour le reste de sa vie. Dès lors, toute la réalité du passé nous est révélée par le témoignage fictif qu'elle fait en public ou encore par ses lettres à ses jumeaux et à son fils-bourreau. Si la vie de Nawal est si limitée, elle est cependant prolongée par son témoignage qui surgit grâce à cette descente dans l'inconscient ou dans le passé, la rendre plus signifiante qu'une simple succession d'événements ? Lui était-il possible d'éviter le retour des expériences traumatisantes, c'est-à-dire de les maintenir dans un état de suspension ? Comment a-t-elle pu faire en sorte que le retour à la mémoire ne soit pas perçu comme une corvée, mais comme un état de changement perpétuel, dans lequel les transformations seraient en résonance avec les événements passés et futurs ? Ces questions ont la valeur d'orienter notre analyse à travers les "multiplicités de l'inconscient" (*Mille* 44) où "chaque élément ne cesse pas de varier et de modifier sa distance par rapport aux autres" (*Mille* 43). Par la multiplicité des éléments qui surgissent dans la mémoire, il ne s'agit point d'établir un tout cohérent et logique, mais plutôt de garder à chaque élément ses traits spécifiques tout en tentant de trouver des lignes de fuite entre eux.

Se référant toujours au concept de rhizome, l'on tentera de prouver que la mémoire mouawadienne dans *Incendies* se ramifie en de multiples directions et croît en accord avec les agencements qui se créent en fonction d'une logique non hiérarchique n'ayant ni début ni fin. Notre objectif, en étudiant le carrefour mémoriel dans ce chapitre, est de faire, dans un premier temps, une cartographie de l'inconscient machinique et du fonctionnement de la mémoire par la schizo-analyse. Nous essayerons aussi de voir si la mémoire peut être interprétée comme une activité deleuzienne de "cartographie" ou de "décalcomanie" de l'inconscient. Par

"cartographie", on entend surtout une démarche toujours rhizomatique qui "procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre. À l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l'opposé des calques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite" (*Mille* 32). Les enjeux d'une telle exploration nous permettront, dans un second temps, de montrer comment, du fait de sa dimension rhizomatique, le dispositif textuel mis en place dans *Incendies* opère au carrefour du traumatisme, de la mémoire et du témoignage. Pour ce faire, nous ferons appel aux théories de Caruth, de Felmann et de Laub, entre autres, sur ce sujet. Nous étudierons comment la conjonction rhizomatique du "et" permet au dramaturge de concilier la tension entre témoignage et testament, entre témoins et témoins, entre le vrai et le véridique et enfin de remédier à l'incompréhensibilité du trauma par le témoignage cathartique tout en faisant vivre ses personnages *avec* le trauma. Nous tenterons aussi de jeter la lumière sur l'émergence de l'écriture du silence dans la pièce.

1. La mémoire : cartographie ou décalcomanie de l'inconscient ?

1.1. L'inconscient machinique

De toutes les pièces du quatuor, c'est surtout *Incendies* qui met en scène une figuration du lien inextricable entre le traumatisme causé par la mort et les guerres, et la mémoire d'éléments hétérogènes tournant autour de cette mort. Mouawad avoue, dans la préface de cette pièce que :

tout désir [...] devenait pour moi une piste à laquelle je n'aurais jamais pensé tout seul. [...] il y avait aussi les idées et les paroles de chacun. Il fut question de territoire, de reconstruction, de la guerre du Liban, de Noé et de l'Abitibi. Il fut question de divorces, de mariages, de théâtre et de Dieu ; il fut aussi question du monde d'aujourd'hui, de la guerre en Irak, mais aussi du monde d'hier ; la découverte de l'Amérique. (*Incendies* 8)

La totalité et la profusion d'expériences à la source de cette pièce montre qu'il y a une dépendance fondamentale envers la mémoire et l'inconscient. Il ne faut surtout pas oublier qu'*Incendies* est avant tout une pièce qui fait nettement écho aux défis et aux limites que nous présentés ce siècle de post-traumatisme quant à la tâche de raconter une histoire violente. Si avec *Littoral* Mouawad a pu faire la connexion d'éléments hétérogènes en faisant côtoyer la

vie et la mort sur scène, il est tout naturel qu'il ait recours à la parole de l'inconscient, dans *Incendies*. L'inconscient, pour reprendre les termes de Guattari, est "machinique" et ne manque de rien", générant des "machines désirantes [qui] ne sont pas désir de quelque chose, mais "pouvoir de connexion à l'infini" (*L'anti-Œdipe* 469). Notre tâche primordiale sera alors de réfléchir sur cet inconscient, qui se dévoile par la mémoire, comme machine réellement productrice.

Dans *Incendies*, l'écriture s'organise en fragments de souvenirs distincts (ceux de Nawal, des gens qui l'ont connue, de l'orphelinat où son premier fils-bourreau aurait grandi, etc.) qui sont étroitement liés les uns aux autres et s'intègrent dans une structure narrative continue et méthodique.. Du point de vue de l'organisation de la mémoire, il s'agit simplement de bribes de réflexions ou de souvenirs agencés aléatoirement, sans ordre précis, comme ils surgissent à l'esprit. Cette fragmentation du texte donne pourtant quelques indications temporelles susceptibles de structurer chronologiquement le récit. Mais le dramaturge ne guide en aucun cas le lecteur/spectateur qui cherche, sans relâche, des points de repère clairs, donnant naissance à une pluralité d'entrées, de sorties et de traversées et fonctionnant dans un circuit volontairement ouvert, formé de *lignes de fuite*. Dans cette pièce, la mémoire fonctionne dans un réseau qui tisse des liens serrés entre différentes écritures. Les thèmes s'engendrent d'un fragment à l'autre sans qu'il y ait forcément une trajectoire linéaire logique ou une hiérarchisation des idées. Suivant la trajectoire deleuzienne et guattarienne, nous pouvons présumer que pour Mouawad, "écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier [...] des contrées à venir" (*Mille* 11). Le fil conducteur de ce réseau mémoriel demeure, cependant, l'écriture comme moyen de (sur)vie, élément essentiel dans l'expérience traumatique, façon particulière d'exister et de désirer vivre avec le traumatisme. Sans plonger dans l'organisation de la mémoire, deux pratiques semblent s'opposer dans la pièce : faire la *carte* de l'inconscient comme moteur de la mémoire, puisqu'il s'agit d'un défilé de souvenirs à réorganiser ; ou en faire le *calque*, puisqu'il s'agit d'une histoire qui rappelle un passé réellement traumatique. Si le calque s'apparente plus au tréma, c'est parce qu'il reflète la nature "inflexible et arrêtée de la pensée" à propos de l'événement traumatisant, d'autant plus qu'il peint "une image figée et non modifiable" (Garland 142) de la mémoire relative à cet événement. En ce sens, le calque représente toujours un renvoi à l'événement non élaboré

plutôt que conquête ou capture de celui-ci. Tout se passe comme si la mémoire est constamment hantée par l'expérience vécue qui entraîne un blocage de la pensée.

Dans *Mille Plateaux*, parlant des principes du rhizome, Deleuze privilégie la "cartographie" sur la "décalcomanie" en ces mots :

Tout autre est le rhizome, carte et non pas calque. Faire la carte, et pas le calque. [...] Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est toute entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs [...] Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. [...] Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours "au même". Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une "compétence" prétendue. (*Mille 20*)

En ce sens, l'"intime" ne peut exister que par des incorporations, des imbrications, des implications, des résonances et des rythmes communs. C'est pourquoi, selon Deleuze, l'inconscient n'est accessible ni par une technique de déchiffrement ni par la découverte d'un sens latent. Il n'est pas "produit", mais plutôt "construit", il ne peut pas être "interprété", mais plutôt "cartographié". Il s'agit donc d'un inconscient "machinique"¹⁵, selon les termes de Guattari, toujours déterritorialisé, puisqu'il ne se situe pas exclusivement "à l'intérieur" des individus, mais également dans l'extériorité de leur rapport au corps, aux territoires existentiels ou spatialisés, aux autres individus situés dans le présent ou le passé. Dans *L'Inconscient machinique*, une question cruciale s'impose dès le début : l'inconscient a-t-il encore quelque chose à nous dire ? L'auteur procède ensuite à une attaque en règle contre toute vision herméneutique qui vise au déchiffrement des messages de l'inconscient, qu'ils soient écrits dans une langue mystérieuse et intraduisible ou dans la prétendue transparence des thèmes psychanalytiques. Contre les psychanalystes structuralistes, freudiens ou jungiens,

¹⁵ Là, il convient justement de noter que, dans son séminaire sur *Les quatre inconscients*, Guattari identifie quatre types d'inconscients : subjectif, matériel, territorial et machinique. Sur les quatre types, il privilégie surtout le dernier qui, pour lui, "serait celui des champs possibilistes", "loin des équilibres stratifiés". Cet inconscient diffère du premier type parce que ce dernier est lié aux structures d'expression et cherche un certain type d'équilibre, d'où ses rapports avec les structures névrotiques. Le deuxième inconscient, tourné plutôt vers les dimensions de contenu, et de composantes hétérogènes psychotiques. C'est un inconscient territorial, attaché aux rapports à la famille, aux corps, aux objets, etc. L'inconscient machinique, lui, n'a pas de clef sémiotique en tant que telle ; il n'est pas hanté non plus par une sorte de paradis perdu, qui serait celui de l'inconscient psychotique, ni par des territoires. Il est fait de l'ensemble des possibles qui peuvent habiter toutes les dimensions de l'agencement (*Séminaires 3*).

Guattari propose sa propre version d'un inconscient bricoleur et bricolé qu'il qualifie justement de "machinique" et qu'il décrit en ces mots :

[q]uelque chose qui traînerait un peu partout autour de nous [...]. Autrement dit, pas un inconscient de spécialistes de l'inconscient, pas un inconscient cristallisé dans le passé, gélifié dans un discours institutionnalisé, mais au contraire, tourné vers l'avenir, un inconscient dont la trame ne serait autre que le possible lui-même [...]. Pourquoi lui coller cette étiquette d'inconscient machinique ? Simplement pour souligner qu'il est peuplé non seulement d'images et de mots, mais aussi de toutes les sortes de machinismes qui le conduisent à produire et à reproduire ces images et ces mots. (Guattari, *L'Inconscient* 7-8)

Cet inconscient machinique trouve alors toute son ampleur dans la mémoire du protagoniste mouawadien, considérée comme le vrai moteur de cet inconscient. Des souvenirs de toutes sortes traversent imprévisiblement le champ mental exposé sur la scène : des mots volent, des gens apparaissent, des dialogues commencent, des portes s'ouvrent toutes seules pour laisser entrer le flot de souvenirs. *Incendies* serait alors le résultat de ce résidu de souvenirs, de cette richesse de la mémoire qui vient prolonger la quête de soi commencée dès *Littoral*. Mais si l'on admet, avec Deleuze, que "[b]eaucoup de gens ont un arbre planté dans la tête, mais le cerveau lui-même est une herbe beaucoup plus qu'un arbre" (*Mille* 24), il nous reste alors à savoir si le fonctionnement de la mémoire dans *Incendies* s'apparente à un arbre ou à une herbe ?

1.2. Le fonctionnement de la mémoire

En effet, il est extrêmement difficile de parler du fonctionnement de la mémoire dans l'œuvre d'un dramaturge qui a "un théâtre dans la tête" (*Côté* 7). Dans *Incendies*, la tâche devient beaucoup plus ardue, car il s'agit d'une multiplicité de mémoires imbriquées et enchevêtrées les unes dans les autres. La pièce est le résultat de la mémoire du dramaturge lui-même, de Josée Lambert, une photographe canadienne, d'une femme libanaise torturée à la prison de Khiam¹⁶, Le notaire Hermile Lebel, Le Médecin qui a vécu le silence de Nawal, des

¹⁶ L'on parlera de cette femme et de son amie un peu plus tard dans la partie portant sur le vrai et le véridique. Mais il convient là de jeter un peu la lumière sur ce qu'est la prison de Khiam. Situé non loin de la frontière d'Israël, l'ancien fort français de Khiam a été pendant 15 ans une prison clandestine et un centre de torture particulièrement cruelle. Plusieurs milliers de prisonniers libanais et réfugiés palestiniens ont été détenus sans jugement dans cette prison. Les militaires israéliens ont toujours refusé de reconnaître malgré d'innombrables

gens du village qui l'ont connue ou rencontrée, et bien sûr de la mémoire de Nawal elle-même, déclenchée par celle de Jeanne. Pour éviter de nous perdre dans les dédales d'une telle mémoire chaotique, nous nous limiterons à discuter celle de Nawal, intrinsèquement liée à celle de sa fille. Nourrie par les rêves et les souvenirs, "la mémoire souligne le caractère posthume et spectral d'un défunt passé qu'elle essaye de revivifier" (Jankélévitch, *L'irréversible* 20). La mémoire de Nawal devient, en ce sens, ce par quoi le passé revient et ce par quoi Jeanne reconnaît et localise ce passé. C'est par ce pan que Jeanne vit passivement un défilé d'images, de tunnels, de gens et de lieux.

Sans vouloir nous lancer dans une étude théorique pour discerner les types de mémoires, c'est dans ce mot "passivement" que réside toute la conception que nous voulons souligner de la mémoire involontaire. La mémoire par laquelle le souvenir revient à Jeanne est donc une mémoire involontaire, une mémoire pure qui serait contemplation ou plutôt illumination. À l'illumination succède alors l'analyse qui s'efforce de substituer au passé réel un passé imaginaire, né de la mémoire et de bribes de souvenirs. Si Jeanne écoute toujours le silence de sa mère, c'est parce que sa mémoire volontaire perce celle de sa mère et pour se donner ainsi, volontairement, à l'illumination involontaire qui en résulte. Voilà ce qu'elle dit au silence maternel, enregistré sur son baladeur : "[j]e sais que tu es là. Je le sais. Pourquoi tu n'as rien dit ? Dis quelque chose, parle. Parle-moi. [...] Tu as tout compris. Alors parle. Pourquoi tu ne me dis rien ?" (*Incendies* 37). Tout ce qui était jusqu'alors intact commence à surgir. Une fois entraînée dans ce jeu de la mémoire, dans ce défilé des souvenirs qui éclatent, Jeanne prend alors part à l'action. Elle n'est plus complètement passive. Elle devient en quelques instants maîtresse de sa mémoire et choisit elle-même les éléments qui devraient former le fil de sa pensée croyant retrouver son uniformité dans un monde irréel où elle se trouve noyée malgré elle, guidée par le passé de sa mère.

preuves, qu'il contrôlait, finançait, et participaient parfois aux séances de torture administrées par les interrogateurs de l'Armée du Liban-Sud, son alliée durant l'occupation. Le 23 mai 2000, le départ précipité des troupes israéliennes a mis un terme aux 15 ans d'existence du sinistre camp de détention de Khiam. Les gardiens ont pris la fuite vers Israël et la population a libéré les 145 derniers prisonniers. cf. < <http://ici.radio-canada.ca/actualite/zonelibre/01-12/khiam.html> > et Lambert, Josée. *On les disait terroristes : sous L'occupation du Liban-Sud*. Montréal : Éditions Sémaphore, 2004.

Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari distinguent deux types de mémoire : l'une courte qu'ils associent au rhizome, à la carte ; et l'autre longue qu'ils associent à l'arbre, au calque. Ces deux types sont ainsi décrits en détail :

Les neurologues, les psychophysiologues, distinguent une mémoire longue et une mémoire courte [...] la différence n'est pas seulement quantitative : la mémoire courte est du type rhizome, diagramme, tandis que la longue est arborescente et centralisée [...] les deux mémoires ne se distinguent pas comme deux modes temporels d'appréhension de la même chose ; [...] Splendeur d'une Idée courte : on écrit avec la mémoire courte, donc avec des idées courtes, même si l'on lit et relit avec la longue mémoire des longs concepts. La mémoire courte comprend l'oubli comme processus ; [...] La mémoire longue [...] décalque et traduit, mais ce qu'elle traduit continue d'agir en elle, à distance. (*Mille* 24, 25)

La mémoire de Nawal est, selon cette description, une mémoire longue qui résiste à l'oubli, s'attache aux racines, décalque et traduit le passé. Mais cette mémoire garde, en même temps, les spécificités d'une mémoire courte, qui prend distance par rapport à son sujet, reflète des illuminations instantanées et se confond avec l'instant qui surgit et s'éteint en même temps. Ce va-et-vient entre les deux types de mémoire est-elle due au fait de la mort qui plane sur le résidu mémoriel ? Apparemment, la réponse est positive puisque ce creuset de la mort peut être décrit comme "l'irruption incontrôlée de contenus traumatiques qui apparaissent sous la forme de "flashes". Le témoin semble alors aux prises avec des images qui s'imposent à lui" (Altounian, *Esthétique* 50). De toute manière, que la mémoire soit courte ou longue, volontaire ou involontaire, la mémoire du dramaturge, ainsi que celle de ses protagonistes, constitue le creuset d'un petit pan lumineux par où l'édifice du passé pénètre. Même si cette mémoire est *longue* au départ et s'ancre au passé pour y puiser ses éléments, elle n'est tout de même pas centrée sur ce passé. La présence du spectre de la mort a pu quand même lui conférer un fonctionnement aléatoire, voire rhizomatique où chaque élément peut être connecté à n'importe quel autre, d'où la perméabilité entre les souvenirs de la mère, ceux de Jeanne et surtout encore ceux des gens qu'elle fréquente au cours de son voyage initiatique.

Par cette exploration de l'inconscient machinique comme moteur de la mémoire, par la démarche schizo-analytique qui mêle parfois le principe de cartographie (Jeanne) à celui de décalcomanie (Simon), la mémoire dans cette pièce a pu parfaitement suivre le chemin d'un rhizome qui "n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif. Il est étranger à toute idée d'axe génétique, comme de structure profonde" (*Mille* 19). Loin de se plier à "un axe

génétique" ou "une unité pivotale" sur laquelle s'organisent les éléments du passé, ou sur "une structure profonde", "une suite de base décomposable en constituants immédiats", le résidu de la mémoire refuse toute linéarité temporelle ou même structurale. Le récit ne commence même pas par le début logique, il surgit juste "au milieu" des événements, après la mort de l'héroïne même. Cette orientation temporelle de l'inconscient machinique change radicalement pour Guattari. Celle-ci n'est pas tournée vers les cristallisations du passé, mais orientée résolument vers l'avenir: "[c]es interactions déterritorialisées, abstraites, ou, plus brièvement, ces machines abstraites, traversent divers niveaux de réalité, font et défont les stratifications. Elles ne s'accrochent pas à un temps unique, universel, mais à un plan de consistance, trans-spatial, et trans-temporel, qui leur affecte un coefficient relatif d'existence" (Guattari, *L'Inconscient* 8). Libéré de toute contrainte, il revient ensuite aux personnages-enquêteurs (surtout Jeanne et le notaire Lebel) de retrouver le sens enfoui de la réalité du passé et de son impact sur l'avenir. Le présent prend alors du recul en faveur d'un passé revisité qui tente de dresser un pont vers le futur. Ce qui importe ainsi ne serait pas de témoigner de faits précis, mais de témoigner de la réalité d'une occurrence inimaginable et traumatique, enfouie dans l'inconscient, par le biais de l'écriture. L'essentiel, pour étudier cet inconscient, c'est de passer de "qu'est-ce que ça veut dire ?" à "comment ça marche ?". C'est pourquoi un tel inconscient ne peut être interprété, mais doit être cartographié : la *schizo-analyse* sera la forme de cartographie de cet inconscient.

1.3. La schizo-analyse pour cartographier l'inconscient

Avec la schizo-analyse, Deleuze et Guattari se réfèrent à la production de nouvelles formes de "subjectivité". La subjectivité est ici conçue comme un territoire existentiel en constant processus de production. Elle ne peut donc être expliquée par des lois de causes à effets conduisant à des procédures interprétatives : "l'inconscient machinique est l'inconscient schizo, en tant qu'inconscient processuel" (Guattari, *Séminaires* 4). Parlant de la schizo-analyse, Guattari souligne :

Je ne l'ai jamais conçue comme une nouvelle spécialité qui serait appelée à se mettre sur les rangs du domaine "psy". Ses ambitions devraient être, selon moi, à la fois plus modestes et plus grandes. Plus modestes, parce que si elle doit exister un jour, c'est qu'elle existe déjà un peu partout, de façon embryonnaire, sous

diverses modalités, et qu'elle n'a nul besoin d'une fondation institutionnelle en bonne et due forme. Plus grande, dans la mesure où elle a la vocation de devenir une discipline de lecture des autres systèmes de modélisation. Pas à titre de modèle général : mais comme instrument de déchiffrement des pragmatiques de métamodélisation dans divers domaines. (Guattari, *Schizo-analyse 2*)

Guattari, et plus tard Deleuze aussi, s'inspirent du concept "schizo", non pas dans le sens de la schizophrénie comme pathologie, mais pour imaginer un sujet en rupture avec l'individualisation, un sujet nomade sans identité fixe, investissant toutes les ramifications en même temps pour se rapprocher toujours de la vie. Ce sujet ne se conduit pas à travers une chronologie rationnelle, mais à travers des amalgames et "agencements intensifs" entre ses expériences. L'individu, ou plutôt le sujet d'un point de vue schizo-analytique s'ouvre à la "dilution" de l'identité en faveur d'une "géographie intensive", d'où la naissance d'un personnage théâtral à reconstruire. Il n'y a pas d'autonomie individuelle en soi, mais plutôt un sujet qui s'engendre dans le "devenir". Le sujet schizo, en ce sens, est simplement un processus permettant d'en devenir un autre. Le sujet passe par des intensités, opère des devenirs, des oscillations, des déterritorialisations dans une dérive qui remonte et descend le temps. La ligne du temps se brise, laissant le sujet libre de se projeter sur "les plans intensifs du désir" (*L'Anti-Œdipe*). Parlant de cet itinéraire schizo-analytique de la cartographie de l'inconscient, face à la psychanalyse et sa démarche de décalcomanie, les auteurs de *Mille Plateaux* le résumant ainsi :

À l'opposé de la psychanalyse, de la compétence psychanalytique, qui rabat chaque désir et énoncé sur un axe génétique ou une structure surcodante, et qui tire à l'infini les calques monotones des stades sur cet axe ou des constituants dans cette structure, la schizo-analyse refuse toute idée de fatalité décalquée, quel que soit le nom qu'on lui donne, divine, anagogique, historique, économique, structurale, héréditaire ou syntagmatique. [...] Les pulsions et objets partiels ne sont ni des stades sur l'axe génétique ni des positions dans une structure profonde, ce sont des options politiques pour des problèmes, des entrées et des sorties, des impasses que l'enfant vit politiquement, c'est-à-dire dans toute la force de son désir¹⁷. (*Mille 20*)

En ce sens, la mémoire mouawadienne– et notamment celle de ses personnages– ne peut plus être considérée comme un simple "reflet" du monde extérieur ou intérieur, ou un "calque",

¹⁷ Pour éviter de tomber dans le piège d'une telle dichotomie entre calque et carte, les auteurs introduisent le concept de "rhizomorphie" sur lequel on reviendra un peu plus tard.

puisqu'elle forme elle-même un monde en miniature, changeant souvent ses propres lois de fonctionnement, on dira qu'elle devient une "carte". Il s'agira aussi, à chaque fois, d'identifier les régions figées dans le passé, immobilisées dans les stratifications et les segmentations, et, au contraire, de retrouver et situer les "cristaux de possible" processuels. Deux postulats essentiels orientent cette approche de l'inconscient dans *Incendies* : premièrement, admettre que le recours à la mémoire, sous toutes ses formes, tant chez le dramaturge¹⁸ que chez ses personnages, doit précéder l'existence de nouveaux territoires à venir ; deuxièmement, montrer que l'écriture traumatique du dramaturge tente de résoudre les impasses et de parvenir au deuil par le témoignage.

1.4.La mémoire d'un témoin qui n'a rien vu

Tout donc prépare le passage de l'inconscient et de l'intime à la parole, mais avant de le faire, il faut trouver les motifs et les engrenages d'un tel passage. En fait, Mouawad est hanté par un passé qui ne lui appartient pas : c'est un témoin qui n'a rien vu. L'on comprend parfaitement que, "revenir à son histoire, c'est faire retour sur l'événement traumatique, explorer de nouveau une réalité insoutenable" (Kègle et Godin 137). Ce sont surtout les périodes de guerre qui fascinent le dramaturge. Ainsi, dans chacune de ses pièces, ce dernier ne cesse d'interroger les sources de la mémoire afin de connaître les mystères des histoires du passé. Le passé ainsi réactivé, enracine à nouveau le personnage dans l'histoire de son pays, pour le faire devenir lui aussi un témoin ou, en d'autres termes, "un passeur. Il se tient sur le seuil, entre l'histoire et le désir, entre les faits et leur représentation, entre le réel du trauma et les recompositions de sens" (Kègle et Godin 230).

Dans *Incendies*, le lecteur/spectateur constate une corrélation entre les événements des récits et le passé de l'écrivain puisque l'œuvre est nourrie de l'expérience personnelle de celui-ci. Dans son article "de Wajdi à Wahab", L'Hérault souligne justement ce brouillage mémoriel qui fait son apparition dans l'œuvre mouawadienne:

¹⁸ Un mot revient dans bon nombre d'interviews accordées par l'écrivain : "souvenir". De retour au Liban, Mouawad avoue qu'il ressent "un vertige à [s]e souvenir des lieux", lui permettant ainsi d'établir "un dialogue avec l'incroyable" (Côté 78). Mouawad est ainsi toujours prisonnier de ses souvenirs personnels, du passé de ses parents. L'œuvre serait alors le résultat de ce résidu de souvenirs, de cette richesse de la mémoire qui vient prolonger la quête de soi entamée dans *Littoral*.

Le dramaturge a raconté avec suffisamment de détails le parcours qui l'a conduit de l'éclatement de la guerre du Liban, à Beyrouth en 1974[*sic*, 1975], alors qu'il avait six ans, à Montréal et au théâtre, via la France, pour qu'il soit inévitable d'établir des rapports entre les situations dramatiques qu'il crée et les circonstances de sa vie. [...] Cela montre le rapport complexe qui peut s'établir ici entre le discours extradramatique et la dramaturgie.(97)

Le "Je" d'*Incendies* en est donc un qui porte sur la recherche du passé perdu de Mouawad. Chez le dramaturge, l'obsession du passé ne s'attache pas à un bonheur proustien perdu, il s'agit surtout de reconstituer des temps révolus, des années de guerre que Mouawad n'a pas connues, mais qui ont laissé sur lui leur trace indélébile¹⁹. Dans *Incendies*, Sawda, la femme qui accompagne Nawal, exprime cette même recherche en disant : "[m]es parents ne me disent rien. Ils ne me racontent rien. Je leur demande : 'Pourquoi a-t-on quitté le pays ?' Ils me disent : '[o]ublie. On est en vie et on mange chaque jour. Voilà ce qui compte" (35). Parlant de cette transposition de la vie de tout dramaturge au sein de l'écriture, Karen Malpede souligne: "[p]erhaps it is always this way, at least with drama: something inside touches something outside, the sparks ignite, then one can begin to write [...] Many writers have had no choice. History afflicted their bodies, causing them to become political exiles or prisoners, survivors or the victims of war" (Malpede 267, 269). Voilà pourquoi le passé apparaît comme l'unique secours qui permet au personnage mouawadien de puiser dans la mémoire afin de découvrir son identité. Pourtant, il ne faut point tomber dans le piège de réduire toute l'œuvre mouawadienne à un simple récit de vie. À cet égard, L'Hérault souligne son refus de cette réduction en disant: "[a]insi ce théâtre qui semble se concentrer sur la personne de l'auteur apparaît dans le même mouvement mû par une force contraire qui l'arrache à l'autobiographie. Comme si on y assistait à la fois à une fuite et à une quête relevant de la mémoire initiatique plutôt que de la reconstitution autobiographique" (99). Plus loin aussi, L'Hérault se demande si le théâtre de Mouawad peut être considéré comme autobiographique et il répond: "[o]ui, si l'on veut dire qu'il est la mémoire vive d'une blessure d'origine" (103).

¹⁹ Qu'on se rappelle cette obsession de la mort qui hante les pièces mouawadiennes. Le dramaturge lui-même dit : "[a]u fond, je crois que je ne fais que répondre à cette mort initiale qui m'a arraché à mon pays. C'est un travail de résistance extrêmement personnel. Jouer, lire, écrire, mettre en scène, chorégrapier, diriger une compagnie ou un théâtre, peindre, pour moi, à chaque fois, c'est une manière de répondre à la mort" (L'Hérault 97).

Le récit *d'Incendies* devient, par conséquent, un moyen de combler, par la mémoire, cette privation d'histoire et un moyen d'échapper à la disparition, tel que le souligne ce jugement :

La survivance s'engage alors avec une mémoire ou un passé en suspens : c'est-à-dire une mémoire implicite et un passé qui n'arrive pas à passer. La survivance oblige les générations qui suivent à nommer et à raconter ce blanc dans la psyché des survivants. Ce témoignage en souffrance, cet impossible travail du deuil, c'est la présence de l'absence qui se transmet d'une génération à l'autre. Cette préoccupation sur le plan de la survivance, par la mémoire non disponible et le passé informulé, peut alors prendre la forme d'une obsession. (Kègle et Godin 185-186)

La part de la mémoire propre est immédiatement perceptible dans l'œuvre du dramaturge puisqu'il prête régulièrement à ses personnages soit son âge et son lieu de naissance, soit ses soucis et ses préoccupations, ainsi que d'autres détails de sa vie. L'Hérault se demande à cet égard : "[c]omment ne pas voir le personnage comme une projection de l'auteur, les marques rouges sur son corps pouvant aussi bien évoquer les stigmates de la mémoire que le sang des blessures ?" (98). À l'image de l'auteur, les personnages *d'Incendies* (Jeanne et Simon) sont des promeneurs solitaires, des individus en quête d'un passé qui les hante. Cette similitude n'est en effet que l'indice d'un trucage très simple dans le récit, visant à confondre "créateur" et "créatures". Telle est en effet l'affirmation du dramaturge lui-même dans *Incendies* : "[i]l s'agissait de révéler l'acteur par le personnage et de révéler le personnage par l'acteur, pour qu'il n'y ait pas d'espace psychologique qui puisse les séparer (*Incendies* 7).

Loin d'être un simple récit de vie, c'est un désir énorme de (sur)vie qui fait que Mouawad s'investit directement dans ses écrits. En ce sens, la mémoire des personnages, bien qu'elle repose sur des éléments individuels au départ, n'est jamais tout à fait individuelle et elle tend à dissoudre les frontières entre l'individu et la collectivité. À ce titre, on peut donc dire qu'à travers cette mémoire qui se raconte, l'enjeu de vérité ne renvoie pas seulement à la factualité d'une histoire, mais concerne aussi la recomposition du vivre ensemble, impliquant un art de raconter qui n'est pas sans artifices (Kègle et Godin 229). En suivant ce chemin du retour aux sources, la mémoire mouawadienne risque alors de résister à la structure rhizomatique qui se veut "anti-généalogique" et non linéaire. Mais là aussi, la ligne de fuite se trouve au sein du concept de rhizome même : rhizomorphie. Un système rhizomorphique implique donc qu'il n'y a pas de relations hiérarchiques entre les différentes entités, il s'appuie

sur une logique égalitaire ou réticulaire qui s'appuie sur un réseau de relations, de connexions, non ordonnées et non hiérarchisées entre elles. Il s'agit ainsi de montrer que les rhizomes ont leur propre "despotisme", qu'il "y a des nœuds d'arborescence dans les rhizomes, des poussées rhizomatiques dans les racines" (Mille 30, 31). C'est par cette ligne de fuite que s'expliquent les déformations et l'interpénétration entre racines et rhizomes. Voilà pourquoi c'est permis, selon le rhizome aussi, de partir d'une matière rhizomorphe que le dramaturge trouvera dans le retour aux sources, pour parvenir à l'exposition d'une mémoire *acentrée* "où les individus sont tous interchangeables, se définissent seulement par un état à tel moment, de telle façon que les opérations locales se coordonnent et que le résultat final global se synchronise indépendamment d'une instance centrale" (Mille 26).

1.5. La cartographie de Jeanne

Les deux jumeaux d'*Incendies* sont partagés entre le désir d'immortaliser le passé pour échapper à la fugacité et la tentation de masquer ce passé pour ne pas affronter une réalité insupportable. La mémoire est tantôt recherchée par les héros espérant trouver dans le passé des points d'ancrage, tantôt rejetée comme une menace dont on voudrait se débarrasser. Le comportement des jumeaux semble se situer aux deux côtés opposés du spectre ; le comportement de ces personnages fictifs est toutefois représentatif des réactions possibles d'une génération victime de violence non vécue, mais connue. À travers leur comportement excessif et étrange (la négligence de Simon et la tentative maniaque de tout contrôler de Jeanne), ainsi que leur refus d'aborder le sujet de leur passé, dévoile un grand décalage entre leur attitude non seulement envers le passé, mais aussi le présent. Mais si l'on revient aux principes du rhizome, nous verrons dans cette attitude, non pas une opposition, mais plutôt "une question de méthode" (Mille 21), "*reporter le calque sur la carte*" ou "*rebrancher les calques sur la carte*" sont deux opérations "inverse[s], mais non symétrique [s]" (Mille 21, 22), selon Deleuze.

L'incipit de la pièce dès la lecture du testament de la mère souligne d'emblée l'attitude des héros face à cet incident traumatique de la mort. Professeur de mathématiques, Jeanne, de son côté, se donne complètement à la science des nombres et des graphes pour essayer de trouver une solution à l'énigme qui la fascine :

Toute la théorie des graphes repose essentiellement sur ce problème pour l'instant impossible à résoudre. Or, c'est cette impossibilité qui est belle. [...] Nous appartenons tous à un polygone. Je croyais connaître ma place dans le polygone auquel j'appartiens. Je croyais être ce point qui ne voit que son frère Simon et sa mère Nawal. Aujourd'hui j'apprends qu'il est possible que du point de vue que j'occupe, je puisse voir aussi mon père ; j'apprends aussi qu'il existe un autre membre à ce polygone, un autre frère. Le graphe de visibilité que j'ai toujours tracé est nul et faux. Quelle est ma place dans le polygone ? (*Incendies* 20, 21)

L'itinéraire choisi par Jeanne serait donc une "opération inverse, mais non symétrique", celle de "[r]ebrancher les calques sur la carte, rapporter les racines ou les arbres à un rhizome. Étudier l'inconscient, dans le cas [de Jeanne], ce serait montrer comment [elle] tente de constituer un rhizome, avec la maison familiale, mais aussi avec la ligne de fuite de l'immeuble, de la rue, etc. ; comment ces lignes se trouvent barrées, l'enfant se faisant enraciner dans la famille, photographier sous le père, décalquer sur le lit maternel" (*Mille* 22). Cette préoccupation de "[...] trouver sa place" dans le monde n'est-elle pas aussi celle du dramaturge qui la révèle lorsqu'il avoue, lors d'une entrevue avec Lavolette-Slanka, que : "trouver sa place dans le monde est un problème moins géographique qu'intime. [...] La chose la plus difficile qu'on ait à faire dans la vie, c'est s'assumer. Aujourd'hui, j'assume mes choix, mes envies. Alors oui, on peut dire que j'ai, enfin, trouvé ma place". Pour trouver sa place dans le monde, Jeanne choisit d'affronter les fantômes du passé de sa mère. Pour ce faire, Jeanne plonge alors dans les mathématiques afin de déchiffrer le mystère qui vient de se dévoiler, car, pour elle, "[l]es mathématiques [...] ont pour but d'arriver à une réponse stricte et définitive en partant de problèmes stricts et définitifs" (*Incendies* 19).

L'attitude que chacun des jumeaux adopte est surtout révélatrice d'un vide intérieur, d'une rupture à combler. Jeanne, jamais exposée à un échange verbal avec sa mère, est incapable de développer une résilience personnelle. Son traumatisme trans-générationnel se manifeste alors à travers les fantômes et les souvenirs du passé de sa mère, qu'elle affronte lors de son voyage initiatique. Elle n'a aucun contrôle sur la mémoire de sa mère qui rejaillit dans sa vie et dans laquelle des gens inconnus viennent partager ses tourments. Face à la mort maternelle, elle est donc ramenée brutalement à une époque bien avant sa naissance. Livrée à elle-même, privée de repères, Jeanne est perdue dans les dédales de la mémoire maternelle où elle se livre complètement à son silence, car elle est convaincue que "[d]errière ce silence, il y a des choses qui sont là, mais qu'on n'entend pas" (*Incendies* 37). Dès lors, elle ressemble à

une amnésique, vivant sous une autre identité ; elle part à la recherche de son passé, ne disposant que des bribes de la mémoire de sa mère. Par sa démarche, Jeanne prouve parfaitement qu'"[i]l y a donc des agencements très différents cartes-calques, rhizomes-racines, avec des coefficients de déterritorialisation variables" (*Mille* 23). Privée de son identité, elle essaie de s'en forger une en s'identifiant à la mémoire de sa mère. Elle n'est rien sans cette mémoire et n'a guère d'autre choix que de reconstituer son existence, même si elle se lamente parfois sur cette corvée : "[o]ù m'entraînes-tu, maman ? Où m'entraînes-tu ?" (*Incendies* 49). En suivant les entrées multiples de la mémoire de sa mère, Jeanne a pu créer une nouvelle carte à partir de cet inconscient qui lui fraye son chemin. Pourtant, de temps en temps, elle a besoin de resituer le calque du passé sur sa carte pour ouvrir sur des lignes de fuite possibles. D'une façon ou d'une autre, pour elle, "Je" est toujours un autre, ne serait-ce que pour un certain temps afin que soit dévoilé le mystère de son existence.

Dans sa tentative d'oublier son propre passé pour vivre celui de sa mère, le personnage de Jeanne subit une dissociation. Dans *Trauma : Explorations in Memory*, Cathy Caruth explique que la dissociation est l'une des méthodes les plus courantes que mettent en œuvre inconsciemment les victimes de traumatisme pour y faire face. Elle cite Freud à ce sujet : "[t]hese range from amnesia for part, or all, of the traumatic events to frank dissociation, in which large realms of experience or aspects of one's identity are disowned" (cité dans Caruth 152). Ce phénomène de dissociation est décrit chez Jeanne non comme un dédoublement, mais comme une dualité permanente ou une existence parallèle, une sorte de "machine désirante" (Deleuze), qui cherche à réaliser le désir de connaître la vérité qui n'est non pas un manque, comme dans le sens freudien, mais une "puissance d'agir" comme dans le sens deleuzien. Ce passage entraîne la simultanéité de deux mondes complètement incompatibles : celui d'un état d'esprit ordinaire localisé au présent et celui d'un état d'esprit figé dans le passé traumatique de la mère. C'est cette même dissociation qui a poussé Nawal à scinder sa vie en deux étapes : avant le silence (lorsqu'elle souffrait d'un traumatisme causé par la violence et la torture) et après le silence (lorsqu'elle reconnaît que son violeur est aussi son fils recherché). Or, la dissociation que vit Jeanne est beaucoup plus explicite que celle de Nawal, car cette dernière est un être traumatisé dès le début. Par conséquent, la partie de sa personnalité traumatisée, figée et inflexible a cessé de se développer (Van der Kolk et Van der Hart 448).

Avant le trouble dissociatif de Jeanne, celle-ci menait une vie normale, noyée dans ses chiffres et ses calculs²⁰. Dès la recherche qu'elle se trouve forcée à entamer après la mort de sa mère, son identité se caractérise par la succession d'une double personnalité au sein d'une seule personne (Van der Kolk et Van der Hart 432). Le chemin de la réactivation de l'instant traumatique semble être unique : réappropriation de l'identité à travers la symbolisation. La dissociation qu'incarne Jeanne suit une migration ; ses caractéristiques et certains de ses effets s'exercent autant sur le plan de l'intrigue que sur la scène de l'écriture. Voilà pourquoi nous voyons que son dédoublement est moins psychique que théâtral. Par le personnage de Jeanne qui se dédouble sur scène, Mouawad dévoile la dimension d'un personnage incertain et flou – un "impersonnage" comme dirait Sarrazac – ne se caractérisant plus par une psyché qui se donnerait comme pivotale, mais à contrario se trouve parfois complètement évacuée.

"Inachevé et disjoint, le nouveau personnage – qui a abdiqué son ancienne unité organique, biographique, psychologique, etc., qui est un personnage couturé, un personnage "rhapsodé" – se place hors d'atteinte du naturalisme et décourage toute identification et toute "reconnaissance" de la part du spectateur" (Sarrazac, *l'Avenir* 86). Ce qui accentue cette non-reconnaissance, c'est que Jeanne découvre qu'elle a deux noms : "Jeanne et Jannaane sont ses prénoms" (*Incendies* 85) ; elle croise sa mère à différents âges, elle suit le cours de ses voyages, elle plonge dans un passé qui ne lui appartient pas et pourtant, elle ne cesse d'observer ce qui envahit son âme pour commencer à faire sa propre carte. En tant qu'"impersonnage", Jeanne incarne le double de sa mère montrant ainsi sa capacité à rester ouverte à tous les possibles. Loin de subir une "dépersonnalisation" négative (Sarrazac, *Poétique*), qui en ferait une figure de vacuité, Jeanne se présente plutôt comme un visage sans traits sur lequel s'accumulent des masques différents à interpréter. Ainsi, l'impersonnage incarne tout à la fois l'humaine condition dans sa multiplicité, mais aussi le "singulier pluriel" (Sarrazac, *Poétique* 233). En effet, Jeanne n'imité plus une figure, mais développe une ligne

²⁰ Parlant de cet enfermement de l'inconscient dans une seule sphère, Deleuze avance le terme de "trou noir" ainsi décrit : "trou noir de type religieux, politique ou social, car il n'y a pas que cette dimension sociale dans l'inconscient machinique, il y a aussi, justement, tout ce qui relève des sémiotiques machiniques, des sémiotiques a-signifiantes (qu'il s'agisse de la musique, de la religion, des mathématiques, des sciences, etc.), et qui est porteur de dimensions de l'inconscient ; qui peut donc s'appliquer à n'importe quel autre type d'agencement". Pour l'auteur, ce phénomène permet surtout de cumuler tous les phénomènes de trou noir dans les domaines les plus hétérogènes et qui prendra le contrôle de "la politique de l'agencement" (Guattari, *Les Quatre* 4). Étant prédisposée, dans son trou noir à la mathématique, Jeanne se trouve prête à nouer les registres systématiques autant que possible pour trouver sa place dans le polygone.

de fuite du personnage qui le transforme en simulacre, qui n'est plus tenu d'imiter le réel, mais d'en développer un devenir. Entre ces deux vies qu'elle incarne, Jeanne passe souvent par une phase transitoire durant laquelle elle a l'impression d'une perte de contrôle sur soi et d'ancrage dans le réel. Outre les moments où elle entend le silence de sa mère, elle revient à la réalité pour découvrir qu'elle perd ses repères et dit : "[j]e ne sais pas par où commencer. [...] Il n'y a aucune logique" (*Incendies* 39). C'est ainsi que tantôt elle s'efforce de s'opposer activement au changement d'état de sa conscience, tantôt elle s'abandonne à l'expérience.

Or, à chaque nouvel indice, Jeanne est condamnée à l'incertitude et au doute quant à son identité, elle se rend alors compte qu'elle a toujours suivi jusque-là de fausses pistes. Telle est donc sa réaction en apprenant qu'elle a, ainsi que son frère, un autre nom : "[n]on ! Non ! Ce n'est pas ça ! Ce n'est pas nous ! Je m'appelle Jeanne et mon frère, Simon" (*Incendies* 67). Tout finit par se confondre devant cette mémoire qui restitue un passé fragmenté, vague et indistinct. Une large période de son existence vécue reste insaisissable. Au cours de sa quête, Jeanne découvre non seulement qu'elle a un autre nom, mais aussi que ses racines sont ancrées dans un autre pays, qu'elle s'est créé un autre passé et une vie différente de celle menée auparavant. Mais ce que donne la mémoire ne dépend-il pas de la motivation de l'enquêteur ? Ce dernier veut-il vraiment ramener la totalité du vécu dans la conscience ? Il semble que Jeanne aurait pu abandonner l'enquête si ce n'était de la présence du notaire Hermile Lebel, exécuteur testamentaire de Nawal, qui a été aux côtés de la jeune fille à chaque étape pour la rassurer et l'aider à aller jusqu'au bout. Dès le début, Lebel perçoit la curiosité des jumeaux pour entamer ce travail de recherche. Il explique : "[c]'est pas tous les jours qu'on apprend que notre père que l'on croyait mort est encore vivant et qu'on a un frère quelque part dans le monde !" (*Incendies* 16) et plus loin il ajoute, pour défendre la mère morte contre l'hostilité de Simon, "[m]ême les condamnés à mort ont le droit à des volontés. Pourquoi pas votre mère... ?" (*Incendies* 18). Dès que Jeanne lui fait part du fait qu'elle est prête à entreprendre la quête, il n'hésite point à lui présenter des parties du puzzle dont elle aura besoin au cours de son voyage, que ce soit sur le passé de sa mère, les gens à rencontrer ou même les questions à poser. S'il essaie de donner voix à la mort, c'est surtout par devoir envers une amie et c'est exactement ce qu'il explique à Simon lorsqu'il lui pose la question quant à ses motifs : "[p]arce que cette femme qui est au fond du trou [...] est mon amie" (*Incendies* 30, 31).

1.6. La décalcomanie de Simon

Si les paroles de Lebel ont pu motiver Jeanne dès le début à entamer la remontée vers ses origines, elles n'ont été d'aucun secours pour Simon qui préfère éviter cette corvée et s'isoler dans le présent. Dès le début Simon choisit clairement sa démarche. Ce jeune homme qui profite pleinement de la vie ne semble pas du tout s'encombrer du passé et il s'adonne à la boxe pour oublier tout ce qu'il a entendu. Il refuse complètement d'accepter de faire le deuil d'une mère qu'il croit coupable et dit : "[j]e vais pas pleurer. [...] C'est pas un cœur qu'elle avait dans le cœur c'est une brique. On pleure pas pour une brique, on pleure pas. [...] Je ne veux plus entendre parler ! Je ne veux plus rien savoir" (*Incendies* 15). La démarche choisie par Simon semble donc être celle de "reporter le calque sur la carte", démarche qui ne cherche à rien changer à la situation où il se trouve bloqué, et qu'il accepte telle qu'elle est sous prétexte de furie ou de colère. Par cette opération, le calque "est plutôt comme une photo, une radio qui commencerait par élire ou isoler ce qu'il a l'intention de reproduire, à l'aide de moyens artificiels, à l'aide de colorants ou d'autres procédés de contrainte" (*Mille* 21). Ce comportement de Simon constitue une volonté d'échapper à tout le passé qui rappelle la mort de sa mère. Le premier indice de cette volonté d'évasion est sa tentative de contrôler le milieu dans lequel il vit. Ce désir est mis en évidence par son adoption d'une routine qu'il semble suivre strictement, évitant ainsi toute surprise et toute situation inattendue. Telle est son intention pour se débarrasser du corps de sa mère : "[o]n va l'enterrer et c'est tout ! On va aller voir un salon funéraire, on va acheter un cercueil, on va la mettre dans le cercueil, mettre le cercueil dans le trou, la terre dans le trou, une pierre sur la terre et son nom sur la pierre, et on décrisse toute la gang !" (*Incendies* 16). Afin d'éviter tout lieu susceptible de provoquer des souvenirs indésirables, Simon refuse de partir au pays de sa mère avec sa sœur. Incapable de s'aventurer avec elle dans son voyage initiatique pour la carte des contrées non connues, il préfère s'enraciner là où il se trouve et recopier tout simplement les trouvailles de sa sœur.

Cependant, "en toute rigueur il n'est pas exact qu'un calque reproduise la carte", comme l'estime Deleuze. En ce faisant, "le calque a déjà traduit la carte en image, il a déjà transformé le rhizome en racines et racinelles. Il a organisé, stabilisé, neutralisé les multiplicités suivant des axes de signification et de subjectivation qui sont les siens. Il a ainsi généré, structuralisé le rhizome, et le calque ne reproduit déjà que lui-même quand il croit reproduire autre chose. C'est pourquoi il est si dangereux. Il injecte des redondances, et les

propage" (*Mille* 21). C'est exactement ce que fait Simon en niant tout ce qui se rapporte à l'inconnu, en organisant les étapes de l'enterrement, en neutralisant la mort, le passé et le testament de sa mère. Sa relation avec sa mère avant sa mort étant tendue, il pense mettre terme à l'aventure de sa sœur, alors qu'il ne fait que révéler sa propre peur et empoisonne par là la démarche de sa sœur. À la question posée par sa sœur ; "comment on fait pour vivre maintenant ?", il répond systématiquement : "[c]omment on fait ? Tu jettes les cassettes. Tu retournes à l'université. Tu donnes tes cours et tu continues ton doctorat..." (*Incendies* 37). Il est intéressant de noter que, ce n'est que vers la fin que Simon commence à s'engager dans l'action. Cependant, pour une grande partie de la pièce, il ne joue qu'un rôle d'observateur dans l'intrigue du présent. Il participe plutôt de façon passive, apparaissant et disparaissant par moments, juste pour demander des nouvelles de sa sœur et de ses découvertes dans le pays d'origine de leur mère : "[t]u vas faire quoi, Jeanne ? Tu vas courir partout en criant : "[p]apa, papa, tu es où ? Je suis ta fille ?" C'est pas un problème mathématique, crisse ! Tu n'arriveras pas à une réponse ! Y'a pas de réponse ! Y'a plus rien. [...] On n'a pas le choix que d'oublier" (*Incendies* 47, 48). Le comportement de ce personnage supprime la prise de décisions, la réflexion et donc, l'engagement. Souvent Simon refuse de pousser plus loin l'investigation. La peur le submerge chaque fois qu'il se trouve proche d'un renseignement susceptible de lui révéler sa propre identité. L'angoisse qui affecte le boxeur au moment où il fait les premiers pas afin de découvrir son identité montre que les retrouvailles avec une identité perdue peuvent être source d'angoisse. Dès le début Simon est bien déterminé à ensevelir le passé sans le fouiller : "[j]'en veux pas de son argent, j'en veux pas de son cahier... Si elle pense m'émouvoir avec son crisse de cahier ! Hey ! C'est la meilleure, celle-là : "[r]etrouve ton père et ton frère !" Pourquoi elle ne les a pas retrouvés elle-même si c'était urgent, tabarnak !?" (*Incendies* 15). Même le langage peu soutenu de Simon diffère de celui de sa sœur. Mais, derrière la recherche assidue de l'identité semble se cacher la peur de la confrontation avec la réalité.

Pour Simon, qui au début est sûr de lui-même, la vérité de son être lui semble insupportable, il est donc préférable pour lui de rester dans l'incertitude par rapport à la réalité. Voilà pourquoi les "[j]e ne veux rien savoir !" (*Incendies* 64) retentissent d'un bout à l'autre de ses propos. Le protagoniste adopte par conséquent une stratégie de dérobade. Même lorsqu'il entame le voyage suite à sa sœur, après quelques découvertes, il semble ne pas être pleinement

convaincu de ce qu'il fait. Avec Lebel, il a l'impression de jouer et considère son enquête bloquée d'avance. Voici le dialogue qui s'instaure entre eux :

Simon. On ouvre l'enveloppe que je suis supposé remettre à mon frère ! On arrête de jouer à la cachette ! [...]

Hermile Lebel. Regarde-moi bien dans le blanc des yeux ! Faire ça, c'est comme faire un viol !

Simon. Ben ça tombe bien, j'ai des antécédents ! Mon père est violeur ! [...]

Simon. O.K. C'est correct ! On l'ouvrira pas, la crisse d'enveloppe ! Mais fuck ! On ne le retrouvera pas ! [...]

Hermile Lebel. Pourquoi ?

Simon : Parce qu'il est mort ! (*Incendies* 76)

Ce n'est qu'au bout de la quête que Simon dévoile la réalité et qu'il commence à trouver ses repères. C'est alors qu'il comprend que tout le passé n'était pas simplement un jeu, mais une vérité dure qu'il doit endurer. Simon devient alors plus mûr et choisit justement le silence qu'il déniait à sa mère et puis à sa sœur : "[t]u te tais. Comme je me suis tu quand j'ai compris ? [...] j'ai vu le silence venir tout noyer" (*Incendies* 82). Au départ, Jeanne est celle qui veut aller retrouver le père, et à la fin, c'est elle qui perd ses repères alors que Simon retrouve les siens après avoir adopté au début une attitude sarcastique et effrontée. Pour Jeanne, la réalité la plus évidente se noie dans les brumes, la certitude systématique des mathématiques assurant que "1 plus 1 font 2" (*Incendies* 81) ne devient plus la même. Lorsque son frère lui pose la question : "1 plus 1, est-ce que ça peut faire 1", elle répond tout simplement : "[...] Oui" (82). Jeanne découvre que les deux personnes auxquelles les lettres doivent être remises ne font plus qu'une : le frère perdu qui est en même temps le père tortionnaire. Cette réalité est brutalement expliquée à Simon : "[t]on frère était ton père. [...] il a torturé ta mère et ta mère, oui, fut torturée par son fils et le fils a violé sa mère. Le fils est le père de son frère ; de sa sœur" (*Incendies* 84). C'est ainsi que l'on comprend comment la vérité mathématique est bouleversée et c'est ainsi aussi que l'on peut interpréter l'image floue de la mère silencieuse qui se substitue à celle de la mère militante.

Mais, quel que soit le chemin suivi au commencement, Jeanne et Simon finissent par se trouver entraînés dans la quête permanente d'une vérité enfouie au cœur des ténèbres. Il semble que "[c]' est toujours l'imitant qui crée son modèle, et l'attire. [...] Ce que le calque reproduit de la carte ou du rhizome, c'en sont seulement les impasses, les blocages, les germes de pivot ou les points de structuration" (*Mille* 21). Simon finit par être attiré par la quête de sa

sœur, la rejoignant afin de ressusciter une mémoire évanescence et de recoller les morceaux de souvenirs aux lambeaux du passé. Si les jumeaux s'attardent sur les bords de ce passé englouti, c'est parce que certaines questions demandent à être clarifiées d'abord. Par quel autre moyen est-il possible de consigner ce qui par nature, a vocation à disparaître ? Seule l'écriture se révèle capable de combattre le pouvoir destructeur du temps, car "la parole et l'écrit sont plus solides qu'une stèle" (59), comme l'affirme Andrée Chédid. En écrivant *Incendies*, Mouawad a pu reproduire la carte de l'âme et de la personnalité d'un être condamné à la disparition. Nawal devient donc une sorte de symbole des horreurs des années noires de la guerre et de la violence injustifiée. La mémoire de cette période sombre est le *calque* que porte Mouawad avec ses personnages. Faut-il se tromper et penser que l'auteur crée un monde ? Il semble que la réponse est négative puisque Deleuze voit qu'"il n'y a pas de monde qui nous attend pour être créé... Au contraire il faut parler avec, écrire avec. Avec le monde, avec une portion de monde, avec des gens. Pas du tout une conversation, mais une conspiration" (Deleuze, *Dialogues* 66).

2. Dans le creuset *entre* mémoire, traumatisme et témoignage

2.1. La tension entre témoignage et testament

C'est selon cette optique que l'on considère *Incendies* comme étant un projet montrant le rôle que joue la mémoire lorsqu'elle permet de vivre avec le traumatisme, c'est-à-dire qu'elle donne à l'écrivain la possibilité d'en accepter l'existence ou qu'elle en atténue les effets. C'est aussi l'itinéraire que le dramaturge entreprend avec ses personnages pour dépasser le conflit qui s'instaure entre le trauma, la mémoire et le témoignage, ce qui renvoie directement à l'"instauration d'une logique du et", propre au rhizome, puisque celui-ci "a pour tissu la conjonction "et... et... et..." ce qui serait "une autre manière de voyager comme de se mouvoir, partir au milieu, par le milieu, entrer et sortir, non pas commencer ni finir" (*Mille* 37). Chez Mouawad, pour arriver aux récits de témoignage, les démarches diffèrent nettement. Quelques récits témoignent directement d'expériences face à la violence (*Littoral*) ; d'autres récits laissent lire les vraies expériences traumatisantes du dramaturge, où la réalité et la fiction s'interpénètrent (*Incendies*) et d'autres encore utilisent des expériences de la guerre comme point de départ pour un récit complètement fictionnel (*Forêts*). Mais avant de voir comment le dramaturge établit "cette conjonction du et", il convient de jeter la lumière sur la

tension entre témoignage et testament d'un côté, et sur le caractère incompréhensible du trauma de l'autre, afin de voir à quel point la réconciliation n'est pas facile pour parvenir à une écriture cathartique.

Ce lien intrinsèque entre trauma, mémoire et témoignage est exprimé en ces termes : "[...] la littérature testimoniale suppose l'intrication de la mort et de la survivance, du témoignage et du testament : "la question du témoignage (*testimonium*) n'est-elle autre que celle du *testamentum*, de tous les testaments, c'est-à-dire du *survivre* dans le mourir, du survivre avant et au-delà de l'opposition entre vivre et mourir ?" (Derrida, *Politique du témoignage*¹⁰). Dans cette "ère de la commémoration" (Nora 977), l'émergence de la figure sociale du témoin et le poids accordé à son témoignage sont manifestes. L'ouvrage fondateur d'Annette Wieviorka intitulé *L'Ère du témoin* atteste de cette nouvelle réalité sociale. En fait, le témoignage comprend plusieurs usages. Dans la sphère juridique, il revêt la forme d'une déposition devant un tribunal, et vient appuyer les arguments et les preuves soumis à la cour par les parties. Il sera par la suite considéré au moment de l'élaboration du jugement. On peut penser ici à la définition juridique du témoin. Dans un procès, le témoin n'est ni la victime ni le présumé coupable ; c'est celui qui a assisté à l'événement, qui a quelque chose à en dire. C'est là l'étymologie latine du mot "témoin", *testis* : "[...] celui qui se pose en tiers entre deux parties (*testis*) dans un procès ou un litige" (Agamben 17). Mais le témoin qu'est Nawal, dans *Incendie*, pour ne nommer qu'elle, est-il vraiment un "*testis*" ? L'intimité qui lie Nawal, en tant que témoin, à la mort, à "ses" morts, en fait plus qu'une simple spectatrice. Si le témoin vit la mort de l'autre, c'est précisément parce que l'autre meurt à sa place et que lui vit, parce que l'autre est mort. Plus qu'un *testis*, le témoin dont il est question ici est un *superstes* : "[...] celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner" (Agamben 17-18). Tel est donc le témoignage que Nawal, à 60 ans, fait devant les juges :

[...] Mon témoignage, je le ferai debout, les yeux ouverts [...] Mon témoignage, je le ferai sans ciller, sans hésiter, sans trembler [...]. Mon témoignage je le ferai face à mon bourreau. [...] À travers moi, ce sont des fantômes qui vous parlent. (68) [...] Vous parler comme je vous parle témoigne de ma promesse tenue envers une femme qui un jour me fit comprendre l'importance de s'arracher à la misère. [...] Mon témoignage est le fruit de cet effort. (69)

Ayant parcouru la mort, Nawal, en tant que témoin n'est pas le *testis* des témoins intégraux, voire ceux bombardés dans l'autobus ou les femmes torturées, puisqu'elle a pu survivre à la mort en fin de compte. Elle peut être vue, en ce sens, comme *superstes* qui raconte la douleur et la torture des autres n'ayant pas pu triompher sur la mort. Elle dit à Sawda : "[l]a douleur de cette femme, ta douleur, la mienne, celle de tous ceux qui sont morts cette nuit ne sont plus un scandale, mais une addition, une addition monstrueuse qu'on ne peut pas calculer" (*Incendies* 58). Cependant, en tant que témoin (*testis*), elle a quelque chose à raconter : sa propre expérience, faite de souffrance et de mort. La mort de l'autre fait partie de son expérience, tout comme ses propres souffrances. C'est cet ensemble qui compose l'expérience de Nawal comme témoin et la constitue en *superstes*. Pourtant, Nawal a aussi touché le fond lorsqu'elle a subi elle-même l'expérience du viol et de la torture dans son intégralité, et ce qu'elle a à dire sur ce sujet, elle le fait en tant que *testis* de sa propre expérience vécue : "vous m'avez suspendue par les pieds [...] les clous sous les ongles [...] le pistolet chargé à blanc dirigé vers moi. Le coup du pistolet et puis la mort qui participe à la torture, et l'urine sur mon corps, la vôtre, dans ma bouche, sur mon sexe et votre sexe dans mon sexe" (*Incendies* 68, 69). Cette douleur vécue par Nawal pour si longtemps ne ressurgit à la surface, dans sa mémoire, qu'après sa mort. Cathy Caruth précise en ces termes la nature tardive du traumatisme : "[...] trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature – the way it was precisely not known in the first instance – returns to haunt the survivor later on" (*Unclaimed* 4). À travers ce parti pris, visant à reconstituer le passé brouillé de Nawal par le biais de ses jumeaux, Mouawad essaie tout simplement de trouver une piste nouvelle pour exprimer la forme inédite de l'énigme insistante de son passé.

2.2. Entre les témoins et les témoins

Le but du témoignage est donc d'établir un pont qui relie le témoin aux autres et vice-versa ; le témoin joue, en ce sens, le rôle d'un médiateur. C'est de là que le témoin doit parler et tenter ainsi de faire de ce non-lieu un espace de reconnaissance sociale ; un espace de rencontre et d'échange avec les autres, comme le dit Bornand. "[l]e témoin doit donc faire la jonction entre le monde qu'il a vu et celui, ordinaire, de l'auditoire" (Bornand 51) ; c'est à lui que cette tâche incombe. À cet égard, Felman écrit que la parole du témoin le transcende, que

le témoin n'est que le médium par lequel se fait le témoignage : "[...] the witness's speech is one which, by its very definition, transcends the witness who is but its medium, the medium of realization of the testimony" (*Testimony*, 3). Le témoin ne peut donc pas combler le fossé qui s'est creusé entre lui et les autres, pas plus qu'il ne peut nier sa spectralité ; mais il a la possibilité, par son témoignage, de tenter de transformer les frontières qui le séparent de son entourage en un pont. La récurrence de la métaphore du "pont" à laquelle la plupart des témoignages recourent pour qualifier leur propre entreprise est, dans cette optique, éloquente. Cette image, en effet, sert à énoncer la difficulté, voire l'impossibilité, à "faire passer" l'expérience de ces témoins, à "nous faire passer" en somme dans leur univers, non pas pour passer de l'un à l'autre bout du pont, mais maintenir cet espace "au milieu" des deux.

Dans *Incendies*, la tâche du témoignage de Nawal est donc, en plus de dire l'indicible, de créer une sorte de communauté, de telle sorte que dans la souffrance de cette communauté se trouve le lieu d'une sagesse : "[...]a wisdom that ought to be heard in its own terms" (Erikson 471). C'est un théâtre qui, comme le veut son auteur, "consiste à placer sur une scène des êtres qui font témoignage, et non pas étalage, de leur ébranlement" (*Puzzle* 52). C'est ainsi que la catharsis personnelle peut être atteinte. C'est ainsi que la solitude inhérente à l'acte de témoigner peut être transgressée. Par l'acte de témoignage, Nawal transcende sa solitude afin de parler pour l'autre et aux autres. L'on rappelle ce que Felman souligne à cet égard en s'inspirant des propos de Levinas :

[...] the witness's speech is one which, by its very definition, transcends the witness who is but its medium, the medium of realization of the testimony. "The witness", writes Levinas, "testifies to what has been said through him. Because the witness has said "here I am" before the other". [...] the testimony is addressed to others, [...] is the vehicle of an occurrence, a reality, a stance or a dimension beyond himself. (*Testimony* 3)

Pour remémorer les morts, les vivants doivent prendre le relais des témoins. Ainsi, la mémoire personnelle des témoins devient mémoire collective. Si l'auditoire ne répond pas à cet appel, alors le témoignage ne sera qu'une "histoire de revenants". Voilà pourquoi Nawal, au cours de son témoignage insiste sur ce fait en disant : "[...] je suis, moi, responsable de vous et vous, responsable de moi" (*Incendies* 69). Dori Laub constate à cet égard que les témoignages ne sont pas des monologues : "testimonies are not monologues, they cannot take place in

solitude" (*Testimony* 70-71), c'est-à-dire qu'ils nécessitent la présence de l'auditeur, ou, dans le cas de la littérature ou du théâtre, du lecteur ou spectateur.

La tâche d'écouter ou de lire requiert donc, selon Laub, dans le cadre du témoignage, un refus de la compréhension, devenant elle-même un acte aussi créatif que celui de dire, de raconter, d'écrire l'indicible ou de transposer le monde du rêve dans le monde réel. Le rôle des destinataires du témoignage, que Régine Waintrater nomme les témoins, est donc d'accueillir le récit, d'accepter de le porter, ou plutôt d'en porter une partie. Au théâtre, il est tout naturel de voir les spectateurs comme témoins de l'action qui se déroule devant eux puisque Malpede dit : "[i]n theatre, though, an additional dynamic becomes possible, one in which the audience is able to witness the act of witnessing as it takes place between characters[...].The audience becomes not only witness to the testimony, but witness to the witness of the testimony " (Malpede 275). Si les spectateurs ne peuvent prendre la place du témoin, ils peuvent seulement s'en faire les témoins — mais le "seulement", ici, n'est pas un signe de passivité ni de légèreté. En forgeant ses récits de témoignage, Mouawad semble être convaincu de ce fait puisqu'il manifeste son souhait que ces témoignages soient "un peu comme des bouteilles lancées à la mer qui trouvent miraculeusement leur destinataire" (*Puzzle* 36). La conscience de l'acte de réception introduit ainsi le littéraire dans le processus testimonial ; le témoignage littéraire se distingue d'autres types de témoignage (juridique, par exemple) et s'inscrit dans le vaste champ de la littérature. Mais si la démarche rhizomatique deleuzienne vise à "secouer et déraciner le verbe être", la question exprimée dans les termes qui suivent paraît donc pertinente : "[h]ier, *être* revenait à accepter les rôles et les postures reçues du passé et de la tradition. Aujourd'hui, *être* c'est témoigner, inventant une manière irremplaçable d'être soi sous les identités statutaires. [...] témoigner serait-il le nouveau sens donné à exister ?" (Pierron 12).

En réalité, Mouawad n'écrit point pour se lamenter sur son propre passé. Il écrit pour briser le fil de la violence comme le dit Nazira à Nawal avant sa mort : "[n]ous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil" (*Incendies* 29). Les témoins secondaires héritent évidemment d'une mémoire médiatisée, mais c'est justement

là le rôle des témoins premiers : faire la médiation entre les morts et les vivants. Par cela le témoignage acquiert une autre dimension :

Témoigner [...] c'est plus que rapporter simplement un fait, un événement, plus que raconter ce qui a été vécu, ce qui a laissé une trace, ce dont on se souvient. La mémoire est ici convoquée essentiellement pour requérir l'autre, pour affecter celui qui écoute, pour en appeler à une communauté. Témoigner, en ce sens [...] implique tout à la fois un "j'en appelle" et un "je dis vrai". Témoigner ce n'est donc pas seulement raconter, mais s'engager et engager son récit devant les autres. (Bornand 127)

Cette hypothèse, fondée sur les différentes façons de penser le témoignage, se greffe sur une tradition dans laquelle le témoignage joue un rôle important de transmission de mémoire identitaire et traumatique. Tel est le but et la spécificité de la transmission transgénérationnelle : faire en sorte que la mémoire survive, qu'elle ne se perde pas, que chaque génération prenne le relais de cette mémoire afin que celle-ci continue à vivre, qu'elle ne tombe pas dans l'oubli. D'où l'importance du théâtre comme lieu de rencontre entre témoins et témoins.

Il s'agit ici de rattacher le témoignage à la performativité. Le témoignage, en effet, est un acte de langage performatif. La performance du témoignage qui consiste à transmettre son expérience ne s'effectue pas dans le cadre d'un exercice parfaitement maîtrisé et contrôlé. Ainsi, la dimension performative du témoignage est en tout point incontestable :

Bearing witness to a trauma is, in fact, a process that includes the listener. For the testimonial process to take place, there needs to be a bonding, the intimate and total presence of another— in position of one who hears. Testimonies are not monologues; they cannot take place in solitude. The witnesses are talking to *somebody* : to somebody they have been waiting for a long time. The task of the listener is to be unobtrusively present, throughout the testimony. (Felman et Laub, *Testimony* 70- 71)

En ce sens, ce qui prédomine dans le témoignage, c'est la véridicité, plutôt que la vérité, le "dire vrai" qui s'élabore dans la relation à l'autre, à l'intérieur du processus testimonial. Si, dans le témoignage, le "dire vrai"²¹ emporte sur la "vérité", il ne faut surtout pas négliger que

²¹ Le "paratexte éditorial" (Bornand 64) contribue à établir les bases du contrat : le titre et le sous-titre, la notice biographique en quatrième de couverture, le résumé du texte donnent au lecteur le premier élément du contrat, à savoir, le type de texte auquel il a affaire. Il faudrait aussi ajouter la préface, l'avant-propos, les interviews ou articles de presse, etc. Tout ceci est considéré comme un pacte implicite lié à la notoriété de la "qualité de témoin de l'auteur" (Altounian, *Esthétique* 96). Là, il convient de signaler que chacune des pièces du *Sang des*

c'est dans ce point d'intersection entre la réalité et la fiction que le témoignage prend en effet toute son ampleur. En fait, "[l]a position énonciative propre au témoignage est particulière précisément parce qu'elle se situe au carrefour de la réalité et de la fiction", écrit Marie Bornand (68). Voilà pourquoi même si *Incendies* porte sur un événement traumatique réel nourri d'autres événements inventés, cette pièce met en évidence la dissociation à un niveau individuel, et la question de la collectivité y entre toujours en jeu. De plus, certains des événements les plus sombres du XXe siècle (la guerre, les bombardements, la violence, la mutilation, la torture) se retrouvent en permanence en arrière-plan, ce qui permet d'intégrer la dimension historique pour démontrer aussi l'importance du lieu dans cette tragédie.

2.3. Entre la mémoire et l'histoire, le vrai et le véridique

La littérature, tout particulièrement le témoignage littéraire, est donc perçue comme un médium efficace pour assurer la transmission du passé : "[l]e témoignage se mue parfois en littérature. Un vrai livre est supposé mieux assurer la transmission. Mais surtout, dans un paysage où la mort est omniprésente chemine l'idée que l'œuvre, elle, est immortelle, qu'elle seule peut assurer le souvenir, c'est-à-dire l'éternité" (Wieviorka 42). On pourrait donc avancer que le mot "témoignage", tant en littérature qu'en histoire et en philosophie, est lié avant tout à une idée de reconstruction de la vérité et de la justice après les traumatismes historiques. Pour parvenir à cette reconstruction, tout récit de témoignage a absolument besoin de la mémoire et de l'histoire en même temps. Or, cette association entre histoire et mémoire fait couler beaucoup d'encre et suscite tant de polémiques. Pour Pierre Nora, l'histoire et la mémoire forment deux pôles opposés et irréconciliables²². LaCapra, de son côté, s'inscrit dans

promesses se trouve accompagnée d'un support paratextuel attestant de ses "origines", que ce soit au niveau de l'idée, de l'écriture ou de la démarche artistique. Bien plus, les interviews que donne l'auteur ainsi que ses déclarations au sujet de l'authenticité de l'objet théâtral, peuvent également corroborer toute lecture de l'œuvre.

²² D'une part, pour Nora, "[m]émoire, histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants [...] L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé" (Cité par E. Kattan, 145). D'autre part, LaCapra déclare : "historians in the past have indeed anxiously opposed history to memory, or, on the contrary, avidly approximated it to, if not confounded it with, memory. Memory in brief becomes the antitheses or "other" of history. In the second instance, memory's importance stems from its putative position as the ground or essence of history. Memory is then understood as basically the same as history or at least as history's matrix and muse" (*History* 16). C'est ainsi que LaCapra résume, en ces termes, les idées contradictoires à ce sujet tout en prenant une position intermédiaire entre les idées opposées. C'est surtout cette position qui nous intéresse puisqu'elle rejoint l'idée de l'entre ou du milieu, propre au rhizome.

une autre ligne de pensée, celle du *milieu* ou de l'*entre*. Pour lui, les notions de mémoire et d'histoire ne sont ni antagonistes ni identiques : elles ne s'opposent pas, mais se complètent : "[i]deally, historycritically tests memory and prepares for a more extensive attempt to work through a past that has not passed away" (LaCapra, *History* 8). La mémoire fournit à l'histoire des renseignements essentiels, car malgré ses lacunes, la subjectivité et les intérêts qui l'altèrent, son contenu, enrichi de l'expérience humaine, est irremplaçable. L'union des deux notions permet de créer un récit, qui, bien que fragmenté, demeure unique. Il serait possible d'en arriver à une idée plus exacte de ce qui est factuel ou non dans le souvenir, en isolant certains événements pour lesquels des renseignements historiques auraient déjà été répertoriés. Voilà pourquoi, en recourant à la littérature, l'écrivain-témoin qu'est Mouawad choisit – plus ou moins consciemment – de mettre l'accent sur des événements marquants de son histoire personnelle et rompt ainsi avec la dimension brute et exhaustive du témoignage historique. De fait, le dramaturge soumet sa mémoire à un tri et aspire à une vérité universelle par le concours de l'écriture et de l'imagination. Parlant de l'élément déclencheur dans *Incendies*, il dit :

Au point de départ, il est question de l'occupation du Sud Liban par l'armée israélienne. Plus précisément de la prison de Khiam, où des milliers de Libanais furent torturés par des bourreaux libanais travaillant à la solde de l'armée israélienne [...] la technique consistait à torturer les femmes [...] cela ne constitue en rien ni le thème ni le fil conducteur du projet. [...] Cet événement est donc le déclencheur. Un déclencheur sec et brut. Les pays ne seront pas nommés. *Littoral* abordait de manière tout aussi sous-jacente la présence syrienne au Liban. *Incendies* aborde donc l'autre version du cauchemar libanais, la présence israélienne. (*Puzzle* 38)

Par cette sélection des faits historiques que le dramaturge fait dans sa mémoire, il vise donc avant tout à rendre cette dernière vivante au-delà de la mort et de l'oubli. C'est ce que S. Lillian Kremer déclare aussi en ces mots : "[t]he arts will help keep [...] memory alive. [...] [C]reative literature incorporates historic matter in a search for truth that is more profound than the factual" (30). Par ce partage de l'écriture entre histoire et fiction, faut-il admettre que "la notion de témoignage littéraire peut sembler contradictoire en raison de la prédominance de la fiction et du style figuratif en littérature" (*Esthétique* 33) ? La réponse à cette question semble être négative. La logique de la fiction et de l'imagination n'empêche pas un souci de vraisemblance et de réalisme chez Mouawad. Devant l'abîme infranchissable qui se crée entre l'événement historique et l'exigence de transmission, les survivants-témoins s'interrogent sur

la manière la plus efficace de rendre compte de la vérité inhérente à l'expérience vécue. Le discours testimonial des traumatisés repose donc essentiellement sur une rhétorique de la sincérité, sinon une revendication auctoriale de la vérité, une affirmation du statut véridictoire de ce qui est raconté, "a claim to truth" (Friedlander 3). Le défi serait donc ainsi formulé : "[c]omment raconter l'a-temporel, soumettre à la discipline et aux règles du récit, à la scansion d'une transformation narrative, ce qui ne se soutient que de son existence, de sa résistance, de sa plénitude ?" (Gerz, *Témoignage* 62).

Pour répondre à cette question, il faut souligner que la vérité transmise par les témoignages se distingue radicalement de ce qu'on pourrait qualifier de "vérité historique", c'est-à-dire une vérité qui se mesure, se vérifie, une énumération de chiffres, de statistiques, de dates, de lieux, de faits qui peuvent certes donner une vision d'ensemble de l'Histoire, ce que Jorge Semprun nomme la "vérité essentielle de l'expérience"²³. De son côté, Michael Riffaterre voit aussi qu'il existe une nuance fondamentale entre l'acte de témoigner, qui repose sur l'accréditation du dire, et le témoignage littéraire, qui constitue "la représentation de cet acte". Pour lui, le premier est "l'acte de se porter garant de l'authenticité de ce que l'on observe et qu'on croit être digne d'être rapporté", alors que le second "est la représentation de cet acte authentique, et de l'objet qu'il authentifie, dans une œuvre d'art verbale qui leur confère sa littéarité". Bref, "ce qu'ajoute la littéarité au témoignage, c'est l'effet de réel" (Riffaterre 217). Toute la pièce *Incendies* a comme pivot cet incident réel dont Nawal fut le témoin : "elle a vu un autobus de civils se faire mitrailler devant elle" (46). Loin d'être un thème central ou un fil conducteur, Mouawad le décrit tout simplement comme étant un "événement déclencheur"²⁴ (*Puzzle* 38). Il s'avère donc que toute la pièce s'appuie sur ces

²³ Voici comment Semprun décrit cette vérité : "[j]'imagine qu'il y aura quantité de témoignages... Ils vaudront ce que vaudra le regard du témoin, son acuité, sa perspicacité... Et puis il y aura des documents... Plus tard, les historiens recueilleront, rassembleront, analyseront les uns et les autres : ils en feront des ouvrages savants... Tout y sera dit, consigné... Tout y sera vrai... sauf qu'il manquera l'essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu'elle soit... [...] L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire... [...] Par l'artifice de l'œuvre d'art, bien sûr !" (167). La question primordiale soulevée par l'intégration de l'artifice littéraire dans le processus testimonial est celle donc de la vérité. Cette question découle de l'origine juridique du témoignage. Mais c'est précisément parce qu'il en appelle à la foi de l'autre, parce qu'il ne peut et ne doit pas se constituer comme preuve, que le témoignage révèle sa proximité avec la fiction littéraire.

²⁴ Dans *Puzzle, racines et rhizome*, il explique en détail la nature de cet incident et comment il l'a "rencontré" : "j'ai invité Josée Lambert, une photographe canadienne [qui a] passé les cinq dernières années à photographier [...] le Liban. [...] Lors de ce séjour, elle a fait la connaissance d'une jeune Libanaise qui fut

éléments historiques réels et qui s'avèrent susceptibles de donner des gages de vérité à son évocation des événements et des lieux. Le dramaturge a effectué un méticuleux travail de documentation. Il a lu les registres officiels et les témoignages sur cette période brumeuse de sa vie. Sa démarche consiste à mettre la richesse de l'information au service d'une reconstitution de l'atmosphère de l'époque. À cet égard, Wieviorka parle à juste raison de "la rencontre avec une voix humaine qui a traversé l'histoire, et, de façon oblique, la vérité non des faits, mais celle plus subtile, mais aussi indispensable d'une époque et d'une expérience" (168).

Cependant, le témoignage de Nawal ne doit pas être vu comme une preuve, sa fonction première n'est pas de fournir des renseignements. En tant que sujet qui témoigne d'une expérience traumatique, Nawal cherche à se réapproprier son histoire et à comprendre ce qui lui est arrivé ; elle est à la recherche de sa vérité. Et c'est par rapport à cet horizon d'attente que doit s'effectuer l'écoute – ou la lecture – de son témoignage. L'établissement des faits cède alors la place à la tentative de reconstitution de son histoire psychique, et ce qui s'avère être faux sur le plan historique constitue une "vérité" sur le plan psychique. Dans son témoignage devant les juges Nawal dit :

Abou Tarek. Je prononce votre nom pour la dernière fois de ma vie. Je le prononce pour que vous sachiez que je vous reconnais. [...] Mon nom peut-être ne vous dira rien, car toutes les femmes étaient pour vous des putes. [...] La femme qui chante. Cette phrase, cette simple phrase, je le vois, vous fait trembler. [...] vous savez les vérités de votre colère sur moi, lorsque vous m'avez suspendue par les pieds, lorsque l'eau mélangée à l'électricité, lorsque les clous sous les ongles, lorsque le pistolet chargé à blanc dirigé vers moi. [...] et puis la mort qui participe à la torture, et l'urine sur mon corps, la vôtre, dans ma bouche, sur mon sexe et votre sexe dans mon sexe, une fois, deux fois, trois fois, et si souvent que le temps s'est fracturé. (*Incendies* 68, 69)

Savoir nommer les perdus et les oubliés semble aussi un moyen pour s'ancrer ou "s'avoir" comme le voit Lépine (87). Enfin, par ce témoignage, Nawal se voit accorder le statut privilégié de "porteur d'histoire" (Wieviorka 118), et se porte garante de la véracité de ses propos et de l'événement passé dans ses déclarations. Elle est en quelque sorte la détentrice de la "parole vraie" et "l'ambition de la vérité" (Ricœur, *Mémoire* 66, 107) est constitutive de tout son discours. Évidemment, si le témoignage devait entrer dans l'ordre du juridique,

incarcérée et torturée avec d'autres jeunes femmes libanaises. [...] Cette femme a tout raconté en détail à la photographe qui a monté un véritable dossier" (35).

l'établissement des faits serait fondamental. Les vérités "psychiques" constituent parfois de faux souvenirs. La présence de preuves invalide donc le témoignage et le rend obsolète, comme le fait remarquer à juste titre Derrida : "[i]l n'est pas de témoignage qui n'implique structurellement en lui-même la possibilité de la fiction, du simulacre [...]. Si cette possibilité [...] était effectivement exclue, si le témoignage, dès lors, devenait preuve, information, certitude ou archive, il perdrait sa fonction de témoignage. Pour rester témoignage, il doit donc se laisser hanter" (Derrida, *Demeure* 31).

Pour Mouawad, la fiction n'est pas nécessairement l'antithèse de la vérité. La fiction a un lien avec la réalité puisqu'elle en découle comme le souligne Kègle et Godin : "[l]a fiction, dans cette perspective, n'est pas seulement une ornementation de la vérité ; elle en est une condition. Le dire vrai a besoin de la fiction pour faire appel au sens que seule la mémoire ne peut contenir. La part de fiction que renferme tout récit rend vraisemblable le désir de survivre" (Kègle et Godin 233-234). Suivant la même démarche, Marie Bornand va encore plus loin, en faisant valoir que "le témoignage n'existe pas sans une part d'invention, d'imagination, de fiction" (87). Il est nécessaire pour les survivants du traumatisme de réconcilier le témoignage et l'imagination en vue d'accéder au réel de l'expérience vécue. Parlant de ce fait réel sur lequel repose l'intrigue d'*Incendies*, le dramaturge affirme : "[c]'est un fait historique qui me plonge dans une tempête émotive, intellectuelle et éthique complexe, tempête qui prend chez moi toute la place" (*Puzzle* 38).

En effet, malgré la présence de plusieurs éléments biographiques, c'est quand même l'infidélité au réel qui domine. La confusion fiction-réalité est confortée par le choix de l'écrivain de confondre personnages réels et personnages fictifs. Nawal qui fut le sujet d'investigation de Mouawad et de la photographe existait réellement – probablement sous un nom différent – alors que les jumeaux, par exemple, ne sont que le produit de l'imagination de Mouawad. Cette entreprise de dérision relayée par la libre association de personnages inventés et de figures réelles rend difficile la séparation entre l'univers de l'imaginaire et celui de la réalité. Cette perte de repères crée chez le lecteur une sensation de trouble, ne sachant s'il se trouve dans l'imaginaire pur ou dans la réalité, cela d'autant plus que le personnage de Nawal apparaît sous trois âges différents dans un surprenant jeu de miroirs qui lui permet d'être ici et ailleurs en même temps, superposant ainsi sur scène les temps et les espaces où elle se trouve. Tantôt on assiste à l'enterrement de Nawal, tantôt à sa vie passée, tantôt elle croise sa fille

sans même lui adresser un mot, comme si elle était transparente ou invisible. Dans *Incendies*, la fiction n'est pas perception du monde, mais représentation d'un impossible ; elle ne statue pas sur la réalité perceptible des faits, mais sur l'essence des faits. Le fait de construire un récit cohérent parlant d'un moi permanent se révèle être illusoire.

2.4. L'incompréhensibilité du trauma

Témoigner de l'expérience traumatisante serait donc impossible, même pour les survivants, et il ne demeurerait que la possibilité d'articuler cette impossibilité. Une démarche deleuzienne semble parfaitement applicable dans ce cas : "[o]ù allez-vous ? d'où partez-vous ? où voulez-vous en venir ? Sont des questions bien inutiles. Faire table rase, partir ou repartir à zéro, chercher un commencement, ou un fondement implique une fausse conception du voyage et du mouvement" (*Mille* 23). Pour ce faire, Dori Laub, survivant de l'Holocauste et psychanalyste, souligne surtout le caractère incompréhensible de l'événement. Il suggère que parfois il faut poser les questions les plus simples, ce qui révélera tout de suite l'obscénité de la question et finalement il faut apprendre à refuser la compréhension. Il affirme surtout la nécessité de raconter sans forcément comprendre : "[w]hat ultimately matters in all processes of witnessing, spasmodic and continuous, conscious and unconscious, is not simply the information, the establishment of the facts, but the experience itself of living through testimony, of giving testimony" (85). Ce qui compte pour lui, bien avant le témoignage lui-même, c'est l'expérience traumatique revécue pour accéder au témoignage. Il constate que le fait de reprendre possession du passé à travers l'acte de conter est une forme d'action et de changement nécessaire pour survivre, bien que la personne soit déjà un survivant (86). Si la mémorisation du passé est essentielle pour le témoignage et pour la possibilité d'une "guérison", alors on comprend pourquoi *Incendies* présente l'histoire sans explication, avec un minimum d'information, voire sans tenter de lui donner du sens. Hermile Lebel résume cet aspect d'incompréhensibilité en ces termes : "[j]e comprends très bien qu'après avoir écouté ce qu'on vient d'écouter on puisse se retrouver les quatre jambes en l'air en se demandant ce qui se passe, qui on est et pourquoi pas nous ! [...] C'est pas tous les jours qu'on apprend que notre père que l'on croyait mort est vivant et qu'on a un frère quelque part dans le monde !" (*Incendies* 16). Cet aspect énigmatique et indicible du trauma est aussi souligné en ces mots : "[t]o speak is impossible, and not to speak is impossible" (Caruth, *Trauma* 154). Malgré le

besoin impérieux d'une connaissance historique qu'entraîne le traumatisme, celui-ci empêche une voie d'accès à cette même connaissance. En ce qui concerne la narration du traumatisme, on se trouve toujours face à des termes tels que l'"incompréhensible", l'"irreprésentable" et l'"incommunicable". Caruth a également démontré que le fait de parler et d'écouter à partir d'un traumatisme ne repose pas sur ce que nous savons l'un de l'autre, mais plutôt sur ce que nous ne savons pas encore de notre propre passé traumatique. Elle conclut : "[i]n a catastrophic age, that is, trauma itself may provide the very link between cultures: not as a simple understanding of the pasts of others but rather, within the traumas of contemporary history, as our ability to listen through the departures we have all taken from ourselves" (Caruth, *Trauma* 11). En ce sens, le départ que le témoin doit entamer consiste à sortir de son trauma en aspirant au témoignage. Pour réconcilier la tension entre témoignage et testament, et remédier à l'incompréhensibilité du trauma, la démarche poursuivie par Mouawad consiste à établir une certaine conjonction "pour secouer et déraciner le verbe être. [...] se mouvoir entre les choses, instaurer une logique du ET, renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement" (*Mille* 36, 37).

Qu'elle soit *testis* ou *superstes*, lorsqu'elle dit "[à] travers moi, ce sont des fantômes qui vous parlent", il faut voir que Nawal porte en elle, dans son encombrante mémoire, ses morts, elle porte en elle cette lacune testimoniale qu'est le sentiment de la vraie mort²⁵. Afin de se faire le médium du témoignage, de se laisser traverser par des flux de subjectivation et de désobjectivation, le témoin doit accepter de plonger dans la mémoire de la mort et de maintenir vivant le trauma qui l'habite, être le mort/vivant sans lequel il n'y aurait pas de témoignage²⁶. C'est donc en tant que sujet testimonial que le témoin est un spectre ; c'est par

²⁵ L'on retient ici l'attestation tirée d'un passage de *L'Écriture ou la vie* où Semprun ; l'un des auteurs et témoins de la Shoah tente de décrire son expérience de la mort. Ce passage se rapproche d'ailleurs étrangement de la situation de Nawal dans *Incendies* : "[u]ne idée m'est venue, soudain – si l'on peut appeler idée cette bouffée de chaleur, tonique, cet afflux de sang, cet orgueil d'un savoir du corps, pertinent –, la sensation, en tout cas, soudaine, très forte, de ne pas avoir échappé à la mort, mais de l'avoir traversée. D'avoir été, plutôt, traversé par elle. De l'avoir vécue, en quelque sorte. D'en être revenu comme on revient d'un voyage qui vous a transformé : transfiguré, peut-être. [...] Car je n'avais pas vraiment survécu à la mort, je ne l'avais pas évitée. Je n'y avais pas échappé. Je l'avais parcourue, plutôt, d'un bout à l'autre. J'en avais parcouru les chemins, m'y étais perdu et retrouvé, contrée immense où ruisselle l'absence. J'étais un revenant, en somme (Semprun, *L'Écriture* 27).

²⁶ Cette posture spectrale du témoin, entre les vivants et les morts, s'applique en fait au témoin en tant que sujet de son témoignage, et non au témoin "réel" auquel nous n'avons pas accès. C'est pourquoi l'on préfère définir les témoins — ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent — comme spectres ou revenants, plutôt que comme survivants.

la parole qu'il se constitue comme tel. Il se situe quelque part entre la mort et la vie, dans un non-lieu, un entre-deux limite qui n'a pas sa place dans la vie quotidienne et que nos catégories conceptuelles habituelles ne permettent pas de penser. Pourtant, respectant toujours l'itinéraire deleuzien, ce milieu "n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu" (*Mille* 36, 37). C'est au témoin qu'incombe la tâche de faire de son témoignage un espace de médiation entre lui et son interlocuteur, s'il veut être entendu, s'il veut que la transmission s'effectue.

Le concept d'"*agencement*" est aussi une autre tentative de réconciliation de cette tension, causée par la mort, entre témoignage et testament. Parlant de ce concept d'*agencement*, toujours en rapport avec le rhizome, Deleuze dit que "la première règle concrète des agencements, c'est de découvrir la territorialité qu'ils enveloppent"²⁷. [...] Le territoire est fait de fragments décodés de toutes sortes, empruntés aux milieux [...] Le territoire fait l'agencement. Le territoire excède à la fois l'organisme et le milieu, et le rapport entre les deux" (*Mille* 629). La fonction de l'*agencement* est alors de créer un "*territoire*" pour les souvenirs fragmentés de la mémoire traumatique. Selon cette optique, dans *Incendies*, le trauma de la mort devient le territoire où s'opère l'agencement de la mémoire. L'agencement devient ainsi le lieu qui réunit l'idée qu'on a d'une chose, la chose elle-même et les champs de possibles qui s'établissent entre notre conscience de la chose ou notre désir de celle-ci. C'est pour cela que l'agencement est toujours placé dans un mouvement de transformation et crée des connexions entre les réminiscences des souvenirs qui fonctionnent dans la mémoire. Soulignant l'importance de la réconciliation entre le trauma et la parole du témoin, même en l'absence de tout sens, Cathy Caruth constate, de son côté, que lorsqu'une personne parle de ce qui la hante, il faut qu'elle se contente de ce que l'auteur nomme : "[...] the possibility of a speech that is not simply the vehicle of understanding, but also the locus of what cannot yet be understood" (*Trauma* 155). Selon Caruth aussi, tout trauma, en fait, est causé en partie par l'inexplicabilité, aux yeux du sujet, de sa propre survie : "[...] trauma is not simply an effect

²⁷ L'auteur précise sur ce point par exemple que "dans leur poubelle ou sur leur banc, les personnages de Beckett se font un territoire" (*Mille* 629).

of destruction but also, fundamentally, an enigma of survival. It is only by recognizing traumatic experience as a paradoxical relation between destructiveness and survival that we can also recognize the legacy of incomprehensibility at the heart of catastrophic experience" (*Unclaimed* 58). Afin de témoigner, il faut arriver à dépasser le choc traumatique de l'événement d'une part, mais, d'autre part, il faut aussi maintenir vivant le trauma, parce que c'est à partir de lui qu'on pourra témoigner de l'événement traumatique. Si, d'une part, l'écriture du traumatisme, c'est la vie, l'écriture c'est aussi et en même temps la mort, de sorte qu'elle rend possible un double mouvement qui va toujours de l'avant : l'écriture permet une (re) naissance, c'est-à-dire une naissance qui donne vie et une renaissance qui implique forcément la mort, engendrant à nouveau la vie. En plus de son rôle irrévocable dans l'intrigue, le traumatisme envahit l'énonciation de manière omniprésente et parcourt en filigrane la construction même du texte. La structure de l'œuvre même renvoie à la mise en paroles du passé traumatisé de Nawal, avec ses flashbacks, ses moments d'amnésie, son apparition à plusieurs âges et enfin la présence des cassettes qui comblent le silence de la mort.

2.5. L'écriture du silence ou silence de l'écriture

Si la parole est centrale à cette pièce, il n'en reste pas moins qu'elle est problématique, car l'apparition du silence y joue aussi un rôle primordial. Ce silence n'est pas seulement "constitutif de l'étrangeté psychique des personnages, mais, en se posant comme énigme, il est aussi matière à intrigue" (Altounian, *Esthétique* 78). Si dans *Incendies*, le dialogue est souvent elliptique et dépouillé, c'est parce que la nature tragique des incidents vécus par Nawal (mutilation, viol, torture, etc.) les rend pénibles à raconter. Nous les voyons non pas nécessairement à travers les paroles de Nawal elle-même, mais surtout par leur jaillissement dans sa mémoire et par le silence qui les sépare. Une nouvelle application de la conjonction rhizomatique du "ET" semble alors frayer son chemin avec l'apparition de cette "écriture du silence" (Annette de la Motte, *Au-delà du mot*) qui s'ajoute à l'écriture fondée sur le verbe. Si une telle pratique est ancrée déjà dans le théâtre depuis longtemps, elle s'avère particulièrement efficace lorsque les personnages figurent les effets du traumatisme. Le choix esthétique que Mouawad fait d'exclure une description du passé des personnages, de la garder sous silence, les rend donc doublement étrangers à nous aussi en tant que lecteurs/auditeurs. À

partir du moment où Nawal sait qu'elle a été violée par son propre fils, qui est aussi son bourreau, elle se tait jusqu'à sa mort. Par son silence, elle semble vouloir effacer la mémoire de l'instant qui la trouble. Mais du fait qu'elle demeure muette, la transmission de la mémoire à ses enfants reste incomplète. L'aliénation qu'engendrent cette vaste lacune de communicabilité, ce défaut de transmission de l'histoire aboutit alors à une transmission du traumatisme. Les indications scéniques ainsi que les répliques des personnages annonçant le silence qui s'instaure, abondent dans la pièce *Incendies* : "Jeanne écoute le silence de sa mère" (35) et s'exprime : "[...] derrière ce silence, il y a des choses qui sont là, mais qu'on n'entend pas" (37). Sawda déclare aussi : "[m]es parents ne me disent rien. Ils ne me racontent rien" (35); Simon, en révélant le secret de son passé, sombre lui aussi dans le même silence que celui de sa mère et "[...] Il n'a toujours pas dit un mot. Il est resté avec Chamseddine et quand il est sorti [...] avait le regard de [sa] mère" (81) puis il avoue : "[...] j'ai vu le silence venir tout noyer" (82).

Plutôt que de céder à la crise de la représentation, Mouawad propose une solution poétique à la tâche ardue de symboliser le traumatisme : il intègre le "non-écrit" dans son écriture, à côté des paroles des personnages, c'est souvent le silence qu'on "entend". La plupart des souvenirs de la pièce se déroulent hors du cadre du visible, dans une zone où il s'avère impossible de récupérer une expérience quelconque. Devant cette mémoire en dangereuse gestation, l'auditeur de notre siècle, selon Laub, doit probablement savoir écouter le silence pour devenir à la fois explorateur et guide. En écoutant le silence de sa mère, Jeanne veut remédier à l'absence de discussion qui est le facteur reliant passé/présent ainsi que différentes générations. Au fil du récit, la fille refragmente le passé de la mère, découvrant qu'elle a été victime – et en même temps seule témoin – d'un viol brutal commis par son fils, qui est donc leur frère et leur père en même temps. Elle découvre aussi des histoires de violence et de torture envers des femmes connues par sa mère. Prise de remords à la suite de cette amnésie sélective – en effet, le souvenir des mortes de cette époque ne fut jamais instillé dans sa mémoire –, Nawal enfante son testament au féminin. Son œuvre revêt la forme d'une épitaphe aux naufragées : "[c]'est la fonction du discours comme lieu de parole d'offrir aux morts du passé une terre et un tombeau" (Ricœur, *Mémoire* 480). En s'exprimant au nom du silence de ses défuntes compagnes, Nawal leur offre une sépulture, leur rend leur dignité humaine, leur identité violée et bafouée.

La collision issue de la nécessité de témoigner de l'instant traumatique et de la notion du secret impossible à transmettre crée une tension entre le dit et le non-dit. Nawal est accablée par son choix de se taire, de passer sous silence l'instant traumatique et le dissimuler à ses jumeaux : l'instant n'est jamais activement transmis de mère en fils/fille que par la mort et les lettres. L'écriture posthume supplante donc le récit parlé de la mère vivante. Les lettres complètent les dialogues, voire les remplacent. Dès le début de la pièce, nous sommes mis au courant des détails de l'histoire par une lettre, par un souvenir revivifié grâce à un travail assidu de mémoire. Il semble donc que "[l]a lettre joue le rôle d'un passage, d'une transition, entre l'état de vivant et celui de souvenir" (Kaës 21). En ce sens, les lettres à travers lesquels le récit est reconstruit sont vues comme des "correspondances où l'auteur habitue peu à peu l'autre à le percevoir comme un fantôme, comme un souvenir" (Kaës 22). La dernière lettre de Nawal, adressée à son bourreau, qui est aussi son fils en est bien la preuve. Dans sa lettre au fils, elle dit : "mais là où il y a de l'amour, il ne peut y avoir de haine. /Et pour préserver l'amour, aveuglément j'ai choisi de me taire. [...] Je parle au fils, car je ne parle pas au bourreau./[...] Au-delà du silence il y a le bonheur d'être ensemble" (*Incendies* 87-88). Dans cette lettre, la mémoire côtoie l'oubli, les spectres côtoient les vivants mettant l'accent d'une part sur l'inadéquation du langage, ne sachant trop comment nommer cet effort de la mémoire, et d'autre part sur les épreuves rencontrées à son retour.

Par cette lettre, Nawal explique enfin que lorsque la douleur excède la parole, et met à mal la transmission, quand le langage échoue et que les mots manquent, elle se tourne vers le silence puis vers l'écriture des lettres, qui cède la place au non-dit. L'apparition de la lettre joue en outre sur la *connexion* du "cri" et du "silence" au long du fragment, faisant surgir du néant ce cri déchirant, mais non entendu. Les cris grandissent en intensité et se métamorphosent en hurlements de désespoir et de peur. Peu à peu, les cris se muent en corps de femmes, impuissantes et terrifiées, avant d'être anéantis. Le silence contenu dans l'écriture de la lettre et qui rappelle le silence vécu par Nawal au cours de ses dernières années rend chaque détail de l'événement encore plus poignant et insoutenable. C'est exactement ce silence mortel que Blanchot nomme : "le silence fuyant du cri innombrable" (80). Par son témoignage épistolaire, Nawal s'émancipe et s'élève au rang de témoin. Dans la "lettre au père", elle témoigne de son viol, dans la "lettre au fils", elle témoigne de son amour pour l'enfant qu'on lui a enlevé et qu'elle a vainement recherché, des causes de son silence et

finalement dans la "lettre aux jumeaux", elle témoigne de la douleur qui nourrit toute la généalogie des femmes de sa famille. Elle semble ainsi avoir accompli l'impossible en faisant acte de parole, en réclamant la réhabilitation de la mémoire d'une violence dont elle est dépositaire et la réinscription de l'histoire des femmes de son convoi dans l'Histoire.

Par ces lettres, Mouawad extrait Nawal du silence pour rendre compte de l'expérience collective et personnelle des traumatisés et des torturés. Le "corps-victime dev[ient] ainsi [un] corps-mémoire" (Adorno 284). C'est de cette manière que Mouawad a évidemment pu "donner la parole au silence" (Altounian, *Esthétique* 197). D'ailleurs, il l'avoue lui-même, dans *Puzzle* quand il parle d'*Incendies* : "[a]vec *Incendies*, je pourrai, peut-être, pour un laps de temps, retrouver la grâce première du silence" (*Puzzle* 42). Avant de passer à l'éclatement final de la vérité, il lui a fallu un moment de repos et de silence. Silence et dévoilement de la vérité se trouvent ainsi liés dans la pièce. Nawal, de son côté, dans sa "lettre au père", résume en ces quelques mots toute la portée du silence dans la pièce : "[...] le silence est pour tous devant la vérité" (86), "[i]l y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes. Vous avez ouvert l'enveloppe, vous avez brisé le silence" (90). Dans sa lettre à son fils, elle dévoile aussi le secret de son silence en disant : "[e]t pour préserver l'amour, aveuglément j'ai choisi de me taire" (87). C'est ainsi que le silence devient "le mode sémiotique de la survivance" (Kègle et Godin 66). Ce voile jeté par Nawal sur le passé filtre l'expérience personnelle, élimine le souvenir de certains événements et lui apporte ainsi un soulagement puisqu'elle a pu y trouver un certain apaisement. Mais l'illusion c'est de croire que Nawal a pu gommer le passé. L'amnésie qu'elle s'est imposée ne lui ôte point la mémoire. Les traces et les repères que constitue le souvenir sont toujours là²⁸. Une simple coïncidence, un petit incident suffisent pour ressusciter le passé, pour faire ressurgir des souvenirs lancinants, soit par le biais de la mémoire de Nawal ou celle projetée dans la vie de sa fille. Voilà pourquoi, pour Mouawad, il faut "faire confiance à l'histoire qui est toute racontée dans les mots" (*Puzzle* 44-46). La parole annoncée dans les lettres – et son corollaire l'écriture, bien entendu – serait donc la seule arme de défense, selon Nawal et avant elle aussi Nazira, pour s'exprimer, pour refuser son passé et pour briser le fil de la torture silencieuse : "pour pouvoir

²⁸ Loin d'établir le calme et la sérénité, ce qu'on ressent chez Nawal c'est surtout "une absence si bruyante dans son silence" (Kègle et Godin 66). Parlant de cette incapacité pour un sujet en phase post-traumatique d'avoir accès à des contenus refoulés, étant donné que ce processus bloque le travail de la mémoire, Ricœur avance le concept de "mémoire empêchée" (*Mémoire* 37).

refuser, il faut savoir parler. [...] Apprends à lire, apprends à écrire, apprends à compter, apprends à parler. Apprends. C'est ta seule chance de ne pas nous ressembler" (*Incendies* 28).

En ce sens, la parole – ou l'écriture – n'est pas un processus magique qui guérit d'un passé. Elle pourrait représenter plutôt le point de départ de la quête de toute une vie, celle de *vivre avec* le passé, ce qui ne peut se faire dans la solitude puisque "retrouver la mémoire consiste donc à briser le silence sur la blessure originelle" (L'Hérault 101). Dans sa lettre à son bourreau, Nawal avoue : "[...] À travers moi, ce sont des fantômes qui vous parlent" (*Incendies* 68). C'est ainsi qu'elle peut se tenir à la bordure ni complètement dedans ni complètement dehors, en lien avec les autres, et à la fois en liberté, tel un rhizome, "toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo" (*Mille* 23). En côtoyant la mémoire, le trauma et le témoignage (oral ou écrit), Mouawad peut réconcilier ce qui, de nature, a tendance à se repousser. Il est arrivé à se frayer un chemin *entre* les pôles où la mémoire, ce passé revisité, trouve toute son ampleur par le biais d'une écriture que l'on pourrait qualifier de "cathartique".

2.6. Une écriture cathartique au service de la mémoire

Voilà pourquoi, avant de parvenir à cette étape cathartique du témoignage, Mouawad a voulu semer dans *Incendies* le fruit d'une longue démarche traumatique qui mûrit peu à peu pour produire un témoignage explicite. Une telle démarche abandonne toute idée de structure profonde et préétablie en faveur d'un inconscient machinique, étendu, qu'il faut construire, parcourir et analyser à la manière d'une carte, "démontable, connectable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications" (*Mille* 20). Cette machine abstraite de l'inconscient ne fonctionne pas comme un système de codage qui viendrait se plaquer de l'extérieur sur les événements existants, mais constitue une sorte de matière du changement, une "matière à option" (Guattari, *Machinique* 11), composée des cristaux de possible catalysant les connexions hétérogènes aussi bien du monde vivant que du monde inanimé. S'il s'agit de faire appel à la mémoire et de la verbaliser, c'est surtout afin d'avoir un témoignage et aussi dans le but de posséder ce passé non intégré comme partie de la conception de soi (Caruth, *Trauma* 153).

La mémoire à laquelle Mouawad a donc recours en serait une qui lui permet de contrôler "la matière"²⁹ du passé, comme celle du présent et de l'avenir en même temps. La mémoire remédie à l'écoulement du temps, permettant ainsi de ramener sur un même plan, différents moments de la durée. Elle devient donc une sorte de fil conducteur qui se poursuit sans arrêt. Telle est l'opinion du Médecin qui a vu Nawal avant de mourir : "ma mémoire s'arrête là, je ne peux pas monter plus haut, mais l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en aiguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde" (*Incendies* 41). Ce passage du médecin laisse donc entendre que la mémoire exhibe le premier niveau de fragmentation. En effet, elle comprime plusieurs instants dans un même moment, généré par celui qui se remémore. Les événements passés ne se défont pas, mais ils se réactualisent sans cesse dans le présent. Nous pouvons d'ailleurs questionner la réalité du passé filtré par la mémoire qui devient telle une carte démontable, renversable, modifiable, redéployable qui échappe à la fixation de l'image ou du calque. Chez Nawal aussi, la parole du témoignage peut servir de substitut à l'action et lui permet de répondre à la promesse faite aux morts. Dans la parole du témoignage, elle peut enfin trouver la réaction adéquate qu'elle recherche, elle peut aussi trouver l'équivalent de l'acte de vengeance qui peut lui procurer un apaisement, ne serait-ce que temporaire. Elle trouve l'arme qu'elle doit utiliser pour se venger puisqu'elle dit, dans sa lettre à son bourreau : "[l]es mots, je les voudrais enfoncés dans votre cœur de bourreau" (*Incendies* 85).

Parole-vengeance, la parole devient aussi libératrice puisque, après avoir terminé de dire ses mots, Nawal affirme : "[j]e me suis sentie à nouveau libérée" (*Incendies* 91). Ainsi, comme nous le rappelle Janine Altounian, "prendre la parole pour dire son anéantissement et celui de tous les siens est un acte profondément transgressif" (*Esthétique* 58). Prendre la parole par le verbe ou par l'écriture semble être une étape indispensable du processus de

²⁹ L'on se rappelle tout de suite le concept bergsonien sur la matière et la mémoire lorsqu'il dit que la mémoire a pour fonction première d'évoquer toutes les perceptions passées analogues à une perception présente, et c'est ainsi qu'elle nous dégage du mouvement d'écoulement des choses et qu'elle nous donne prise sur la matière (*Matière et mémoire* 256). C'est par cette mémoire que le personnage mouawadien se forge une voie de survivance et de libération du traumatisme allant ainsi à contre-courant de ce que pense Dominick LaCapra, qui considère que la mémoire, au sens cognitif du terme, aurait tendance à s'effacer sous le choc d'une expérience traumatisante : "[t]rauma brings about a lapse or rupture in memory that breaks continuity with the past, there by placing identity in question to the point of shattering it" (*History and Memory* 9). Par contre, la mémoire mouawadienne rejoint l'idée de Robert Rieber qui explique que la mémoire et l'identité représentent les deux faces du même problème : "memory is a thread of our ever-emerging identity; it is the link that connects us from one age to the next, and from one moment to the next. A significant disruption in memory [...] can wreak havoc on our sense of self" (xii).

retrouvailles, que ce soit pour le dramaturge ou les personnages. Si l'on admet que l'écriture est alors une quête (du souvenir de ses parents, de son identité ou de la part manquante de son histoire), pourrions-nous en déduire que cette écriture permet et devient un lieu de guérison du traumatisme ? En fait, il semble certain que pour Mouawad, la question de l'écriture est vue comme un processus cathartique permettant d'atténuer les effets du traumatisme. En même temps que la psychanalyse réfère à une "écriture réparatrice" (Kègle et Godin 123), Mouawad parle dans la préface d'*Incendies* de la scène comme d'une "consolation impitoyable"³⁰. L'on pourrait donc aisément remarquer que "la réparation du trauma passe par l'écriture" (Kègle et Godin 153). Il ne s'agit pas de guérir le traumatisé et le libérer de son fardeau par le témoignage, mais "l'écriture joue parfois un rôle palliatif pouvant aider à la refonte de l'"être aumonde. [...] l'activité créatrice du langage ne "défait" pas le trauma, pas plus qu'elle ne "guérit" le sujet, mais elle se veut plutôt accompagnement (Kègle et Godin 125). C'est aussi un apprentissage de vivre avec la douleur, perte et absence. En tant qu'acte "éthique", le témoignage est une déposition écrite que le témoin transmet, en tant qu'œuvre littéraire, le témoignage met en lumière l'identité assumée de l'auteur, du narrateur et du protagoniste. Loin d'être un acte gratuit, l'écriture, pour Mouawad, doit "remplir un devoir à l'égard des disparus" (*Esthétique* 160-161). Les témoins du trauma qu'il présente répondent à l'impératif de la mémoire et de la transmission, à l'urgence de témoigner d'un événement a-historique sans commune mesure. Pour le témoin d'un traumatisme quelconque, le fait de nommer, d'incorporer les lieux et les choses au domaine du connu, du familier, atténue quelque peu l'étrangeté qui résulte de cette expérience extrême. Traumatisme et mémoire sont donc intrinsèquement liés et convergent indubitablement vers un témoignage³¹ où le devoir de mémoire va de pair avec un "travail de deuil collectif qui vise [...] à reconstituer sur le papier l'objet perdu et à en retracer l'agonie" (Wieviorka 47). Ce processus de reconstitution n'est

³⁰ À l'image de Nazira, la grand-mère de Nawal, qui a demandé à cette dernière de graver son nom sur sa tombe lorsqu'elle apprend à lire et à écrire, à l'image aussi de Nawal qui demande à ses enfants de graver son nom sur sa tombe après avoir révélé le secret de leur passé, Mouawad obéit à son tour à cette injonction en gravant dans son œuvre le mot "Liban", explicitement ou implicitement.

³¹ Tzvetan Todorov, de son côté, insiste sur la singularité de l'expérience et sur l'envergure du traumatisme vécus par les survivants-témoins. L'étendue de la tragédie engendre la parole : "[I]orsque les événements vécus par l'individu ou par le groupe sont de nature exceptionnelle ou tragique, ce droit [à la parole] devient un devoir : celui de se souvenir, celui de témoigner" (*Abus* 16). Au cours de l'instant traumatique, Cathy Caruth, citant Dori Laub, parle à juste raison de l'effondrement du témoignage "a collapse of witnessing" (*Explorations* 7), alors que Marie Bornand envisage le passage de l'événement traumatisant à la mise en mots du trauma différé, comme "unresolved experience" (Wolfreys 126). La violence du traumatisme initial conduit donc les traumatisés à une fièvre de la transcription, "une folie de la transmission" (Bornand 108).

toutefois pas si facile, car les archives ne suffisent souvent pas à combler les trous de la mémoire; voilà pourquoi le trauma procède essentiellement de la répétition : "trauma [...] repeats itself indefinitely, returning to haunt the subject – more precisely, what repeats itself is the very failure, impossibility even to repeat/recollect the trauma properly" (Wolfreys 136).

Transposé dans le monde du théâtre, ce concept (de la répétition) est aussi primordial. Par la répétition des scènes de meurtre et de mutilation, l'on pourrait voir dans *Incendies* le lieu de la représentation de l'espace-mémoire, des mémoires de la mémoire, soit la création d'un lieu de retrouvailles avec soi et avec ses souvenirs, où l'on trouve "l'écriture au service de la mémoire – plutôt que l'inverse" (Kègle et Godin 149). La stratégie de la recréation dans *Incendies* se fonde sur un espace de mémoire qui ne peut exister que par la représentation théâtrale, faisant de ce théâtre non pas un art à deux temps, comme on l'entend habituellement, mais plutôt à temps multiples et itératifs. Ainsi, dans sa "lettre au fils", Nawal avoue : "ma mémoire a explosé [...] ce sont des mots anciens qui viennent du plus loin de mes souvenirs" (*Incendies* 87), "[o]n dirait la voix des siècles anciens qui vient à toi" (*Incendies* 84). Après cette longue démarche, le témoignage, loin d'être un simple objectif facile à atteindre, demande un long trajet et serait, selon Dori Laub,

a dialogical process of exploration and reconciliation of two worlds– the one that was brutally destroyed and the one that is– different and will always remain so. The testimony is inherently a process of facing loss– of going through the pain of the act of witnessing, and of the ending of the act of witnessing– which entails yet another repetition of the experience of separation and loss. [...] It is the realization that the lost ones are not coming back; the realization that what life is all about is precisely living with an unfilled hope. (91)

En ce sens, les personnages de Mouawad témoignent pour faire connaître, ou plutôt reconnaître, l'existence d'un événement traumatisant, dans le but de faire émerger une certaine vérité. Mouawad écrit d'abord pour ses contemporains et ses concitoyens. Il écrit pour briser le silence, faire reconnaître son expérience et rappeler le souvenir des morts. L'histoire des origines serait donc à l'origine de l'histoire. Par l'écriture de cette pièce, le dramaturge peut "dire" ce qui aurait été autrement indicible. En ce sens, Mouawad se fait lui-même témoin de son époque et tente, par son écriture de "reconstituer l'histoire" (*Incendies* 89), comme le montre Nawal, dans sa lettre finale aux jumeaux. La mémoire mouawadienne, bien que constituée d'éléments hétéroclites, garde cependant une homogénéité et une cohérence qui lui

viennent de la présence constante de l'étrange et de l'exceptionnel au sein de différents refuges. Là, une question s'impose : cette homogénéité qui sous-tend le récit ne contredit-elle pas le concept de rhizome qui résiste à toute structure systématique ? Ce retour vers le passé, par le biais de la mémoire, ne revêt-il pas un retour à la "racine" pour "décalquer" les souvenirs ?

En effet, ce même soupçon de dichotomie a aussi traversé la pensée deleuzienne en opposant le pouvoir de la *carte* à celui de *calque*³². Mais l'idée de dichotomie se trouve tout de suite réfutée par cette assertion réconciliatrice déjà évoquée: "[i]l existe des structures d'arbre ou de racines dans les rhizomes, mais inversement une branche d'arbre ou une division de racine peuvent se mettre à bourgeonner en rhizome. [...] Être rhizomorphe, c'est produire des tiges et filaments qui ont l'air de racines, ou mieux encore se connectent avec elles en pénétrant dans le tronc, quitte à les faire servir à de nouveaux usages étranges" (*Mille* 23, 24). Selon ce concept de "rhizomorphe", on se trouve devant une tout autre démarche. Si Mouawad se réfère au passé et à la mémoire, que ce soit consciemment ou inconsciemment, "la question n'est jamais de réduire l'inconscient, de l'interpréter, ni de le faire signifier suivant un arbre. La question, c'est de produire de l'inconscient, et, avec lui, de nouveaux énoncés, d'autres désirs : le rhizome est cette production d'inconscient même" (*Mille* 27). Si la production mouawadienne de l'inconscient a pu enfanter une mémoire traumatique, il a pu agencer ces trouvailles pour parvenir à une écriture cathartique, capable de faire la carte de cet inconscient exploré.

Incendies devient par-là à la fois un essai de géographie intime et une délicate machine à fantasmer. La pièce repose sur un élément transversal, un trait d'union qui lie le témoignage au trauma à partir d'une spécificité expressive qui trouve place au cœur du littéraire. Pour un écrivain chez qui la guerre a fracturé non seulement la vie, mais aussi la mémoire, le trauma a fait en sorte que l'effervescence d'une écriture de témoignage ne soit plus simplement inévitable, mais nécessaire. Si dans *Littoral* le héros est occupé par le besoin de trouver un lieu de sépulture pour son père et se termine par la mort et "l'emmèment" de ce père, *Incendies* semble continuer le récit puisque la pièce commence par relater ce qui se passera après la mort

³² "Est-ce que toutefois nous ne restaurons pas un simple dualisme en opposant les cartes aux calques, comme un bon et un mauvais côté ? N'est-ce pas le propre d'une carte de pouvoir être décalquée ? N'est-ce pas le propre d'un rhizome de croiser des racines, de se confondre parfois avec elles ? Une carte ne comporte-t-elle pas des phénomènes de redondance qui sont déjà comme ses propres calques ?" (*Mille* 21)

et l'enterrement d'un être cher ; un récit d'une quête qui pourrait être entamée par Wilfrid, mais que Jeanne et Simon auront charge d'effectuer, ayant comme seul guide, la mémoire de leur mère décédée. C'est aussi un récit qui sera continué par Loup dans *Forêts* pour montrer comment on perçoit le trauma au-delà du temps et de l'espace. C'est, du même coup, un récit de quête qui pourrait retracer la démarche de Mouawad lui-même, mais que le dramaturge a choisi d'entreprendre par le biais du théâtre, domaine où la fiction lui permet de dresser ou d'enlever les barrières à sa guise, car il considère que "[l]e seul espace permettant à l'acteur et au personnage de ne pas totalement se confondre est celui de la fiction, du faire semblant, de l'imagination" (Préface d'*Incendies*).

Rhizomorphe, la démarche de Mouawad l'est dans *Incendies*, en reprenant les mêmes obsessions de pièce en pièce. Mais son itinéraire, loin d'être centré sur le passé, établit une logique du "et" à travers laquelle il enseigne à vivre, par le témoignage, avec le traumatisme de la perte, tout en étant conscient de l'indicible et de l'invisible. Voilà pourquoi Mouawad a permis à ses personnages de se parler de pièce en pièce. En faisant la cartographie de l'inconscient machinique de ses personnages, il a pu revisiter un passé hanté par l'instant traumatique qui renvoie à la difficulté de reconstruire l'événement à l'écrit. La tension entre le témoignage et le testament, l'incompréhensibilité du trauma sont aussi symptomatiques de cette difficulté de dire l'indicible. Mais les *agencements* et les *connexions* des *hétérogènes* permettent au dramaturge de brouiller les pistes et d'élaborer le "mentir-vrai" de la littérature. Suite à ce drame intérieur exploré dans *Incendies*, Mouawad se tourne vers un autre type de questionnement dans *Forêts* face à l'étendue spatio-temporelle que la pièce présente ; encore faut-il que le récit rompe avec l'ici et le maintenant. L'écriture du temps et de l'espace en ce sens deviendra, dans un sens deleuzien, une écriture de la *multiplicité*, "une entreprise de démantèlement, de sabotage, pour se déconnecter d'un monde au fond illusoire et se reconnecter, sans doute, à une autre illusion, mais qui, dans sa sensation de nouveauté, fait ressentir le vent de la réalité" (*Temps* Préface). Par cette écriture, subsiste toujours des ouvertures et des connexions virtuellement infinies vers l'extérieur, des écumes ou des rhizomes qui visent à créer un équilibre complexe entre le plus intime et le plus extérieur, le dedans et le dehors, le passé et le futur. Temps et espace seront ainsi non seulement indissociables, mais en interaction réciproque, se rangeant parfaitement du côté de la conception deleuzienne d'agencement selon laquelle "agencer : être au milieu, sur la ligne de

rencontre d'un monde intérieur et d'un monde extérieur" (Deleuze, *Dialogues* 66). L'Âme et le Corps, l'âme n'est ni au-dessus ni au-dedans, elle est "avec", elle est sur la route, exposée à tous les contacts, les rencontres, en compagnie de ceux qui suivent le même chemin.

Chapitre III :

Carrefour rhizomatique spatio-temporel :

Le double jeu de l'espace-temps (*Forêts*)

Je vois le temps suspendu au rythme de la parole, je le sens défilier au travers des pensées qui veulent le retenir encore un peu, pour y déposer le sens d'une réflexion qui serait un engagement définitif vis-à-vis du moment présent. Je sens la concentration et la confiance qui se délivrent de leurs démons et qui forment une expression dense et colorée, fendant l'espace directement et par le biais d'arabesques métaphoriques où le monde apparaît soudainement transformé.

François Côté, *Architecture d'un marcheur*

Totalement déplacés par rapport à leur époque, les personnages mouawadiens de *Littoral* et *d'Incendies* ne vivent que par la mémoire de ce qu'ils ont vécu autrefois. Ils restent enfermés dans la sphère des souvenirs qui retrouve sa place dans le présent. Si les personnages nient le temps, s'ils semblent toujours marcher à reculons, c'est parce qu'ils veulent éterniser le passé et préserver l'autrefois. L'incipit de *Forêts* commence à Montréal, en 1989, peu après la chute du mur de Berlin. Aimée, personnage principal de la pièce, annonce à des amis lors d'un souper qu'elle attend un enfant avant de faire, la même soirée, une crise d'épilepsie au cours de laquelle elle voit en hallucinations un soldat déserteur de la Première Guerre Mondiale. Des analyses médicales montreront qu'un fragment d'os, dont l'origine demeure mystérieuse, se trouve logé dans son cerveau et qu'une tumeur cancéreuse tend à s'y développer; un avortement est donc conseillé. Or, Aimée choisit de garder l'enfant aux dépens de sa vie. L'enfant nommé Loup voit donc le jour. L'os extrait de la tête de sa mère morte se révèle être la pièce manquante d'un crâne retrouvé dans la fosse d'un camp de concentration nazi, d'où l'intervention du paléontologue Dupontel. Ce dernier et Loup mèneront une fastidieuse investigation spatio-temporelle les conduisant de Montréal à la forêt des Ardennes, et du présent à un passé lointain qui remonte au conflit franco-prussien tout en passant par les atrocités des deux Grandes Guerres. Remontée délirante à laquelle se mêle la rencontre d'êtres monstrueux (le frère d'Hélène), d'enfants issus de viol (Edgar et Hélène issus du viol d'Odette par Alexandre) ou d'inceste, pour que Loup puisse déchiffrer le mystère que Ludivine, son arrière-grand-mère, a voulu lui transmettre en laissant un morceau de crâne dans celui d'Aimée, sa mère. Dans *Forêts*, la mort envahissante et impitoyable apporte avec elle, ou plutôt avant elle, débâcle et dévastation. Toute la pièce semble dédiée à ce principe interne d'entropie né, soit des avatars extérieurs de la guerre, soit d'une soif meurtrière qui anime les personnages pour en faire des assassins. D'une poignante histoire de quête

identitaire, entamée à partir de *Littoral*, facilement résumée en une phrase : un jeune fils apprend la mort de son père et décide de l'enterrer dans son pays natal – poursuivie dans *Incendies*, où deux jumeaux découvrent, après la mort de leur mère, que leur père et leur frère ne font plus qu'un, on passe dans *Forêts* à un récit beaucoup plus dispersé où grand nombre de thèmes et de personnages donnent lieu à une histoire protéiforme. Le public qui avait apprécié la simplicité émouvante de *Littoral* et *d'Incendies*, a été plutôt rébarbatif à cette complexité de *Forêts*. Peut-être a-t-il été choqué aussi par la crudité du langage de cette pièce qui relate parfois des scènes de couples les plus intimes en termes obscènes et parle souvent d'incestes ou de viols qui se rapportent plutôt aux thèmes antiques faisant ressurgir une nouvelle Antigone ou un nouvel Œdipe³³.

C'est en ces termes que Mouawad dévoile la portée de *Forêts* au sein du quatuor : "*Forêts* est, en ce sens, la troisième charge, attaque, bataille, d'une tentative qui cherche à pousser plus loin encore ce qui fut abordé avec *Littoral* et *Incendies*" (*Puzzle* 72). L'un des personnages (Douglas Dupontel) résume l'histoire qui représente la toile de fond de la pièce en ces quelques mots : "[q]ui est cette femme qui a sauvé, au-delà du temps et de l'espace, dans un moment inimaginable d'horreur, un fragment d'elle-même, jusqu'à le faire apparaître au cœur du cerveau de votre mère pour ne pas disparaître complètement ?" (*Forêts* 40). Dans ce qui suit, nous allons alors nous pencher surtout sur l'étude du temps et de l'espace, qui constituent le pivot principal de *Forêts*. Étant donné que ces deux thèmes sont intrinsèquement liés, nous allons commencer, dans un premier temps, par l'analyse du jeu de l'Un et du multiple, du temps ambivalent, de la relation qui unit le temps à la promesse, du temps comme machine infernale et enfin du temps atemporel et cosmique. Dans un second temps, on étudiera le point d'intersection entre le temps et l'espace, plus précisément l'idée du temps spatialisé tout en analysant le double jeu de l'espace intérieur et extérieur, pour finalement aboutir à l'idée circulaire et au mythe de l'éternel retour. Les parallèles entre l'écriture et le rhizome se poursuivent donc puisque l'étendue, temporelle et spatiale, dont il s'agit dans *Forêts* est une forme de connexion qui ne demande aucune unité, mais exige une *multiplicité* rhizomatique dérivante dans des lignes de fuite multiples, denses et intenses.

³³ Il convient de noter là que ce "retour du tragique", pour emprunter les termes de Jean-Marie Domenach, a attiré l'attention de plusieurs critiques, entre autres Lydie Parisse dans son article "Œdipe par temps de catastrophe : *Incendies*, de Wajdi Mouawad". En fait, cet aspect crucial de l'œuvre mouawadienne mériterait une étude à part entière que nous n'avons pas pu entamer vu l'étendue de la matière à étudier.

1. Le jeu temporel dans *Forêts*

1.1. Le jeu de l'Un et du multiple

Dans *Mille plateaux*, expliquant le troisième principe du rhizome, Deleuze et Guattari introduisent le concept de *multiplicité* en ces termes :

Principe de multiplicité : c'est seulement quand le multiple [...] n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde. Les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes. Pas d'unité qui ne sert de pivot dans l'objet ni qui ne se divise dans le sujet. Pas d'unité ne serait-ce que pour avorter dans l'objet, et pour "revenir" dans le sujet. Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature [...] Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions. Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes. [...] Nous n'avons pas d'unités de mesure, mais seulement des multiplicités ou variétés de mesure. [...] Toutes les multiplicités sont plates en tant qu'elles remplissent, occupent toutes leurs dimensions : on parlera donc d'un plan de consistance des multiplicités, bien que ce "plan" soit à dimensions croissantes suivant le nombre de connexions qui s'établissent sur lui. (*Mille* 14, 15)

D'une manière générale, il s'avère pour les auteurs que la multiplicité est une entité qui a un caractère indéterminé : en tant que concept, elle peut s'appliquer à toutes sortes d'éléments. Ainsi dans *Forêts*, on peut tout aussi bien parler d'une multiplicité de temporalités que d'une multiplicité d'espaces, ou d'autres éléments plus abstraits encore. Selon les auteurs, il y aurait deux grands types de multiplicité dans la nature. Le premier type est celui selon lequel "l'Un [...] devient deux"³⁴ (*Mille* 11). Un tel concept soumet ce type de multiplicité au fantasme de l'unité, puisque si l'on remonte les branches on aboutit au tronc, symbole d'une base dont le

³⁴ Ce premier type, c'est celui de la multiplicité "molaire". Deleuze et Guattari lui donnent l'arbre pour modèle, car à l'instar d'une structure arborescente sa logique est binaire, chaque branche sortant des précédentes. Cette conception a tendance à vouloir totaliser la multiplicité, à l'enclorre dans des dimensions fermées, afin de pouvoir la dénombrer : "[o]n peut fixer un premier état de la ligne, ou première espèce : la ligne est subordonnée au point ; [...] la multiplicité dénombrable qu'elle constitue reste soumise à l'Un dans une dimension toujours supérieure ou supplémentaire. Les lignes de ce type sont molaires, et forment un système arborescent, binaire, circulaire, segmentaire" (*Mille* 631). Ces lignes molaires, pour eux, sont des lignes dures qui vont segmentariser les éléments, de façon à les rigidifier. Cela passe souvent par des oppositions duelles avec d'autres éléments, alors considérés comme "antithétiques".

reste découlerait. Le second type³⁵ se forme de lignes souples qui ouvrent les éléments les uns aux autres. Son modèle de croissance n'est plus un développement arborescent, mais une évolution par saut, qui procède non pas de manière dichotomique, mais selon des ramifications plus nombreuses, latérales et circulaires. Du point de vue de la botanique sa référence n'est donc plus l'arbre, mais le rhizome, qui est "une tige souterraine se distinguant absolument des racines et radicelles" (*Mille* 13) :

La seconde espèce est très différente, moléculaire et du type "rhizome". [...] La ligne ne fait plus contour, et passe *entre* les choses, *entre* les points. [...] Aussi la multiplicité qu'elle constitue n'est elle plus subordonnée à l'Un, mais prend consistance en elle-même. Ce sont des multiplicités [...] de devenir, ou à transformations, et non plus à éléments dénombrables et relations ordonnées ; des ensembles flous, et non plus exacts, etc. (*Mille* 631).

Les auteurs sont plutôt en faveur de ce second type à travers lequel ils conçoivent les multiplicités comme des complexes de lignes "moléculaires" souples qui assouplissent les éléments entre eux, qui se range plus du côté de l'inconscient, et est l'envers de la multiplicité "molaire". Cependant, si aucune définition ne synthétise catégoriquement les deux multiplicités, c'est parce que celles-ci sont profondément indissociables, selon Deleuze et Guattari. En effet, ce n'est pas parce qu'elles sont antithétiques qu'il faut pour autant glisser dans le piège d'une opposition trop évidente. Celle-ci constituerait un geste précisément arborescent ; or ils remarquent que dans la nature, les éléments ne procèdent pas de la sorte (être soit molaire soit moléculaire). Bien au contraire, il y a une coexistence des multiplicités³⁶, avec des passages de l'une à l'autre : "[...] La distinction des deux types n'empêche pas leur immanence, chacune "sortant" de l'autre à sa façon" (*Mille* 631). Le molaire part donc du moléculaire, et vice-versa. La multiplicité à laquelle nous avons recours dans *Forêts* en est donc une qui annule l'opposition de l'un et du multiple, du même et de l'autre, dans leur entrelacement indéfectible. Si nous voyons que la multiplicité dans *Forêts* se

³⁵ Décivant ce second type, les auteurs établissent une liste de propriétés, qu'ils développent tout au long de *Mille plateaux*. Par exemple, ils déclarent que la multiplicité moléculaire est qualitative plutôt qu'extensive, acentree plutôt que centrée, directionnelle plutôt que dimensionnelle, etc. Cette liste, qui est elle-même une multiplicité, définit inlassablement les deux grandes catégories du multiple, mais sans jamais aboutir à une définition unitaire. Celle-ci en effet aurait été trop rigide, et serait allée à l'encontre de la philosophie des deux auteurs, qui justement prône la rupture avec l'arborescence de la pensée classique.

³⁶ Cette coexistence s'applique parfaitement au théâtre par la pluralité de ses temps (durée de la pièce, l'époque de la représentation, de l'action, de son écriture, voire le temps dramatique, scénique ou mythique), de ses espaces (scénique, dramatique, virtuel). cf. "*Lire le théâtre II*" d'Anne Ubersfeld pour une étude approfondie sur la multiplicité des temps et des espaces au théâtre.

caractérisé par deux facteurs essentiels : le temps et l'espace, il convient dès lors de montrer en quoi le temps participe à la compréhension ou à la conceptualisation de cette multiplicité.

1.2. L'ambivalence du temps

Sur la nature du temps, bien des opinions ont été émises : ce temps, considéré par Céline comme malédiction, par Bergson comme une durée continue, par Malraux comme cancer, par Bachelard comme une discontinuité essentielle (Alquié 5), Schopenhauer le voit comme étant ce "par quoi tout à chaque instant devient rien" (Schopenhauer 176). Il est indéniable que dans les œuvres du *Sang des Promesses*, le passé subsiste sous le signe du présent, intimement mêlé au présent comme un palimpseste ; seule l'enquête des personnages permet de le mettre au jour avec plus ou moins de précision. Il reste à lutter donc contre la fuite du temps qui risque de dérouter les personnages. Des noms, des objets, mais surtout, des lieux permettent aux protagonistes de revivre le passé. Cependant, si les héros de *Littoral* et *d'Incendies* ont pu revivre illusoirement la vie des êtres chers morts, s'ils ont pu remonter le cours du temps grâce au jeu de la mémoire et du souvenir, ils n'ont pas pu pour autant arrêter le temps ou inverser son cours. Le dramaturge lui-même est parfaitement conscient de cette réalité en "fabriquant" le temps de *Forêts*, puisqu'il avoue, parlant notamment de cette pièce : "[c]omment faire alors pour la retrouver, cette seconde enfouie quelque part dans les replis de notre vie ?" (*Puzzle* 71).

L'importance de "l'édifice du temps" semble donc flagrante dans toutes les pièces de Mouawad et particulièrement dans *Forêts*. Selon les termes de son créateur, "*Forêts* était désormais là. Elle dévorait les acteurs, les broyait, impitoyable" (*Puzzle* 72). On peut dès lors se demander s'il y aurait lieu de parler d'une dramaturgie temporelle traumatique dans l'œuvre de Mouawad. En effet, si l'on considère le jugement psychanalytique caruthien, on pourrait aisément voir qu'une fois de plus, la manipulation mouawadienne du temps ne sert en effet qu'à fournir une tentative de plus pour guérir son trauma et sa hantise d'un passé révolu, mais qui refuse sa sépulture. Selon Caruth, "the impact of the traumatic event lies precisely in its belatedness, in its refusal to be simply located, in its insistent appearance outside the boundaries of any place or time" (Caruth, *Explorations* 9). Le passé traumatique "latent" échappe à toute temporalité, mais refuse en même temps d'être enterré à jamais avant de se faire conscience. Bergson, pour sa part, propose de voir le temps comme un attribut du

mouvement. Le temps est perceptible parce qu'on peut se mouvoir. Pour lui, le problème fondamental du temps est la question de la durée ou l'écart entre la réalité et notre connaissance. Selon ce concept, la durée peut être envisagée comme le temps vécu, non quantifiable, et ne peut être assimilée au temps mathématique parce qu'elle est avant tout qualitative. Frédéric Worms dit de la durée bergsonienne qu'elle "consiste [...] dans la succession continue d'un contenu quel qu'il soit" (20). Le concept de durée vise en fait à redonner au temps son essence première. Avant de former une droite temporelle, la durée constituait un temps réel, concret et vécu. Worms précise "qu'elle ne désigne pas une chose, mais un acte" (21). La durée ne peut donc être essentiellement pensée, car elle est avant tout agissante. Selon cette même optique, la durée scénique mouawadienne aurait donc la capacité de surmonter cet écart entre la réalité et la perception et donner lieu à une multiplicité temporelle.

Tout converge ainsi vers le concept de la multiplicité deleuzienne qui est faite de qualité, de confusion et refuse toute prédication définitive. La multiplicité mouawadienne n'a rien d'une multiplicité numérique, elle s'apparente à la multiplicité qui apparaît dans le surgissement même d'un appel sensoriel. C'est exactement selon cette optique que Mouawad conçoit la complexité de *Forêts*. Parlant de l'histoire de la jeune fille de cette pièce il dit :

[elle] sera forcée tout de même d'aller voir où se trouve cet instant qui refuse de mourir et qui, depuis, déchire la trame de sa vie. La quête est d'autant plus douloureuse que cette seconde se situe quelque part, non pas dans le temps de sa propre existence, mais plutôt dans le passé de ses parents. Comment faire alors pour remonter le temps ? Et comment faire pour le redescendre sans se perdre dans les méandres du passé, dédale où traînent les monstres effrayants qui cherchent continuellement à nous soustraire du présent et de son bonheur ? (*Puzzle 71*)

La multiplicité dont il s'agit ici est celle que les auteurs de *Mille plateaux* appellent sensorielle, puisqu'elle tient des sens, et est complètement différente de celle numérique qui s'ancre dans les réalités mathématiques. Cette première s'établit sur un plan de consistance sans profondeur, elle n'est qu'étendue. La multiplicité s'exerce alors préalablement dans un espace temporalisé qui se meut ensuite en un temps spatialisé. Ceci dit, le temps injecte dans l'espace les mêmes éléments multiples pour en faire le lieu des jeux de sa mémoire. L'espace reflète, à son tour, une temporalisation de l'histoire (re)vécue. La durée mouawadienne se trouve alors toujours hantée par un souvenir traumatique sombre qui cherche à s'instaurer dans

le présent. Devant la vérité enfouie qui commence à être dévoilée, Loup exprime en ses mots son hésitation : "je ne suis plus sûre de vouloir savoir. [...] il y a devant nous un tel degré d'horreur... Amour impossible sur amour impossible... Alors je ne sais plus si je veux savoir" (*Forêts* 70). Ce désir brûlant de dévoiler la réalité et en même temps la fureur de tout savoir, c'est exactement ce qu'on peut appeler "mimésis de la création et de la destruction infiniment perpétrées" (Fabreuce 248). Partout dans la pièce, on passe de l'amour à la violence, de la sérénité au cri, de la beauté de la nature au sang et au crime. Mouawad ne dénie point la réalité du temps destructeur, mais la conçoit sous un jour différent, car il considère que "le monde est cohérent par lui-même. Une cohérence qui passe par le chaos" (*Puzzle* 65). Cette mise à niveau dont parle le dramaturge débouche sur un état de possibilité connective entre des espaces et des temps déconnectés, qui a priori étaient non connectables. Les principes de connexion et d'hétérogénéité s'appliquent côte à côte avec le principe de multiplicité dans la pièce, et résident dans la tendance qu'a Mouawad pour les sauts qualitatifs entre territoires et temporalités.

Le souci de Mouawad de "dire" et de "dire vrai" va le pousser à dresser des ponts au-delà des frontières temporelles et géographiques puisqu'il dévoile ainsi son itinéraire dans *Forêts* : "[l]e pont était fait entre le sujet du spectacle et mes origines" (*Puzzle* 60), alors qu'il se tient entre les deux rives. Voilà pourquoi contre la linéarité temporelle, *Forêts*, progresse par *intermezzo*, en abordant les territoires par leur milieu, et cela l'amène à en rester au présent, le temps rhizomatique par excellence. C'est en effet le temps du devenir en cours d'accomplissement. Pour rester un devenir, il faut souligner non l'accomplissement des événements, mais leur surgissement par le milieu. Le corollaire de cette démarche est la rupture du schéma chronologique de la trame classique. Si l'on reprend la terminologie de Deleuze et de Guattari, l'intrigue classique évolue en buisson ou en arbre : idéalement elle s'édifie sur une branche principale, le tronc de l'intrigue, et c'est à partir de là que se déploient les branches secondaires, qui sont destinées à étoffer la narration. Toute autre est la posture adoptée par Mouawad. Le dramaturge conserve certes un cadre narratif (la remontée du temps qu'effectue Loup), mais il travaille davantage sur ses à-côtés. Il donne une autonomie à la forme, qui devient presque un actant à part entière, et épure l'histoire jusqu'à la limite de son effacement. Il devient difficile de savoir quelles séquences constituent l'intrigue principale, et lesquelles en sont des diversions. La pièce se développe plutôt selon un schéma réticulaire,

c'est-à-dire en faisant directement communiquer ses "rameaux", et donc en court-circuitant toute forme linéaire. Le récit est alors à considérer davantage comme un objet dynamique, qui produirait des sensations que le spectateur perçoit et interprète. *Forêts* tisse un réseau d'échos et de territoires parallèles, un rhizome en brèche avec la forme classique qui tente de temps en temps de trouver des possibilités pour remédier au sang des promesses.

1.3. Temps et promesse

Le lien entre le temps et la question de la promesse est indéniable puisque tous deux incarnent pour Mouawad l'incompréhensible, l'inconcevable, l'inacceptable et l'irréversible. De son côté, parlant du point d'intersection entre la question du témoignage et celle de la promesse, Dori Laub s'exprime en ces termes: "[t]he act of bearing witness at the same time makes and breaks a promise : the promise of the testimony as a realization of the truth» (Laub, *Truth and Testimony* 73). Dans *Forêts*, comme c'est le cas dans la majeure partie des pièces du *Sang des promesses*, presque tous les personnages sont des êtres vivants à l'écart des normes humaines ou même sociales. L'espoir de survivre, d'apaiser l'Autre pousse chacun à être confronté à un choix difficile : faire une promesse qu'il n'est même pas certain de réaliser ou laisser la peur et la fureur les ronger. Or, en prononçant cette promesse, aucun des personnages ne la conçoit comme un "contrat moral" (*Forêts* 38) qu'il faille bien respecter, quelque soit le prix. Comme le remarque à ce sujet Éric Gagnon dans son article, "Tenir parole", où il parle de *Forêts*, "le fil qui relie toutes ces mères à leurs filles, ces hommes à ces femmes, est une succession de promesses tenues et non tenues. La filiation est une promesse. [...]. Elle est cet engagement de celui qui promet [...] Cette promesse inscrit les hommes et les femmes dans la durée et confère à leurs existences une certaine permanence" (131). Et plus loin il en déduit que "c'est la précarité des promesses que raconte *Forêts*, autant et davantage que leur nécessité. Et c'est cette précarité, il nous semble, que Mouawad a de plus important à dire" (132). Gagnon insiste ensuite sur le caractère ambivalent de la promesse ; il considère que les promesses recèlent une part de violence. Indispensables bien que parfois trop grandes pour nous, elles peuvent être des pièges, des mensonges, un enfermement, un faux espoir ou un soulagement temporaire ; parfois aussi elles deviennent sources de confusion et de malheur, indiquant qu'il y a plus d'un destin possible alors que c'est la fatalité qui s'instaure. Gagnon résume enfin la vraie portée des promesses, qui "sont une nécessité et, parfois un

malheur [...]. Elles portent la mort en même temps que la vie" (132). Bref, on promet toujours dans le risque, sans savoir si on pourra tenir parole et c'est là le vrai malheur.

L'on admet alors avec Derrida que "[d]ans la structure d'une promesse s'annonce une aporie, un paradoxe : dans l'acte d'un désœuvrement, le temps s'endette auprès d'un autre" et que "la promesse ouvre, dans le présent, un futur non saturable, l'avance d'un à-venir qui fait place à l'autre et que rien ne saurait fermer" (*Avances*22, 40). En d'autres termes encore, la promesse "est une fuite en avant [...] entre la limite et le but, point de fuite entre la fin en arrière et la fin au-devant, elle saute par-delà le manque du présent vers une anticipation de l'avenir, et par-delà le manque des moyens vers une anticipation de la fin" (Felman, *Scandale* 66-67). Le temps de la promesse est donc en ce sens considéré comme disponible, comme quelque chose que l'on peut connaître, anticiper et donc manipuler. Par extension, le temps futur est considéré comme aussi disponible que le temps actuel. Que le temps actuel soit disponible, que la disponibilité soit la marque distinctive du temps actuel, du temps présent, certes fait difficulté, mais moins encore que la disponibilité du temps futur. Cette ouverture non garantie sur l'avenir fait donc appel à la mémoire, seule garante du passé et de la promesse prononcée. Or, si Derrida voit que "[l]a mémoire est en même temps promesse. Elle appelle, elle invite ou donne à penser, elle commande, recommande, mais ne donne rien qui soit présent", il finit par conclure que "[c']est un simulacre, un acte impossible. On ne peut pas la traduire dans la langue que nous parlons" (*Mémoires pour Paul de Man*139), car la promesse exige non seulement la manipulation et le contrôle d'un temps incontrôlable, mais aussi exige en quelque sorte la permanence de l'identité du sujet dans le futur. La promesse est donc ainsi non seulement un défi au temps, mais aussi un défi à soi puisque l'autre, à qui la promesse est faite, est témoin. Par la promesse, le soi s'engage donc devant l'autre et se trouve comptable devant lui de sa propre parole lancée dans le temps. Pour Paul Ricœur, "[i]l est en effet un autre modèle de permanence dans le temps que celui du caractère. C'est celui de la parole tenue dans la fidélité à la parole donnée. [...] La parole tenue dit un *maintien de soi* qui ne se laisse pas inscrire [...] dans la dimension de quelque chose en général, mais uniquement dans celle du *qui* ?" (Ricœur 148).

Néanmoins, la relation entre temps et promesse nous conduit à déceler une autre manière de percevoir une promesse, qui consisterait à l'envisager davantage en tant

qu'expérience d'évasion du temps, voire une *ligne de fuite*³⁷. Pourtant, il ne faut pas entendre le terme de "ligne" dans le sens d'une figure géométrique, mais comme l'état d'un devenir qui prolifère, comme un événement de transformation et une ouverture vers la multiplicité. Ce concept de ligne déclare que le devenir ne s'exprime pas dans les territoires, mais dans ses évolutions, dans la croissance de ses dimensions et de ses connexions, ou encore dans "l'enchevêtrement de toutes les lignes" (Sauvagnargues 191). En ce sens, la promesse peut en elle seule engendrer les trois régimes de lignes : molaires qui s'enracinent dans l'ici et le maintenant, moléculaires qui s'infiltrent vers un avenir incertain, de fuite qui effectuent des connexions hétérogènes et des circulations entre les espaces et les temps. Ces lignes sont non seulement enchevêtrées les unes aux autres, mais peuvent aussi être issues des mêmes territoires, ceux de la mémoire dans le cas de *Forêts*. On retrouve dans la promesse la distinction entre temps réel et temps imaginé : d'un côté il y a l'acte, et de l'autre sa perception. Or, si dans le temps réel de *Forêts*, bloqué par la mort, les multiplicités restent fermées, dans le temps imaginé, en revanche, elles atteignent une véritable croissance moléculaire. Il nous semble que Mouawad conçoit la promesse comme expérience perceptive. Mais la jauger à cette aune suppose en contrepartie une attitude particulière, qui consiste à s'en dégager ou à prendre du recul : à l'aborder par le dehors, afin de laisser le plus possible les multiplicités se déployer. Trop s'investir dans le contenu des promesses, c'est les figer dans une interprétation. Le dramaturge adopte à l'inverse une attitude observatrice, en étant aux aguets des ouvertures moléculaires. Curieusement, *Forêts* est elle-même habitée par une telle attitude où les personnages observent et interrogent constamment ce qui les entoure.

Dans cette pièce, les promesses non tenues traversent l'œuvre d'un bout à l'autre : Edmond le girafon, frère d'Hélène et l'un des habitants de la forêt, "est parti un jour en promettant qu'il reviendrait" (30), mais il n'est jamais revenu ; Loup promet à sa mère, Aimée, d'incinérer son corps ainsi que l'os dans sa tête tout de suite, sans recherches scientifiques (34), mais est incapable de tenir sa parole ; la promesse non tenue de la mère de Luce, mère adoptive d'Aimée, qu'elle viendra un jour la chercher (51) ; la promesse tatouée

³⁷ Rappelons là que nous avons déjà décrit deux types de lignes : les molaires et les moléculaires, en rapport avec les théories de Deleuze et Guattari, auxquels s'adjoignent un troisième type, celui des lignes de fuite (déjà introduit aussi au second chapitre). Ces lignes de fuite ne prolongent pas les lignes souples, mais plutôt repartent des lignes dures. En effet, les lignes de fuite sont étroitement associées au processus de déterritorialisation, qui nécessite la présence d'un territoire : "la déterritorialisation est le mouvement par lequel on quitte le territoire. C'est l'opération de la ligne de fuite" (Mille 634).

sur le dos de Ludivine : "[j]e ne t'abandonnerai jamais" et pourtant, elle a été abandonnée (73) ; la promesse d'Albert à Odette, mère d'Hélène, d'une vie pleine de bonheur dans la forêt qui tourne en cauchemar. En témoignant de toutes ces promesses non tenues, Mouawad veut donc surtout montrer que "[l]es promesses parfois sont plus justes dans leur profération que dans leur échec" (*Forêts* 89), pour emprunter les mots d'Edmond. Or, face à ces promesses non tenues qui font couler du sang partout dans l'œuvre, il se trouve souvent chez le dramaturge, une peinture idéale d'une promesse tenue qui s'élève parfois au rang du sacrifice. Dans *Incendies*, c'était l'image de Nawal et Sawda qu'on confondait souvent en les appelant l'une ou l'autre, "la femme qui chante" ; dans *Forêts*, l'engagement à la promesse entre Ludivine et son amie Sarah Cohen est tellement grand qu'on voit la relation entre ces deux noms : "Ludivine et Sarah, comme un talisman contre le malheur" (*Forêts* 93) tant leur "solidarité" est irréprochable. Face à une mort certaine qui attendait les Juifs dans les camps de concentration, chacune des deux amies veut donner sa vie pour l'autre, mais pour une raison différente. Sarah la juive, voit que Ludivine mérite de vivre et lui en donne ouvertement les raisons : "il y a des gens qui comptent sur toi, tu es au courant de tout, tu connais les noms, les dates, les lieux, les familles, tout ! Cela doit passer au-delà de la quête de ton histoire, de tes origines" (*Forêts*97). Vivre pour témoigner de l'histoire des autres serait donc la valeur la plus chère recherchée par Sarah à travers la vie de Ludivine. Par contre, étant hermaphrodite, c'est-à-dire "ayant un sexe de fille et un sexe de garçon" (*Forêts* 100), Ludivine est alors sûre de l'impossibilité de donner la vie, et sachant en même temps que Sarah est enceinte, elle voit donc qu'elle mérite plus la vie justement pour cette raison :

Toi tu pourras encore donner la vie, mais moi, tout ce que je peux faire, c'est donner la mienne et à qui d'autre je voudrais la donner si ce n'est à toi ? [...] je vivrai tout ce qui m'attend avec force puisque je me dirai à chaque instant "ce que je vis je l'épargne à Sarah, ce que je souffre je l'épargne à Sarah", alors rien ne me fera trembler, je te jure, te le promets ! (*Forêts* 103)

Ludivine sacrifie donc sa vie pour vivre à travers celle de Sarah et son enfant. La vie de Sarah apparaît comme une autre forme de condensation temporelle puisqu'elle doit être vécue pour deux : elle-même et Ludivine.

Face au sacrifice de Ludivine, Sarah doit donc une promesse à son amie qui meurt pour elle. Telle est la promesse que Ludivine exige: "promets-moi alors que, quoi qu'il arrive, il faudra sauver la vie de cet enfant que tu portes dans ton ventre. Promets-le-moi [...]. Sauve-

moi en restant vivante, je t'en prie" (*Forêts* 99). À ce sacrifice, Sarah répond: "[j]e te le promets !" (*Forêts* 99). Ludivine entreprend alors un voyage à sens unique avec de faux papiers lui faisant assumer le rôle de Sarah Cohen, arrêtée et tuée dans les camps de concentration. Avant de mourir, elle a prédit le témoignage qui aura lieu après sa mort en disant à son amie: "Sarah, un jour quelque chose viendra témoigner de ce que toi et moi nous aurons fait l'une pour l'autre et aura le visage de cette jeunesse sacrifiée. Et alors, toi et moi, on aura tordu le cou au destin en tenant nos promesses jusqu'au bout : vie sauvée, vie perdue, vie donnée" (*Forêts* 104). Effectivement, le témoignage de cette "vie perdue", celle de Ludivine, se fera plus tard justement par cette "vie sauvée", qui est celle de Sarah elle-même, à la "vie donnée", qui est celle de Loup, à laquelle sera racontée toute l'histoire en la résumant ainsi: "Sarah Cohen et un jour, Ludivine a sacrifié sa vie pour sauver la mienne" (*Forêts* 102). Le même témoignage se perpétue aussi à travers le temps et se fait, une fois de plus, par Dupontel :

Une femme sauve la vie à une autre femme. Elles ne sont ni du même ventre ni du même sang et rien ne les rattache l'une à l'autre ? Pourtant, l'une choisit tout de même de donner sa vie pour sauver celle de l'autre. Pourquoi ? [...] Pourquoi Ludivine fait-elle sacrifice de sa vie alors que rien ne la rattache à Sarah ? Ni sœur, ni mère ni fille. Deux générations plus tard, Ludivine laisse une trace d'elle-même dans le corps des enfants de Sarah : un os flottant au milieu d'un esprit. Comment appelle-t-on cela, Loup ? (*Forêts* 105)

Et c'est justement Loup qui donne la réponse à son questionnement en un mot : "amitié". C'est par ce mot d'ordre secret que Ludivine et Sarah ont pu tenir leur promesse à travers le temps, promesse qui dépasse les générations et les émeut à chaque pas, promesse tenue que personne ne parviendra jamais à expliquer, à justifier ou même à rationaliser en dehors du cadre de l'amitié et de la parole tenue comme le constate enfin Dupontel.

C'est cette amitié qui est à la base d'une autre promesse également tenue dans *Forêts* : celle de Samuel envers son ami Damien, membre actif de la résistance qui a été assassiné devant les yeux de son père en crachant au visage de son bourreau. Bien que son ami soit mort, Samuel décide de sacrifier sa vie tout de même pour rendre hommage à la mort de Damien et demande le soutien de Sarah et de son enfant encore dans son ventre en disant :

Je ne le trahirai jamais. [...] Alors ce feu qui emporte notre monde, on va aller à sa rencontre et cette marche, on va la faire ensemble, tous les trois et elle sera, elle, cette marche, notre sens, notre lieu, notre place, notre havre, notre toit, toi et

moi. On n'a pas le choix. On ne peut pas abandonner Damien et s'extasier devant la noblesse de sa mort. [...] Quel sens ça a, sinon, de dire à quelqu'un : 'je t'aime bien et tu es mon ami' ? (*Forêts* 95, 96)

Dès lors, Sarah doit vivre une vie triple, pour elle-même, pour Ludivine et aussi pour Samuel. Elle doit vivre pour perpétuer la vie et ne pas couper le fil des générations. C'est exactement ce que Ludivine lui dit : "[p]arce que tu es enceinte et parce que Samuel compte sur toi ! [...] Pense à Luce, pense à Samuel, pense à tous ceux-là qui viendront après nous grâce à toi, Sarah !" (*Forêts* 99,103). Que ce soit le temps arrêté, le retour en arrière ou le temps propulsé, cette dislocation du temps, opérée par les lignes de fuite, n'est que le jeu destiné à figurer la destruction intérieure de l'être, puisqu'il n'y a pas d'avenir apparent pour le personnage et que celui-ci ne se saisit que happé par la mort et le passé, ce qui en contrepartie, l'entoure d'hermétisme puisqu'il n'a plus vocation à communiquer un message en spécificité (l'histoire du passé), mais plutôt une multiplicité (les signes qui s'autonomisent).

La temporalité se fait ainsi lame à double tranchant assumant paradoxalement croissance et destruction de l'être humain. Mais Mouawad semble vouloir afficher que dans ce duel humain-temps, l'humain, celui de *Forêts* du moins, sort vainqueur puisque pour lui, le temps se fait promesse de dépassement et de libération. Dans l'objet de souvenir, Loup retrouve quelque chose d'elle-même. Si elle fait appel aux souvenirs de son enfance, c'est pour elle "une tentative pour échapper au déroulement du temps" (De Lawe 12). Aussi serait-il parfaitement logique d'admettre qu'il y a chez Mouawad "un temps retrouvé", non pas comme le temps nostalgique proustien, mais un temps qui donne sens et consistance au présent et dresse le pont vers l'avenir. Loin de plonger son personnage dans l'inertie de la désolation et des lamentations, Mouawad le nourrit au contraire par un pessimisme, pour ainsi dire actif et constructeur, régi, semble-t-il, par une soif de vivre. Voici ce que Loup trouve au-delà de la mort et la perte : "[l]'orage gronde dans nos vies,/La mienne commence/La tienne qui se termine./Moi qui croyais être liée par mon sang au sang de mes ancêtres/Je découvre que je suis liée par mes promesses/Aux promesses que vous vous êtes faites. /Et que vous avez tenues" (*Forêts* 108). En effet, seule la créativité est capable de poser barrière entre l'humain et le désespoir.

Dans *Forêts*, les promesses semblent aussi avoir pour effet de connecter des territoires a priori distincts. Telle promesse se mêle à telle autre, sans qu'il n'y ait de prime abord de

liens de causalité. Voici ce qu'Edmond dit à Ludivine : "vous arrivez dans ma vie, Ludivine, comme un rappel, comme un message, comme si c'était la peau de ma sœur Hélène, qui me criait, à travers votre peau, ma promesse ancienne : "[r]eviens, je t'attends" (*Forêts* 89). Citons aussi à titre d'exemple la promesse de Dupontel, le paléontologue, à son père et celle de Loup à sa mère. Le premier a promis à son père de "retrouve[r] le visage de cette femme" (*Forêts* 40) dont le crâne fracassé a été recouvert dans les camps de concentration, alors que la deuxième promet à sa mère "de lui donner le repos en brûlant le plus vite possible ce qui l'a tuée" (*Forêts* 38), voire l'os trouvé dans le crâne. Sans qu'il y ait un lien apparent entre ces deux personnes, leurs sorts se trouvent entrelacés par la profération de promesses. Dupontel résume cette réalité en ces mots : "moi aussi j'ai fait une promesse, et que, par la plus horrible des coïncidences, il se trouve que vous tenez entre vos mains la clef qui va me permettre de régler un compte personnel avec ma propre vie ! Parce que vous et votre mère êtes entrées dans ma vie comme des méduses et que vous ne me laissez pas le choix !" (*Forêts* 38). À l'image du rhizome qui est ouvert et fait de directions changeantes, le temps dans *Forêts* ne peut se résoudre dans une unité. En effet dans cette pièce, la temporalité s'affirme comme une multiplicité moléculaire, c'est-à-dire que les temporalités basculent explicitement vers le devenir où les transformations temporelles passent brusquement d'un état à un autre, comme nous allons à présent l'observer.

1.4. Le temps : machine infernale

Le trait caractéristique du théâtre étant la possession de l'espace, le fait de s'évertuer vers le temps s'avère donc normal, voire indispensable dans la dramaturgie mouawadienne. Dans *Forêts*, ce temps syncopé ou distendu, fracturé, reconstruit, aboli ou exalté par toute une série de procédés dramaturgiques suit imperturbablement son cours et ne fera pas machine arrière en l'honneur du fuyard. La domination de la durée – et de l'intériorité qui lui est attachée – devient ainsi un moyen pour le dramaturge d'exprimer sa pensée la plus profonde, car c'est la durée qui donne son épaisseur temporelle et sa réalité à la vie. Or, pour Abirached :

dans un espace livré à l'anarchie, dévoré par le vide ou occupé par des architectures imaginaires, la chronologie ne peut que subir un dérangement égal : rien n'est plus quantifiable ou dénombrable, dès lors que les sens ne peuvent plus maîtriser les perceptions qu'ils reçoivent. Toutes les pendules sont déréglées dans ce théâtre... il est toujours trop tôt ou trop tard. (*Crise* 411)

En si peu de mots se résume en effet toute la conception de la temporalité dans la pièce. Il devient pareillement impossible de décompter les jours et les années, de distinguer entre le passé et le présent, de reconstituer le trajet d'une existence en termes de biographie ou de chronologie. Tous les registres temporels sont mêlés, les souvenirs sont confondus. Les personnages de *Forêts* déplorent tantôt "la densité du temps" (24) et sa lenteur, tantôt sa fuite, tantôt encore son arrêt. De son côté, Léonie, fille d'Hélène et aussi l'une des habitantes de la forêt, s'explique en ces termes sur le temps allongé dont elle souffre : "[p]ersonne ne peut partir et personne ne peut venir. Notre père a condamné les chemins, il y a des années [...] Nous comptons les jours, nous comptons les mois, nous comptons les années, et la vie passe et se perd et s'évanouit avec les ombres de la forêt jour après jour nuit après nuit !" (32, 33), alors que son mari, Lucien, déclare : "tout cela ressemble à un sursis. Un sursis de quelques mois de bonheur" (42). L'on peut donc dire que la dramaturgie de Mouawad se construit sur la distance du passé au présent, de ce qui est à ce qui n'est plus. Voici ce que Luce dit à ce sujet "tu ne vois plus le temps passer, mais le temps passe et tu viens à manquer du temps [...] Tu attends, c'est tout ! [...] tu ne sais plus ce que tu attends, tu regardes les morceaux de ta vie effritée et tu ne sais pas ce qui s'est passé, ni quand ça s'est passé" (51, 52).

Les voyageurs du temps dans *Forêts* refusent en effet d'être la proie du temps-harcèlement, celui qui, selon Castelli, "rend solitaire, isole, sépare, singularise à tel point que les individus n'ont plus rien à se dire : chacun a son temps, non celui de l'autre, et le sien n'est pas disponible" (95). En ce sens, voici ce qu'Edgar déclare en ce qui concerne la vie dans la forêt : "[p]artout la forêt et au beau milieu de cette putain d'enfermée de bordel de cul de merde de forêt, il y a nous, sans personne à aimer, sans personne à rencontrer et jamais, jamais le moindre espoir pour rêver !" (*Forêts* 78). Ainsi, il apparaît que la roue temporelle de la forêt figure un temps non seulement étiré, mais aussi figé au présent, pendant lequel la vie reste obstinément statique. Seuls les souvenirs arrachés à un temps révolu cherchent à actualiser les zones du passé et par là même à permettre à la pensée de maîtriser le temps et de le neutraliser. Piégés dans un cycle fermé, sans échange énergétique ni avec "l'autre" ni avec "le dehors", les habitants de la forêt deviennent une proie facile pour "l'entropie" qui se greffe fatalement et prématurément sur eux. Dans *Forêts*, le monde des animaux côtoie celui des humains et les

deux vivent dans une harmonie étonnante³⁸. *Forêts* s'inscrit ainsi dans une trajectoire baroque où le mot, le verbe et la phrase, contaminés par la démesure du moi et la débauche du monde, se font torrentiels et foisonnants. Les paysages externes (de la forêt) et internes (de la mémoire des personnages) se chevauchent, les règnes s'enchevêtrent, éphémères et fugaces, restitués par une temporalité qui a su garder intactes toute sa substance et sa saveur. Retirés aux deux extrémités de la durée, le passé et le présent s'opposent l'un à l'autre à travers la distance, comme deux mondes dont l'un, était celui où l'on était capable d'éprouver ce que l'on éprouvait, et l'autre celui où l'on n'est plus capable d'éprouver quoi que ce soit, sinon sa propre impuissance.

À première vue dans *Forêts*, le présent semble être un passé déchu et en faillite. Le présent confronté au passé confirme la dégradation humaine. Une double dialectique s'établit alors entre le passé, fantôme, mais intact, et le présent, vivant, mais dégradé. Placé entre un passé hypothétique et un avenir non moins hypothétique, le présent devient des plus impénétrables, marqué qu'il est par des indicateurs mensongers. Ainsi, ces doubles surgis du passé montrent que l'être ne se possède dans sa plénitude que déjà mort et achevé. Aussi les répliques des héros évoquant leurs souvenirs passés sont souvent âpres et amères. Lucien, vivant sans repères temporels avoue : "[g]râce à toi j'ai repris le fil du temps. [...] Sais-tu ce que c'est qu'une date ? Ce n'est rien et c'est le quotidien en marche" (34). Edgar aussi s'exprime sur la vacuité du temps : "le temps lui-même s'allonge [...] les secondes vont devenir des minutes et les minutes des heures et les heures des années et les années des siècles et les siècles au grand complet un chagrin effrayant" (81). Chacun des personnages se heurte donc à un passé obturé. Or, le rappel du passé n'est pas toujours favorable, car il suscite un bouleversement chez l'individu ainsi que le montre Douglas Dupontel, surtout "quand vous êtes obligé d'aller fouiller le passé, aussi épouvantable soit-il, parce que si vous ne fouillez pas, c'est toute votre vie qui éclate en mille morceaux" (37). Il faut vivre pourtant, non pas être, mais avoir été et devenir. L'avenir serait-il donc la clef du temps-prison ? Pas du tout :

³⁸ Les deux mondes, celui des humains et celui des animaux, partagent même parfois les mêmes caractéristiques. Léonie avoue : "[à] force de tuer les animaux, je suis devenue comme les animaux" (*Forêts* 35). De son côté, Loup reconstitue les parties d'un puzzle qui s'apparente au monde animal et qui pourrait en même temps sortir d'une pièce grecque antique en ces mots : "[I]e jumeau viola sa jumelle et se tua. Le jumeau entraîna sa mère au fond d'une fosse et la tua. La mère abandonnant sa fille, la fille tête fracassée à coups de marteau" (*Forêts* 90). Hélène enfin a été victime d'un être mi-humain, mi-monstre et elle est "tenue prisonnière par son fils monstrueux" (*Forêts* 90).

l'inéluctable se projette aussi sur le futur puisque la fuite vers le passé gêne et freine superficiellement le futur, sans effectivement l'inverser. Et ainsi, chacun des personnages se trouve au confluent de deux choix : ou bien il y a un "espoir de revenir", mais cet espoir, comme nous l'avons vu, n'est qu'absurde, impuissant et vain regret ; ou bien, c'est le passé lui-même qui conditionne l'avenir, et le héros retombe une fois de plus dans l'aliénation.

En recherchant le futur, le héros mine son présent et brouille son passé. Passé, présent et futur sont des éléments modificateurs et chacun des personnages est maintenant complètement sûr que ni le passé ni le futur ne pourront entraîner la réversibilité du cours du temps. En anticipant les souvenirs du passé, chacun s'étourdit dans la folle course d'un rythme accéléré qui brouille le passé et le futur et aboutit à cette conclusion : "[n]otre temps, notre vie tombent au néant à mesure que l'heure s'écoule" (Green 27). Ce néant, n'est-il pas aussi ce tourbillon chaotique qui entraîne Edgar, dans *Forêts*, à énoncer : "[l]e temps s'arrêtant, tout s'est mis à s'accélérer, la terre tournant plus lentement, l'espace s'est précipité, vers l'avant entraînant Edgar avec lui" (85) ? Victime de son angoisse devant la fuite du temps, le héros reste ébloui par son impuissance devant la réalité. Il n'est qu'un spectateur, stationnaire dans un temps qui passe inexorablement devant ses yeux. Tel est donc le cas de Léonie et de Loup face à leurs vies: "Léonie vivait seule, sans repère de temps, sans repère au monde" (90) ; Loup : "[j]'entends la marche du temps auquel j'appartiens [...] Je sais que je suis Loup et que mon cœur a traversé le siècle" (107). D'un point de vue psychanalytique, ce chaos traumatique est prévu lorsqu'on essaye de dresser des ponts entre le passé, le présent et l'avenir. Caruth dit à ce propos : "[t]he story of trauma, then, as the narrative of belated experience, far from telling of an escape from reality – the escape from a death, or from its referential force – rather attests to its endless impact on a life" (Caruth, *Unclaimed* 7). Ainsi, une première impression serait qu'aucune évasion n'est à attendre en tentant de remonter le cours du temps, mais au contraire, ce qui est à attendre, c'est surtout la déchéance de l'homme autant physique que morale liée à l'usure du temps. Avec une lucidité presque effrayante, Mouawad note le long, mais inexorable processus de déconstruction de la vie de l'être humain. Nous rejoignons là l'idée de Jean Barrault qui est celle d'essayer de saisir l'insaisissable : "[i]l n'y a de concret dans la vie que le présent qui est insaisissable" (15).

Cependant, l'observation de cette machine infernale que rien ni personne ne peut arrêter, le constat de l'impuissance humaine face à l'effet corrosif du temps, l'amère

résignation à une vie incontrôlée, constitue autant de catalyseurs qui poussent le dramaturge à combattre les maléfices de l'usure par l'écriture, car comme Deleuze et Guattari l'énoncent, la multiplicité n'est pas un état stabilisé, mais un processus en évolution, elle "n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature" (*Mille* 14). Au concept de la division temporelle, Mouawad répond alors par la multiplicité, tels des fragments autonomes coexistants et non des parcelles divisées du Un. À l'image du rhizome, le temps dans *Forêts* "ne se laisse ramener ni à l'Un ni au Multiple" :

Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait ($n + 1$). [...] Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait ($n - 1$). Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser. (*Mille* 31)

La multiplicité est en ce sens un phénomène que l'on construit. Mais, Deleuze et Guattari précisent que sa constitution est davantage une soustraction qu'une addition. "Le multiple, *il faut le faire*, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours $n-1$ [...]. Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer ; écrire à $n-1$ " (*Mille* 13). Adopter cette écriture soustractive de la multiplicité permet effectivement de se référer à une multiplicité indénombrable. Dans *Forêts*, la pluralité de temporalités qui soutient la mouvance de la pièce génère un temps dense, obscur ou opaque. Dans *Le Sang des promesses*, cette temporalité dense est illustrée par une grande marionnette du passé qui se dresse en face de son double vieilli comme la présence de Nawal à plusieurs âges dans *Incendies* ainsi que le père de Wilfrid "mort-vivant" dans *Littoral*. La dégradation du temps soulignée par la généalogie de *Forêts* pousse alors le dramaturge à la création de stéréotypes qui s'enferment dans une certaine durée, se réalise dans la production et la reproduction sans relâche de ce moment idéalisé et privilégié. C'est le stéréotype de la jeunesse (Wilfrid dans *Littoral*, les jumeaux dans *Incendies* et Luce dans *Forêts*), ce temps idyllique perdu, reflet durable de l'âge parfait, thème-hantise du "jamais plus" qui se dresse contre la mort et contre le temps révolu et achevé des morts. Par ce va-et-vient entre les générations, Mouawad veut surtout peindre la haine "remontant à plusieurs générations [...] une haine qui met en cause la mémoire même [...].

Haine du monde et monde de la haine" (*Puzzle* 59). Faisant de ce thème de la transmission généalogique et de l'usure du temps le leitmotiv de son œuvre, Mouawad tente alors d'appriivoiser cet ennemi. Il conçoit la chimère d'un rajeunissement coextensif au vieillissement qu'il prétend annuler et refuser.

Se détournant de l'avenir, car tout changement lui est refusé, le héros mouawadien suit le chemin de son créateur et essaye alors d'éterniser lentement la mémoire qui jaillit du passé dans le présent. Le seul outil de connaissance offert à Mouawad est alors ses lectures : "[m]es lectures m'ont alors obligé à remonter le temps" (*Puzzle* 60) "[c']est ainsi que le sujet d'un spectacle a pris forme, suivant de près des hommes et des femmes qui traversent les trois guerres qui ont précipité le monde dans une haine et une remise en question de l'humanité sans commune mesure" (*Puzzle* 62). Par cette transposition de l'action sur le plan de l'écriture, la lenteur temporelle acquiert donc une dimension nouvelle. C'est dans la lenteur que les héros parviennent à arrêter les scènes qu'ils désirent afin de les analyser et y rechercher un apaisement provisoire. Dans le temps, tout entier donné et tout entier refusé – temps théâtral par excellence – les personnages peuvent ainsi se déplacer sans entraves, descendre dans leur enfance, vivre leur avenir ou sombrer dans la décrépitude de la vieillesse. À plusieurs reprises les personnages réalisent que "le temps s'était arrêté" (*Forêts* 86). C'est alors que tout devient permis : revoir le passé, l'analyser ou le condamner. "Dans cette seconde d'éternité", Edgar a tué son père et violé sa sœur et puis "n'a plus supporté le temps" (*Forêts* 85). C'est dans cette harmonie "homospatiale" que s'insère le temps, tel un personnage en plus à supporter ou à nier. Parlant du trajet mené de la sensation au sujet de cette pièce, Mouawad dit :

[...] je désirais mettre sur scène une passion, une aventure, bref mettre sur scène cette roue qui broie tout et entraîne l'humanité au complet dans son sillage. La guerre du LIBAN et les affrontements en PALESTINE me sont venus à l'esprit. Seulement, je trouvais difficile de faire un spectacle qui s'appuie sur un événement actuel. Je trouvais délicat de tenter de raconter l'histoire du MOYEN-ORIENT, car cela serait une expérience qui se rattacherait irrémédiablement à l'actualité et en serait tributaire. [...] Il me semblait plus facile d'imaginer avec le passé, car le passé se rattache à l'imaginaire, tandis que le présent, surtout celui qui est sanglant, annule le mythe, la fiction et oblige presque au documentaire. (*Puzzle* 59, 60)

En n'adoptant point l'allure du voyageur pressé, le personnage mouawadien refuse de faire de son périple une simple évasion dans le passé, mais se plie aussi aux caprices du présent,

acceptant ainsi de se donner au temps pour participer pleinement à son être, d'où aussi l'ambivalence de la temporalité dans *Forêts*. En introduisant dans la pièce un temps vécu lentement, quasiment étendu et amplifié, Mouawad lutte contre l'usure du temps. La vie n'est plus à considérer comme sursis au bord de l'expiration, mais plutôt comme potentialité toujours renouvelée. Prendre son temps pour ne point le perdre devient le mot d'ordre de *Forêts*. Si l'écriture mouawadienne veut rattraper le temps perdu, c'est parce que sa portée est loin d'être un simple récit ou une histoire normale qui commence et se termine dans le cadre d'un temps limité, mais au contraire, elle vise à parvenir au témoignage par-delà des limites temporelles. Or, ce témoignage traumatique est exigeant en lui-même puisqu'il force les témoins à s'enfermer et à vivre longtemps dans ce point d'intersection entre le passé, le présent et l'avenir aussi. Pour Judith Herman ceci se rattache à la destruction du temps et au présent perpétuellement traumatique : "[a]lterations in time sense begin with the obliteration of the future but eventually progress to the obliteration of the past. [...] The past, like the future, becomes too painful to bear, for memory, like hope, [...] Thus, prisoners are eventually reduced to living in an endless present. [...] (in a) timeless state" (Herman 89).

1.5. Un temps atemporel et cosmique

Prenant conscience de cette réalité, Mouawad essaye alors de trouver une nouvelle conception du temps et de la transmettre à ses personnages. Il leur apprend à vivre dans la mort une fois de plus. Mais une vie vécue dans la mort vaut-elle la peine d'être vécue ? Question existentielle posée maintes fois auparavant par les héros camusiens et sartriens. Dès lors, vivre, pour Mouawad, devient le fait de prendre conscience d'une actualité qui ne vaut pas la peine d'être vécue si l'on demeure sans repères et sans origines. Pour bien vivre et bien penser, il faut alors se désillusionner du présent comme on l'a déjà fait du passé. De là, Joseph Gabel, sociologue et philosophe, voit que ce temps ne saurait plus être qualifié de *temps*, au sens propre du terme, mais c'est, si l'on veut, de l'éternité, de *l'atemporalité* (145). Le temps alors se dévalorise pour céder la place à l'instant présent. Les deux extrémités de l'intervalle, à force de se rapprocher l'une et l'autre en raccourcissant le délai, finissent par se rencontrer en un point, ce qui permet de jouir du présent et de retarder la mort et l'imprévu qui planent fatalement. Le thème du dernier instant totalisateur, de la minute de vérité devient donc celui

qui domine l'œuvre de Mouawad, particulièrement *Forêts*. Dans cet instant de vérité, Loup est poussée à adresser ce message à sa mère, au-delà de la mort et l'oubli :

Je vois un horizon complet se dégager devant moi [...]. Je vois tout à coup l'espace qui s'en va là-bas [...]. Tu m'offres le monde [...]. Nous ne savions pas qui nous étions. Et j'aurais voulu mieux te connaître [...]. J'entends la marche du temps auquel j'appartiens [...] Je sais que je suis Loup et que mon cœur a traversé le siècle. [...] Où s'arrête notre cœur ? [...] Le mien bat jusqu'à la nuit des temps. Pour enfin rallumer la lumière. Et sortir toutes nos enfances des ténèbres. (*Forêts* 106-107)

Las de la fuite du temps, le dramaturge a donc opté pour cette seule réalité temporelle, celle de l'instant. Cette idée de l'instant qui tente de retrouver le temps perdu semble aussi le pivot de la *Dialectique de la durée* et de *l'Intuition de l'Instant* de Bachelard, puisque l'auteur y traite des dimensions du temps, mais déclare que ce temps n'est continu que grâce à la superposition de plusieurs temps indépendants, affirmant ainsi que "le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants" (Bachelard, *L'Intuition* 15). Cet instant ultime est le dernier support et le tremplin sur lequel le héros bondit pour disparaître à jamais dans le néant. Du début jusqu'à la fin de la pièce d'ailleurs, le temps vécu n'est admissible que dans le dynamisme de l'intervalle. Chacun des héros, semble alors vivre par petits morceaux où l'instant s'écoule et s'épanouit dans une mobilité temporelle d'évasion. Ainsi, dans cet intervalle magique, Loup a pu donc revivre et le plus intensément possible tout ce qu'elle a raté. Quelle condensation reste alors à faire non seulement pour Loup, mais aussi pour presque tous les personnages ? Samuel Keller, père de Loup—et mari de Sarah Cohen, la vraie mère de Loup, femme juive pour qui Ludivine a sacrifié sa vie par amitié—, exprime aussi cette condensation en disant: "aujourd'hui, aujourd'hui, oui, là, maintenant, pas hier, pas avant-hier, non maintenant, notre monde flambe, il flambe et son feu risque de nous emporter tous !" (*Forêts* 95). Mais il faut toujours la sensation du héros pour concevoir ce "maintenant". Cette réalité n'est conçue que grâce à la conscience active du héros qui cherche à s'arrêter à cet instant pour y creuser davantage et, comme l'a si bien exprimé Loup, pour "tenter de [te] dire ce qui ne peut pas être dit" (*Forêts* 107).

Pour répondre à cette "soif insatiable de l'infini" (*Puzzle* 68), Mouawad peut alors s'autoriser une ultime inversion. Le cercle qui se rétrécit autour de lui, la clôture progressive de la réalité temporelle vécue le mènent à introduire dans son univers théâtral une temporalité

qui existe indépendamment de la réalité perceptible et dont la mise en marche est indéterminée. En suivant une temporalité à chemin rhizomatique, "la diagonale se libère, se brise ou serpente. La ligne ne fait plus contour, et passe *entre* les choses, *entre* les points" (Mille 631). C'est ce que l'on pourrait appeler "le temps cosmique" qui ne se rattache pas à la commune évaluation de la durée, il reste pourtant lié au monde qui, paradoxalement, échappe aux critères de l'entendement humain. Sa continuité est donc une continuité irrationnelle contractée par les hommes auxquels elle apparaît comme une série temporelle serrée et éclatée en instants sans liens apparents. C'est ce temps justement que Jankélévitch aussi décrit comme "le temps insaisissable, fugitif comme un songe qui nous inspire la nostalgie de l'irréversible" (*Irréversible* 112). D'après cette conception, nous pouvons remarquer aisément que toute la pièce de *Forêts* est la représentation de ce temps suspendu, discontinu, figé, en un mot "cosmique", avec cette remémoration pleine de tours et de retours, syncopes, arrêts brutaux du temps, accrocs dans la trame du passé, qui détruisent au passage tout enchaînement logique. Le temps arrêté où s'engluent les personnages ne renvoie ni à la durée ni à la permanence ; un *entre-temps* extérieur à la dialectique temporelle. En ce sens, *Forêts* devient la pièce du voyage à travers les siècles et à travers les temps et c'est ainsi que son créateur la perçoit aussi : "*Forêts* est peut-être l'histoire de cet enfant, qui est né en 1917, lors de la Seconde Guerre franco-allemande, et qui va vivre jusqu'en 2003 où, vieillard, il rencontrera sa mère qui n'a jamais eu d'enfant" (*Puzzle* 65). Telle est en effet la beauté et l'originalité de cette pièce délirante au sein du quatuor où "la vie de cet enfant qui traversera le siècle est au centre de cette histoire" (*Puzzle* 65). Par ses fouilles à travers le temps, Mouawad tente avant tout de donner la parole aux anciennes générations pour élucider le silence paternel quant au passé qui le hante. Caruth souligne cette tendance du revenant en ces mots : "[...]What returns to haunt the victim, these stories tell us, is not only the reality of the violent event but also the reality of the way that its violence has not yet been fully known" (Caruth, *Unclaimed* 6).

Parlant de la "fabrication" du temps dans *Forêts*, Mouawad dit :

Nous fabriquons du temps. Les secondes, les unes sur les autres, nous servent de ciment pour monter des murs de minutes qui deviendront les heures dans lesquelles nous habiterons. Nous fabriquons du temps et le temps fabriqué nous sert à construire nos vies. Il arrive cependant qu'une seconde ancienne [...] décide de ne pas mourir. Elle reste là insupportablement immortelle, altérant notre existence. (*Puzzle* 71)

Ceci dit, si Mouawad ne tente pas d'annihiler le temps comme Beckett ou Ionesco, il adopte une attitude postmoderne. Pour relever le poids qui tombe et faire du "temps destruction" de Schopenhauer "le temps création" de Bergson, le dramaturge aura recours à une consommation totale de chaque instant, à une utilisation extrême de chaque moment. Par cette fabrique du temps et par ce rêve temporel fictif, Mouawad épargne en effet à ses personnages la domination temporelle étouffante.

Ainsi, le temps apparaît comme un préjudice à l'existence humaine, tissant une destinée où fragilité et précarité prennent le pas sur longévité et éternité. L'expérience du voyage à travers les siècles que le dramaturge entame dans *Forêts* revêt donc une dimension nouvelle. Il est certes question d'un parcours où le voyageur appréhende un monde qui lui était fermé, mais, semble-t-il, selon une méthode particulière où le vagabond se délivre d'un poids trop lourd, d'une charge inutile. Voici les quelques lignes que Mouawad écrit pour la préface de *Forêts* : "[...] le temps nous entraîne loin de lui. Il ne reste que le choc de son apparition, de sa venue, de son entrée dans le visible. Notre visible. C'est de cette manière que j'aime raconter une histoire. Croire que c'est elle qui se présente à moi, non pas moi qui l'invente" (7). On l'a vu, pour Mouawad, l'appréhension de la multiplicité du cosmos se fait sous la forme paradoxale d'une soustraction (n-1) et non point d'un supplément (n+1). Ce n'est qu'en s'allégeant progressivement de son poids héréditaire et généalogique, ce n'est qu'en se libérant petit à petit de sa subjectivité contingente, que l'on parvient à cet état de vide, de dépouillement et de régénération. Dès lors la valeur de la vacuité se fait évidente : ce désert intériorisé, cette forêt débarrassée de tous ses arbres ne sont-ils point les étapes initiatiques au terme desquelles, le voyageur ayant surmonté tous les obstacles, peut seulement alors réaliser son être ? L'être désormais convaincu de l'aspect relatif de tout et même de son propre moi pourra enfin se libérer de tout artifice, parvenant ainsi à un vide positif dynamique qui est lui-même la condition *sine qua non* de toute véritable plénitude. Le voyage temporel se fait donc exercice spirituel inculquant une sagesse existentielle sous la forme inattendue d'une soustraction, et les aléas de l'errance dans le passé ne sont que des étapes pour parvenir à ce dépouillement de soi. Le périple revêt donc plus d'une implication; il n'est plus le récit coloré et pittoresque d'un ailleurs lointain et barbare, mais bien plutôt la confrontation de deux visions du monde et de modes d'existence différents, possédant chacun un savoir particulier. En perdant la notion de son centre d'origine, le voyageur éprouve la sensation que son univers

pourrait être autre et que l'ailleurs temporel pourrait être meilleur. C'est alors qu'au vagabondage temporel coïncide un dépaysement interne qui est sans doute l'authentique lieu du voyage. Le voyage devient alors "une expérience concrète qui entraîne un repli sur soi, une interrogation sur sa propre identité, un creusement de l'intériorité" (Apostolides 36).

Examiner le temps de *Forêts* comme un rhizome peut ainsi amener à envisager les éléments qu'il représente (personnages, décors, lieux, temps divers) comme des territoires, et non comme des fonctionnalités pour le récit. Ces éléments ne sont plus pris dans l'a priori de leur nature, mais comme des territoires en devenir, pouvant évoluer sur plusieurs plans. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari expliquent ce fait en disant : "le territoire implique l'émergence de qualités sensibles pures, *sensibilia* qui cessent d'être uniquement fonctionnelles et deviennent des traits d'expression, rendant possible une transformation des fonctions" (174). Selon eux, "chaque territoire englobe ou recoupe des territoires d'autres espèces [...] formant des jonctions interspécifiques" (175). S'exhortant ainsi à rechercher une signification existentielle universelle, Mouawad passe du voyage réel, dynamique sur les routes, à un autre voyage ultime, statique celui-ci. Allant sans cesse du dehors, de cette explosion de contact humains, au-dedans, à cette implosion de questions et d'ébauches de réponses, Mouawad pousse ses personnages à suivre un trajet qui les font passer de l'extraversion à l'introversión et vice-versa, ou en d'autres termes, à effectuer un va-et-vient constant entre "espace lisse" et "espace strié", nécessaire et ultime étape pour toute quête identitaire.

2. La spatialisation du temps

2.1. Le double jeu de l'espace intérieur et extérieur

Le refus de Mouawad d'accepter les limitations de l'être le conduit à se jouer, avec une extrême habileté, des unités de temps et de lieu et à introduire, dans les intrigues de ses pièces, des interférences dans l'espace et la durée. Le temps se mue donc chez lui, et particulièrement dans *Forêts*, en espace où les héros circulent librement. Si l'on en croit Paul Claudel qui voit que "l'état de mouvement ne s'applique pas uniquement aux choses corporelles et n'est pas synonyme d'un déplacement local" (152), il y aurait donc, dans *Forêts*, outre le paramètre apparent, à savoir le déplacement purement géographique, un autre aspect du mouvement voilé qu'il nous incombe de démasquer. C'est ce double espace que le dramaturge lui-même

souligne en disant : "[i]l y a donc deux forêts : une forêt des Ardennes et un cerveau" (*Puzzle* 65). Une telle dualité reflète l'existence d'un espace double, l'un géographique extérieur (celui de la forêt des Ardennes) et l'autre intérieur (celui de la mémoire et des souvenirs). La démarche de Mouawad consiste alors à projeter l'espace intérieur mouvementé vers l'espace extérieur de la vie ordinaire, à partir des lieux et des objets dont la voix porte l'intime et le caché. L'espace-temps scénique mouawadien recule alors au profit de l'espace-temps imaginaire. À la temporalité double, celle du présent vécu avec Loup et celle du passé qui fait appel aux revenants, s'ajoute aussi cet espace double. Les revirements entre espace temporalisé et temps spatialisé ne cessent donc de s'échanger les rôles, ou plutôt de se compléter et de coexister. Ce double jeu d'ouverture et de clôture qui caractérise l'écriture spatiale et temporelle de Mouawad dévoile ainsi son intention, toujours nourrie par cette tendance de rester au *milieu* : "[j]e voulais écrire sur l'exil, mais sans jamais parler d'exil, je voulais parler de déplacement, mais sans jamais que les choses ne bougent, je voulais parler d'enfermement, mais en situant l'action en plein air" (*Puzzle* 15). Deleuze et Guattari associent de tels espaces intensifs du rhizome à l'opposition entre "espace lisse" et "espace strié". L'espace lisse serait celui des intensités, celui du développement continu de la forme :

L'espace lisse est occupé par des événements ou heccétés, beaucoup plus que par des choses formées et perçues. C'est un espace d'affects, plus que de propriétés. C'est une perception *haptique*, plutôt qu'optique. Alors que dans le strié les formes organisent une matière, dans le lisse des matériaux signalent des forces ou leur servent de symptômes. C'est un espace intensif, plus qu'extensif, de distances et non pas de mesures. (*Mille* 598)

Par sa description, l'espace lisse semble se rapprocher de ce que nous essayons de définir sous le terme d'espace de la sensation. C'est un type d'espace supplémentaire, qui s'établit à partir des forces des territoires de l'espace strié. En revanche comme Deleuze et Guattari l'énoncent, les "oppositions ne coïncident pas tout à fait. [...] les deux espaces n'existent en fait que par leurs mélanges l'un avec l'autre : l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié ; l'espace strié est constamment reversé, rendu à un espace lisse" (*Mille* 593). Ceci signifie que les deux espaces ne cessent d'être traduits l'un dans l'autre. Il ne peut donc y avoir d'espace exclusivement lisse, et a fortiori dans *Forêts* qui conserve un sens du récit (et donc un sens des dimensions). On dira par conséquent que l'espace lisse traverse l'espace strié, et que l'espace de la sensation s'extrait de l'espace du récit. Additionner les strates

d'espace, c'est pour le spectateur les agencer mentalement les unes avec les autres. Constituer une scène serait donc (re) manier l'espace d'un lieu délimité, fini. À l'espace clôturé de la scène qui immédiatement présuppose et un dedans, et un dehors, le dramaturge ajoute un espace imaginaire où il redistribue des limites, et celles-ci fixent un espace intérieur à la scène et un espace extérieur. La porosité des frontières entre l'extérieur et l'intérieur est désormais floue et s'étend au psychisme du personnage. Loin de n'être qu'un simple relevé topographique ou architectural, l'espace se fait le véhicule du voyageur traumatisé en perpétuel mouvement. Les descriptions spatiales, bien que parfois sans précision ni minutie, nous font suivre pas à pas l'itinéraire de Mouawad et de ses personnages.

Ce va-et-vient entre l'espace du soi et celui de l'autre est d'ailleurs l'un des fondements du traumatisme : "[...] on ne peut pas écouter des éléments traumatiques forts sans être renvoyé à son propre rapport au trauma" (Chaumon 127). Pour réparer ce traumatisme, il s'avère donc nécessaire d'avoir recours à "une représentation d'une scène traumatique, scandant le temps en un avant et un après, permettant que quelque chose commence et que cette origine du traumatique ne sature pas tout commencement, ne dévore pas tout commencement" (Chaumon 132). Cette scission temporelle entre l'avant et l'après est alors, pour Mouawad, la Première Guerre Mondiale qu'il décrit en ces termes : "[...] cette guerre est considérée la matrice du monde moderne. La mère du XXe siècle, celle qui accouchera dans le sang et dans l'horreur, des hommes de maintenant" (*Puzzle* 60). Mouawad ne se limite surtout pas à ce commencement, il pousse plus loin les barrières dans *Forêts* pour englober aussi la Seconde Guerre Mondiale, celle de 1945 en sus des trois guerres franco-allemandes, allant de 1870 à 1945 (*Puzzle* 61). Dès lors, un jeu d'interactions entre le temps et l'espace se noue chez le dramaturge, tout en exigeant un mouvement de déterritorialisation³⁹ poussant le personnage vers un autre territoire, car, "si c'est l'être de l'homme qu'on veut déterminer, on n'est jamais sûr d'être plus près de soi en rentrant en soi-même, en allant vers

³⁹ Ce concept de "déterritorialisation" a été déjà étudié auparavant, mais rappelons ici qu'il y a, selon Deleuze et Guattari, trois cas de déterritorialisation : la négative, la relative, et l'absolue. La négative et la relative, on peut les regrouper ensemble, car elles ont en commun d'être suivies d'une reterritorialisation : "[l]a déterritorialisation est négative ou relative (pourtant effective déjà) chaque fois qu'elle opère [...] soit par des reterritorialisations principales qui barrent les lignes de fuite, soit avec des reterritorialisations secondaires qui les segmentarisent et tendent à les rabattre" (*Mille* 636). Ce sont donc des déterritorialisations qui se rabattent sur des territoires. La déterritorialisation absolue quant à elle se distingue des deux précédentes en évitant cette dernière étape de reterritorialisation, ou plutôt en ne s'arrêtant pas dans sa fuite, c'est-à-dire en n'arrêtant pas de fuir le territoire. Elle ne reterritorialise a priori donc pas ses lignes de fuite.

le centre de la spirale, souvent c'est au cœur de l'être que l'être est errance" (Bachelard, *Poétique de l'espace* 194). Mais la déterritorialisation risque parfois d'être négative ou relative et ramène aux mêmes territoires du départ. Tout dépend alors du résultat de ce mouvement. Voilà pourquoi certains personnages préféreraient ne pas savoir la vérité pour ne pas se laisser aller vers le tourbillon que cette révélation pourrait engendrer. Douglas Dupontel dit à ce propos : "tant que la vie nous laisse tranquilles, on peut vivre sans savoir" (*Forêts* 37).

Or, si selon Sartre "l'homme n'est pas ramassé sur lui-même, mais dehors, toujours dehors" (*L'Homme et les choses* 291), c'est par et à travers les systèmes spatiaux de l'expulsion que l'individu fera l'expérience de sa véritable consistance existentielle. Car à bien réfléchir, la représentation de l'espace n'intériorise point l'objet ni l'être, au contraire elle l'extériorise, et par conséquent "l'extérioriser, c'est le mettre dans un certain rapport avec nous, qui le phénoménalise" (Lavelle 55). Cette phénoménalisation soutient elle-même une vision globale plus juste, plus large de l'ensemble des constituants existentiels. L'espace apparaît donc chargé d'une puissante dose de positivité, du moins pour Achille, grand-père de Loup, qui résume cette corrélation entre espace extérieur et intérieur en disant : "[l']espace, ça aide à contenir les peines et les colères" (*Forêts* 46). Ainsi, il semble qu'à tout mouvement de l'espace coïncide un mouvement d'idées. À chaque pas réel ou même seulement pensé correspond une nouvelle topographie du monde. La géographie du lieu se fait géographie existentielle. Dans cette forêt où tout fait défaut, l'espace hospitalier intime comble les lacunes de l'exil. Cette unique configuration spatiale concrète au sein de tous les autres lieux fantômes de la forêt s'inscrit comme la présence, d'un élément existentiel au sens où l'entend Gérard Genette, à savoir "une forme imprimée dans la continuité du réel" (*Figures II* 19). Il reste donc à avoir le don de "lire" ou d'"agencer" la multiplicité des éléments du réel dans l'espace lisse ou strié exposé sur scène ou théâtralisé, ce qui exige un mouvement continu que ce soit de la part des personnages, du dramaturge ou même du spectateur.

2.2. L'espace en mouvement

Si d'après le principe de multiplicité du rhizome, "un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions" (*Mille* 15), tout comme le territoire, l'agencement est donc en devenir. Aussi, si dans un premier temps il est "territorial" (*Mille* 629), s'élaborant à partir

des territoires et des espaces, il se défait dans un deuxième temps, en s'ouvrant à de nouveaux territoires : "l'agencement se divise aussi d'après un autre axe. Sa territorialité (contenu et expression compris) n'est qu'un premier aspect, l'autre aspect étant constitué par les *lignes de déterritorialisation* qui le traversent et l'emportent" (Mille 630). Ainsi, le devenir d'un agencement passe par la "déterritorialisation", qui est le mouvement par lequel celui-ci va quitter un territoire pour un autre. L'agencement est donc bivalent, mêlant territorialité et déterritorialisation : il est inséparable de vecteurs de déterritorialisation qui le travaillent du dedans et qui le décadrent vers d'autres territoires au-dehors.

En fait, dans *Le Sang des promesses*, le mouvement est partout, même dans les rares moments où le personnage est statique. Cette "marche", cette déterritorialisation continue suffisent à inclure les personnages de *Forêts*, et par extension tous les personnages mouawadiens, dans cette catégorie de voyageurs pour qui le voyage n'est pas une véritable exploration du monde, mais plutôt un reflet de leur vie intérieure. Même sans aucun lieu, les idées de spatialité demeurent, elles se font "intérieurité" et "extériorité". En effet, l'espace déployé permet toujours soit la coïncidence entre le voyageur et le cosmos (*Incendies, Forêts*), soit la communion entre le vagabond et autrui (*Littoral*). Dans le premier cas, c'est le voyage mémoriel vers les lieux des origines qui réalise la communion, du moins apparente, entre les personnages (les jumeaux dans *Incendies* et Loup dans *Forêts*) et leur entourage. Dans le second cas, le lieu étant incapable de procurer le repos, c'est surtout l'Autre qui parvient à le faire pour Wilfrid. De toute manière, un lien interminable s'opère toujours entre le dedans et le dehors. Si les moments où Mouawad passe du dehors collectif au dedans individuel sont rares, si son itinéraire dans *Le Sang des promesses* est plus rétrospectif qu'introspectif, cela ne l'empêche cependant pas d'être la quête d'un moi. Confronté à un double espace géographique et imaginaire, le personnage mouawadien nomade fait l'expérience du mouvement lui-même promoteur de liberté et de jouissance. Le déplacement déployé dans l'espace provoque en effet, chez le voyageur un sentiment de plénitude, ce que Didier Decoin, scénariste et écrivain français, définit en ces termes : "[...] C'est la mobilité, le déplacement qui déterminent la nature vivante. La liberté fondamentale commence dès lors que je puis mettre, sans entraves, un pied devant l'autre" (185).

En ce sens le déplacement et la connaissance sont intimement liés. Partir serait en quelque sorte synonyme d'apprendre. Voilà pourquoi le travail de double exploration du

monde et du Moi passe chez Mouawad par la marche et le mouvement. C'est justement ce qu'il avoue : "[...] Je me sens comme un voyageur cherchant le chemin qui saura le ramener chez lui. [...] La marche, telle que je la vis, n'est pas une activité "sportive". C'est une méditation. [...] Quand je marche, je suis. [...] La marche est pour moi le seul remède à l'angoisse, peut-être parce qu'elle est le lieu du fantasme" (Côté, *Architecture* 14, 61). L'espace nomade en mouvement serait donc irremplaçable pour Mouawad ; irremplaçable est en effet ce déploiement de l'univers dont l'espace présente tous les aspects à la fois en une sorte d'immense exposition. Le récit découlant de cette marche spirituelle et géographique, ce vagabondage imaginaire et réel, va désormais s'efforcer d'exprimer mille détails comme un prisme décompose la lumière pour la rejeter sur scène. Tout converge finalement vers le théâtre chez Mouawad puisqu'il déclare toujours, lors de cette même entrevue, associant ainsi intuitivement, marche, vagabondage et création théâtrale : "[p]arler de théâtre, ce serait parler de boussole avec laquelle je tente de m'orienter" (14). C'est un lieu clef où l'humain peut incarner son ancrage et son errance à la fois. Ainsi que le pense l'acteur Jean François Casabonne, "l'expérience théâtrale nous apprend l'humain à travers le mystère de ses diversités. [...] Le théâtre est lieu vivant, une terre de prédilection pour se reconnaître, un espace en nous, une promesse. L'acteur, l'actrice marche vers ses personnages et vice-versa, comme l'humain marche vers lui-même et les autres, pour découvrir jour après jour, pas à pas, son mystère" (85-86). Ayant invité Mouawad, entre autres, à une longue marche,⁴⁰ Casabonne en reparle en soulignant : « Cette marche reflétait à mon sens assez bien le lien qui existe entre l'art et le spirituel, l'engagement de l'acteur face au mystère qui l'habite. Nous étions une jonction entre notre "faire" et notre "croire", "porte-parole" des sans-voix et des sans-oreilles, humains en recherche qui marchent vers leur devenir" (85-86).

Il s'avère donc clairement que malgré les multiples méandres géographiques que les vagabonds des temps et des espaces peuvent rencontrer, deux espaces "antinomiques" sont facilement décelables dans chaque récit. Le premier, "l'espace strié", aussi appelé "zone cosmisée", qui couvre les lieux habités et comprend les espaces vides et incultes, s'oppose au

⁴⁰ J.-F. Casabonne note qu'en 1991, il a eu l'idée d'une marche entre le mont Saint-Joseph à Carleton, en Gaspésie, et l'oratoire Saint-Joseph à Montréal. Cette idée ne s'est concrétisée qu'en 1997, un pèlerinage de 900 km sur la route fondatrice du Québec, la route des pionniers, auquel il a invité Wajdi Mouawad. Cela s'inscrivait dans la démarche du Groupe Parole Plus, dont Danièle Panneton, Josée Guindon, Gary Boudreault, Lyne Durocher, Manon Brunelle, Wajdi Mouawad, Benoît Lacroix et lui-même faisaient partie (85-86).

second, "espace lisse" ou "zone intériorisée"⁴¹ qui, lui, est plus riche et créateur mais qui ne trouve toute son ampleur que dans le premier, car, pour Mouawad, cet espace du dedans ne prend sa consistance que par et à travers le dehors. Nul encombrement, nul entassement, rien qu'une béance, qu'une plongée illimitée dans les espaces, ne demandant qu'à être explorée non point selon les faibles mesures humaines, mais bien grâce à un dépassement qui permet à l'être de s'élargir aux dimensions territoriales du monde. Cette notion de territoire est également conceptualisée par Deleuze et Guattari : "le territoire est fait de fragments décodés de toutes sortes, empruntés aux milieux, mais qui acquièrent alors une valeur de propriétés" (*Mille* 629). Ainsi, chez eux, l'espace devient une multiplicité de laquelle on pourra tirer des territoires. Rappelons aussi que le rhizome saute d'une multiplicité à l'autre dans l'effervescence de ses territoires, qui le métamorphosent en faisant varier ses dimensions. Il y a donc un profond parallèle entre l'espace et le rhizome. L'instabilité de l'espace est ainsi facile à comprendre puisque, à l'image du rhizome, sa croissance se poursuit toujours. Si elle ne s'arrête pas, elle ne peut donc jamais avoir de fin ni de début. L'espace-rhizome en restera, par conséquent, toujours au milieu. *Forêts* fonctionne de la sorte. La pièce commence en cours de route (le dîner d'Aimée avec des amis pendant lequel elle annonce qu'elle est enceinte), les indications scéniques nous placent toujours dans un entre-deux quelconque ("*froid extrême au-dehors. Fête au-dedans*") alors qu'Aimée dit qu'elle "est née quelque part entre les deux" (la mort de Kennedy et la marche sur la lune). Cette découpe se systématisé par la suite, car les territoires toujours sont pris par le milieu. On pourrait considérer à juste titre que c'est un style de montage qui souvent fragmente l'espace. Et quand on en a un plan d'ensemble (le passé d'Aimée), il doit être précédé par un mouvement vers un territoire spatio-temporel quelconque pour y puiser des souvenirs, modifier la relation établie entre les éléments et agencer les déplacements, les déterritorialisations pour se reterritorialiser ailleurs, recréer un nouvel agencement qui à son tour va se déplacer et se modifier. Ce sont dans les interstices que se créent les agencements, dans lesquels les lignes se confrontent, se confondent et s'agencent.

⁴¹ Sans tomber dans une étude théorique qui déborderait du cadre de notre étude, notons toutefois que cette division pourrait être considérée comme l'équivalent de la division d'Anne Ubersfeld en ce qui concerne l'espace. Dans *Lire le théâtre*, Ubersfeld signale justement que l'espace dramatique n'est pas à confondre avec l'espace théâtral. L'espace dramatique est l'espace qui se situe au niveau du texte dramatique tandis que l'espace théâtral c'est le lieu de théâtralité concrète vu comme l'aire du jeu. C'est, en d'autres termes, l'espace physique de la fiction dramatique que les personnages investissent dans l'accomplissement de leur action.

Mais pour réaliser cette harmonie des agencements et la mener à bon terme, il s'agit surtout de mettre en valeur "[l]a présence visuelle, topographique des objets, accumuler les notations précises de mouvement et d'immobilité, dévoiler les nuances les plus infimes d'une surface ou de tout ce qui peut être assimilé à celle-ci" (Matoré 211). En étant ainsi éveillés aux sensations externes qui animent les lieux visités, les personnages sont capables de tout interioriser et de créer leur espace propre. En poursuivant cet itinéraire, Diane Godin de son côté, dans son article "Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe" fait remarquer que le parcours des orphelins dans le *Sang des promesses*, dans cette perspective, n'a d'autre but que d'assurer l'accomplissement d'un "renouveau spirituel" et dit à ce sujet :

Ces jeunes constituent, en fait, un véritable microcosme du monde, de ses errances et de ses douleurs. Leur espace intérieur, comme extérieur, est un espace de perte. Aussi la marche qu'ils entreprennent vers un lieu de repos encore inconnu est-elle une façon pour eux d'agir la perte pour lui donner un sens qui puise sa force dans la possibilité d'une renaissance. (106)

En effet, les exemples d'espaces à décoder en ce sens abondent dans l'œuvre de Mouawad. Ces lieux où des espaces choisis sont notamment le point de départ pour réparer le traumatisme. En ce sens, on acquiesce aux dires de Chaumon :

Il n'y a pas d'analyse si on n'atteint pas le traumatique, on pourrait dire le "noyau traumatique", expression trop imaginaire qui prête à malentendu, à quoi on peut préférer les termes plus lacaniens de "bord", de "littoral", qui désignent ce qui enterre, ce qui entoure, là où cela s'inscrit et se marque. Autrement dit, il faut se préoccuper pas seulement du contenu, mais du lieu où les choses peuvent se marquer. (Chaumon 120)

Il devient nécessaire de trouver que ce qui attire particulièrement notre attention dans l'œuvre mouawadienne serait le lieu "ouvert fermé" à la fois. D'où le littoral qui sert à enterrer, la terre presque déserte qui déborde de cadavres (*Littoral*), les lieux dévastés par les bombes, l'orphelinat, la prison (*Incendies*), et surtout enfin le monde clos de la forêt (*Forêts*). À ces espaces striés nomades et troublés s'opposent la tranquillité, l'indifférence et la matérialité des espaces sédentaires où les personnages vivaient, à savoir l'Amérique ou l'Europe. Le premier environnement, celui qui nous intéresse d'ailleurs le plus, est bien plus stérile. La déterritorialisation serait donc négative puisqu'elle "conjugue les lignes de fuite pour les arrêter, les détruire, au lieu de les connecter pour créer" (*Mille* 636). Il s'agit de l'itinéraire désertique suivi par les personnages durant leur longue randonnée pour la quête de leur

identité qui se meut en odyssee, selon les mots de leur auteur : "[l]ongtemps j'ai cru qu'il s'agissait là d'une quête, aujourd'hui je crois, plus justement, qu'il est davantage question d'une odyssee, mais une odyssee vouée à l'échec, car le chemin est perdu" (Côté 13, 14). Et il insiste à expliquer plus tard la différence entre les deux termes en disant que l'odyssee se définit par "la tentative de rentrer chez soi", contrairement à la "quête" qui est une "tentative de découvrir le monde" (*Seuls* 45). Dans sa tentative de retrouver le chemin perdu, le personnage se trouve souvent en mouvement d'un espace à l'autre, dans une sorte de permutation constante. La majeure partie des déplacements des personnages a lieu entre villages dévastés par la guerre, ruines et ravages. Le relief de ces régions est en effet particulièrement hostile. Contrairement à l'espace du sédentarisme, point de départ de presque tous les personnages, l'espace du nomadisme isole les voyageurs et les places dans une sorte de face-à-face homocosmique qui favorise le déclenchement de l'acte scriptural. L'espace nomade est donc décrit comme celui de multiples villes et villages que les personnages traversent parfois sans s'arrêter, d'autres fois en y faisant des escales plus ou moins longues.

Ces différentes "demeures" ou "lieux de passage" sont le support d'un espace bien plus social que géographique, apparaissant dans toute sa complexité à travers "les sinuosités du récit" définies comme des "unités individuelles et particularités, fixités relatives, mouvements, flux et ondes, les uns se compénétrant, les autres s'affrontant" (Lefèbvre106). C'est d'une part l'espace infiniment lointain du passé (le pays natal jamais visité, la forêt des Ardennes), qui existe essentiellement dans le hors-temps, mais c'est aussi l'espace infini, qui sort du récit et qui l'englobe (celui de Loup). L'espace de la pièce semble ainsi tels un phénomène dynamique, un espace en mouvement, en évolution, en interaction qui doit être interprété en vue d'un devenir multiple. Or le devenir passe par des lignes de connexions qui sont soit molaires, soit moléculaires, soit de fuite qui relie plusieurs territoires. C'est par ces connexions que les différents "territoires" sont reliés même s'ils sont projetés vers l'extérieur du récit, circonscris à ses extrêmes confins, franchissent sa limite, ou carrément en dehors de son univers. Connectés ensemble, ces "territoires" forment donc une sorte de plan imaginaire, qui englobe les territoires du récit et élabore l'espace en l'inscrivant imaginativement sur un "plan de consistance". Pour Deleuze et Guattari, c'est sur ce plan de consistance que s'inscrivent tous les événements du rhizome, les territoires comme les lignes. C'est ce plan aussi qui marque la "possibilité et la nécessité d'aplatir toutes ces multiplicités sur un même

plan de consistance ou d'extériorité, quelles que soient leurs dimensions" (*Mille* 16). En ce sens, ce que la multiplicité de la pièce laisse entrevoir, c'est d'une part la solidarité de l'espace et du temps, mais particulièrement le maintien solidaire de la spatialisation-temporalisation qui coupe court à la filiation comme linéarité. Le rapport dont il s'agit concerne le fait de prendre en compte la multiplicité qui permet de rompre la dialectique de l'un et du multiple dans un mouvement solidaire où l'un et le multiple s'entremêlent dans un devenir toujours ouvert. Lors de l'enterrement d'Aimée, Loup résume cette filiation qui se renoue à travers elle en ces mots :

LOUP. Maman,/Ton corps enfin dans la terre,/Je vois un horizon complet se dégager devant moi,/Et c'est effrayant/Effrayant de grandeur et de profondeur/Je vois tout à coup l'espace qui s'en va là-bas/Jusqu'au nord/Jusqu'au sud/Jusqu'à l'est/Jusqu'à l'ouest. /Tu m'offres le monde/Et le monde est grand [...] /J'entends la marche du temps auquel j'appartiens [...] /Je sais que je suis Loup et que mon cœur a traversé le siècle. [...] / Pour enfin rallumer la lumière/Et sortir toutes nos enfances des ténèbres. [...] / Je répèterai vos noms comme un talisman contre le malheur. /Odette, Hélène, Léonie, Ludivine, Sarah, Luce, Aimée, Loup/Comme une promesse tenue à jamais (*Forêts* 106-108).

Cet espace-temps vécu par Loup lors de l'enterrement de sa mère tisse des liens avec les habitants d'autres temps et d'autres espaces (les enfances sorties des ténèbres, Odette, Hélène, etc.). Il y a donc des agencements qui se mettent en place. Un type d'agencement que l'on peut qualifier de cartographique s'instaure alors puisqu'il organise les différents lieux et espaces dans une sorte de carte mentale, subtilement dessinée par Loup. En revanche, Loup explique que l'horizon se dégage, que l'espace s'en va et qu'elle entend la marche du temps, et c'est ce que Deleuze et Guattari auraient appelé le devenir-mouvement de ces éléments.

2.3. Pour décoder les espaces

Au sein de ce flux et reflux entre espaces multiples, tous les registres spatiaux sont donc mêlés et nul élément ne doit être pris dans un sens singulier, mais chacun peut revêtir une multitude de références et d'insinuations. Ainsi, même l'objet le plus simple pourrait être élargi aux dimensions de l'univers pour représenter des espaces et des lieux non dits. Voici ce que Mouawad dit en parlant d'une simple chaise : "[c]haise comme espace, comme maison, comme décor, comme personne, comme souvenir de toutes les chaises qui sont restées dehors sous le feu des bombardements" (*Puzzle* 9). Bien plus, les espaces décrits dans ces pièces

soulignent le goût de Mouawad pour les paysages faits de peu qui lui permettent d'exprimer "l'espace symbolique" surajouté à l'espace du dedans. Il souligne lui-même que dans *Forêts*, "[l]es acteurs jouent plusieurs personnages et l'histoire traverse le siècle, de 1870 jusqu'en 2006. Tout cela avec une table et six chaises" (*Puzzle* 70). La carte de *Littoral* et d'*Incendies* prend l'allure d'un immense échiquier où le lieu géographique côtoie le domaine humain, où l'espace se fait le support de l'individu tandis que celui-ci devient le promoteur de l'espace. Les lieux gardent une empreinte des personnes qui les ont jadis habités. La trace des êtres disparus subsiste dans les immeubles et les lieux où ils ont vécu. Les rues également conservent la marque des différents événements dans leur transversalité.

On l'a vu, le Liban est au centre de la mémoire et de *l'imagiNation* de Mouawad. Ce pays constitue l'espace idéal pour l'inscription des errances des personnages. L'écrivain est attaché à la ville où ses parents ont vécu et où il a joui des plus belles années de son enfance. Cette ville fantôme conserve d'innombrables liens avec le passé de Mouawad. De retour sur les lieux du passé, événements et personnages tourbillonnent dans la mémoire du dramaturge, fortement traumatisé par le meurtre auquel, auparavant, il a été mêlé. Le traumatisme demeure donc indissociablement attaché à certains lieux que le protagoniste cherche à éviter. Incapable de le faire, il choisit d'y faire face à travers l'écriture. Voici ce qu'il avoue en ce sens :

Venant moi-même de cette région, je ressens depuis toujours, le besoin de lier le fait de faire du théâtre à cette situation tragique. De plus, ayant eu, à cause de cette situation, un étrange parcours fait de fuite et d'exil, qui m'a amené finalement au théâtre, je me rends compte que l'aventure scénique fut, à chacune des aventures que j'ai entreprises, une tentative de donner un sens à ce parcours. Mais plus largement encore, donner un sens au parcours de mes parents, et plus globalement, de mon pays, de mes frères, de mes semblables. (*Puzzle* 59)

Pour le dramaturge la dispersion et l'errance sont les étapes indispensables d'une bénéfique dissolution progressive du moi qui perd ainsi peu à peu ses aspérités et ses superflus, pour renaître dans un état de transparence qui favorise pleinement l'harmonieuse collision entre l'être et le monde. L'errance de ses personnages rappelle celle des personnages de Bernard-Marie Koltès, dont Mathilde dans *Le Retour au désert* qui déclare : "[...] Racines ? Quelles racines, je ne suis pas une salade, j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol" (13).

Forêts représente un point tournant dans la création mouawadienne puisqu'il dit :

Avec *Forêts* s'achève pour moi, je crois bien, une manière de raconter et de déplier une histoire s'achève aussi cette conviction de la nécessité des origines et de l'héritage [...]. *Forêts*, en ce sens, clôt définitivement ce "quelque chose" sans nom, sans titre, sans rien, amorcé en 1997. "Quelque chose" qui pourrait ressembler à une odyssée entreprise par Wilfrid dans *Littoral*, poursuivie par Jeanne dans *Incendies* et que Loup mène à son terme, dans *Forêts*. (*Forêts* 8)

Il semble que l'errance amorcée dès *Littoral*, poursuivie dans *Incendies* et dans *Forêts* induit la pénétration physique du lieu par le marcheur. C'est une découverte de l'espace en mouvement, dynamique, dans laquelle le personnage "s'approprie" le lieu. L'errance du personnage est en ce sens symbolique, et peut être interprétée comme une dérive sur le quotidien où il n'arrive plus à s'accrocher. La forêt⁴² de *Forêts*, s'érige de prime abord comme un univers riche et complexe où la surabondance prime. Cette prolifération semble à première vue génératrice de dispersion. De là, la description de l'élémentaire topographique des lieux de la forêt surtout se fait œil vivant, caméra mobile, scrutant les physionomies, démasquant les visages, portant le zoom sur les coins et les recoins non plus du seul espace, mais aussi, et surtout de l'âme humaine. Voilà pourquoi la forêt est décrite comme une terre "isolée de tout, loin de la suspicion des hommes et de leur perversité ; une terre avec des arbres partout, une rivière, un monde vierge et secret, un paradis [...] un éden enfoncé profondément au cœur de la forêt des Ardennes" (*Forêts* 68).

Par la pluralité des éléments sylvestres, on finit par adhérer à ce jugement avancé par le critique, Pierre Jourde, qui voit que "les civilisations forestières parviennent à réaliser une synthèse idéale de la nature et de la culture" (45). C'est dire par là que dans la forêt, la distance, entre les êtres qui acceptent de s'ouvrir à elle et les choses, est nulle. Voici comment la sœur d'Hélène (Jeanne), aussi l'une des habitantes de la forêt, parle de son séjour avec ses sœurs et son frère dans la forêt tout en côtoyant les animaux : "[n]ous sommes nées toutes les trois dans cette maison et nous ne connaissons rien du monde, n'ayant jamais quitté cette forêt. Nous nous occupons des animaux qui sont nés avec nous" (*Forêts* 30). L'habitat se confond donc avec l'identité. Une symbiose harmonieuse lie l'un à l'autre faisant de cet espace "le lieu par excellence de l'Âge d'Or mythique, le reflet du jardin d'Eden" (Jourde 46). Il nous semble donc dès le début que les habitants de la forêt sont ainsi pris dans un mirage sans frontières ni limites particulières. Ils sont appelés à avoir recours à leur propre espace intime pour se dilater

⁴² Il est intéressant de noter que l'étymologie du mot "forêt" est "forīs", ce qui signifie "hors de, en dehors de" (cf. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877).

aux dimensions du monde en une spatialisation beaucoup plus large. C'est alors qu'ils peuvent prétendre à la plénitude en dépit de l'enfermement apparent imposé par le cadre limité de la forêt. Lorsque Jeanne dit : "[n]otre père a créé un paradis secret et nous a enfermées dedans avant de disparaître" (*Forêts* 30), ses mots trahissent sa joie de vivre dans ce paradis, car la douceur de la vie dans cet Eden suffit à elle seule à élargir l'espace intime. Or, peu après l'on s'aperçoit que tous les habitants de la forêt ne la considéraient pas sous le même angle. Ce lieu vu comme un Eden pour Jeanne a été en même temps considéré comme une prison pour d'autres. Ainsi, la clôture ne revêt en aucun cas, dans *Forêts*, un aspect protecteur, mais plutôt une auberge maternelle accaparante. Elle évoque en quelque sorte, du moins pour Edgar et Edmond, un phénomène d'étouffement, de claustrophobie presque lui-même générateur d'un malaise qui pousse Edmond à s'évader et Edgar à s'écrier : "partout la forêt et au beau milieu de cette putain d'enfoirée de bordel de cul de merde de forêt, il y a nous, sans personne à aimer, sans personne à rencontrer et jamais, jamais le moindre espoir pour rêver !" (*Forêts* 78). Cette perméabilité entre le dedans et le dehors devient plus intéressante vu l'étymologie du mot "forêt". Les deux approches (de l'intérieur et de l'extérieur) se révèlent donc nécessaires et complémentaires pour comprendre la diversité des espaces forestiers.

Cependant, il semble que cette clôture de l'espace n'est pas la seule responsable des désastres qui arriveront en son sein, puisque Hélène souligne : "[...] je le sais, je le sens, nous n'échapperons pas au malheur qui, depuis le début, décime notre famille" (*Forêts* 87). Cette sorte de fatalité tragique pourrait s'apparenter à une Antigone ou à une Phèdre qui s'avère la vraie responsable des incestes, des meurtres et des suicides qui parviendront, mais elle se trouve toujours nourrie par la fermeture et la clôture de l'espace forestier. L'espace forestier, malgré la simultanée de sa clôture et son ouverture, présente paradoxalement un renouvellement indéfini. L'espace est ainsi rendu en quelque sorte perméable par son appréhension. Dans cet espace, ni barrières ni frontières ne peuvent empêcher l'absorption de l'être par le monde ; le vagabond, suite à sa déterritorialisation, se retrouvera soit filtré et poli, soit anéanti. En outre, cette exposition ouverte, cette absence apparente de clôture due à la topographie même de ces lieux vastes bien que limités, non balisés, doublés par un autre espace intérieur illimité, favorise l'errance libre et sans entrave et révélera ce qu'Umberto Eco appelle "le texte ouvert" puisqu'il estime que "rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé". (Eco, *Lector*71). C'est cette ouverture interne qui entraîne alors la liberté comme le dit Georges

Matoré pour qui "[l'] ouverture est synonyme de liberté, de personnalité et de dépassement et s'oppose au caractère rigide et statique de la fermeture" (178).

Le décor scénique doit, lui aussi, éclater pour laisser apercevoir le drame de l'ouverture. L'on se rappelle alors ce que Mouawad a dit à propos du décor choisi pour *Forêts* : "[l]es acteurs jouent plusieurs personnages et l'histoire traverse ce siècle, de 1870 jusqu'en 2006. Tout cela avec une table et six chaises" (*Puzzle* 70). Il s'avère donc clairement que ce que Mouawad cherche à faire avant tout, ce n'est point un décor théâtral capable d'attirer l'attention du spectateur ; mais d'« écrire ou instaurer un autre espace-temps pour le trauma" (Altounian, *La Survivance* 144). C'est ce qui explique pourquoi le décor de la pièce nous semble un décor si nu qui ressemble à celui de Jean Vilar, dont il dit : "[l]e théâtre est ce miroir. Il reflète [...] notre vie profonde [...] de même que l'imagination est abstraite et illimitée, de même la scène doit être illimitée, non close et, si possible, nue" (148-149). Il n'y a presque rien. L'on pourrait dire aussi, en reprenant les termes de Bernard Dort, que c'est "un soupçon de décor [...] la scène est devenue page blanche. Le théâtre s'y écrit" (*Représentation* 83). Ainsi, si dans *Forêts* le rideau s'ouvre sur un décor simple et presque "blanc", c'est pour faire allusion en quelque sorte au drame qui aura lieu ; si la pièce commence dans le vide, c'est pour montrer que ce décor ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. Tous les jeux de l'imagination, de la rêverie et de l'espace-temps fictif peuvent y avoir libre cours. L'individu et sa raison sont appelés à participer à la création d'un monde et d'un spectacle. C'est l'univers qui sollicite alors ses habitants et ils lui répondent, donnant ainsi poids et cohérence à leurs rapports interactifs. Et lorsque déjà tout est peuplé et même surpeuplé, l'homme se sent exilé, isolé, inopérant. C'est dans cette optique que la beauté de l'espace de la forêt est des plus noires. Elle tend à devenir source d'angoisse bien plus que de plénitude, contaminée par les maléfices et les démons qui la hantent. Sa présence est toujours associée à un registre négatif. Le lieu de la forêt apparaît donc comme obstacle à tout élan, à toute expansion. Par l'illustration d'un décor blanc dans une pièce comme *Forêts*, où la toile de fond devient le dialogue entre plusieurs générations, Mouawad veut peut-être parvenir à cet objectif : "le rêve, peut-être, d'un théâtre blanc. Un théâtre où jeunesse et vieillesse cohabiteraient, dans un semblant de fête" (Dort, *Représentation* 86).

Dans chacune des œuvres, Mouawad semble vouloir ouvrir la pièce au plus près de la catastrophe, afin d'employer moins de temps aux présentations de la scène et d'avoir plus de

liberté d'étendre les passions du héros. Ainsi, dans *Forêts*, l'essentiel est que le spectateur ait le sentiment d'entrer d'emblée dans le feu de l'action, sans quoi le rythme de la pièce en souffre ; ou en d'autres termes, selon les mots du dramaturge lui-même, "couper dans la chair et faire saigner *Forêts*" (*Puzzle* 70). Mais peu à peu, l'espace concret de la forêt se rétrécit et tout converge vers cet espace interstitiel entre deux entités abstraites et concrètes à la fois, "une guerre et un œdème. Une rivière qui sépare deux mondes. Une route qui sépare deux époques. Un enfer de la guerre, un paradis sorte d'arche de Noé" (*Puzzle* 65). Les personnages se sentent isolés dans la forêt et à cause de cela même, comme solidaires d'une autre cité, d'une ville invisible, d'une sorte de présence absente, sorte d'espace imaginaire qui "se déroule dans un espace de projection [...] mettant en prise le sujet avec le monde extérieur" (Wieder 153).

Mouawad double alors son espace scénique, cet ensemble abstrait de signes de la scène, par un autre espace dramatique, une géographie du multiple, qui convertit la temporalité en spatialité, donnant ainsi au théâtre une nouvelle dimension. L'espace a pour fonction "d'ouvrir la scène sur d'autres horizons [...] Il fait éclater les limites de la scène" (Hubert 18). Et avec Poulet nous pouvons concevoir chacun des personnages de *Forêts* tel "[...] le prisonnier qui voit se resserrer sur lui les parois de son cachot. Un immense sentiment de claustration, d'étouffement et de fatigue, voilà à quoi aboutit l'effort de l'homme pour s'emparer directement de toutes les étendues" (Poulet 88). De là, dans *Le Sang des promesses*, le temps n'est qu'un second espace, c'est-à-dire une étendue en profondeur où toutes les images du passé se disposent et s'entassent, et d'où elles peuvent être attirées par le regard comme les images de l'espace, arrachées à l'ordre chronologique, détachées de la continuité temporelle. Il semble alors que "[c']est justement parce que le trauma met en question le lieu où les lieux du traumatique, que sa réparation fait toujours intervenir des temporalités et des altérités" (Chaumon 119). En d'autres termes, le héros essaye de saisir l'espace dans les zones de voisinage et d'altérité, mais bute contre des existences multiples et fragmentaires dans le temps.

Il ne reste rien à faire donc que d'essayer de décoder les messages envoyés à travers ces temps et ces espaces brumeux dans l'espoir de pouvoir échapper à ce "sursis" : "[u]n passé mystérieux nous hurle des réponses. L'entendez-vous ? Il semble nous dire que votre présence ici, dans ce monde, est liée à ce crâne et donc, par le même effet de retournement, le visage de

cette femme est caché quelque part dans les replis de son origine" (*Forêts* 40). Plus loin encore, Luce souligne ce lien mystérieux que les habitants de la forêt éprouvent envers l'ailleurs inconnu en disant : "[...] À perte de vue tu vois les villages aplatis sur la terre et toi, rivée vers l'horizon, vers l'Est, là-bas, de l'autre côté de l'océan, parce qu'un jour on te l'a dit, on te l'a promis, un jour, oui, ta mère viendra te chercher. C'est tout [...] Tu attends, c'est tout !" (*Forêts* 51). Bref, dans *Forêts*, l'espace accueille et distribue les existants dans la juxtaposition de leur coexistence, quels que soient l'incohérence, le décousu, l'incompatibilité, et le caractère discordant et non résolu d'une telle assemblée. Le parallèle avec le rhizome se perpétue donc puisque le rhizome aussi est composé de fragments de multiplicités et non de multiple de Un. Mettant en jeu des régimes de signes et de non-signes, des points connectés à d'autres aléatoirement, le rhizome n'a pas de centre, il se définit par la fragmentation, il est fait de métamorphose et d'hybridité. Si deux éléments ne peuvent, sans contradiction, exister à la même place, ils peuvent, dans l'espace-temps imaginaire de *Forêts* (et par extension, au théâtre), cohabiter, coexister et être présents l'un à côté de l'autre. Si le même ne peut être lui-même et son propre soi à la fois, la solution de la spatialisation temporelle lui permet de se présenter comme un autre ; tel est le cas des doubles qui traversent le quatuor d'un bout à l'autre : le père de Wilfrid à plusieurs âges (*Littoral*), Nawal dans différentes étapes de sa vie (*Incendies*) et enfin le retour d'Aimée et de Luce pour renouer le fil avec Loup avant de disparaître à jamais (*Forêts*). Parlant de cette idée de retour, là une question s'impose : si le rhizome fonctionne par des lignes, comment peut-on concevoir le trajet spatio-temporel circulaire qui s'opère parfois dans les pièces mouawadiennes ?

2.4. Circularité ou ouverture ?

Si le dramaturge permet à ses personnages de faire des voyages à double sens à travers les lieux et les époques, pour fuir un présent aussi enrayé que le futur vainement inspiré, il semble tomber dans la trappe de l'emprisonnement. Chacun des personnages du quatuor a beau tenter d'abrégé le temps indéterminé, de fixer le temps écoulé, de rallonger le temps découpé, en aucun cas cependant il ne peut accélérer le Temps de ces temps. Bien plus, si le "quand" de la pièce se métamorphose en "où", nul autre espace que le cercle ne semble plus apte à le représenter puisqu'il s'applique parfaitement au temps qui se meut en espace et vice-versa. Certains critiques voient que cette interférence du temps et de l'espace ne fait que créer

une dramaturgie de la fermeture à laquelle participent conjointement les deux pôles de l'espace et du temps (Ubersfeld 116). Une fermeture définitive de toute part aboutit forcément à la pétrification du personnage dont l'existence est à jamais bouclée. L'espace se dégrade, insistant ainsi sur la réalité qu'il n'y a toujours aucune évasion possible et que toute tentative de fuite ou de déterritorialisation est nécessairement vouée à l'échec. De son côté, Antonin Artaud refuse cette idée de circularité en disant que "ce qui importe c'est d'échapper à ce cercle qui n'arrête pas de recommencer" (Artaud, *Œuvres* 268). On l'a vu, dans *Forêts*, la temporalité devient sujette à des accélérations foudroyantes qui dégradent subitement le personnage ou à des ralentissements qui l'engluent dans l'immobilité et le font piétiner sur place. Elle apparaît parfois aussi comme un cercle qui n'a de centre nulle part ou comme une sphère creuse, fermée hermétiquement à l'univers extérieur. Luce remarque cette réalité que tout le monde dans la forêt vit au fil des jours, avec toujours la possibilité de "recommencer" et dit à Loup : "tu ne vois plus le temps passer, mais le temps passe et tu viens à manquer du temps, comme si tu ne t'occupais plus des secondes ni des minutes, ni des heures, ni des jours qui passent, tout agrippée à ton attente" (*Forêts* 51). Cette double concentration du lieu et du temps semble être aussi accentuée par la technique du retour en arrière. Chacun des personnages mouawadiens raconte toute la scène de son passé, réellement ou imaginativement vécue à travers les souvenirs d'autrui : rencontres, sons de mitrailleuses, bombes, destruction, sang, meurtre, torture, etc., comme s'il la vivait une seconde fois. En d'autres termes, selon Grimaldi,

[...] le temps ainsi conçu est une pure passivité. Il n'est pas ce qui passe. Il est ce dans quoi les choses se passent [...] C'est un temps intemporel et spatialisé, toujours là, omniprésent. C'est le tréteau des événements. Mais du même coup le temps ne suffit pas à rendre compte de la temporalité. Il est le lieu où s'agitent les présences accidentelles et éphémères. (241)

En recréant le scénario de la vie elle-même, chacun des personnages se trouve contraint à (re) créer infiniment le scénario de l'espace et du temps. Le trajet des souvenirs, entre présent et passé, prend son libre cours sur la scène. De là, le temps de la représentation se superpose à celui de l'action puis coïncide avec lui. Le temps devient donc le passage d'un mot à l'autre, il s'écoule avec les mots. Le lieu théâtral mouawadien tend dès lors à être un lieu zéro, très peu caractérisé. Selon Altounian, le lieu théâtral recule et cède la place au lieu de l'imagination, parce que "les remontées dans le temps que l'imagination du [dramaturge] effectue en chassés-

croisés, réinsérant ainsi, dans la "perspective" de ce bois d'ici, les traces déchirantes de ses souvenirs d'ailleurs, ces allers-retours, ces superpositions syncrétiques de perceptions sont, pour ainsi dire, la métaphore du mouvement de resignification d'un legs demeuré bien vivant" (Altounian, *La Survivance* 112).

Par ces allers-retours traumatiques traduits par le procédé cinématographique du flashback, le dramaturge peut reprendre les données du réel et faire coexister les espaces et les temps différents dans un éternel jeu de reprises et de répétitions. Parlant de ce procédé, Anne Ubersfeld déclare : "ce retour en arrière n'est jamais conçu comme une méthode d'exposition, mais comme la prise de conscience du rapport passé-présent, la reprise onirique des rapports humains abolis et dont le souvenir recreuse l'insupportable échec, l'insupportable disparition" (104), et c'est ce qui répond aussi à l'exigence traumatique de la répétition. Dès lors, la pièce nous semble être construite sur des séquences répétitives et sur la possibilité de recommencer. Les ossatures mêmes du texte semblent tracer et suivre cette structure circulaire. En effet, l'ouverture de presque chacune des pièces renvoie à sa clôture, la structure de presque toutes les pièces paraît ainsi circulaire avec une évolution dramatique en spirale tissée par des répliques et des expressions répétées, par des incantations et des mots de survie qui retentissent d'un bout à l'autre de l'œuvre et donnent l'impression que le texte s'achève sur son propre début ou sinon débute sur sa fin. Ainsi, *Littoral* s'ouvre sur la mort du père et se ferme sur son emmèment (ou sa noyade funéraire) ; *Incendies* s'ouvre sur la mort de Nawal et se ferme sur le nom gravé sur sa tombe ; et enfin *Forêts* s'ouvre sur la mort d'Aimée et se ferme sur son enterrement aussi. L'épilogue de chaque pièce tient lieu de prologue et vice-versa. Non seulement le début et la fin se rejoignent, les pages d'introduction et celles de fermeture représentent des tableaux presque identiques : mêmes répliques des personnages couplées des mêmes agitations.

À l'intérieur de cette grande circularité des pièces du quatuor, on peut aussi établir des similitudes structurales entre les retours de situations (mort et enterrement d'un être cher), les retours de gestes (fureur, vagabondage et quête identitaire à travers la mort) et parfois même les retours de la pensée (lassitude devant l'inconnu et désir d'arrêter la quête et de garder la vérité voilée). Bien plus, les trajets circulaires entrepris par les personnages, que ce soit au niveau du temps (du passé au futur en passant par le présent) ou des espaces (du pays où ils vivent au pays natal et vice-versa), aident à accentuer l'architecture circulaire qui régit

l'œuvre. Ces constructions "apparemment" bouclées se reflètent aussi sur les titres cycliques qui renvoient à des éléments clos, bien que vastes et étendus, à savoir, le littoral qui se substitue à une tombe, les incendies pour chacun des personnages tour à tour, et enfin la forêt qui confine ses habitants. Tout ceci contribue à faire de l'œuvre un récit où le cercle, la révolution, et le retour font que le personnage ne se retrouve "que dans la proportion où ses actions simultanées recommencent" (Bachelard, *L'intuition* 68). La scène semble être comme une sphère close où la théâtralité, pour ainsi dire, tourne en rond. Suite à cette suppression progressive, le moi qui se doit de changer et de renaître à chaque instant, apparaît comme condamné à vivre dans une accablante circularité qui le confronte à sa mort à chaque tournant.

Il y aurait de la part du personnage mouawadien, un essai conscient non point d'éliminer la mort et son confinement, mais au contraire d'y faire face, de la comprendre et de l'appriivoiser pour mieux lui résister un peu à la manière du théâtre asiatique qui fait appel aux mythes terrifiants sur scène afin d'y remédier. L'on adhère donc à ce jugement de Baudrillard qui fait valoir qu'"on retrouve là tout ce qui sépare les sociétés qui n'ont pas peur du signe de la mort, puisqu'elles la font signifier ouvertement, et nos sociétés idéologiques où tout est enseveli sous la maturité" (Baudrillard, *L'Echange* 275). Il ressort ainsi que le meilleur moyen de dédramatiser l'instant traumatique du trépas est encore de faire une expérience continue de la mort par succession de quasi petites morts symboliques, de revivre l'événement comme il est ainsi souligné : "les survivants d'événements traumatisants s'ingénient à les répéter sous une forme ou sous une autre au cours de leur vie, que ce soit de façon active ou passive – et le nombre de fois où ils y arrivent est étonnant". Cette répétition est en effet "une occasion pour [...] comprendre le passé, et elle devient donc ainsi une expression des forces de vie" (Garland 37).

Loin d'être une fermeture, tout devient possible désormais, dans une étendue soustraite à la plus élémentaire organisation où s'abolissent les frontières reconnues entre l'ici et l'ailleurs, le maintenant et l'autrefois, permettant ainsi d'établir des va-et-vient illimités entre l'apparence et son reflet ou, si l'on veut, entre le théâtre et la vie. Mouawad pousse ses héros à tourner en rond entre un présent et un passé presque éternels, les dotant d'un temps cosmique qui a pour mission de compenser par une ouverture imaginaire la fermeture spatiale et temporelle. Les personnages se forgent ainsi "un temps personnel qui n'est qu'une succession de présents" (Gabel 145), nourri de souvenirs du passé, mais sans véritables projets pour

l'avenir. À l'image de ce temps circulaire donc, ce nouveau "temps-espace", au lieu de tourner infiniment dans la même direction, présente des lignes de fuite qui résistent à tout confinement. Rappelons là aussi l'itinéraire d'"un rhizome opérant immédiatement dans l'hétérogène et sautant d'une ligne déjà différenciée à une autre [...] évolution aparallelèle [...] où l'un n'est évidemment pas le modèle de l'autre ni l'autre la copie de l'un" (*Mille* 18). De là, en parlant d'un temps circulaire, toujours en parallèle avec la structure du rhizome, "on ne peut jamais se donner un dualisme ou une dichotomie, même sous la forme rudimentaire du bon et du mauvais. [...] Le bon et le mauvais ne peuvent être que le produit d'une sélection active et temporaire, à recommencer" (*Mille* 16).

Cette perspective deleuzienne remet donc en question le mythe de l'éternel retour, car l'auteur déclare que le devenir ne s'exprime pas dans les territoires, mais dans ses évolutions, dans la croissance de ses dimensions et de ses connexions. Ainsi il ne faut pas entendre le terme de "cercle" ou de "retour" dans le sens d'une figure géométrique clôturée, mais comme l'état d'un devenir qui prolifère, comme un événement de transformation qui engendre sans cesse un recommencement "différent". Il s'avère ainsi que Deleuze ne rejette pas catégoriquement l'idée du (*re*) commencement en tant que telle. Au contraire, il la soutient et l'encourage. Paradoxalement, ce qu'il rejette complètement c'est le fait de la relier à l'idée d'un "mythe"⁴³ ou du retour du "même". Selon lui, ce que le mythe nous donne, c'est un temps, non pas circulaire, mais sans fond, sauvage et non domestiqué. C'est que le mythe a toujours comme deux pôles, et va de l'un à l'autre. Il va de l'origine à la mise en ordre, à la souveraineté. S'il n'y a plus cette distance entre l'origine des choses, entre l'origine radicale et la souveraineté établie, s'il n'y a plus cet écart, il n'y a plus de mythe. Jusqu'à présent on a

⁴³ Lors d'un cours intitulé "vérité et temps", Deleuze explique sa position à l'égard de cette idée du mythe que Mircea Eliade associe au concept de l'éternel retour du temps chez les Grecs. Il déclare que chez les Grecs, il y a deux formes fondamentales de temps : astronomique (les sept planètes qui reprennent les mêmes positions par rapport à la sphère fixe), et physicaliste (la transformation des éléments qualitatifs : l'air, la terre, l'eau, le feu). Ce n'est donc pas du tout du mythe. Parlant d'Eliade qui présente l'éternel retour comme un vieux mythe, il réfute complètement sa thèse et voit que ce temps n'est pas un mythe, bien plus ça ne peut pas en être un. Pour expliquer la raison, il se réfère à Vidal-Nacquet, un très bon historien de l'antiquité grecque, qui, dans un article déjà ancien, disait : "[i]l ne faut quand même pas exagérer avec toutes ces histoires de temps cyclique, mais vous chercherez dans les grands mythes de la Grèce archaïque, vous ne trouverez pas de temps cyclique. Vous trouverez même le contraire". Deleuze explique alors que ce qui appartient au mythe, c'est un temps comme abîme, extrêmement agité, celui des générations qui s'affrontent, qui se renversent, combattent ; un temps sauvage, déchaîné, non domestiqué, terrible, un temps de la terreur et de la lutte des dieux, sans fond. (cours 55 du 07/02/1984 — 1 transcription : Arnaud Iss. [Http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=328](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=328) consultée le 1er janvier 2014).

envisagé l'espace et le temps comme un agencement rhizomatique de territoires et on a vu qu'"il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome" (*Mille* 631). Selon cette optique, mettre le temps en cercle "mythique" clos c'est le domestiquer, c'est le rendre docile, et c'est ce que Deleuze refuse.

Dans *Différence et Répétition*, Deleuze considère que l'éternel retour ne peut pas signifier le retour de l'Identique, puisqu'il suppose au contraire un monde (celui de la volonté de puissance) où toutes les identités préalables sont abolies et dissoutes. En ce sens, *Revenir* est l'être, mais seulement l'être du devenir. Pour lui, l'éternel retour ne fait jamais revenir "le même", mais le devenir. Le Revenir est donc la seule identité, mais une identité comme puissance seconde, celle de la différence qui se trouve déterminée comme "répétition". C'est ainsi que la répétition dans l'éternel retour consiste à penser "le même" à partir du "différent"⁴⁴. Sans cette différence, l'éternel retour est, pour lui, un simulacre de doctrine, il est l'affirmation du monde comme contradiction. Il souligne la dimension parodique de l'éternel retour :

L'éternel retour, pris dans son sens strict, signifie que chaque chose n'existe qu'en revenant, copie d'une infinité de copies qui ne laissent pas subsister d'original ni même d'origine. C'est pourquoi l'éternel retour est dit "parodique" : il qualifie ce qu'il fait être (et revenir), comme étant simulacre. Le simulacre est le vrai caractère ou la forme de ce qui est – "l'étant" – quand l'éternel retour est la puissance de l'Être (l'informel). Quand l'identité des choses est dissoute, l'être s'échappe, atteint à l'univocité, et se met à tourner autour du différent. (Deleuze, *Différence* 92)

Même si l'auteur déclare que l'éternel retour peut se dire seulement du monde théâtral des métamorphoses et des facteurs mobiles, l'on adhère aussi avec lui que ce retour-même au théâtre – doit être situé au-delà du nihilisme, puisque loin de faire revenir le Tout, le Pareil, l'Un, loin d'être un retour du Même ou un retour au Même, le retour est sélectif et créatif : "[c]omment croire que l'éternel retour fasse tout revenir, et revenir au même, puisqu'il élimine tout ce qui ne supporte pas l'épreuve : non seulement les demi-vouloirs en pensée, mais les demi-puissances dans l'être" (Deleuze, *Colloque de Royaumont* 285).

⁴⁴ Cependant, dans le premier chapitre de *Différence et répétition*, Deleuze montre que cette pensée n'est pas du tout une représentation théorique. Elle opère pratiquement une sélection des différences d'après leur capacité de produire, c'est-à-dire de revenir ou de supporter l'épreuve de l'éternel retour. Il ajoute aussi que le caractère sélectif de l'éternel retour apparaît nettement dans l'idée de Nietzsche : seul revient ce qui est extrême, excessif, ce qui passe dans l'autre et devient identique. Alors que pour Deleuze, l'éternel retour, le revenir, exprime l'être commun de toutes les métamorphoses.

C'est pourquoi on finit par voir que dans *Forêts*, "le devenir n'est plus source d'angoisse parce qu'il apparaît soumis à une loi où la vie et la mort, le juste et l'injuste se compensent en un mouvement cyclique indéfini" (Malrieu 7). La répétition n'est donc jamais stricte. L'intrigue renaît toujours à partir de nouvelles modifications. Cette répétition d'événements comparables, même s'ils ne sont pas parfaitement semblables, engendre la mobilité du récit et permet une polysémie du texte favorisée par son ouverture et son inachèvement. Umberto Eco fait remarquer que : "l'œuvre demeure inépuisable et ouverte parce qu'ambigüe. Elle substitue à un monde ordonné selon des lois universelles reconnues un monde privé de critères d'orientation soumis à une perpétuelle remise en question des valeurs et des certitudes" (Eco 28). Si donc reprise temporelle il y a, le temps circulaire de Mouawad ne suggère cependant pas comme chez Beckett la monotonie d'un univers vide, pas plus qu'il ne propose comme chez Ionesco un retour de situation identique dans un monde absurde. Chez eux, la durée se fige et l'action devient répétition. Chez Mouawad, au contraire, le temps coule entre les doigts, file et ne se laisse jamais capter ni dans son antériorité, ni dans sa postérité, ni même dans son instantanéité. C'est un temps ambivalent ainsi décrit : "plus on tient compte du temps, plus on désespère d'en avoir à suffisance, plus on en gaspille et plus il semble nous en rester" (Castelli 39). L'on peut donc dire que *Forêts* "n'est pas refermée sur elle-même, mais elle se perd dans l'immensité du monde" (Jankélévitch, *L'irréversible* 311). Chaque recommencement peut certes apporter avec lui une familiarité réconfortante, mais il sera surtout marqué par une fermeture nouvelle, par des empreintes fraîches, par une "éternelle reprise" qui se substituera à l'éternel retour. Cette idée nietzschéenne de "l'éternel retour", remaniée selon la *différence* deleuzienne, suggère un théâtre sans commencement ni fin affirmant ainsi la croyance en une mort suivie de résurrection. C'est ce que Abirached appelle un théâtre rhapsodique, "un théâtre du théâtre, dont le texte et le commentaire sont fournis par la vie, elle-même, perçu comme une comédie d'ombres sur un fantôme de scène" (Abirached 418). Voilà pourquoi vers la fin de *Forêts*, et en dépit de sa roue spatio-temporelle non arrêtée, la pièce reste paradoxalement ouverte. La fin de la pièce n'est pas sans ambiguïté. Le cercle subsiste en effet et tout recommencera. Une nouvelle génération plongera au fond du gouffre de la mort et de nouveaux souvenirs feront peut-être un jour leur apparition. Loup résume en ces mots cette circularité et cette ouverture qui ont lien en même temps : "Odette, Hélène, Léonie, Ludivine, Sarah, Luce, Aimée, Loup / Comme une promesse tenue à jamais / Et que je

répète à mon tour / À celle qui viendra après moi / Pas encore née / Mais qui se souvient de mon visage / Je ne t'abandonnerai" (*Forêts* 108)

S'il est vrai que Mouawad tente de cerner les frontières réelles d'un monde sombre et titubant, il ne cherche point à l'ébranler de fond en comble. Il dépayse, surprend, dérange, tout au plus, sans jamais renier un univers qu'il espère voir se redresser. Si, pour lui l'artiste doit déranger, inquiéter, remettre en question, déplacer, faire voir, faire entendre le monde dans lequel il vit, il doit le faire

en utilisant tous les moyens à sa disposition. [...] Créer, c'est sortir de son propre néant. Cela ne peut pas se comprendre. Une œuvre n'est pas là pour plaire, elle est là pour enflammer. Une œuvre n'est pas faite pour être comprise. [...] Nous ne sommes pas là pour divertir. Nous ne sommes pas là pour recommencer. Nous sommes là pour impliquer. (*Le Droit* du 13 avril 2010)

Dans la *multiplicité* de l'espace et du temps, Mouawad trouve une nouvelle dimension à la mesure de la richesse du monde. Par un éclatement spatio-temporel, un sans frontière universelle, il parvient à créer un "lieu existentiel" où homme, temps et espace cohabitent dans un système fondu enchaîné. Adaptée aux multiplicités du cosmos, où bonheur et malheur se superposent continuellement, *Forêts* devient un traité *entre* les paradoxes, une œuvre ouverte et fermée à la fois. Le jeu de l'Un et du multiple, du temps ambivalent, du temps et de la promesse, du temps comme machine infernale et enfin d'un temps atemporel et cosmique a peu à peu gagné son existence. Allant de pair avec ce mélange temporel, il y a eu aussi dans la perception spatiale mouawadienne ce que nous appelons, à la suite de Georges Poulet, un "antagonisme de l'espace", une tension perpétuelle entre l'expansion et la réduction. Cette situation conflictuelle apparaît le plus violemment dans *Forêts* lors de la spatialisation du temps où le double jeu de l'espace intérieur et extérieur trouve toute son ampleur. Même si tous les facteurs concourent à une circularité de plus en plus étouffante de l'espace, l'ouverture subsiste toujours. Il semble que cette clôture apparente ait pour rôle premier de préserver ce que, à l'instar d'Eliade, nous appellerons "l'espace cosmisé" (Eliade, *Traité* 318) où temps et lieux se superposent et défient les agressions et les débâcles de l'univers chaotique. Cela s'explique d'autant plus facilement que ce temps hors limite se concrétise dans l'intervalle de l'instant comme l'explique l'un des personnages : "[...] en une fraction de seconde, le monde, notre monde a changé" (*Forêts* 24). En fait, le monde des personnages de *Forêts* n'est pas le seul à changer après cette pièce que le dramaturge qualifie de "point

tournant", mais c'est son écriture aussi qui change. Dans la pièce suivante, *Ciels*, dernière pièce du quatuor, suite à l'horreur qui se perpétue et le brouhaha ininterrompu des voix et des témoignages, la voix du dramaturge s'atténue, le texte s'amenuise et l'écriture devient menacée par un silence qui rappelle le "plus rien à dire" beckettien. Si Mouawad décide d'arrêter le flot des mots, son écriture ne sombre pourtant pas dans le néant de l'absurde ou de la dérision. Au contraire, les mots cèderont la place de premier plan à d'autres outils qui prendront la relève.

Jusque là Mouawad a entrepris une démarche rhizomatique tumultueuse qui se trouve toujours *entre* deux pôles à réconcilier. Par la connexion des hétérogènes, il a pu raccommo-der la vie à la mort dans *Littoral*. Par un double jeu de cartographie et de décalcomanie de l'inconscient et de la mémoire, il a pu concilier traumatisme et témoignage dans *Incendies*. Par la multiplicité des agencements, il a enfin pu relier l'espace et le temps dans *Forêts*. Arrivant à cette pièce, les agencements des territoires s'agglutinent eux-mêmes, et pris dans un vertige artistique, l'espace, le temps et l'horizon deviennent une sorte d'entité organique. Les territoires s'interpénètrent et s'accroissent, non seulement dans l'étendue plane de l'horizon cartographique, mais aussi verticalement, à travers le devenir trans-substantif qui affecte les natures mêmes (rappelons là Loup qui entend la marche du temps et les habitants de la forêt qui s'apparentent aux animaux). Tout prépare ainsi un certain devenir-image du quatuor qui sera étudié dans *Ciels*, dernière pièce du *Sang des promesses* qui semble avoir pour dessein de montrer ce que le peintre suisse Paul Klee disait souvent : "[l]'art ne produit pas le visible, il rend visible". C'est surtout le corps qui donnera la parole, l'écriture intermédiatique et polyphonique s'installera au cœur de la scène, et c'est le pouvoir de l'image et de la matière qui parviendront à recréer le monde. La nouvelle démarche que Mouawad amorce dans *Ciels*, ira-t-elle de pair avec ce que Deleuze déclare, à savoir que "l'étendu est dans la matière et non la matière dans l'étendu" (Deleuze, *Image*) ? La continuité spatio-temporelle cèdera-t-elle la place à la matière ?

Chapitre IV

Le livre-rhizome entre le virtuel et l'image

(Ciels)

Ce sont là les pièces d'un puzzle éparpillé dont l'assemblage constituerait une image qui reste un mystère.

Wajdi Mouawad, *Seuls*

Pour décrire la mort, la guerre, le sang, la violence, la perte et les promesses non tenues dans *Littoral* et *Incendies*, le dramaturge a cherché en soi afin de trouver une source intarissable de douleur qu'il traduit par les mots. Pour exprimer la fragmentation du réel, il finit par créer une œuvre d'art scandée sur tous les plans, notamment le plan spatio-temporel. C'est *Forêts*. Mouawad s'épuise dans son œuvre mais y cherche toujours des points de repère en dépit de la nature irréprésentable des événements. Pour continuer à réaliser la symbolisation abstraite du concret et la mise en scène de l'invisible, il lui faut une approche différente, qui n'est pas toujours possible dans les domaines du réel. Loin d'être superficiel, le recours à d'autres méthodes de représentation semble aussi être une exigence et une urgence afin de pouvoir vivre avec le traumatisme qui, selon Cathy Caruth, fait appel à différentes approches et styles de représentation :

Psychoanalysis and medically oriented psychiatry, sociology, history and even literature all seem to be called upon to explain, to cure or to show why it is that we can no longer simply explain or simply cure. The phenomenon of trauma has seemed to become all-inclusive, but it has done so precisely because it brings us to the limits of our understanding: if psychoanalysis, psychiatry, sociology and even literature are beginning to hear each other anew in the study of trauma, it is because they are listening through the radical disruption and gaps of traumatic experience. (*Trauma* 3-4)

La crise de la représentation de l'événement traumatique provoque ainsi une crise de l'expression, une fragmentation de la parole et une déterritorialisation du sujet. Un autre type d'écriture, ou plutôt de (ré)écriture(s), fait son apparition dans le théâtre mouawadien. On l'a vu, dans *Forêts*, Mouawad déclare qu'avec cette pièce se termine chez lui une manière d'écrire pour en entamer une autre "différente" à partir de *Ciels*. Dans cette pièce, pivot central de notre étude dans ce chapitre, il s'agit surtout de l'équipe internationale de l'opération Socrate qui, isolée dans un lieu secret, scrute le ciel et cherche à décrypter les messages invisibles que des terroristes y envoient. Quand l'un des membres du groupe (Valéry) se donne la mort pour des raisons obscures, ce ciel de toutes les voix et de toutes les nations s'obscurcit davantage surtout lorsque le suicidé laisse à ses collègues un message à déchiffrer

sur son ordinateur. C'est Clément qui doit dévoiler le secret du suicide de son collègue. Ce dernier découvre que sa femme est une agente soviétique et qu'elle espionne les recherches autour de la cryptographie quantique sur lesquelles il travaille et que le chef de l'organisation terroriste contre laquelle il lutte est son fils. Le message déchiffré sur l'ordinateur révèle que le tableau de *L'Annonciation* du Tintoret servira de motif à une tapisserie de l'horreur puisqu'il sera le code secret des terroristes. Sachant que l'attentat vise le musée des arts, Charlie Eliot Johns, un autre membre de l'équipe, contacte son fils (Victor) par vidéoconférence après l'avoir encouragé à visiter le musée pour faire un exposé qu'on lui demande à l'école. Le fils sera tué lors de l'attentat alors que le père, se sentant coupable, pousse un cri énorme qui termine la pièce. Le hurlement de ce dernier fait écho au cri de Dolorosa, membre de l'équipe aussi, enceinte de Valéry, qui accouche dans la douleur et la mort⁴⁵.

De prime à bord, *Ciels* semble être différente puisque Mouawad dit: "[t]out sépare donc *Ciels* des trois premières pièces et parce que tout ou presque les sépare, le cri à son instant surgit dans sa diagonale pour créer le lien et donner naissance à ce quatuor que j'ai eu envie d'intituler "Le Sang des promesses" (*Ciels* 10) : voilà comment Mouawad décrit cette pièce qui clôt le quatuor. Chez lui, lorsqu'une œuvre naît, une autre semble "mourir", pour ensuite renaître dans une nouvelle forme. Par-là, l'écriture de *Ciels* quitte le terrain de la quête des origines, du témoignage et du passé pour s'ouvrir à la fragmentation, à l'hybridité, au virtuel et à l'intermédialité. Là, la vision rhizomatique de la textualité, développée par Deleuze et Guattari, semble adéquate pour "penser" le texte de *Ciels* écrit en "réseau" ou même en "constellations performatives" (selon l'expression de Donia Mounsef). Tournés vers l'écriture du texte comme "processus", les philosophes s'attaquent à la hiérarchisation qu'elle suppose. Déplaçant le texte du modèle unitaire où il est enfermé, c'est la métaphore botanique qui s'avère pertinente pour concevoir une textualité pluridimensionnelle où l'arbre est détrôné par le rhizome. Notre dessein dans cette partie, est alors dans un premier temps, d'interroger ce concept novateur (du livre-rhizome) pour voir dans quelle mesure *Ciels* peut s'y plier tout en

⁴⁵ Cela rappelle la pièce "*Les Justes*" de Camus où il s'agit aussi d'un groupe de terroristes appartenant au parti socialiste révolutionnaire, qui voulaient tuer le Grand Ducrusse par un attentat à la bombe. En assumant la responsabilité de réaliser cette mission, Kaliayev et Dora sont des gens "justes" car ils visent à changer le monde dans lequel ils vivent en tuant le Duc et en mettant terme ainsi à la misère de leur peuple. Telle est la vérité qui les obsède et pour laquelle chacun accepte le risque de perdre la vie. Cette mission est également celle des membres de l'équipe de *Ciels* qui, eux aussi sont convaincus que: "[l]a vérité est au-dessus de tout" (*Ciels* 66).

se penchant sur les particularités des modes employés par le dramaturge dans cette pièce qui représente, pour son créateur, le "contrepoint" de la tétralogie, et pour nous, le point de relais ou le véritable carrefour visuel de toutes les pièces du quatuor. Nous tenterons, dans un second temps, d'examiner comment "la rupture asignifiante" – corollaire du principe du livre-rhizome, peut créer de nouvelles alliances et donner ainsi naissance à l'intermédiatique et au virtuel. Passant de l'image virtuelle et dynamique générée dans *Ciels*, l'on dressera ensuite un pont entre cette pièce et le reste du quatuor pour étudier l'image "cosmique" qui s'en dégage⁴⁶.

1. Écriture-rhizome et rhizome des écritures

1.1. Du postmoderne au livre-rhizome

Dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari distinguent deux types d'agencement livresque : le livre-arbre et le livre-radicelle⁴⁷. Pour eux, le livre-arbre est un livre-image, comme une représentation artificielle, il mime le monde et le fixe. L'arbre est le modèle de ce type de livres, auquel sont attribuées une origine et une fin ; procédant par une logique binaire de la dichotomie, ignorant la multiplicité du sens. Voici comment ils le décrivent : "Un premier type de livre, c'est le livre-racine. L'arbre est déjà l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre-monde. C'est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective. [...] La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux" (*Mille* 11). Il est clair que les auteurs sont fatigués de l'arbre d'autant plus qu'ils sont convaincus que la pensée est loin d'être arborescente ou enracinée. Ils favorisent, comme alternative, un livre à racine fasciculée, encore un modèle qui tient une unité secrètement gardée. C'est l'image du livre total, car fragmenté. Il configure un autre type d'écriture, un système-rhizome qui appelle à la mobilité des structures de pensée, à la déstabilisation des formes. On dénonce alors la structure arborescente, fixe, rigide et morte, pour appeler à une mise en mouvement et un dépassement sur tous les plans. Selon Deleuze et Guattari, ce système-radicelle, ou racine fasciculée, est la figure du livre réclamée par notre société moderne. Plus loin, ils ajoutent aussi que :

⁴⁶ Étant donné que dans cette partie du travail nous sommes en plein champ visuel (virtuel ou image), nous essayerons d'illustrer nos propos par des photos/images chaque fois que c'est possible. Ceci dit, dans le cadre de cette étude, nous ne pourrions pas nous arrêter à chaque image pour la creuser en profondeur. Nous nous limiterons uniquement à y "signaler" les points les plus saillants qui illustrent visuellement nos propos.

⁴⁷ Cf. Annexe 1 pour une illustration visuelle de ces deux types de livres proposés par les auteurs de *Mille plateaux*.

Cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement. Cette fois, la réalité naturelle apparaît dans l'avortement de la racine principale, mais son unité n'en subsiste pas moins comme passée ou à venir, comme possible". (*Mille* 12)

Toute idée hiérarchisante ou limitative de rapports binaires est rejetée par le texte-rhizomatique. L'important dans ce type de texte est ainsi son caractère hétérogène, multiple, et différentiel. C'est un milieu, un devenir, sans commencement ni fin. Tout ce que ce système veut, c'est fuir la trace d'origine et de finalité. Ce texte démultiplie les chaînes sémiotiques⁴⁸, hétérogènes, au lieu des chaînes linguistiques linéaires. Cependant, si Deleuze et Guattari développent ces concepts pour le seul domaine de l'écrit, sans prendre en considération les moyens d'expression qui font appel aux images et aux sons, comme la vidéo ou le théâtre, est-ce à dire qu'ils sont exclus de ce système d'écriture ?

En fait, le concept deleuzo-guattarien du livre-rhizome s'inscrit dans la continuité des architectures de la pensée du postmodernisme⁴⁹. Dès que Jean-François Lyotard définit la postmodernité comme l'ère de la fin des "grands récits" (7), une nouvelle ère de débats est inaugurée. Pour Lyotard, la pratique postmoderne, qui est "un mode de pensée avant tout", représente "une attitude, voire une façon d'être, de se concevoir et de créer le monde" (70). Il soutient qu'en "simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits" (7). Par métarécits, il faut entendre, de manière générale, les "grands discours philosophiques et politiques, tel celui de l'Histoire" (Magnan et Morin 22) qui se manifestaient sous la forme de narrations "à fonction légitimante" (Lyotard 38). Ces métarécits avaient pour but avoué l'unification de la multiplicité des perspectives sous une unique interprétation totalisante. Pourtant, le philosophe tient à préciser que l'incrédulité à l'égard des métarécits ne signifie pas "que nul récit n'est plus crédible", leur "déclin n'empêche pas les milliards d'histoires, petites ou moins petites, de continuer à travers la vie quotidienne"

⁴⁸ Les auteurs définissent le "chaînon sémiotique" comme étant "un tubercule agglomérant des actes très divers, linguistiques, mais aussi perceptifs, mimiques, gestuels, cogitatifs" (*Mille* 14). Par là, le sens ne se limite pas uniquement au domaine linguistique mais s'étend vers des régimes de signes différents et des statuts d'états de choses aussi. L'unicité cède donc la place à la multiplicité des sens.

⁴⁹ Sans jamais mentionner le mot "postmoderne", Gilles Deleuze et Félix Guattari, lorsqu'ils développent leur concept de texte ou "livre-rhizome" (*Mille* 9), donnent, du moins selon nous, une description de ce que serait un texte postmoderne. Utiliser le terme de rhizome comme définition du texte postmoderne nous semble d'autant plus justifié que ces auteurs distinguent le "livre-rhizome" de livres "classiques". S'ils n'introduisent pas une définition théorique à leur concept, ils emploient toutefois une métaphore botanique pour avancer leurs idées.

(Lyotard 7). Par le fait même, il voit que le postmodernisme contribue à la naissance de plusieurs microrécits, qui imposent leur propre norme et qui évoluent en parallèle à une multitude d'autres. Avec les microrécits, qui présentent chacun une vérité différente, l'individu peut adhérer à la vérité qui lui semble la plus appropriée. Pour reprendre les mots de Lyotard, chaque individu façonne sa propre façon de voir le monde.

De son côté, Guy Scarpetta, en parlant des formes et des contenus dans les manifestations d'art postmoderne, a recours au terme d'"impureté". Dès lors, on met l'accent sur les critères de transgénéricité et de fragmentation. En d'autres mots, le postmodernisme serait en rapport avec tout ce qui permettrait de déconstruire les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie, qui caractérisaient davantage la modernité, donnant ainsi naissance à l'hybridation, au métissage et à la rupture sur tous les plans⁵⁰. Les textes deviennent impurs et hétéroclites agençant différents styles et modes d'expression. L'œuvre postmoderne s'est caractérisée par la reprise de matériel traditionnel de genre et l'imitation du passé grâce à des substitutions nostalgiques, d'où le recours à l'intertextualité, au recyclage de symboles culturels fragmentaires, réinterprétés en pastiches ironiques ou en parodies. Le fragment est, comme disait Roland Barthes, le lieu d'une écriture précaire et continuellement différée qui nie la cohérence, la perfection et l'achèvement et lutte contre le "monstre de la totalité" en remettant en question les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie (*Roland Barthes par Roland Barthes* 156). Au mouvement centrifuge de la modernité succède la fragmentation de la postmodernité où le sens n'est jamais donné ou transparent ni simplement mimétique. Pour que l'hétérogénéité des expériences puisse trouver une nouvelle énonciation, elle aura donc besoin d'un "milieu", d'un lieu "*entre*"⁵¹ tel que le propose le système deleuzien du livre-radicelle.

Il s'agit de transposer cet espace du "*milieu*" ou de "*l'entre*" au théâtre qui s'avère être l'art qui répond le mieux à cette tendance puisqu'il se situe toujours entre la réalité et la fiction, entre le texte et la représentation, entre le temps et l'espace, etc. Si sur le plan de la

⁵⁰ Rappelons là que l'esthétique de la rupture que prône le postmoderne est informée par le principe nietzschéen que l'invention se fait dans le dissentiment, ce qui fait aussi écho à l'idée deleuzo-guattarienne de la "rupture assignifiante" qui est l'un des principes du rhizome et qui sera approfondie plus tard.

⁵¹ Cette idée d'un espace "entre" n'est pas sans rappeler le tiers espace (third space), ou l'espace "interstitiel" de "l'entre-deux" (in-between) de Bhabha ou encore "l'entre-deux" de Daniel Sibony, concepts-clés aussi dans la pensée mouawadienne surtout si on adopte une approche postcoloniale de son œuvre qui pourrait faire le sujet d'une thèse à part (Cf. thèse de Nicole Renault, pour une approche postcoloniale d'*Incendies*).

littérature et des formes mimétiques en général, les conventions narratives et les notions traditionnelles d'intrigue, de personnages, d'espace et de temps se sont révélées insuffisantes pour la figuration des événements qui dépassaient les limites de la compréhension humaine au cours de la seconde moitié du vingtième siècle, la crise de la représentation au théâtre en souffrait davantage. Dans son article intitulé "The Classical Heritage of Modern Drama: the Case of Postmodern Theatre", Patrice Pavis souligne le rejet du patrimoine théâtral par le théâtre postmoderne. Selon lui, le théâtre postmoderne semble peu disposé à prêter l'oreille au discours traitant de l'héritage textuel ou théâtral, qu'il assimile à rien de plus qu'une mémoire au sens technique du terme, à savoir une banque de données mise en mémoire et immédiatement accessible et réutilisable. Dès lors, pour la représentation dans ce théâtre, l'accent est mis non seulement sur le dénouement, mais aussi sur le déroulement (Szondi, *Théorie* 109) et "s'épuise dans la mise en scène du sens" (Baudrillard 123).

1.2. *Ciels* ou la phrase manquante

De toute la création mouawadienne, *Ciels* témoigne d'"une manière d'écrire différente" (*Puzzle* 11). Qu'est-ce qui fait donc de *Ciels* un élément tournant ou un point de relais dans ce quatuor ? Où réside le secret de son privilège, si privilège il y a ? Pourquoi est-elle différente du reste des pièces ? Quels sont les raisons et les objectifs de cette divergence ? En effet, une simple lecture de la préface de *Ciels* pourrait nous aider à trouver une réponse à ces questions puisque c'est là que le dramaturge décrit sa pièce comme étant une phrase qui manque et qu'il tenait à "retrouver dans le méandre des mots et de la beauté" (*Ciels* 9) pour exprimer "les mots des maux, les maux des mots" (*Ciels* 62). Dans *Ciels*, le langage conventionnel se désagrège, appuyant ainsi la thèse décriant l'inaptitude du langage à exprimer la condition humaine. Dès lors, pour le dramaturge comme pour son personnage, le langage traditionnel cache plus qu'il ne révèle : un silence de quelque chose l'entoure, tout l'environnement s'abstient alors de "parler" tandis que toutes les pièces précédentes ne faisaient rien d'autre que de "raconter". Mouawad exprime ce changement radical dans son écriture en introduisant *Ciels* dans la pièce précédente (*Forêts*) en ces mots :

Aujourd'hui que tout cela est raconté, écrit, édité, mis en scène et présenté, un désir étrange de vouloir tout renverser, comme le besoin, urgent, de trouver une manière de prouver que toute cette insistance à raconter, l'importance de fouiller et le passé et les origines et les ténèbres et la promesse, n'est pas non plus nécessaire

pour vivre. [...] Sans cette contrepartie cinglante qui viendrait contredire magnifiquement tout ce qui est venu avant, l'odyssée ne serait pas complétée, liée, rassemblée, réunie. Sans cette contradiction qui arriverait comme un point d'orgue, final, la violence ne serait pas entière. (*Forêts* 8)

Voilà pourquoi *Ciels* témoigne de la collision de personnages, d'actions et d'histoires difficilement poursuivies, partiellement achevées, déconnectées les unes des autres et sombrant dans le chaos pour prévenir un attentat terroriste prévu en recollant les morceaux d'information disponible. Dans le gouffre de ces bribes de scènes, les numéros, les chiffres, les langues et les messages sonores sont sans cesse présents. Il s'agit surtout d'"interceptions de tranches de vie formant un labyrinthe sonore où des conversations indépendantes se croisent et s'entrecroisent" (*Ciels* 17). Ce spectacle visuel s'avère donc être celui de la discontinuité, de la dispersion, du jeu permanent sur une narrativité avortée.

En fait, le traumatisme dans *Ciels* est scandé à plusieurs niveaux. Les drames que les personnages ne réussissent pas à surmonter semblent alors migrer au niveau de la structure même de l'œuvre où l'étouffement temporel n'est pas sans nous rappeler celui des héros de Beckett ou de Sartre qui souffrent de ce même phénomène, bien que l'ampleur des événements dont il est question soit tourbillonnante : "[h]uit longitudes et huit latitudes indiquant les bordures de huit villes appartenant aux huit pays les plus riches de la planète. Paris, New York, Londres, Padoue, Saint-Pétersbourg, Berlin, Tokyo, Montréal. Ce sont là les cibles de l'attentat" (*Puzzle* 83). Le décalage énorme entre cette spatialité gonflée et la structure étouffante de la pièce sous forme d'un huis-clos sartrien nous oblige à chaque instant à nous demander s'il s'agit vraiment d'un attentat "donc d'un éveil, ou plutôt d'un cauchemar qui verse dans un cauchemar" (*Puzzle* 79). La réponse à cette question est offerte par le dramaturge lui-même, réponse à travers laquelle on déduit que la théâtralisation de cette histoire dans le cadre de la pièce n'est autre que "[l]'instant où la conscience sort du brouillard [qui] est l'instant du vertige. C'est cette sensation précise qui est recherchée" (*Puzzle* 79). On pourrait ainsi faire référence à *Ciels* comme étant une pièce apocalyptique dont "le premier mot est donc celui-ci : Vertige. [...] C'est une collision de trois vertiges qui se superposant, accentueront la sensation de chute" (*Puzzle* 79). Une telle approche fragmentaire ne met pas nécessairement l'accent sur l'histoire que le dramaturge tient à nous raconter, mais sur l'impossibilité de le faire de façon cohérente après une tragédie, ainsi que sur la difficulté de le faire par les "mots" et l'urgence de trouver un nouveau langage médiateur.

1.3. Pour une rupture (a)signifiante

Il s'avère clairement que le théâtre opère, lui aussi, un glissement de la pratique du théâtre par rapport au texte, en passant des représentations du texte (au sens où l'entendait Barthes) aux textes de la représentation. Cependant, il faut savoir que "tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc. ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse"⁵² (Mille 16). Pour eux, c'est par ces lignes de fuite que s'opèrent les ruptures asignifiantes qui rompent le trajet linéaire et logique, mais qui peuvent se rencontrer autre part selon des agencements multiples⁵³. Ce qui différencie cependant le rhizome postmoderne du texte moderne, c'est que ces "ouvertures" peuvent se produire à n'importe quel endroit et qu'elles sont surtout, pour reprendre le terme de Deleuze et Guattari, "asignifiantes". Justifiant le choix de ce terme, les auteurs estiment que ces "ruptures asignifiantes" ne sont jamais des coupures nettes, ni des arrêts, mais des changements de lignes, des lignes de fuite qui se reconfigurent sans cesse, des porosités, des possibles. "Asignifiante" parce que cette rupture, pouvant resurgir à n'importe quel moment et à tout endroit dans le rhizome, laisse une place à l'imprévu et aux possibles devenirs. Contrairement aux textes "ouverts" modernes, l'interprétation adoptée pour une unité ne détermine pas la lecture du texte dans son ensemble. Les significations proposées par les textes postmodernes ne sont pas récupérées par le texte pour constituer des grilles de lectures cohérentes et homogènes. Puisque "rompues", les lectures d'un rhizome ne permettent pas d'appréhender le texte dans sa globalité, mais forment un "réseau" de bribes d'interprétations hétérogènes et disparates. Loin de se préoccuper de révéler et de mettre en cause les composantes du texte, précisons que le texte-rhizome se laisse ouvert à chaque interprétation, invite à un détachement à l'égard du texte et donne une liberté absolue à tous les signes et aux investissements de la lecture. Le texte-rhizome va au-delà de la compréhension des mécanismes, il introduit à une lecture de ses propres mécanismes de créativité et place le sujet devant le désir personnel de faire des agencements. Ceci dit, le rhizome s'étend entre errance et appartenance où les lignes se renvoient sans cesse les unes aux autres.

⁵² Cf. Annexe 2 pour une illustration visuelle des lignes de fuite et de la rupture asignifiante.

⁵³ En ce sens, le rhizome correspond à l'"œuvre ouverte" d'Umberto Eco, concept qui sera étudié dans le dernier chapitre aussi. On peut de même penser au *Degré zéro de l'écriture* de Barthes.

Par ailleurs, la notion de hiérarchie pyramidale est à l'antipode de la rupture asignifiante. Les brisures, les lignes asymétriques proposent les failles, les interstices, les mouvements plutôt que la dichotomie, l'opposition et le bi-univoque ou le système radicelle du multiple de Un. Cependant, si on adhère à l'idée de rupture, le terme de "asignifiante"⁵⁴ nous semble quelque peu contentieux. S'il y a rupture dans ce système, on trace une ligne de fuite et l'on retrouve toujours des organisations, des formations qui redonnent un sens au sujet. C'est donc une sélection active et temporaire, voire "signifiante" et non point "asignifiante" puisque le rhizome demeure toujours à refaire. Il offre un modèle de possibilités de rupture sans qu'il y ait rupture complète et radicale. Par là, le terme de "rupture aléatoire" nous paraît plus adéquat que celui de "rupture asignifiante" puisque rien n'est perdu, tout est simplement en changement d'état et de direction. À l'encontre d'un fonctionnement asignifiant qui risque de s'opérer gratuitement, le trajet aléatoire offre un seul chemin : celui d'entreprendre une autre direction. Rompre cette ligne sous-entend une autre possibilité d'ouverture. En effet, l'écriture mouawadienne dans *Ciels* est une écriture fragmentaire, de rupture proclamée. Sans être des éléments gratuits, les lignes de fuite dans cette pièce sont émergentes à tout niveau et remédient à l'enfermement spatial. Tel est le cas des ruptures et déchirements successifs : rupture avec le lieu extérieur, avec les gens du "dehors" de l'équipe et la communication très formelle et restreinte parmi les membres de l'équipe même, avec le temps, avec le réel, parfois aussi avec soi-même, ce qui conduit au suicide. Ainsi, ces lignes de fuite, si elles sont présentées à l'intérieur même de l'œuvre, vont parallèlement dans deux sens, comme on en discutera plus tard : vers l'extérieur (c'est-à-dire, par les changements extérieurs suivis sur les écrans) ; et vers l'intérieur (secrets révélés par les personnages du groupe qui changent le cours des événements). On peut donc parler de mutation par l'œuvre et dans l'œuvre.

Du concept rhizomatique en tant que forme qui déplace les critères fondamentaux du livre, reste à s'interroger sur son fonctionnement dans *Ciels*. Si, comme l'affirment Deleuze et Guattari,

⁵⁴ Le *signifiant* étant l'aspect "matériel" du signe. Il ne s'agit pas du son en tant que tel, mais du son "perçu" ou plutôt de son "image acoustique". Le *signifié* c'est l'aspect "conceptuel" du signe, du concept mental d'une chose. Le signifié d'un signe est déterminé non pas isolément, mais en fonction de l'ensemble des autres signifiés de la langue, par opposition à eux (Saussure). Notons aussi que *l'insignifiant* se diffère de *l'asignifiant*. Le premier étant l'absence complète de sens, le second, l'absence de signifiant, voire de l'image acoustique du sens, donc l'indiscernable.

il n'y a [...] pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est fait. Un livre n'a donc pas davantage d'objet. En tant qu'agencement, il est seulement lui-même en connexion avec d'autres agencements [...] On ne demandera jamais ce que veut dire un livre, signifié ou signifiant, on ne cherchera rien à comprendre dans un livre, on se demandera avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités, dans quelles multiplicités il introduit et métamorphose la sienne [...]. Un livre n'existe que par le dehors et au-dehors. (*Mille* 10)

Ainsi, considéré comme une machine à produire le sens, le livre lui-même devrait être "constitué" de médiums qui communiquent entre eux, ce qui peut être l'une des premières illustrations en acte d'une déshumanisation positive de l'écriture. Le rapport théâtralité-singularité d'une voix, le rapport authenticité ou profondeur de l'expérience jouée n'a plus, ici, guère de sens. Ce qui compte, c'est le mouvement. Fuyant le figement du texte "classique", l'écriture mouawadienne dans *Ciels* n'a d'intérêt que dans l'exacte mesure où elle projette un texte désincarné mais fortement générateur de sens. Son intérêt profond est dans la mise en scène d'une multiplicité de sens, avec toutes les ruptures signifiantes que peut avoir cette expression. Parmi toutes les lignes de fuite, toutes les ruptures, une s'est avérée particulièrement pertinente à cette étude, soit le recours au virtuel.

1.4. Le virtuel comme rupture

Le dramaturge décrit ainsi l'univers clos de cette pièce : "lieu sans présence humaine. Technologie informatique. Ciel de millions de voix. Chaos de langues, de paroles, d'intimités, interceptées, scannées, classées. Un magma qui dure. Un signal. Une voix est repérée, décodée, syntonisée, clarifiée"⁵⁵ (*Ciels* 13). *Ciels* marque ainsi surtout une rupture aléatoire mais *signifiante* avec le monde réel extérieur. C'est l'impossibilité de construire une fiction dramatique, ou même une proposition unifiée et cohérente, d'imposer sur la scène tout ce qui est de l'ordre de la théâtralité dramatique, ou même simplement traditionnelle (des personnages, un récit suivi, un propos et un cadre imaginaire stables) qui est ici représentée. La rupture extérieure se double d'une autre sur le plan intérieur puisqu'il ne reste des vestiges de cette expérience que l'attente et la revendication de la déconstruction dans un huis-clos plus étouffant que celui de Sartre où chacun n'est qu'un "outil qui remplit une

⁵⁵ Cf. Annexe 3.

fonction"⁵⁶(*Ciels* 16). Par conséquent, les confidences, la communicabilité humaine et l'affectif sont bannis : "ne cherchez surtout pas à savoir qui sont les autres ni pourquoi ils sont là, vous n'êtes pas ici pour créer des liens"⁵⁷ (*Ciels* 16), dit Blaise Centier à son équipe. L'incommunicabilité avec le monde extérieur causée par la coupure des moyens de communication signifie donc la mort et l'isolement. Le seul moyen pour atteindre l'extérieur est donc, "des signaux de fumée !" (*Ciels* 77).

L'auteur ainsi ne conçoit pas un texte, mais des virtualités du texte, un chemin de création avant même que le texte n'existe, des potentielles mises en scènes ou mises en espaces de textes virtuels. Le mot, pour lui, n'existe pas dans un rapport particulier à un réel donné ; le contexte ne fait pas référence au monde, mais aux contraintes de cohérence imposées par la lecture où chaque élément peut être connecté à l'autre et le fuir en même temps. La métaphore rhizomatique se poursuit, avec ses ruptures, dans le texte de *Ciels*. Cet emploi aboutit à une nouvelle figure du livre, développée dans un contexte historique spécifique (la seconde moitié du XX^e siècle), qui se caractérise aussi par l'essaimage incontrôlé d'autres disciplines, en accord avec la transdisciplinarité promue par les auteurs de ce siècle. Dans le domaine des nouvelles technologies du discours, le livre-rhizome renvoie à un certain type d'écriture, modelé à l'image du "multiple" et du proliférant, par la modernité virtuelle. Le livre-radicelle ou à racine fasciculée a toute l'apparence du multiple, mais appartient à une écriture qui implique une dimension supplémentaire et non pas encore multiple. Répondant à la question de Deleuze et Guattari : "la seule question quand on écrit, c'est de savoir avec quelle autre machine la machine littéraire peut être branchée, et doit être branchée pour fonctionner" (*Mille* 10), outre la mémoire, le virtuel semble fournir une réponse adéquate.

Si nous estimons que les ruptures dans *Ciels* sont "aléatoires" plutôt qu'"assignifiantes", c'est parce qu'on y assiste à la révolution de l'écriture du spectacle vivant, non seulement au niveau de l'écriture textuelle, du rapport établi entre les spectateurs et la scène, mais aussi et surtout par l'incorporation de nouveaux médias qui lui permettront de surcroît d'inventer des univers scéniques ou d'aborder des complexités dramaturgiques que le théâtre "classique" n'aurait même pas soupçonnées. Avec le développement des capacités de l'ordinateur à traiter

⁵⁶ Cf. Annexe 4.

⁵⁷ Cf. Annexe 5.

l'image et le son, l'écriture de *Ciels* se complexifie tout en intégrant une multiplicité de supports : des conversations téléphoniques simultanées, versions multilingues visibles et sonores de messages à décoder, vidéoconférences, un travail de cryptanalyse, etc. Ce faisant, tout un immense nouveau champ d'exploration du texte théâtral s'ouvre : intégration du texte dans un dispositif technologique, exploration de scénographies complexes et spectaculaires, jeux de l'acteur avec sa propre image, sa propre voix ou ses mouvements tous retraités en temps réel, possibilité de démultiplier les mises en scène par des mises en réseau de plateaux (projections à distance) ou l'interaction avec un dispositif web, etc. Par la pluralité des écrans mis sur scène dans *Ciels*, par les mutations du physique en visuel, par la juxtaposition du théâtral et du filmique, c'est surtout l'espace-temps qui subit les atteintes les plus profondes. C'est au creux de la spatio-temporalité que se déploient la dynamique changeante des corps et des volumes, ainsi que des trajets qui les rapprochent et les éloignent, les relie ou les rejettent de la réalité. L'espace scénique est en effet, au cours de ce processus, décomposé puis reconstruit pour se projeter vers un espace infini grâce à ce jeu d'écran qui a permis de grouper d'autres temps et d'autres lieux sur scène⁵⁸. Le spectacle devient une somme de fragments visuels, de choix opérés à l'intérieur du théâtral. La simultanéité de certaines actions scéniques ou leur alternance aboutit à la continuité finale par une suite de ruptures (d'images, de cadrages, de points de repère). À la suite du suicide de Valéry, Clément est arrivé pour le substituer et tenter de révéler le message qu'il avait trouvé mais décodé. Selon Clément, le lien qui l'unit à Valéry, leur amitié, est justement "cousue tout entière aux mots, à leurs jeux, leurs calculs, leurs traductions et nombres, leurs métamorphoses en d'autres mots, parfois réels, parfois inventés, en tout cas toujours nouveaux, jamais pareils [...] il [leur] fallait, tour à tour, trouver, chiffrer, déchiffrer, transmuier, déchiffrer, redéchiffrer, deviner pour former de nouvelles phrases" (*Ciels* 48). Il s'agit donc avant tout d'inventer toujours "une méthode de cryptage et de décryptage dont le principe consiste[tait] à marier savamment mathématique et poésie selon une démarche très précise" (*Ciels* 48). L'amitié entre ces deux membres passe surtout par l'ordinateur et ses codes. Même après sa mort, chaque fois que Clément ouvre l'ordinateur, le visage de Valéry fait tout de suite son apparition. Cette représentation illustre

⁵⁸ Par ce jeu virtuel introduit sur scène, un parallèle étroit pourrait s'établir entre Mouawad et Robert Lepage qui, de son côté, aux reproches qu'on lui fait de trop abuser du support vidéo dans ses pièces, se défend en disant: "utilizing video allows me to be cinematographic, while saying things which are theatrical" (Gieseckam 12). Une telle réponse s'applique parfaitement aussi à *Ciels*.

la rencontre entre le personnage vivant et le personnage médiatisé par l'écran où le corps virtuel prouve sa présence à travers la projection.

Outre l'image virtuelle, l'espace audio, quant à lui, développe un fond sonore rendant l'espace scénique réaliste puisqu'il introduit le monde extérieur dans l'espace confiné de la scène et élargit ainsi l'univers clos où se trouve le groupe. Incapable de s'ouvrir physiquement sur le monde extérieur, la vidéo transpose virtuellement ce monde "réel" (les musées, les toiles, la voix du fils, etc.) au sein de l'action et remédie ainsi à la clôture apparente de l'espace. Le théâtre de l'écoute sert surtout à intensifier et à transformer la perception du spectateur quant à l'espace. Par l'intermédialité de *Ciels*, plusieurs plans se superposent sur scène : des corps vivants, des images médiatisées, un temps réel (celui de la représentation scénique) et un autre temps (celui de l'écran), des espaces fictifs ou métaphoriques, des mécanismes, etc. À ce défilé d'images sur scène, s'ajoute aussi une féerie de voix. La scène se meut donc en un tableau énorme d'images où retentit "l'écho de la voix dans l'espace" (Lehmann 114) devenant ainsi "un théâtre de la voix, l'écho de l'acte produit une fois l'action passée" (Lehmann 117). Voilà pourquoi dans *Ciels*, on assiste à la présence dans la pièce de "144 voix provenant de 67 pays recensées en moins de 24 heures, répétant le même message, dans 34 langues différentes. L'analyse de ces voix, différentes les unes des autres, révèle qu'il s'agit de 144 individus, 92 hommes et 52 femmes, dont on peut situer l'âge moyen entre 25 et 35 ans" (*Ciels* 21).

Les images virtuelles sont ainsi devenues des éléments essentiels dans l'édification de la fresque picturale du *Sang des promesses* à travers lesquelles il s'est progressivement mis en place un nouveau type de rapport au monde. Mouawad a certes montré comment le numérique était en passe de révolutionner son écriture dramatique par une pièce qui s'insère dans "un contexte scénographique qui intègre les spectateurs dans le corps même de la représentation" (*Ciels* 10). En adoptant ce type d'écriture, le dramaturge a pu ouvrir son texte pour inclure d'autres dimensions spatio-temporelles. Les dialogues, les monologues, les didascalies, le temps, l'espace, la parole, les sons, le corps, les nombres, les chiffres et surtout l'image. Prenant de grands pas dans la direction opposée au "spectacle dans un fauteuil" de Musset, la transposition singulière de ce nouveau paysage complexe de l'écrit s'effectue notamment dans les arts de la scène. Par ce mariage entre le théâtre et les médiums du virtuel, entre le texte et l'image, *Ciels* devient un réseau commun où le fragmentaire remplace le complet. Tout

devient donc familier mais étrange du même coup. Cette "familiarité étrange" ou "uncanny", terme emprunté à Freud, est ainsi transposée sur scène par la voie de l'intermédialité. Matthew Causey, dans l'un de ses articles, parle justement de cet effet ambivalent et l'attribue à la médiatisation du corps: "[t]he material body [...] reconfigured through technology" (384). Le groupe en charge reconstruit donc le monde, voire le déconstruit sous la forme de représentations électives dans un monde où il n'y a "rien à comprendre mais tout à éprouver" (Féral, *Théâtre : espace sonore* 129). Ainsi, le sens naît de la rencontre incarnée, fonctionnelle, et discursive entre les personnages dans un espace confiné fait de "chaos de langues, de paroles, d'intimités" qui tournent en rond dans un "temps hoquetant" (*Ciels* 13). Seul le spectateur/lecteur est capable de reconstruire ce puzzle et de formuler sa propre interprétation. Partant de ce point de vue, la scène peut être considérée comme "point de départ et non comme lieu de recopiage" du réel (Lehmann 43).

1.5. Vers le chemin de l'intermédiatique

Du côté de la théâtralité, cela signifie donc une attitude esthétique qui permet à plusieurs styles totalement différents, ou même contradictoires, de se côtoyer "harmonieusement". Cette définition est d'autant plus importante qu'elle peut rejoindre le concept d'intermédialité. Loin de nous lancer dans l'étude d'un débat théorique sur l'écriture intermédiatique qui fait encore couler beaucoup d'encre et qui déborderait du cadre de cette étude, nous allons plutôt tenter de montrer le dessein de Mouawad, à partir de *Ciels*, quant au "devenir scénique" "comme réinvention permanente du théâtre [c]omme participation au devenir pluriel du théâtre" tel que le voit Jean-Pierre Sarrazac. (*Théâtre : espace sonore* 53-54). Pour ce faire, il convient avant tout de définir rapidement l'intermédialité. La sphère intermédiatique suppose une configuration abstraite des rapports à l'espace, au temps et au social et pourrait aussi être nommée "reterritorialisation" virtuelle, pour suivre la même voie que Deleuze et Guattari.

Les médias au théâtre – qui comprennent des reproductions visuelles, numériques ou audio – ont ouvert de nouveaux champs d'analyse. Loin d'être confondue avec une simple adéquation, l'intermédialité implique non seulement une interaction entre les arts traditionnels, mais les médias et les dispositifs servent aussi de modèles conceptuels et de métaphores pour la création d'un espace à la fois réel et symbolique sur scène. À cause de leur nature

particulière, les nouveaux médias ont sur les pratiques théâtrales un effet tout à fait inédit. Ce réseau complexe, en interaction immédiate avec la dynamique sociale, culturelle, technologique et artistique est continuellement en mutation et transcende les barrières disciplinaires. Freda Chappelle et Chiel Kattenbet définissent l'intermédialité en ces termes: "intermediality [...] is the incorporation of digital technology into theatre practice. [...] intermedial is a space where the boundaries soften" (11), ou en d'autres termes: "Intermediality [...] enhancing an experience of the in-between and a sensibility for tensional differences" (Oosterling30). De sa part, Donia Mounsef définit le "vaste palimpseste d'intermédialité" en soulignant les distinctions suivantes :

1. La *sur-médialité* où le médium renvoie ou fait référence à l'autre médium sans en employer les techniques et les méthodes. Par exemple, dans une pièce de théâtre on déclare qu'on se trouve dans un film, ou sur un plateau de télévision, mais aucune esthétique du film ou de la télévision n'est employée.
2. La *para-médialité* ou lorsqu'un médium est présent dans la performance tout en gardant son autonomie. Par exemple, on projette sur scène une vidéo mais sans interaction entre la vidéo et le jeu de l'acteur. La vidéo ajouterait simplement du sens ou servirait comme cadre indépendant ou comme décor libre.
3. La *co-médialité* ou lorsque le médium est instrumentalisé en interagissant avec la scène de manière significative. Par exemple, lorsqu'un acteur manipule un autre médium ou interagit avec ses paramètres (projection de la caméra *live* dans *Kamp* de Hotel Modern).
4. La *trans-médialité* ou l'intégration complète des médiums plastiques, visuels, vivants et médiatiques, de sorte que l'un ne signifie pas sans l'autre. Par exemple, un personnage sort d'un écran et prend des formes vivantes (les spectacles de Natasha Tsakos, ou *Leo* de Circle of Eleven). (Mounsef *Média(cri)ture*).

Par les exemples déjà illustrés dans *Ciels*, nous remarquons que c'est surtout du troisième type, la *co-médialité* dont il s'agit. Les projections de vidéo-conférence entre le père et le fils sont un exemple de cette *co-médialité* puisqu'ils introduisent une interaction significative entre l'écran et la scène. Il en est de même aussi pour les messages en toutes langues projetés sur les écrans qui établissent un pont entre les membres de l'équipe et le monde extérieur pour

déchiffrer le code des terroristes. La toile du Tintoret est aussi manipulée au sein de la scène pour y déceler les éléments qui aident à déchiffrer le message secret.

L'univers intermédiatique foisonnant de *Ciels* est ainsi devenu un univers qui se réinvente au contact des diverses formes héritées des arts voisins et se structure par la pensée analogique. L'intermédialité qui se situe entre le texte et la scène, les spectateurs-lecteurs et les acteurs dressent l'image d'un monde ultra-contemporain avec tous ses outils : la vidéo, l'internet, la photographie, la peinture, la musique et le DVD. Texte et scène témoignent alors du règne du simulacre, du virtuel, du projeté, du scanné et du dé-corporé. Le monde construit se substitue au monde perçu sur les écrans. "L'ordinateur s'ouvre vers un nouveau fichier. Le visage de Valéry apparaît" (*Ciels* 52) ; cette précision didascalique montre que la rencontre qui n'a pas été effectivement réalisée entre les deux amis dans la vie le sera après la mort par l'intermédiaire de l'écran. Le secret découvert par Valéry, "la vraie piste [...], celle du *Tintoret*" (*Ciels* 52) sera révélé à Clément par ce message décrypté laissé sur son ordinateur puisqu'il lui dit : "[e]n fouillant dans l'ordinateur, tu trouveras ce que j'ai réussi à décoder sur la piste du *Tintoret*" (*Ciels* 53). La rencontre physique devient aussi virtuelle même entre le père et son fils : "Charles Eliot Johns en contact vidéo avec son fils Victor"⁵⁹ (*Ciels* 34). L'on peut se demander alors, suite à ce mouvement général de virtualisation qui affecte la scène aussi bien que les corps, s'il y a lieu de craindre une déréalisation générale. Sommes-nous sous la menace d'une apocalypse ou une sorte de disparition de réalité universelle, comme le suggère Jean Baudrillard ? Tout serait-il simulacre dans *Ciels* ?

Pour Deleuze et Guattari, "virtuel", ne s'oppose pas à "réel" ; au contraire, c'est la réalité du créatif, la mise en variation continue des variables, qui s'oppose seulement à la détermination actuelle de leurs rapports constants" (*Mille* 125). Le virtuel est ainsi au centre de la formation. Loin d'être aux antipodes du réel, il est pourtant le revers de l'actuel⁶⁰. La notion du virtuel est couplée à celle de l'actuel, et au couple actuel-virtuel répond le couple possible-

⁵⁹ Cf. Annexe 6.

⁶⁰ Dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, Deleuze insiste sur l'importance primordiale de l'actuel qu'ils considèrent comme nouveau et intéressant. Il voit que l'actuel n'est pas ce que nous sommes, mais plutôt ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, c'est-à-dire l'Autre, notre devenir-autre, ce qui est en relation avec l'expérimentation. En toute rigueur philosophique, le virtuel ne s'oppose pas au réel mais à l'actuel: virtualité et actualité sont seulement deux manières d'être différentes. Avec la notion d'image virtuelle, Deleuze exprime précisément le dépassement d'une différence irréductible entre virtuel "en soi" et actuel "pour nous".

réel, chacun des termes étant connecté à l'autre. Ceci dit, par cette ligne de fuite vers l'extérieur, par cette brèche qui se fraye un chemin d'ouverture au sein du confinement, la méthodologie de lecture impliquée dans l'écriture même de la pièce propose de transgresser le livre dans sa facture. Par ce travail, Mouawad semble poser la question suivante : comment décrire le monde dans lequel nous vivons et en discuter en utilisant la forme théâtrale ? Il a voulu que la réponse soit "non pas un mot, mais un cri" (*Ciels* 9), qui force le public à s'interroger sur lui-même, sur ce qu'il voit et sa façon de le regarder, au théâtre. Pour ce faire, il propose à ses spectateurs de penser aux relations qu'il peut y avoir entre leur vie quotidienne et les événements internationaux auxquels ils assistent : "ouvrir les yeux et se demander si tout cela ne s'est pas déroulé quelque part dans l'univers, si tout cela n'a pas lieu dans le ciel de la nuit" (*Puzzle* 81). La structure de *Ciels*, implique, en ce sens, la mise en *acte* d'une mise en scène des procédures *visibles* d'écriture et de lecture du rhizome. La démarche de Mouawad est, quant à elle, conceptuelle et visuelle. Elle instaure un agencement de *lectures* qui conserve, à tort ou à raison, les formes de médiations anciennes. L'écriture, comme la lecture, ne sont pas des opérations immédiates ; la compréhension consiste à voir et à décrypter et non pas seulement à lire ou à regarder. Ce texte rhizome de *Ciels*, nourri du virtuel, dérange parce qu'il crée lui-même l'ensemble de ses contextes et n'a comme vérités que celles qu'une lecture ou une mise en scène veut bien lui accorder. Ne pouvant plus se protéger derrière l'alibi commode d'un auteur, le lecteur/spectateur n'est plus renvoyé qu'à lui-même puisque la scène ne provient de rien, n'ouvre sur rien, elle n'est qu'un gouffre au fond duquel le lecteur/spectateur, dans la réévaluation des expressions, explore sa subjectivité visuelle.

1.6. L'émergence de l'image

C'est là aussi que réside l'une des préoccupations majeures du théâtre expérimental intermédiatique : engager les spectateurs sur le plan physique, intellectuel et psychologique pour tenir en main les fils des images générées sur scène de manière ou d'une autre. C'est cette abondance des images qui nous intéresse particulièrement en tant qu'une autre forme de rupture toujours (a)signifiante, qui émerge surtout avec la vague de l'intermédiarité. Cette vague transforme les spectateurs d'observateurs d'un monde fictif et illusoire en participants à une expérience théâtrale immédiate qui se déroule dans un temps et un espace réels plutôt que fictifs et c'est ainsi que se crée en effet la nouvelle vitalité expérimentale du théâtre (Redmond

260). Loin de la passivité, le spectateur s'engage dans une interaction spatiale vécue peut-être même en dehors de l'architecture théâtrale. Hans-Thies Lehmann, dans ses recherches sur le théâtre postdramatique, déclare que "le tableau 'statique' en apparence est en vérité seulement 'l'état' du travail pictural écoulé, définitif pour cette fois, dans lequel l'œil de l'observateur, s'il veut embrasser l'image, doit s'apercevoir de reconstruire la dynamique et le processus" (Lehmann 104). Il s'avère ainsi que toutes les ruptures et toutes les formes de narration fragmentées ou aléatoires de cette dramaturgie impliquent l'émergence de l'image en sus d'une participation active du spectateur dans la (re)construction du sens, un retour à des formes d'interaction avec des textes qui ne peuvent être compris qu'en étant écoutés, projetés ou vus. Parlant justement de cette nouvelle tendance, Chantal Hébert, fait valoir l'apparition d'un "théâtre de l'image" qu'elle qualifie en ces termes :

[p]armi les différentes tendances ou explorations tentées au cours des vingt dernières années, force est de reconnaître la place et l'importance de l'une d'entre elles, qui a contribué à redéfinir la théâtralité, par la création d'un langage théâtral différent, imagé et polysémique : le théâtre de l'image. Accordant la primauté à l'image, comme son nom l'indique, et à ses composantes (lumières, objets, formes, mouvements, rythmes, etc.), l'originalité de ce théâtre tient dans son écriture scénique qui s'offre comme un jeu combinatoire d'objets, de techniques, de modèles hétéroclites, autrement dit d'éléments à assembler. (Hébert et Contos 65, 66)

Pour elle, les modalités de ce théâtre de l'image seraient que la scène ne lève plus le rideau sur une "tranche de vie" puisque l'acte de création semble s'ancrer dans le principe du mouvement qui anime et qui métamorphose, principe qui meut l'œuvre vivante.

Dans ce théâtre, l'image ne cesse jamais de vouloir créer ou recréer le mouvement. Beaucoup d'images fonctionnent sur le mode de la série, tirant leur sens de la constellation qu'elles forment avec d'autres images constituant ainsi le paradigme de l'image en mouvement. Il s'avère donc que "ce que l'image théâtrale en tant que médium est en train de changer, c'est particulièrement la façon séculaire de voir, en exposant sur la scène – c'est-à-dire en mettant sous les yeux – le nouveau regard que notre époque pose sur le monde" (Hébert 67). L'image qui nous intéresse là c'est celle qui acquiert une valeur positive en devenant "processus", "mouvement" ou encore "image de la pensée" comme la décrit Deleuze : "nous ne pensons pas seulement d'après une méthode, tandis qu'il y a une image de la pensée, plus ou moins implicite, tacite et présupposée, qui détermine nos buts et nos moyens

quand nous nous efforçons de penser"⁶¹ (*Différence* 282). Mais lorsque Deleuze parle de l'image ici, il vise surtout l'image cinématographique et non théâtrale qu'il considère comme la proposition d'une nouvelle genèse du monde⁶². Cette absence de l'image théâtrale dans l'œuvre deleuzienne nous paraît injustifiée. L'image comme processus n'est pas uniquement cinématographique. Il serait possible de créer, via l'image théâtrale, un lieu "entre" l'écran et la scène.

1.7. *Théâtrécranisation de la scène*

Dans *Ciels*, Mouawad semble trouver un bon équilibre entre l'expérimental et le provocant d'un côté, le travail intéressant de décodage et de déchiffrage, de l'autre. Quelque soit l'étrangeté ou le chaos qui règne sur scène, c'est en même temps souvent simple d'y trouver des points de repère parce que le virtuel côtoie toujours le réel. Avec l'introduction des aspects d'intermédialité sur scène, les barrières entre théâtre et cinéma, entre fiction et réalité s'effondrent. La scène devient le lieu de rencontre de plusieurs espaces et de plusieurs personnages dotés presque tous d'une touche de réalité. Ainsi l'intermédialité théâtrale semble remédier à ce jugement d'André Bazin, théoricien et critique éminent du cinéma : "[à] l'écran l'homme cesse d'être le foyer du drame pour devenir (éventuellement) le centre d'un univers" (100). Dès lors, l'image, dans *Ciels*, devient partie intégrante de la dimension temporelle et dramatique du récit ; elle est matière du texte. Ainsi, Mouawad a pu, comme le dit Lehmann, faire "apparaître la scène comme *tableau*" (115). Partant de cette idée de l'image ou de la scène comme "tableau" ou plutôt comme "cadre", Mouawad a pu emprunter au cinéma son aspect de réalisme, dans le sens où l'entend Bazin et que l'on notera un peu plus loin. Il a pu aussi élargir les limites de la scène pour y introduire l'univers extérieur tout entier. Pour analyser ce fait, il nous paraît important de faire un détour sur les deux adaptations

⁶¹ Il convient de souligner là que Deleuze a consacré deux ouvrages pour parler de l'image cinématographique. L'objectif du philosophe dans *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps* est de dégager les concepts propres du cinéma. Revenir dans le détail sur le statut des images cinématographiques proposé dans ces deux ouvrages déborderait du cadre de notre étude. Notons seulement un point essentiel dans ces deux œuvres: l'image est revalorisée et Deleuze dégage un lien tout particulier entre l'image cinématographique et le concept. Pour lui, le concept comporte deux autres dimensions: le "percept" et "l'affect" et ce sont ces deux dimensions qui l'intéressent plus même que les images (*Pourparlers* 187). Ce que nous retenons là aussi c'est cette idée dynamique de l'image, toujours en mouvement.

⁶² En fait, les œuvres de Deleuze et Guattari touchent très peu aux spécificités du théâtre. Ces deux penseurs ne sont pas connus pour avoir manifesté un réel intérêt pour le théâtre. D'ailleurs une étude à part entière s'est penchée sur ce sujet. Cf. Garcin-Marrou, Flore, and Denis Guénoun. *Gilles Deleuze, Félix Guattari: Entre théâtre et philosophie. Pour un théâtre de l'avenir*. S.l.: s.n., 2011.

cinématographiques de *Littoral* et *d'Incendies*⁶³. Nous tenterons par la suite de voir comment le dramaturge a pu, par l'intermédialité qu'il introduit dans *Ciels*, faire un point de relais entre la scène et l'écran ou encore ajouter une ligne de fuite et une rupture (a)signifiante.

Dans *Stage and Cinema*, le dramaturge américain Neil LaBute, avoue : "[...] I love the simple confines of a theatre – a black box, a proscenium, a found space. Even in my film work I prefer to move people within the frame rather than to move the frame itself" (12). Cet aspect de "confinement" de l'espace théâtral prôné par LaBute a souvent été un élément dialectique à travers l'histoire du théâtre⁶⁴. Pour certains critiques et théoriciens, le théâtre peut être défini comme un espace déterminé où évolue le corps du comédien. Par ailleurs, il existe toujours un autre espace plus ouvert, projeté vers un monde infini de possibilités, celui du cinéma. Bazin, est parmi les premiers à semer le germe de cette problématique de l'espace tout en opposant le cadre théâtral à l'écran filmique : "le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. [...] Le cadre est centripète, [...] l'écran centrifuge" (Bazin 100). Dès lors, au sein de l'espace scénique, on peut voir des allusions à d'autres espaces symboliques, absents, réels ou imaginaires mais qui ne semblent tout de même pas avoir le pouvoir d'imiter la réalité qui fait cependant la règle du jeu cinématographique comme la conçoit Bazin⁶⁵. Cependant, il convient là de noter que le réalisme au cinéma, selon Bazin, n'a rien à voir avec la simple reproduction mimétique du réel, mais constitue plutôt une tentative d'approcher le réel non pas pour s'en emparer ou se l'approprier, mais plutôt pour en dévoiler l'ambiguïté, ou encore le questionner. Dans cette perspective, le réalisme du cinéma — qui sera emprunté aussi par le théâtre mouawadien — devient un outil pour aborder le mystère qui entoure l'homme de toute part afin de l'aider à s'y projeter et à en ramener quelques vérités. C'est aussi une tentative de donner un sens au matériel brut et dynamique de la réalité.

⁶³ Loin de vouloir se laisser glisser vers un chemin théorique qui revivifie le débat entre théâtre et cinéma, nous limiterons surtout aux points relatifs à la création filmique de ces deux pièces (*Littoral* et *Incendies*) et à celle intermédiale de *Ciels* pour montrer comment, que ce soit sur la scène ou sur l'écran, toute image, virtuelle ou non, devient une rupture aléatoire vers un arrière-plan quelconque sur lequel se détachent les figures de l'imaginaire.

⁶⁴ Notons là que le débat commence par Aristote. Celui-ci proclamait que la tragédie doit se méfier de toute sorte d'effets visuels pour atteindre son but. Le metteur en scène, Jacques Copeau, de son côté, exprimait toujours sa conception d'un "*tréteau nu*" alors que "*Vers un théâtre pauvre*" de Grotowski, traite surtout de l'importance unique accordée au rôle du comédien et réduit tout emprunt extérieur à une sorte de *non-sens* (*Staging 5*).

⁶⁵ Cf. Annexes 7, 8.

L'art cinématographique devient par là le procédé par lequel l'artiste crée une esthétique, un style, qui interpelle le réel et tente d'interpréter son sens ou d'en révéler les vérités. Disposant du temps, le cinéma s'évertue vers l'espace alors que le théâtre, disposant de l'espace, s'évertue vers le temps. Mouawad est parfaitement conscient de cette tension entre ce que le théâtre *est* et ce qu'il *peut* tout en le confrontant aux spécificités du cinéma. Après son expérience de la réalisation filmique de sa pièce *Littoral*, il tente dans *Ciels* de remédier à ce débat tout en modifiant notre conception du théâtre par l'introduction de nouveaux concepts⁶⁶. Par la caméra, le drame est affranchi de toute contingence de temps et d'espace alors qu'au théâtre, au contraire, on utilise souvent une machinerie complexe pour donner au spectateur l'illusion de réalité (Bazin 97). Voilà pourquoi Bazin privilégie le réalisme du film sur l'artifice du théâtre. C'est aussi ce que note Susan Sontag, essayiste et romancière américaine, à propos de l'espace : "what distinguishes theatre from film is the treatment of space. Theatre being confined to logical, continuous space, while cinema may access alogical, discontinuous space" (108).

Dans *Ciels*, il y a ce que nous pourrions appeler non pas une théâtralisation mais une "théâtrécranisation" de la scène, dans le sens où il y a réconciliation entre le théâtre et l'écran au sein de la scène théâtrale tout en gardant les spécificités de chaque médium. La fusion entre les techniques cinématographiques sur scène permet de remédier aux contraintes spatio-temporelles du théâtre et offre une ouverture sur le monde extérieur. En travaillant avec plusieurs médias, la pièce mouawadienne incorpore donc l'aspect filmique de la composition des images, du son, de la lumière et rend ainsi la représentation théâtrale plus réelle. L'utopie de *Ciels* n'est donc pas le monde transformé en théâtre, mais le théâtre définitivement rendu au monde, c'est-à-dire dépassé par cet art du vivre ensemble. Ceci dit, si le cinéma a pu

⁶⁶D'ailleurs, dans l'une des productions théâtrales de *Littoral*, celle de la production du Timms Centre, University of Alberta (Automne 2009), la pluralité des espaces est conçue par l'imagination mais l'effet de réalité fait toujours défaut à la pièce. Alors que dans la production filmique qui porte aussi le nom de *Littoral* et est coproduit avec la France en 2004 et réalisé par Wajdi Mouawad d'après sa pièce *Littoral*, publiée en 2004, le réalisme remédie amplement à ce manque puisqu'on voit la "terre natale" du père et surtout un "vrai" littoral pour le lavage mortuaire final de celui-ci et de son "emmèment". Cf. Annexe 7.

Quant à *Incendies*, le film réalisé par Denis Villeneuve en 2010 qui est l'adaptation de la pièce mouawadienne portant le même nom et publiée en 2003, était parmi les cinq finalistes des Oscars dans la catégorie du meilleur film en langue étrangère en sus de nombreuses nominations. Dans ce film, le gros plan de la caméra remédie au "silence" qui happe la mère (Nawal) pendant des années. Le montage des scènes épouse le rythme accéléré de ce va-et-vient entre l'ici et l'ailleurs, le passé et le présent, mais aussi et surtout l'alternance constante entre la fiction et la réalité alors qu'il est difficile de ne pas perdre le fil pendant la lecture de la pièce. Cf. Annexe 8.

dépasser le théâtre en ce qui a trait aux adaptations de *Littoral* et d'*Incendies*, l'intermédialité dans *Ciels* a pu le continuer et le prolonger en métamorphosant ses situations dramatiques tout en lui gardant quand même ses spécificités. Si le spectacle de *Ciels* est considéré comme "hypermédia", c'est parce qu'il regroupe, sur une même scène, une pratique médiatique et artistique composite capable de suggérer une nouvelle représentation de l'espace-temps théâtral. En outre, l'intermédialité, cette forme hybride du théâtre, demeure — du moins jusqu'à nos jours — la voie unique de réconciliation entre film et cinéma dans une époque où les deux arts s'affrontent. Ancrée dans le lieu d'intersection entre les différents médiums, l'intermédialité serait, semble-t-il, capable de remédier à chacun d'entre eux. Greg Giesekam, dans son œuvre *Staging the Screen*, résume ce fait en ces mots : "[t]here's not a lot of hope in theatre as it is today and there's not a lot of hope for film in the direction it's going right now... [...] there's a place in the middle" (220). C'est dans cette brèche de l'entre-deux, au confluent des médiums, que s'installe exactement *Ciels* que l'on voit comme un "carrefour intermédiatique". En multipliant ces modes médiatiques, la scène retrouve les éléments qui lui manquaient du monde réel tout en conservant les éléments fondamentaux du théâtre (corps, parole, mouvement, etc.) et plus particulièrement son essence même qui est "la présence" jamais atteinte au cinéma⁶⁷. On pourrait se demander, avec Luigi Pirandello si la scène ne serait pas vraiment "autre chose qu'une grande image vivante en action" (173).

1.8. Vers une fixité mouvante

En fait, la scène de *Ciels* n'est pas elle-même seulement un tableau imagé, mais se fonde aussi sur une toile artistique pour souligner, une fois de plus, cette tendance à établir de plus en plus des ruptures à l'espace confiné et des lignes de fuite vers une pluralité des sens. La présence des figures bibliques dans *L'Annonciation*⁶⁸ qui représente "une scène de la vie du Christ", mais "utilisées comme code entre les membres d'une cellule terroriste" (*Puzzle* 83), n'est pas sans nous rappeler la montée du Christ qui est également la montée de l'artiste créateur, novateur. Cette montée lui permettra de se servir de la littérature pour reformuler le

⁶⁷ Cette notion de "présence" est soulevée par Bazin lorsqu'il dit: "le cinéma peut accueillir toutes les réalités hors celle de la présence physique de l'acteur" (90) et fait aussi écho au débat jamais résolu quant au concept de "liveness" au théâtre. Ces éléments médiatiques pourront remédier à cet aspect comme le prétend Philip Auslander dans son livre: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*.

⁶⁸ Tableau peint par le Tintoret vers 1585 et qui se trouve à la Scuola Grande de San Rocco à Venise. Cf. Annexe 9.

monde. En effet, la présence de ce tableau représente en elle-même une ligne de fuite vers l'extérieur ainsi qu'une rupture qui sort du cadre même du tableau et établit des effets en dehors d'elle-même. Le rapport intertextuel avec le texte biblique se confond dans l'univers mouawadien avec le rapport à la littérature puisqu'il avoue : "j'entretiens un rapport à la Bible exactement comme j'entretiens un rapport aux Grecs. C'est l'écrivain qui parle ici" (Côté 55). Cette ascension annonce une nouveauté à la fois matérielle et spirituelle ; nouveauté d'autant plus accentuée et ressentie par la prophétisation du siècle du virtuel, des médias et de l'industrie de l'image qui opère une transformation du monde sur tous les plans. À l'image de Dieu, l'homme-artiste devient un démiurge, capable de recréer un monde nouveau⁶⁹. Par ailleurs, la fixité caractéristique de cette toile devient mobile, parce que les forces et les tensions sortent du tableau, se libèrent du joug des sens, du moins dans une certaine mesure, et viennent frapper l'observateur. La fixité devient mouvement. L'image, si elle est fixe, se propose aussi d'appréhender et de recréer un mouvement qui lui, est particulier puisqu'il se relie à tout un système de décryptage, comme on le verra plus loin. Bien avant *Seuls, Ciels*, représente donc cette nouvelle ambition mouawadienne de créer une plate-forme d'exploration. Dans *Ciels*, le corps, les objets, les choses et surtout les images n'existent pas comme une forme définie et stable, mais comme une matière en mouvement, constamment en devenir, dans l'ébranlement instable de la continuité. C'est ce que laisse entendre Gilles Deleuze quand il dit que "l'étendue est dans la matière et non la matière dans l'étendue"⁷⁰. Sans matière, il n'y aurait pas de mouvement et donc pas de durée. L'écoulement du temps existe à travers la transformation de la matière. Et, cette matière en mouvement induit à la conscience la sensation de durée ; c'est ce que Deleuze appelle l'univers des images-mouvement⁷¹, ajoutant de surcroît que même la conscience est une image-mouvement. Ainsi, partant d'un livre-rhizome de ruptures multiples, le dramaturge parvient à redéfinir le monde, suivant ainsi l'assertion deleuzienne : "la passion délirante du livre, comme origine et finalité du monde, trouve ici son point de départ" (*Mille* 159).

⁶⁹ Ce passage de la religion à la technologie a d'ailleurs été le sujet d'un ouvrage collectif (*Deus in Machina: Religion, Technology, and the Things in Between*) où un chapitre intitulé (Re)placer la religion à l'ère de la technologie attire particulièrement notre attention, car il se situe justement au croisement entre la religion et la technologie et montre que la jonction entre ces deux valeurs peut faire voir la nature humaine sous un jour nouveau.

⁷⁰ Cf. cours de Deleuze: <<http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>> consulté le 13 février 2014.

⁷¹ Cf. l'œuvre de Gilles Deleuze *L'Image-mouvement*, Paris: Minuit, 1983, pour plus de détails sur ce concept et son rapport avec le temps.

2. Image cosmique ou cosmos des images

2.1. Dynamisme de l'image cosmique

Ciels est en ce sens le point tournant qui sépare cette pièce des trois premières, mais tout converge en elle pourtant puisque le cri qui la clôt "surgit dans sa diagonale pour créer le lien et donner naissance à ce quatuor" (*Ciels* 10) que le dramaturge a eu envie d'intituler *le Sang des promesses*, et où il a eu recours à l'image comme manifestation sensible de l'invisible ou de l'abstrait. Loin de faire d'elle-même le point focal et final de la représentation, elle se conçoit plutôt comme un foyer de radiances faisant se situer l'horizon conceptuel hors de son cadre spatial et temporel limité. Parlant de cette pièce, Mouawad dit : "[d]eux êtres que tout sépare ne peuvent être reliés que par un geste diagonal qui est le geste hypoténuse. En ce sens, le cri de Charlie Eliot Johns, l'un des membres de l'équipe dont le fils est tué lors de l'attentat terroriste du musée, est un cri hypoténuse puisqu'il relie *Ciels* à *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*" (*Ciels* 9). C'est ainsi que *Ciels* s'inscrit dans un contexte d'intertextualité qui ouvre un autre espace textuel et en fait éclater la clôture. Sans vouloir tomber dans le piège d'une analyse portant sur le vaste champ de l'intertextualité, nous notons tout simplement que le caractère complexe de *Ciels* relève aussi d'une structuration de rapports avec les textes précédents. En d'autres mots, l'intertextualité dans cette pièce opère un mouvement vers le dehors du texte, une transcendance textuelle. Ce qui déborde le texte n'est donc pas le sens caché, mais plutôt son rapport à l'ailleurs, à un texte autre. L'intertextualité étant toujours au *milieu* des textes, la lecture de *Ciels* devient ainsi le dispositif de liaison entre les pièces du quatuor. Voilà pourquoi nous avons trouvé propice d'étendre, nous aussi, des lignes de fuite au-delà de la pièce pour solliciter, non seulement l'image cosmique dans *Ciels* mais aussi celle des trois premières pièces du quatuor (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts*). Même si l'écriture de *Ciels* diverge des autres pièces, le quatuor tout entier ne peut trouver son sens et sa signification qu'en fonction d'une vue d'ensemble apte à créer la toile de fond qui le sous-tend comme le montre le dramaturge lui-même. En ce sens, il nous

paraît impossible de traiter l'intrigue de *Ciels* et la présentation de celle-ci en tant que phénomène unique et inextricable.

À l'image intermédiatique et dynamique qui s'instaure dans *Ciels*, s'ajoute une autre image, un "processus" amorcé à partir de *Littoral* et qui prend tout son sens dans *Ciels*. Il s'agit d'une image en mouvement qui dresse un tableau rassemblant le quatuor tout entier. C'est l'image cosmique des éléments que l'on peut attribuer à chacune des pièces. Sans vouloir coller définitivement le caractère "fixe" ou "mouvant" à l'image mouawadienne, il nous importera ici de proposer un modèle nuancé, capable de décrire concrètement la "rythmique" inhérente aux objets du champ visuel créé sur scène. À preuve, le thème du mouvement transparait dans le théâtre mouawadien sur tous les plans. Si on aborde les modes de découpage des trois premières pièces, on constate que chacune se trouve divisée en parties ayant plusieurs séquences qui s'agencent ensemble pour conférer à l'œuvre un certain dynamisme. La tâche du lecteur/spectateur devient donc celle de dégager l'énergie de l'image, de faire voir sa chorégraphie et ce qui fait mouvement en elle. *Littoral* se trouve ainsi répartie en 6 séquences qui dressent en elles seules l'image du carrefour identitaire de Wilfrid entre la vie et la mort. Partant d'un "Ici" où il fait face au traumatisme de la mort du père, le héros tâtonne vers un "Hier" à travers lequel il entame un voyage imaginaire vers le passé de ses origines qui sera doublé par un autre voyage géographique dans la partie "Là-Bas". C'est au cours de ce périple qu'il fait la connaissance de "L'Autre", qui l'accompagnera sur son "Chemin" jusqu'au "Littoral" qui sera la tombe marine du père. Les séquences *d'Incendies* quant à elles, peignent concrètement le tableau du carrefour mémoriel de chacun des personnages. "L'Incendie de Nawal" c'est donc l'image d'exposition du mystère à résoudre ; "L'Incendie de l'Enfance" serait, à son tour, l'image des souvenirs passés de Nawal. Dévoilant la vérité horrible, chacun des jumeaux aura son incendie ou son sinistre propre à lui ou à elle. Quant à *Forêts*, chacune des sept parties constitue l'image d'un vagabondage double à travers le temps et l'espace devenus parties du corps de l'une des femmes de la généalogie : Le cerveau d'Aimée, Le sang de Léonie, La mâchoire de Luce, Le ventre d'Odette, La peau d'Hélène, Le sexe de Ludivine, Le cœur de Loup. Le découpage de *Ciels* est bien différent. Les 18 séquences qui constituent cette œuvre représentent comme des bribes d'image en miniature qui forment enfin un tableau énorme intitulé : "Le Cri Hypoténuse".

Face à la complexité du rapport de l'image au mouvement, Gilles Deleuze parle à juste raison d'"image-mouvement", mais l'on voit qu'il serait peut-être aussi adéquat de parler chez Mouawad d'une immobilité vivante de l'image, d'une alternance rythmée ou encore d'un mouvement (im)mobile. Rappelons là que toute la pensée deleuzienne de l'image se trouve ancrée dans le domaine cinématographique et non pas cosmique. Dès lors, une approche phénoménologique de type bachelardien nous a paru la plus adéquate pour jeter la lumière sur cette "immensité intime" (Bachelard, *Poétique de l'espace* 209) qui se crée entre le dehors et le dedans. Selon Bachelard, c'est par le regard et la parole poétique que l'homme adhère au monde. Les espaces du *dedans* et du *dehors* ramènent aux images profondes et immémoriales. Cependant, l'imaginaire poétique de l'espace bachelardien n'est attaché à aucun monde privilégié, mais transforme les images en un renouvellement permanent. C'est le rêveur qui fait le monde poétique et non le contraire. Le propre de la poétique de l'espace est précisément de dépasser les oppositions figées⁷², de concilier les contraires, d'explorer les dimensions du monde, de l'extérieur vers l'intérieur et réciproquement, sa topographie multiple, ses variations différentielles tout en ne les réduisant jamais à leurs propriétés premières (Bachelard, *Poétique de l'espace* 202). L'espace poétique prend ainsi des valeurs d'expansion et rend compte davantage du processus même de la création continue et de l'innovation mentale que de la simple représentation de la mémoire. Par cette démarche qui s'adresse particulièrement à l'image poétique et en fait une topo-analyse entre l'espace du dehors et celui du dedans, cette approche nous paraît pertinente à celle du théâtre mouawadien. On y trouve aussi une sorte de rationalité géométrique et architecturale qui serait parfaitement adéquate à une analyse de l'espace scénique à travers l'image cosmique.

Une première lecture du quatuor mouawadien nous a permis de comprendre comment le palimpseste des images du dramaturge répond au dynamisme de l'imagination matérielle, tel que décrit par Bachelard : "[n]ous croyons possible de fixer, dans le règne de l'imagination, une *loi des quatre éléments* qui classe les diverses imaginations matérielles suivant qu'elles s'attachent au feu, à l'air, à l'eau ou à la terre" (Bachelard, *L'Eau* 4). Un défilé rapide juste des

⁷² On n'est toujours pas loin de la structure rhizomatique deleuzo-guattarienne qui dénonce l'opposition binaire, d'autant plus que l'idée de l'espace "du dehors" et "du dedans" n'est pas sans rappeler celle de l'espace strié et de l'espace lisse. De même, la topo-analyse bachelardienne entre les deux espaces fait écho au principe de cartographie propre au rhizome. Notons enfin que l'idée de l'imagination créatrice en perpétuel mouvement chez Bachelard rappelle l'idée du "devenir" chez Deleuze et Guattari. Ce qui privilégie une approche bachelardienne pourtant, c'est qu'elle se fonde principalement sur l'étude de l'image.

titres des pièces du *Sang des promesses* pourrait mettre en évidence le fait que ce sont les rêveries de l'eau (*Littoral*), du feu (*Incendies*), de la terre, voire du végétal (*Forêts*) et de l'air (*Ciels*) qui dominent chez le dramaturge et régissent l'univers artistique du quatuor. Partout dans les pièces, l'image qu'elle soit dynamique ou même statique, est vécue en profondeur chez les héros : l'image des éléments est alors vue telle une expérience existentielle, exactement comme le souligne Bachelard en ces termes : "[e]n poésie dynamique, les choses ne sont pas ce qu'elles sont, elles sont ce qu'elles deviennent dans les images" (Bachelard, *L'Eau* 66). En d'autres termes, selon la théorie bachelardienne de cosmologie symbolique, il y aurait chez Mouawad une véritable phénoménologie de l'imaginaire. Ceci dit, l'image se rattache, chez le dramaturge, à un schéma sensible qui peut lui conférer un sens plus profond que le sien⁷³. Ce statut des images est exactement celui que l'on retrouve dans le quatuor de Mouawad où chaque œuvre sème une sensation alors que l'interprétation ne fait son apparition que dans *Ciels*. D'ailleurs, Mouawad lui-même affirme que *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* représentent pour lui "l'envie de recréer les éléments pour répondre à la perte des éléments. Arraché à la mer voici *Littoral*, arraché au désir voici *Incendies*, arraché à la montagne voici *Forêts*, arraché aux oiseaux voici *Ciels*" (*Puzzle* 6). C'est comme si l'image cosmique bachelardienne aidait Mouawad à remédier à la perte qu'il ressent et fusionner dans le monde réel.

2.2. Image et matière

Pour qu'une image prenne corps et consistance, pour devenir apte à donner une œuvre écrite, il faut qu'elle trouve sa matière, "l'élément matériel [qui] lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique" disait Bachelard (*L'Eau* 5). C'est par la recréation de cette image que le dramaturge renoue avec le cosmos et se guérit de sa nostalgie d'union avec l'élémentaire : la terre, l'eau, le feu et l'air. En ce sens, l'image formée "appelle la matière à la naissance, à la vie, à la spiritualité. La littérature est ici directement agissante". (Bachelard,

⁷³ Cette idée sera explicitée par Mouawad lui-même un peu plus tard dans *Seuls* où il parle souvent des idées de ses pièces ou des images qui animent son esprit comme la sensation d'une présence: "[l]a sensation qui me regarde est un Ange annonciateur" (*Seuls* 32), dit-il encore du tableau du Tintoret qui initie l'écriture de *Seuls*. D'autant plus qu'il donne aux éléments et aux images qu'il voit un sens différent et établit des agencements hétéroclites entre eux. En remarquant que la rosace de la cathédrale Saint-Etienne de Toulouse est décentrée, il explique que cette remarque lui "procure un sentiment de liberté dans la construction d'une œuvre" (*Seuls* 60).

Poétique de la rêverie 63). Loin de se confiner dans un espace solitaire, l'image est essentiellement ouverture sur le monde "directement imaginé. On touche là un des paradoxes de l'imagination : alors que les penseurs reconstruisant un monde retracent un long chemin de réflexion, l'image cosmique est immédiate". (Bachelard, *Poétique de la rêverie* 149). L'image semble acquérir ainsi chez le dramaturge une "fonction d'irréel" (Bachelard, *La Terre* 3) dont la première qualité serait bien son dynamisme, son indépendance et son imprévisibilité. Parlant de l'image, qu'elle soit dynamique ou statique, Bergson l'associe toujours à la matière et déclare : "[j]'appelle matière l'ensemble des images" (*Matière* 215). Moyen de connaissance, l'image devient aussi le moteur déterminant de la vie psychique puisque c'est "l'imagination [qui] produit la pensée" (Bachelard, *L'Air* 24). Or, chez Mouawad, l'imaginé ne se confond pas avec le remémoré, la mémoire colore l'imagination de résidus a posteriori. Bien plus, si Bachelard substitue à l'image un nouveau dynamisme, celui de la substance et voit que le bois, l'eau, la pierre, la terre sont de puissants inducteurs de rêverie, c'est pour souligner le matérialisme de l'image. L'image peut être ainsi considérée comme l'aboutissement d'un trajet allant de l'imagination vers la matière où le monde naturel est imaginé dans son "dynamisme spécial" (Bachelard, *L'Air* 15). Mouawad semble parfaitement adhérer à cette démarche bachelardienne puisqu'il avoue que ces quatre éléments, qui ne sont que les noms de ses pièces lui ont tout appris : "Littoral, Incendies, Forêts, Ciels. Ce sont quatre mots qui m'auront appris à lire, à écrire, à parler, à compter" (*Puzzle* 5). Ceci dit, par le retour à la matière, aux origines de la création, le dramaturge est devenu capable de restaurer l'image d'un monde pur, au-delà des ruines et du sang.

Cependant, il faut signaler que l'étude de l'image des quatre éléments cosmiques— la terre, l'air, l'eau et le feu — n'expliquera pas de façon objective ou rationnelle les diverses manifestations du mystère à l'intérieur du quatuor mouawadien. Notre but n'est pas de trouver des liens de cause à effet là où l'image, le fictif et le réel se déploient dans toute leur puissance et leur fascination, ce qui est aussi à l'encontre de notre démarche rhizomatique dans l'étude de l'œuvre. L'intérêt de notre recherche réside toujours dans la tentative de déceler les ruptures (a)signifiantes dans ce carrefour d'images qui unit les éléments d'un univers insolite, point de fusion de l'imaginaire et du réel et dissolution du visible et de l'invisible. Du même coup, il s'agit de montrer comment "l'imagination matérielle" s'enrichit d'une dimension supérieure et spirituelle qui dépasse "l'imagination formelle" ou en constitue une ligne de

fuite, de déterritorialisation. Ce premier type est souvent privilégié pour Bachelard qui en dit : "la matière est l'inconscient de la forme" (*L'Eau* 70) et voit surtout "une vie fortement enracinée dans les éléments matériels" (*L'Eau* 176). L'on comprend donc pourquoi l'imagination formelle s'attache au pittoresque, à la nouveauté, à l'aspect visuel et se soumet plutôt à la perception superficielle ; alors que l'imagination matérielle intériorise la substance, elle en écarte les formes pour pénétrer l'élément, et se pénétrer de l'élément. Suivant ce même trajet, Mouawad ne peut contenir, comme tous les personnages qu'il a créés, cette sensibilité très vive de tout son corps. Enfant, ses sens sont naturellement éveillés aux diverses manifestations des images primitives qui l'entourent ; il laisse libre cours à son imagination débordante, inventant les sortilèges les plus bizarres, sortilèges qu'il transmet par la suite sur la scène et qui poussent Jean-François Côté à dire sur ce sujet :

Wajdi porte un théâtre dans sa tête. Parfois il le délivre sur scène ; parfois il le replie dans les pages d'un roman ; parfois il l'investit dans un lieu entier. L'énergie qui déborde de la représentation anime les esprits ; le théâtre de Wajdi possède un souffle puissant, une poésie océanique capable de porter dans les gestes la démesure des tensions de notre monde. Le théâtre engagé de Wajdi est un théâtre intrinsèque, où toutes les pièces sont toujours là, conviées au partage d'un rituel des angoisses qui ne s'apaisent pas, et cela malgré la force des images invoquées pour les réconcilier entre elles. L'imagination est ici une force au service de la lucidité, et un antidote au désespoir. (9)

Cette qualification si courte et si nette dit en effet tout de "l'architecture d'un marcheur" qui est un rêveur originel d'images, abandonné à lui-même ; très vite il est devenu attentif aux moindres vibrations de son entourage. Pour lui, la matière n'est qu'une apparence recouvrant des réalités spirituelles, tout comme le cerveau humain qui cherche à se frayer un chemin vers la "voyance", ainsi que l'a déjà fait auparavant Rimbaud. Or, loin de "fixer des vertiges" à la manière rimbaldienne, Mouawad a d'autres manières pour parvenir à cette voyance. La sienne, comme il l'explique, "passe par un chemin que l'on peut nommer l'intuition. C'est une étrange façon de faire. Par une sorte de sensation globale, qui ne dit pas le monde mais le fait ressentir sans fournir de réponses ; à travers la création d'un objet qui n'existe pas dans la nature, on peut atteindre ce regard" (Côté 16). La fiction chez Mouawad ne se réduit donc pas à une simple abstraction, mais est une représentation bien concrète, plongée dans le monde et dans le vécu. Elle n'est pas perception du monde, mais représentation d'un possible ; elle ne statue pas sur la réalité perceptible des faits, mais sur l'essence des faits en harmonie avec l'intuition.

C'est cette même intuition aussi que suggère Husserl en disant : "[p]our saisir une essence [...] de façon *originnaire*, nous pouvons partir [...] d'intuitions sans rapport avec l'expérience et n'atteignant pas l'existence, d'intuitions 'purement fictives'" (24). Cette essence qui repose sur l'intuition fictive c'est justement l'image concrète que Mouawad nous transpose sur scène pour nous traduire une vision abstraite. Par l'attentat de *Ciels*, Mouawad dénonce la violence sous toutes ses formes ; par l'algorithme à résoudre et la cryptanalyse, il remet en question l'absurdité d'un monde nourri par la violence, par le cri de l'accouchement, donc de la vie, mêlé à celui de la mort, il aspire toujours à l'avènement de la "beauté" au sein même de la "déchirure" (*Ciels* 81). Même si Mouawad ne trouve que dans *Ciels* la phrase manquante dans le méandre des mots et de la beauté, son pessimisme optimiste gît quand même dans chacune des pièces dès le début. Il y a toujours une touche de beauté et d'espoir enveloppée par la douleur. La perte du père de Wilfrid ne l'a pas empêché de s'ouvrir à l'Autre et se retrouver lui-même ; les jumeaux *d'Incendies* aussi se trouvent comme mûris et Nawal clôt la pièce par une lettre qui fait surgir l'amour de la haine même ; dans *Forêts* aussi l'ange et le démon vont de pair tout au long de la pièce. Il s'avère ainsi que pour Mouawad, l'image de la matière n'est donc ni simple décor ni prétexte à l'épanchement d'un tempérament mélancolique, elle est au contraire à prendre dans son sens le plus primaire, c'est-à-dire comme substance vivante, matière organique en mouvement. L'image du lieu-matrice est donc là pour satisfaire la nostalgie de la communion avec l'élémentaire. C'est vers ce lieu-matrice que l'écrivain se retourne toujours, c'est cette matière première que fouille et creuse son œuvre, comme à la recherche compulsive et obsessionnelle d'une symbiose originelle à conquérir à l'infini. Parmi les quatre éléments qui animent l'univers du quatuor, le feu, l'eau et l'air déclenchent de significatives images matérielles certes, mais la dominante demeure toujours terrienne. C'est par elle que l'écrivain renouera avec le lien matriciel et originnaire.

Partant de l'image cosmique attachée à chacune des pièces, une question s'impose: quel est l'outil dont Mouawad se sert pour dépeindre ou pour représenter l'irreprésentable ? De prime à bord, dans *Littoral*, l'on pourrait rattacher à l'eau de la mer un imaginaire de la vivacité, de la légèreté et de la vie au-delà du silence, de la mort et de l'obscurité. En ce qui concerne l'image terrestre, voire végétale, dans *Forêts*, celle-ci semble décrire le phénomène de l'exaltation amoureuse de la forêt ainsi que les perversions criminelles qui s'y libèrent et qui deviennent déformations. Cependant, la terre y est rêvée toujours comme Terre Mère, une

terre qui invite au repos et engendre, chez les personnages, le pouvoir des images de descentes et d'assimilations. L'on aboutit enfin à l'image cosmique de l'air dans *Ciels*, œuvre chaotique par excellence où la forme étouffante sous laquelle l'histoire est racontée fait en sorte que de l'ensemble de la pièce se dégage un sentiment d'incertitude. Cette structure devient aussi importante que l'histoire elle-même au fur et à mesure que les frontières entre image et écriture s'occulent et s'entremêlent.

2.3. L'eau salvatrice de *Littoral*

Bachelard écrivait, comme pour décrire *Littoral* : "[t]out ce que le cœur désire peut toujours se réduire à la figure de l'eau" (Bachelard, *L'eau* 203). L'eau réfléchit les formes autrement, les déforme, les ré-imaginaire et les menace d'une incessante mutation. La métamorphose des images dans l'imaginaire aquatique de Mouawad ne connaît donc pas de frontière : c'est l'image illimitée en sa pluralité de formes que celui-ci aspire à recréer. Obsédé par la terre comme lieu-matrice, l'eau étant assimilée à la substance première, l'imagination créatrice atteint le point ultime du bonheur organique, du sentiment de plénitude absolue, de puissance unificatrice face à l'eau. Dans *Littoral*, ce désir d'assimilation se retrouve presque toujours lié à l'image aquatique⁷⁴. Ainsi, le père sur le point d'être submergé dans l'eau, entend "la mer se soulever [...] folle de désir" (*Littoral* 95) et se tient "debout tendu vers l'infini [...] Pour découvrir la sensation" (*Littoral* 95) de ce qu'il voit comme "le sexe du monde tourné vers le ciel" (*Littoral* 96), qui devient donc "l'autre profondeur" (*Littoral* 96). Eau et ciel sont donc les deux pôles qui s'opposent dans la pièce⁷⁵, alors que la terre et l'eau se superposent. La mer permet ainsi à l'homme de traverser des horizons infranchissables, où le réel devient imaginaire. L'eau est ainsi liée à la purification, à la fluidité du désir, au monde pur de l'enfance qui éveille naturellement notre imagination cosmique. Par ailleurs, comme miroir⁷⁶, l'eau a la capacité de doubler le monde et de le contempler. Mais elle est un miroir singulier que l'on peut traverser, car il est sans obstacle : celui qui s'y mire peut, à loisir, s'abîmer dans l'image projetée, aucun écran rigide ne l'en empêche. Le miroir d'eau invite ainsi le corps à s'unir à l'image trouble qui frémit sous l'onde. Or, *l'eau-miroir* est aussi une

⁷⁴ Cf. Annexe 10-A pour la photo d'une couverture de *Littoral* où l'eau est toujours présente.

⁷⁵ Cf. Annexe 10-B pour la photo de l'affiche du film où l'eau et le ciel semblent s'entremêler et s'amalgamer.

⁷⁶ Cf. Annexe 10-C pour illustrer par une photo cette image de l'eau comme miroir où le visage du père est miroité par un corps mort.

eau fallacieuse où le double rencontré n'a pour tout visage que celui que l'on perd, ou encore le visage aimé que l'on a perdu. Voilà pourquoi le père, devant la mer où il va s'engloutir, résume sa situation en ces termes : "[m]on odyssée s'achève. /Je reviens au port. /Mon pays m'a conduit à mon pays" (95) "[j]e pars pour de bon vers la rive opposée [...] Nous nous retrouverons, père et fils [...] La vie tombe" (99).

La valeur purificatrice de l'eau est mainte fois soulignée dans la pièce. Sa pureté est telle qu'elle convie comme Narcisse ceux qui la regardent à descendre en ses profondeurs. C'est comme si l'immersion mortelle permettait au corps une possession substantielle de l'eau, cet élément qui, selon Bachelard, "accueille toutes les images de la pureté" (*L'Eau* 22). Ayant choisi le lieu de sépulture du père, "Wilfrid se met à nu" alors que l'on commence tout de suite à "déshabiller le père" parce que Wilfrid "décide de laver le corps de son père" (*Littoral* 89). Cette eau devient ainsi symbole d'homogénéité et d'intégrité dans la mesure où elle tend à fondre le multiple dans l'unité fondamentale de la matière élémentaire d'origine. En associant souvent l'eau au lavage et à la nudité, Mouawad semble aller toujours au-delà du réel pour parvenir à l'image cosmique. D'ailleurs, voici ce que le personnage du Réalisateur du film dit à Wilfrid : "Wilfrid, tu déshabilles ton père, et c'est comme si tu dévoilais la face cachée de la Lune ! Tu rentres dans un terrain vierge ! Tu as devant toi un paysage cosmique !" (*Littoral* 90). En raison d'une part de sa transparence, l'eau se situe ainsi à la charnière de l'invisible et du visible. Voyant ainsi l'eau comme "matrice de toute créature" (Mansuy 181), ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'eau dans *Littoral* devient la tombe où on immerge le cadavre du père. Bachelard nous rappelle que "[...] L'Eau fermée prend la mort en son sein. L'Eau rend la mort élémentaire. [...] L'Eau est alors un néant substantiel" (*L'Eau* 125).

Cependant, le besoin d'une transition par la mort pour accéder à l'être élémentaire n'est pas systématique. En effet, souvent la métamorphose s'accomplit sans qu'aucune néantisation corporelle n'ait eu lieu. Le corps n'est pas nié par la mort, mais plutôt entre en communion avec l'eau de la mer qui s'écoule sur lui. Le corps du père "une fois lancé à la mer, voyagera jusqu'à ces rochers" (*Littoral* 96) et entrera en communion parfaite avec le monde aquatique puisqu'il "deviendra l'ami des poulpes, des oursins et des étoiles de mer" (*Littoral* 96). Se fondre dans l'eau comme substance, c'est redonner vie, par la création, à une vie condamnée à la mort, vidée de ses ressources, dans le monde réel. Sabbé résume cette

vérité en ces mots : "en enterrant ce corps, nous sommes sur le point de tourner la vie" (*Littoral* 97). Le don du cadavre se fait donc volontiers par Wilfrid qui dit : "nous donnerons le corps de mon père à la mer" (*Littoral* 100), car il est convaincu que par cette fusion, il n'est pas une mort qui mettrait un point final, un terme absolu. L'image de la fusion dans l'eau devient donc un retour à la vie organique la plus simplifiée. Cette mort n'a rien d'une mort, mais serait plutôt l'échange d'un degré contre un autre degré de la vie organique, dont la pureté, la douce et simple harmonie semblent infiniment désirables. C'est ce que Wilfrid dit à son père : "[t]u ne seras plus mort, mais tu reviendras berger" "pour l'éternité [...] le gardeur de troupeaux" (*Littoral* 103). La rêverie de l'eau vive peut donc se déployer sur la sensation d'une liberté, ou encore sur la sensation d'un abandon progressif de la vie et d'un passage vers l'éternité transparente. L'étendue vaste de la mer transporte dans cet ailleurs, en offrant des soulagements occasionnels : "la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale ; un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain devant un monde qui porte le signe de l'infini [...]. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille" (Bachelard, *La Poétique de l'Espace* 169-170).

On remarque aussi que le vœu de symbiose du corps avec la mer, dans le cas de *Littoral*, n'est pas simplement motivé par un désir de coalescence avec l'eau, ce qui permettrait une renaissance sous une autre forme, mais c'est aussi la manifestation intense et durable de l'union avec autrui. C'est surtout Joséphine qui souligne ce désir : "[I]es autres sont là-bas, au loin, on les entend rire, on les entend crier, ils ont découvert la mer, ils ont découvert les flots tumultueux, le ciel jusqu'à l'horizon" (*Littoral* 95). De plus, elle insiste à ce que Wilfrid laisse le lavage du corps de son père pour lui donner "un signe de vie" et lui demande : "laisse le mort et embrasse-moi" (*Littoral* 95). L'eau étant l'élément intime par excellence, elle déclenche aussi chez ceux qui la regardent le désir d'extérioriser leurs sentiments. Et parce que sa nature est de faire corps avec tout ce qui l'absorbe et ce qu'elle absorbe, l'eau éveille le désir d'une union totale et parfaite avec autrui.

2.4. Le feu de la vérité d'*Incendies*

Or, si les héros mouawadiens de *Littoral* sortent grandis de leur expérience aquatique, ils s'épuisent et se perdent dans la lutte inégale avec la dévorante chaleur de la violence dans *Incendies*. Le baptême aquatique cède le pas au baptême par le feu. Si l'eau apaisait souvent la

conscience troublée des héros de la première pièce, le feu la précipite dans un égarement absolu dans la seconde. Là, il ne s'agit plus d'une initiation heureuse, de la rencontre exaltante avec les forces cachées de la nature, mais bien d'un affrontement entre l'humain vulnérable et les énergies sanglantes du cosmos. Des quatre éléments constitutifs de l'univers, c'est l'élément du feu qui se rattache aux facultés de l'esprit et qui se trouve à l'origine du monde. Dans la *Psychanalyse du feu*, Bachelard conçoit cet élément comme étant

un phénomène privilégié qui peut tout expliquer. [...] Le feu est l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. [...] il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. [...] Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. [...] Il peut se contredire : il est donc un des principes d'explication universelle. (*Psychanalyse* 19-20)

Il semble ainsi que le feu est associé au réveil, à la réanimation⁷⁷. Que penser alors des incendies, si fréquents dans *Incendies* ? Les incendies d'*Incendies* consistent en ce qui suit : "incendie de Nawal" où les jumeaux apprennent la mort de leur mère et son testament, "incendie de l'enfance" qui nous transpose dans la mémoire de Nawal qui fait face aux atrocités de la guerre, "incendie de Jeannane" qui entreprend sa quête identitaire dans le pays natal de sa mère et révèle le secret de son silence, "incendie de Sarwane" qui, à son tour, apprend l'horrible réalité du passé de sa mère et sombre dans le silence du refus. En fait, l'étouffement puis l'asphyxie qui règnent tout au long de la pièce correspondent, dans la psyché des héros, à l'irréversible emprise de la mort par le feu. Bachelard dit : "[e]n vérité, le feu fut surpris en nous avant d'être arraché au ciel" (*Feu* 58). Et c'est exactement ce feu interne que Mouawad semble souligner dans la pièce puisqu'il dit : "[t]ous deux fils et fille du bourreau et nés de l'horreur. /[...] Ils sont brûlés. /Enflammés par la vérité que vous êtes à leurs yeux" (*Incendies* 85). Cette "brûlure" innée rend la réalité encore plus insaisissable et les personnages aussi dévorants qu'avidés d'être dévorés par elle. Telle est la grande fascination de la vérité et du feu conjugués : à l'avidité de dévoiler l'inconnu, les héros opposent une flamme démoniaque qui risque de les embraser corps et âme. C'est là aussi que s'exerce la

⁷⁷ Le titre anglais de la pièce (*Scorched*) est en ce sens beaucoup plus significatif que le titre français (*Incendies*) car il associe, juste par l'évocation du mot, l'image non seulement du feu mais aussi de celle de la destruction causée par la brûlure. Telle est la définition de *Scorched*: "to burn a surface of so as to change its color and texture", "to dry or shrivel with or as if with intense heat", "to afflict painfully with censure or sarcasm" et enfin, "to destroy (as property of possible use to an advancing enemy) before abandoning" (<http://www.merriam-webster.com/>). Sur le plan visuel, l'affiche du film nous paraît aussi plus expressive puisqu'il s'agit d'une "explosion", donc d'un incendie réel (Cf. Annexe 7).

force punitive du feu vengeur de la réalité qui cherche à s'imposer, puissance qui naît et renaît d'elle-même avec furie, d'incendie en incendie. Tout se passe comme si la terre encaissait les coups de la colère du surgissement de la réalité enfouie, animée par un flamboiement cosmique qui n'est en effet que le pont qui permet "le passage de la métaphore à la réalité" (Bachelard, *Feu* 66).

Devant l'image ou plutôt le spectacle des incendies, les personnages ne peuvent jamais demeurer passifs. Évoquer la flamme, ce n'est pas pour eux la contempler, mais devenir êtres de flammes sortis d'eux-mêmes, revivre le commencement du monde, de *leur* monde. Le feu semble ainsi l'image de la pensée absolue. C'est le feu de la résurrection, de l'éternel retour, du désir ardent de vie. Or, "[a]près le désir, il faut que le feu s'achève et que les destins s'accomplissent. Pour cela l'alchimiste et le poète coupent et apaisent le jeu brûlant de la lumière" (Bachelard, *Feu* 92). Voilà pourquoi, par le feu des incendies, Mouawad a déclenché un processus de résurrection : il a poussé Jeanne et Simon à reconnaître dans leur père l'image aussi d'un frère illégitime, ce qui rend plus irrémédiable encore son insertion dans la lignée de leur passé. Au strict niveau des jumeaux, cette agitation est toujours provoquée par le choc des passions contraires. L'atmosphère dévorante de la résurrection des morts et avec eux la vérité, déclenche à l'intérieur des personnages diverses attitudes à la fois exaltantes et douloureuses. La "flamme" de la découverte de l'inconnu embrase les héros et dilate ou bien pulvérise leur identité propre. Les forces obscures de la psyché éclatent puisque le feu n'éveille donc pas que des images apaisantes ; il projette une haleine furieuse et c'est bien souvent à la lueur d'une telle révélation troublante que le héros est entraîné dans un tourbillon de fumées étouffantes qu'il refuse ou accepte. De son côté, Simon refuse de savoir la vérité et la nie complètement : "comment pouvez-vous la prendre au sérieux ?" (*Incendies* 17). Du même coup, Jeanne, animée par un désir furieux de dévoiler l'inconnu, se lance vers une analyse mathématique de la situation où elle se trouve et remet en question ses connaissances théoriques :

toute la théorie des graphes repose essentiellement sur ce problème pour l'instant impossible à résoudre. Or, c'est cette impossibilité qui est belle. Le mystère du polygone, lui, reste entier (*Incendies* 2). Bref, tout se résume à une profonde connaissance de soi, véritable rituel d'initiation pour la conscience déchirée puisque "le feu donne à l'homme qui rêve la leçon d'une profondeur qui a un devenir". (*Feu* 93)

Ainsi, les sortilèges nocturnes s'unissent à la chaleur pour déchirer la conscience lucide et la précipiter dans une sorte de néant cosmique créateur d'un avenir : les ténèbres poussent Jeanne à trouver une conjecture en mathématiques pour justifier la terrible réalité qu'elle vient de découvrir et prouver "comment 1 plus 1 font 1 !" (*Incendies* 82), comment le père et le frère sont la même personne, alors que Simon cesse de se révolter et se livre à l'éblouissement et au silence.

Alors, si Mouawad a voulu tout brûler sur le chemin des jumeaux, c'est pour leur donner une nouvelle possibilité de se rencontrer avec l'avenir. Ce geste de brûler, avec toute la connotation destructive qu'il comporte, a plus de sens en tant que naissance dans l'avenir que dans le moment présent. Si Mouawad souligne que "ce qui se passe sur scène est toujours grave, toujours important. C'est la vie en accéléré" (*Puzzle* 47), c'est justement pour montrer par ces incendies que "le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. Alors la rêverie est vraiment surprenante et dramatique ; [...] la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement" (Bachelard, *Psychanalyse* 35). Dans cette pièce, il est indéniable que la chaleur du passé écrase les personnages mais c'est pourtant d'une telle source qu'ils retirent la joie réelle de se retrouver et de se connaître. Dans la flamme destructive se prépare aussi une résurrection, le réveil d'un être épuré ; la renaissance devient une initiation ; une ouverture vers des pouvoirs nouveaux. Mais il n'y a que le feu pour rendre plus déchirante encore cette ambivalence au cœur de l'homme, en précipitant la conscience lucide dans un abîme infini, où tout espoir de retour à la clarté rassurante du jour nouveau semble comme un leurre. Seule la rêverie du feu engendre "un véritable complexe où s'unissent [...] l'instinct de vivre et l'instinct de mourir" (*Feu* 35). Point de surprise donc si dans toute la pièce on voit toujours "horreur et bonheur" (*Incendies* 87) allant de pair et on sait que "cette histoire d'amour prend sa source dans le sang, le viol. [...] le sanguinaire est le violeur. Tiens son origine dans l'amour"⁷⁸ (*Incendies* 90). Nulle surprise aussi, car ce feu a une double valeur rituelle de purification et de châtement. Car le feu consomme l'espace tout entier : il expurge les passions des personnages

⁷⁸ Cf. Annexe 11 qui représente cette imbrication de l'amour (symbolisé par le lait maternel) et la haine et la ruse (symbolisée par le Loup), d'autant plus que le contraste des couleurs accentue cette idée: le rouge couleur de sang, le noir couleur de la mort et la couleur blanche du lait qui représente la purification et la pureté. Bien que la femme soit démembrée (elle a perdu ses deux mains), elle continue à allaiter "un Loup". Amour et haine, malheur et bonheur vont ainsi de paire même dans les images.

en faisant miroiter la noire figure du destin et l'espoir d'un avenir lucide. C'est pourquoi Bachelard dit que "le feu purifie tout" (*Feu* 168). C'est la substance qui visualise le mieux la douleur. La tradition chrétienne a abondamment illustré la souffrance par le feu qui consume le pécheur et purifie son âme. Le feu c'est la flamme dévoratrice qui consume et engloutit la matière. L'expérience de la douleur renvoie au feu, comme le feu renvoie à l'expérience de la douleur ; ou en d'autres termes : "le feu, c'est la vie ; la vie est un feu" (*Feu* 79).

Bien plus, l'image du feu devient "l'homologue de la rêverie de l'amour dans le cœur d'un homme taciturne [...]". Loin d'être une *description* des phénomènes objectifs, elle est une tentative *d'inscription* de l'amour humain au cœur des choses" (Bachelard, *Feu* 85, 87). C'est surtout Nawal qui donne cette leçon par son sacrifice final qu'elle résume en ces mots : "[m]ais là où il y a de l'amour, il ne peut y avoir de la haine. /Et pour préserver l'amour, aveuglément j'ai choisi de me taire" (*Incendies* 87). Son sacrifice, la leçon d'éternité qu'elle nous transmet, les trois lettres (au fils, au père et aux jumeaux) en font, par excellence, l'incarnation de l'image bachelardienne peinte en ces mots : "[l]'amour, la mort et le feu sont unis dans un même instant. Par son sacrifice dans le cœur de la flamme, l'éphémère nous donne une leçon d'éternité. [...] Tout perdre pour tout gagner. [...] L'amour n'est qu'un feu à transmettre. Le feu n'est qu'un amour à surprendre" (Bachelard, *Feu* 36, 48). Bien plus, dans la scène finale *d'Incendies*, toutes les brûlures ayant pris fin, l'on assiste au mariage entre trois des éléments cosmiques puisque Nawal dit : "je suis tombée par terre, / Plus bas encore, Au creux même de l'océan" (*Incendies* 92). La terre, le feu et l'eau ainsi réunis exercent une double puissance de fascination et de destruction chez Nawal qui se sentait "à nouveau libérée" (*Incendies* 91) alors qu'elle se trouve toujours noyée dans ses "larmes de bonheur" (*Incendies* 92).

2.5. La terre ou le végétal démoniaque de *Forêts*

Dans l'une ou l'autre des pièces, le souci, toujours plus constant de Mouawad, comme d'ailleurs celui de Bachelard, est d'habiter dans l'image cosmique du monde et de s'y abriter. Ces mots reviennent comme des échos tout au long de *Forêts* : "[c]'est important, non, de trouver un sens à sa vie et une place dans le monde [...] aujourd'hui, oui, là, maintenant [...] notre monde flambe [...] alors ce feu qui emporte notre monde, on va aller à sa rencontre et cette marche, on va la faire ensemble" (*Forêts* 95). Passant ainsi de l'image de l'eau salvatrice

dans *Littoral* vers l'image du feu révélateur d'*Incendies*, c'est l'image de la terre qui sera recherchée dans *Forêts*. Néanmoins, ce n'est pas uniquement l'image d'une *terra materna* qui est décrite dans cette pièce, mais plutôt celle de la terre, pensée en termes de passage avec toujours le fantasme d'une conquête érotique de l'élémentaire. Désireux que les éléments soient le fil conducteur de ses pièces, Mouawad fait appel dans *Forêts* aux éléments des deux premières pièces, à savoir l'eau de *Littoral* et le feu d'*Incendies* : "c'est autant la pluie que le feu. Un rêve d'eau et une brûlure" (*Forêts* 46), pour que *Forêts* devienne ensuite la pièce qui questionne notre place d'humain dans le monde, dans un milieu au sein duquel les hommes apprennent à se comprendre. Or, Mansuy remarque que pour Bachelard, "il semble que le terrien soit fréquemment un végétal"⁷⁹ (Mansuy 333). En parlant de "la vie imaginaire vécue en sympathie avec le végétal", Bachelard se demande :

Comment ne pas comprendre qu'au monde végétal s'attache un monde de rêveries si caractéristiques qu'on pourrait désigner bien des végétaux comme des inducteurs de rêverie particulière ? La rêverie végétale est la plus lente, la plus reposée, la plus reposante. Qu'on nous rende le jardin et le pré, la berge et la forêt, et nous revivrons nos premiers bonheurs. (Bachelard, *Air et songes* 231)

Si ce monde fascine Bachelard, Mouawad aussi, c'est surtout par sa lenteur, sa discrétion, sa profusion et sa capacité à se combiner à d'autres matières. Le paradigme végétal dans *Forêts* constitue les assises et les formes d'un être-au-monde et d'une passion fusionnelle exaltée par le végétal. On l'a déjà vu dans le chapitre précédent, vivre au sein du monde végétal relève d'une autre temporalité différente de celle de l'existence humaine. Parlant de la dimension temporelle de la forêt, Bachelard dit : "[l]'histoire n'y suffit pas. [...] La forêt est un avant-moi, un avant-nous. [...] la forêt règne dans l'antécédent. [...] Voilà ma forêt ancestrale. Et tout le reste est littérature" (Bachelard, *Espace* 214). Le monde végétal dans *Forêts* opère ainsi la connexion entre temps individuel, temps social et temps cosmologique. Carrefour de réminiscences, ce monde devient aussi l'emblème privilégié pour rendre sensible l'idée de durabilité et d'ancestralité bien au-delà de la dialectique trop vaste de la vie et de la mort. La

⁷⁹Bachelard aurait très bien pu écrire une "poétique du monde végétal". Du reste cette poétique existe mais elle est dispersée dans le corps de l'œuvre : on y rencontre l'arbre aérien dans *L'air et les songes*, l'arbre des morts dans *L'eau et les rêves*, la rêverie de la profondeur sur la racine en tous ses états dans *La terre et les rêveries du repos*, la métaphysique de la maison et surtout l'immensité intime de la forêt dans *La Poétique de l'espace*.

forêt "ancestrale" se meut en un "transcendant psychologique" et "la forêt devient [est] un état d'âme" (Bachelard, *Espace* 213).

Or, entrer dans l'espace du végétal, c'est risquer de perdre son chemin, ses références, ses repères, et oublier l'ordre de toute forme d'orientation ; car la forêt est un espace clos dans lequel, celui qui regarde, parce qu'il n'a pas de prise visuelle (la multiplicité des troncs d'arbres venant confondre sa vision) ne peut porter au-dehors qu'un regard trouble et hagard d'hypnotisé. Et parce que la forêt confronte, en quelque sorte, le regard à l'invisible et condamne celui-ci à la cécité, elle est le lieu, par excellence, de l'introspection. C'est la raison pour laquelle l'espace environnant serait la projection du dynamisme intime des habitants de cet univers même et se développerait ainsi comme en dehors d'eux. Réciproquement, c'est sur le paysage intérieur que l'image des objets externes se dessinerait comme sur un écran aussi. Parlant de ce paradoxe qui relève de "l'immensité de la Forêt", Bachelard dit : "[s]i paradoxal que cela paraisse, c'est souvent cette *immensité intérieure* qui donne sa véritable signification à certaines expressions touchant le monde qui s'offre à notre vue" et ajoute que cette immensité "naît d'un corps d'impressions qui ne relèvent pas vraiment des renseignements du géographe" (Bachelard, *Espace* 211). Bref, "[l]'immensité est en nous" (Bachelard, *Espace* 210).

Dans cette optique, le monde végétal dans *Forêts*, de par la luxuriance de sa végétation où foisonne une flore entrelacée et toujours en quête d'expansion, provoque inmanquablement l'imaginaire amoureux mais est paradoxalement le support psychique de tous les excès libidinaux, incestueux et lubriques. Cette ambivalence naît du fait que l'image de la forêt fait inconsciemment appel à celle de la structure morphologique des arbres qui la peuplent, dressant ainsi les traits d'une image capable d'opérer le trait d'union entre la Terre et le Ciel. À l'image verticale des arbres de la forêt, les habitants vivent la dialectique de l'enracinement et de l'élévation à la fois : chacun ayant ses racines plongeant vers la terre, sa froideur, sa profondeur et ses ténèbres, alors que le fourmillement buissonnant de ses aspirations et le déploiement multiple de ses rêves le conduisent vers des élévations lumineuses et venteuses tout comme "Edgar, qui voulait tant aimer et être aimé" (*Forêts* 77) même au sein de cet espace cloisonné. La forêt qui abrite et dissimule, comme l'eau qui purifie, apparaît dans cet univers comme un lieu de refuge permissif, soit pour les amours interdits et moralement condamnables, soit pour l'amour tout court. Mais il serait erroné de

croire que la forêt est le lieu de l'amour exclusivement transgressif. Il est le lieu de l'amour, de quelque nature qu'il soit.

Fréquemment l'image végétale apparaît comme un chant de noces. En effet, il n'est pas rare que la puissance végétale de la forêt vienne dynamiser cette autre puissance vitale, l'amour, qui est l'une des valeurs dominantes dans *Forêts*. L'entrelacement des branches, des racines et des rayons, l'isolement du lieu, exacerbent et provoquent violemment les désirs les plus érotiques. Le pouvoir aphrodisiaque de la forêt est ainsi à lire comme la métaphore, par excellence, de l'amour, l'authentique symbole de son éternité. Dans l'imaginaire végétal de Mouawad, la forêt offre l'image d'une plénitude amoureuse positive et immarcescible, à l'abri de la dégradation et des souillures : "[n]ous allons nous exiler, mais notre exil [...] sera source d'un monde nouveau" (*Forêts* 67) [...] une terre avec des arbres partout, une rivière, un monde vierge et secret, un paradis [...] un éden enfoncé au cœur de la forêt des Ardennes" (*Forêts* 68), dit Albert à Odette. La forêt protège l'amour, non seulement parce que les pulsions s'y libèrent en toute impunité, mais encore parce qu'elle instaure un rapport intime entre l'acte de possession physique de la femme et la saisie tactile et olfactive du lieu. Voici comment Léonie décrit son acte d'amour en termes d'anesthésie hypnotique : "nous avons fait l'amour toutes les nuits, tous les jours, tout le temps et sans arrêt comme deux épaves qui, demeurées longtemps sur les plages, rattrapent le temps perdu en fondant les flots" (*Forêts* 35). Plus que lit d'amour, la forêt humidifiée devient donc le corps de l'aimée possédé "en pleine extase [...] pour arriver à la violence simultanée de la plénitude [...] dans [une] seconde d'éternité" (*Forêts* 85). Le végétal appelle ainsi l'abandon, et sa rêverie semble heureuse, sans contrariété ; il permet aussi l'anéantissement dans une bienfaisante torpeur, dissolvant l'être dans la nature où tout se brouille à nouveau dans une agréable confusion qui imprègne tous les sens. L'union des corps entre eux, métaphorisée par le végétal, devient alors tangible et rendue plus vraie en quelque sorte par sa réalité matérielle⁸⁰. Ce désir de communion nous renvoie au mythe de Pygmalion où le héros, en donnant une forme humaine à la terre, rêve de posséder la forêt marine comme s'il possédait une femme. C'est comme si cette créature était l'âme du lieu et la vivante manifestation de la nature essentiellement

⁸⁰ Cf. Annexe 12-B qui représente cette imbrication des corps des femmes de la pièce (notamment la tête puisque l'os s'y trouvait en sus de la mémoire) et leur attachement aux racines ou plutôt aux radicelles de la forêt.

féminine de la forêt. Celle-ci constitue donc le point de départ de rêveries émues et heureuses, où la sève montante est ressentie comme une promesse de bonheur.

Cependant la rêverie érotique de la forêt peut engendrer tout un imaginaire du crime et de la perte. Dans cet univers qui semble tel "un sursis de quelques mois de bonheur" (*Forêts* 42), l'euphorie sexuelle peut aussi être malsaine, car, c'est par une voie détournée et aberrante que tous les personnages satisfont la violence de leur désir, apparaissant ainsi victimes de leur frustration émotionnelle et sexuelle. C'est ce que Jeanne explique en ces mots : "nous ne connaissons rien du monde" (*Forêts* 30) alors que Léonie se lamente : "personne ne peut partir et personne ne peut venir. Notre père a condamné les chemins, il y a des années. Il n'y a que la rivière" (*Forêts* 32). Afin de pallier à la souffrance que produit la non-satisfaction de leurs besoins instinctifs, les habitants de la forêt transposent librement leur libido dans l'espace de la forêt, car pour eux "[l']espace, ça aide à contenir les peines et les colères" (*Forêts* 46). Point de surprise donc de trouver le désir animal guider l'intuition des habitants qui deviennent, de manière ou d'une autre, le calque de cette forêt. Voilà pourquoi Edmond ressent que sa "mémoire est comme une forêt"⁸¹ (*Forêts* 75) et c'est pour cette raison aussi que le cerveau d'Aimée est décrit à l'image de cette forêt : "[i]l semble que votre système nerveux se soit imbriqué, telles des racines autour d'un caillou, autour de cet os" (*Forêts* 21). Et Mouawad ne nie point cette assimilation au monde végétal et forestier, mais au contraire il dévoile que son dessein à travers *Forêts* était justement de créer : "deux forêts : une forêt des Ardennes et un cerveau" (*Puzzle* 65). Dès lors, la forêt devient pourvoyeuse d'une sexualité débridée et malheureuse. De même qu'elle éveille, chez les êtres fragiles des rêveries criminelles d'où les scènes incestueuses entre Hélène et son père qui agit animalesquement en lui disant : "[t]u ne m'es rien par le sang et tu m'es tout par ta peau" (*Forêts* 76). Ce monde se meut donc en un immense réservoir de pulsions morbides qui, incapables de s'extérioriser dans le monde réel, versent vers l'intime alors que "toute richesse intime agrandit sans limite l'espace intérieur où elle se condense" (Bachelard, *Terre Repos* 53). La forêt manifeste ainsi de façon exemplaire son pouvoir onirique en faisant éclater les limites spatio-temporelles. Mais en l'occurrence, elle devient productrice d'un imaginaire exultant dans lequel prennent forme des rêveries d'orgies extravagantes et d'accouplements

⁸¹ Cf. Annexe 12 — A pour une photo (couverture de la pièce) qui représente l'assimilation apparente entre le cerveau humain et les animaux de la forêt.

zoomorphes chez des êtres, moralement et mentalement fragiles, dotés d'une violence lascive capable des pires débordements imaginaires. Ce n'est donc pas non plus une sexualité saine qui triomphe ici puisque la vie s'accompagne toujours de la mort, le bonheur éphémère est indubitablement suivi par la folie ou le suicide. Tels sont quelques-uns des tableaux peints de ce monde en perdition : "le jumeau viola sa jumelle et se tua. Le jumeau entraîna sa mère au fond d'une fosse et la tua. La mère abandonnant sa fille, la fille tête fracassée à coups de marteau a concassé la mâchoire de sa fille jusqu'à la dernière dent au milieu du cerveau de sa fille qui n'a pas su se donner un cœur à la sienne qu'elle a appelée Loup" (*Forêts* 91).

Cette invitation provocatrice à la débauche témoigne aussi que la forêt est un lieu capable de susciter l'apparition de créatures hybrides : mi-homme, mi-monstre, des créatures fantasmatiques, des incarnations sylvestres, sortes d'engeances maléfiques et perverses qui seraient la manifestation monstrueuse du pouvoir aliénant et destructeur de la forêt. Il s'agit surtout du frère de Jeanne ainsi décrit : "[n]otre mère n'est pas morte. Un être difforme et monstrueux, né sans parole et sans conscience, vit avec elle au fond de la fosse et nous interdit de l'aider. [...] parce qu'il ne pouvait pas fuir de la forêt, il s'est lancé avec elle au fond de la fosse. [...] Il voulait garder sa mère pour lui tout seul" (*Forêts* 33). Nous sommes donc ici en présence d'une authentique rêverie nocturne de noces végétales avec l'oubli de soi et la dissolution dans la forêt, rejoignant par là le sujet de la métamorphose. Cette forêt aliénante, loin d'être un simple cadre ou le théâtre d'agissements criminels, est donc ainsi celle qui, dans son exubérance végétale, secrète une forme de démence évoquant l'Apocalypse et engendrant les rêveries de l'enfoncement dans l'abîme. Ces descentes vers la mort ne sont pas gratuites dans la pièce, mais elles sont là pour aider Loup à briser les frontières de l'isolement et créer des ponts entre l'espace végétal clos et le monde, entre le passé et le présent. Si le végétal exalte la passion amoureuse et les perversions, il libère aussi l'amour sauvage et les tendances criminelles, qui en sont les débordements. Il devient ainsi le lieu du délire criminel qui conduit enfin à briser l'isolement soit par la mort, soit par l'évasion, soit encore et surtout en cassant le fil de la douleur féminine au-delà des générations⁸². Cela, en trouvant une femme "par qui la parole arrive" qui entrera dans les ténèbres et tirera les autres du néant (Loup) (*Forêts* 55) ou

⁸² D'ailleurs, la présence féminine pourrait fournir le sujet d'une étude à part, entamée déjà par François Ouellet dans un article intitulé: "[a]u-delà de la survivance: filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad", où il exprime si bien ce côté féminin de la transmission qui anime l'œuvre de Mouawad tout en parlant de la place centrale qu'occupe la femme dans ces témoignages suscitées par l'image du monde végétal.

en d'autres termes, "pour sauver la mémoire du sang" (*Forêts* 91). On assiste ici à une sorte de renversement symbolique : la forêt, comme la terre, le feu et l'eau, chez Mouawad, concilie, une fois de plus, mort et vie.

2.6. L'air et le rêve de l'ascension de *Ciels*

Passant du monde terrestre et aquatique au monde aérien, Bachelard le décrit ainsi : "[f]luide, mobile, léger, occupant les hauteurs sereines, tandis que la terre et l'eau, plus denses, sont en bas, l'air invite à se délester, à s'élever, à se dématérialiser. Il s'adresse surtout à l'imagination dynamique qui est celle de l'élan aventureux" (Mansuy 230). Cette image de la rêverie aérienne sera la toile de fond de la dernière pièce du quatuor : *Ciels*. Cet élément crée une suite d'images auditives et visuelles pour ouvrir la porte à l'insolite et à la légende. Une nature vaste naît du souffle dynamique de l'air ; le vent peuple l'univers de cris sinistres, de formes énigmatiques, de codes à déchiffrer, d'images virtuelles qui meurent et renaissent ; il absorbe enfin toute chose et tout être. La nature bruyante de cette pièce forme un contraste frappant avec l'étouffement où vit l'équipe. Par les hurlements de *Ciels*, par les gémissements de la disparition et de la perte, Mouawad voulait surtout faire "tomber les murs pour laisser apparaître un ciel si étoilé que la terre n'est plus visible" (*Puzzle* 81). L'image du survol aérien⁸³ de la toile est ainsi, avant tout, une libération des contraintes qui ont si longtemps enchaîné à la terre et au passé. De son côté, Bachelard souligne cette libération aérienne en disant : "[l']air nous libère des rêveries substantielles, intimes, digestives. Il nous libère de notre attachement aux matières : il est donc la matière de notre liberté" (Bachelard, *L'Air* 157). Méditant sur les images aériennes, Mansuy y discerne la trace d'un désir primaire de l'individu pour "s'élever". Chaque image "nous invite à vivre, tout éveillés, le rêve de vol, image princeps à l'onirisme aérien. [...] C'est, dans son extrême simplicité, un rêve de la vie instinctive" (Mansuy 156) et ajoute aussi que selon l'optique bachelardienne, "l'imagination aérienne est surtout une imagination du mouvement" (Mansuy 254).

Ainsi, l'image de l'espace de *Ciels* devient l'une des manifestations les plus probantes de l'élément aérien en tant que puissance libératrice et purifiante. Cet espace temporel bidimensionnel, dépourvu de la profondeur conférée par la dimension de l'avenir, devient

⁸³ C'est pour cette raison que Bachelard consacre le second chapitre de son livre *L'Air et les songes* à "la poésie des ailes" pour montrer "comment l'imagination dynamique utilise et surtout déforme les images concrètes pour en parer une force sans contours, l'élan vers le haut" (Mansuy 233).

contraignant et emprisonnant⁸⁴, même si, paradoxalement, les limites spatiales sont inexistantes. Les personnages, dont l'existence est confinée dans le passé et le présent uniquement, sont confrontés à un état de fait, auquel il n'y a pas d'issue dans un climat d'étouffement chargé de secrets insondables. C'est leur dynamisme imaginaire qui prendra donc le relais pour triompher sur ce cloisonnement. La psyché de chacun des héros devient comme un lieu de passage torrentiel où défilent des images de toutes sortes, chavirées par l'air et assimilées grâce à l'éveil de l'imaginaire. En fait, Mouawad utilise l'élément aérien pour universaliser les tensions et les rivalités contenues dans la psyché de ses héros, car "si le monde est aussi volonté, le ciel bleu est volonté de lucidité" (Bachelard, *L'Air* 220). Le personnage mouawadien de *Ciels* aura souvent recours à la nuit où il aime se retrouver dans toute son ambivalence puisque "la nuit on peut voir la couleur du noir" (*Ciels* 15). Tout se passe comme s'il y avait deux cheminements contraires dans la conscience du héros : l'un diurne et l'autre nocturne. Au moment où Vincent, l'un des membres de l'équipe, déclare : "vos opinions personnelles, vos états d'âme ne sont que des obstacles à l'exécution du plan" (*Ciels* 65), Clément, son collègue, lui dit : "[q]ue je devienne toi, que tu deviennes moi et défendons tout ensemble !" (*Ciels* 71). La logique de Mouawad semble donc être celle de la communication instinctive avec les choses de la nature, "une conquête d'un être jadis lourd et confus qui, par le mouvement imaginaire, en écoutant les leçons de l'imagination aérienne, est devenu léger, clair et vibrant" (Bachelard, *L'Air* 74). C'est ainsi, semble-t-il, que "le rêveur recommence le monde" (Bachelard, *L'Air* 225). Or, il ne faut jamais oublier la présence de la "géographie du sang versé" (*Ciels* 59) qui vient empoisonner cet univers. Au même titre que la nuit, le sang provoque de graves accès de violence : il s'agit d'une violence qui se transforme en énergie inattaquable lorsqu'on arrive à la maîtriser. Disons tout de suite que ce langage de la "vengeance de la jeunesse par la jeunesse" (*Ciels* 60) rejoint spontanément celui de la tempête : l'air déchaîné comme l'air bloqué, c'est l'enfer dévorant, la force destructrice de l'univers. En d'autres termes, il s'agit de la même lourdeur hallucinante qui aveugle l'individu isolé et muet, mais amplifiée à une échelle cosmique : "la jeunesse du XXe siècle, dans le silence de son charnier, trouvant parole dans la jeunesse du XXIe siècle, fera entendre sa voix

⁸⁴ Cf. Annexe 13 où la photo de la couverture présente un univers clos, brumeux et noirci où se confie une aile blanche qui semble être celle de l'ange de la toile, figure qui aspire à l'ascension céleste en sus d'une tâche rouge qui paraît annoncer le rouge du sang qui s'écoule dans la pièce (du suicide? de l'attentat? de l'accouchement?).

et son cri sera effroyable" (*Ciels* 60). Ainsi "[e]n arrivant au *cogito* par la contemplation d'une réalité aussi peu limitée, aussi peu objective que le ciel vide, le rêveur prend vraiment une conscience immédiate de son existence comme sujet" (Mansuy 255). Réduisant son *cogito* au simple rang des "sujets", le héros ne craindra plus la réalité, si brûlante qu'elle puisse être, car il niera volontiers tout son passé ainsi que ses intérêts au moindre souvenir comme l'a déjà fait Vincent. Cela aboutit par conséquent à ce constat : "[l]a vérité est au-dessus de tout. Ce que nous ressentons les uns pour les autres ne doit plus être un obstacle" (*Ciels* 66).

Nous retrouvons donc dans ce jeu symbolique, celui du passage de la terre au ciel, une fonction de médiateur ou d'unificateur puisqu'il jette des ponts virtuels pour réunir ou séparer le ciel et la terre, la matière et l'esprit, le réel et le rêve, l'équilibre et l'incohérence. Il faut donc admettre que "[l]es rêveries d'envol ont souvent pour contrepartie des retombées sur terre, ou si l'on préfère, des reprises de contact brutales avec les réalités de ce monde" (Mansuy 234), ce qui "a le mérite de résumer en quelques mots notre double destin : nous sommes à la fois élan et enracinement, légèreté et pesanteur, initiative et stabilité, bref, air et terre" (236). Ainsi dans *Ciels*, si l'air peut être vu comme un élément qui ouvre les portes à l'avenir, à la vie spirituelle, au néant des êtres et des choses spirituelles, ceci ne nie point le va-et-vient entre le ciel et la terre, trajet qui se rattache notamment à la dialectique de l'ascension et de la chute. L'oscillation entre la terre et l'air est une oscillation entre la matière et l'esprit. Elle traduit les élans vitaux ou bien les inquiétudes et les tourments spirituels des personnages. S'engendre dans l'air un ouvrage immortel où le dramaturge se charge de renouveler le monde. Il marche sur terre tout en concentrant son regard vers le haut, car ce ciel lui donne la vision extatique des choses futures qu'il doit saisir et interpréter pour le commun des hommes. L'air de *Ciels*, cet élément qui aspire à l'ouverture, fait donc de la pièce le véritable carrefour de toute l'œuvre. En cherchant l'isolement comme cadre général de la pièce, l'air vient abolir les barrières entre les temps et les espaces puisque : "[p]armi les autres composantes de l'imagination aérienne, il faut compter également le besoin de fuir dans le passé ou l'avenir pour échapper au poids du présent ; la tendance à se complaire dans les vastes pensées dont l'abstraction fait oublier les réalités terre à terre, l'aversion pour tout ce qui entrave la liberté" (Mansuy 253). Le vent absorbe ainsi le bruit-souvenir, l'entraîne et le dissout, il traduit le désordre intérieur des personnages, il se mêle à une nature sinistre pour

susciter des présages funestes. Sa plainte et son bruit se mêlent pour éveiller l'univers étrange peuplé de sons disparates et de créatures irréelles.

Si donc dans *Ciels* "nous sommes face à quelque chose qui relève d'un geste désespéré qui se situe en dehors de toute sphère habituelle" (*Ciels* 79), c'est surtout parce que "[l']image vécue du vol nocturne s'enrichit d'une profusion d'images dérivées [...] des mythologies" (Bachelard, *L'Air* 27-106). Souvent, Mouawad se plaît à émailler ses récits de noms d'artistes ou de peintres, ce qui ne fait que brouiller les pistes. Le jeu des images-symboles acquiert aussi une fonction thérapeutique puisqu'il procure au héros un sentiment de participation à une force qui dépasse ses limites et fait appel à des thèmes familiers. Ainsi, en sus du point de tension entre forces bénéfiques et maléfiques, *Ciels* devient un lieu mystique, autrement idéalisé et déchiffré. *Ciels* devient la patrie où les hommes se coupent du commun et se proposent de remplir une mission spéciale pour "sauver" le monde. Cette mission messianique est accentuée par la présence du tableau de *L'Annonciation* du Tintoret comme toile de fond. Ce tableau dresse l'image de personnages mythologiques et bibliques qui ont fait des ascensions célestes dans le passé. Là, les figures bibliques et les anges se croisent dans l'air et dans les cieux. Similairement, parlant de la toile de *La Tentation de Saint Antoine* dans l'œuvre de Flaubert, analysée par Bachelard, Mansuy dit : "[q]uand le songeur prend pied sur terre, il voit bien que ses rêves sont de purs mirages et ce n'est pas par hasard si *la Tentation de saint Antoine* fait de la lourde chimère antique un monstre aérien, l'antithèse du sphinx de pierre" (Mansuy 249). Il semble ainsi que l'élément aérien développe la faculté du héros à capter le message sacré imaginaire. Il crée une sensibilité extrême qui l'amène à un contact intime avec la matière céleste et, au-delà, avec le mystère.

Cependant, l'image ne prend valeur de symbole que si le héros opère un transfert imaginaire, simple en réalité, complexe à l'analyse, transfert qui le place à l'intérieur du symbole et en même temps extérieur à lui. Chez lui, il ne s'agit pas de retransposer simplement le mythe au présent, mais plutôt de le voir autrement selon le prisme imaginaire. Voilà pourquoi Valéry s'est donné pour mission de "se figurer la manière avec laquelle des terroristes pourraient s'identifier au tableau au point d'en faire leur code secret" (*Ciels* 57). Pour ce fait, il doit "regarder le tableau d'une toute autre manière, y percevant soudainement toute la violence qu'il contient" (57). La "lecture religieuse" mythique cèdera donc la place à une "lecture terroriste" ou encore à une "lecture politique" (*Ciels* 57). *L'Annonciation* du

Tintoret est ainsi perçue par le dramaturge : "[s]euls importent Marie, l'ange et le Saint-Esprit. [...] Marie est l'Occident violé, et l'ange est le terroriste-violeur, le Saint-Esprit est le viol qui les ordonne, autrement dit, l'attentat" (*Puzzle* 83). Bien plus, ces deux lectures (terroriste et politique) seront indissociables d'une approche mathématique et algorithmique extrêmement complexe. Toute une démarche de chiffres sera donc entamée par Valéry puis par Clément pour "reconstruire le programme informatique d'après l'algorithme" (*Ciels* 49), après avoir suivi une méthode de "cryptanalyse" (tableau 12) pour déchiffrer le message secret de l'ordinateur de Valéry. Mouawad pousse encore plus loin son imagination en superposant une image réduite de ce tableau sur l'image médiatisée de la ville ciblée pour parvenir à ce qu'il appelle "la géographie du viol !" (*Puzzle* 84). Par cette démarche géométrique et numérique, nous ne sommes toujours pas loin de la pensée bachelardienne dont parlait Mansuy en soulignant "le caractère fréquemment aérien de l'imagination géométrique. Les courbes, les trajectoires, les polyèdres, toutes ces figures abstraites mais somme toute harmonieuses trahissent les mêmes stylisations que l'oiseau transformé en vol pur. Elles aussi sont faites pour se déployer dans l'espace" (Mansuy 234).

Tout donc se mêle dans cet univers synesthésique "comme si l'eau devenait feu et le feu devenait bois" (*Ciels* 54). Les images, les voix, les couleurs, la vie, la mort, le réel, le virtuel, l'amour et la haine s'allient pour montrer que c'est "l'alliance du sonore, du diaphane et du mouvement [...] qui fait le charme aérien" (Mansuy 240). Or, l'on se demande de quel charme s'agit-il dans *Ciels*, cette pièce où "la poésie et la beauté peuvent devenir destruction" (*Ciels* 67), où le dramaturge choisit que sa conclusion soit "non pas un mot mais un cri" (*Ciels* 9). En fait, tous les éléments, si contradictoires qu'ils soient, s'enchevêtrent et se superposent dans cette pièce pour préparer à la scène finale qui se passe dans "le jardin", en plein air, où "Charlie pousse un profond hurlement" (*Ciels* 81) alors que "le document s'ouvre. Diaporama en musique des peintures choisies par Victor. Dolorosa accouche dans la peinture. Un enfant naît" (*Ciels* 81) alors qu'un autre meurt. Du même coup, le suicide de Valéry devient "un geste de vie" (*Ciels* 40) à travers lequel "[i]l appelle sans appeler, il invoque sans invoquer" (*Ciels* 40). Et pourquoi ne pas percer l'univers aérien par ce cri aigu, si Bachelard se demande : "ne naissent-ils pas des cris déchirants du vent ? Entendre est plus dramatique que voir" (*L'Air* 258-259). En choisissant que *Ciels* se clôture par un cri cosmique si troublant qu'il s'enfonce au cœur de la beauté de la nature la plus pure et la plus sereine, Mouawad

peint un tableau à la fois visuel et sonore où se côtoient la beauté et l'horreur ; tableau maintes fois dessiné par les incidents de la pièce même : "[o]n parle ici de véritables scènes d'horreur à l'intérieur des musées où ont eu lieu les attentats. On parle de corps démembrés et de tableaux inestimables déchiquetés. [...] Ce sont des tableaux et des cadavres mélangés, on évoque le sang, on évoque la peinture" (*Ciels* 79). La devise de *Ciels* pourrait se résumer en ces quelques mots : "[n]ous vous forcerons à regarder une œuvre d'art à la hauteur du siècle qui vous rappellera combien chaque époque mérite une beauté à la hauteur de ce qu'elle a produit en laideur" (*Ciels* 79). Ainsi, "le spectateur, levant les yeux, apercevrait, d'une certaine manière, à la fois une déchirure et une beauté ; une douleur et une consolation. Au même instant" (*Puzzle* 81).

Que ce soit par l'eau de *Littoral*, le feu d'*Incendies*, la terre de *Forêts* ou enfin l'air de *Ciels*, il n'est point indéniable que l'image cosmique, chez Mouawad, est l'origine d'où émerge son langage, qu'il se vit et s'écrit dans ce qui nous lie au monde : *la matière*, lieu tangible de toutes les expériences troubles des sensations. Si la dernière partie du quatuor sonne comme un "contrepoint" aux trois œuvres précédentes, c'est pour montrer que le monde peut se délabrer à force d'aller plus loin dans la recherche d'un sens. La scène devient chez Mouawad un agencement où s'associent et se complètent postmodernité, intermédialité et images. Il s'agit d'un tableau dramatique pertinent d'un monde qui s'ouvre aux dimensions de l'univers et du cosmos. Il est remarquable que, chez le dramaturge, le souci d'un théâtre exigeant, pour les comédiens comme pour les spectateurs, ancré dans un terroir d'images actuelles ou virtuelles, résulte d'un brassage d'influences extrêmement diverses, mais souvent soumises à une volonté imaginative. Le texte représente ainsi un espace de tensions entre ce que Deleuze et Guattari appellent "un prodigieux dehors qui fait multiplicité de toute matière" (*Mille* 35). Dans ce système ouvert où le monde est devenu chaos, le livre reste image du monde, "chaosmos-radicelle" et non pas cosmos-racine (*Mille* 17). En s'installant toujours dans cet espace de "l'entre-deux" des médiums, l'intermédialité rejoint ainsi l'idée du "carrefour" de notre étude. Que les médiums aient un vrai "dialogue" entre eux sur scène, qu'ils soient justes accessoires ou pivot de l'action, les éléments intermédiatiques dressent toujours un pont entre la scène et la salle, d'une part mais aussi et surtout entre la scène et le monde extérieur de l'autre. Pour reconstruire un sens, ou plutôt des sens, il faut cette sorte de rupture (a)signifiante qui repose de plus en plus sur l'agencement et l'intégration des médias

différents dans une forme de "rhizome de vies invisibles" (*Ciels* 17). Par cette structure rhizomatique, les éléments qui semblent, superficiellement, n'avoir aucun lien logique, en se liant avec d'autres éléments, trouvent un lien apparent. Tel est donc le type d'écriture que Mouawad a choisi pour *Ciels*. L'on ressort de la lecture de ce diptyque (virtuel et images) avec une impression picturale, un effet de voyeur, un entre-deux vibrant entre texte et image qui est une activité qui se joue sur l'écran de l'œil intérieur du lecteur-spectateur. En mettant le point final au quatuor, *Ciels* inaugure du même coup une nouvelle écriture intermédiatique et performative qui sera plus approfondie dans *Seuls*, pour dresser les traits d'une écriture à cheval entre le texte et la représentation comme outil, aussi pour peindre avec les mots, avec les couleurs et les affects avec le jeu du corps de l'acteur. C'est ainsi qu'il y aura une peinture propre à l'écriture, des effets de couleurs qui s'élèvent au-dessus des mots et "des mots qui disent la couleur" (Deleuze, *Différence* 9). Dès lors, la couleur inquiète le texte et le fait vibrer. Des images naissent, des sensations colorées se lèvent. Il faudra déplier la couleur pour y voir quelque chose sur le "plateau" du peintre.

Chapitre V :

Le plateau de *Seuls* entre le texte et la scène

Il n'y a que dans la mesure où le génie, dans l'acte de procréation artistique, se confond avec cet artiste originaire du monde, qu'il sait quelque chose sur l'essence éternelle de l'art : car dans cet état, semblable, d'étrange façon, à cette inquiétante image du conte qui pouvait tourner ses yeux en dedans et se voir elle-même, il est à la fois sujet et objet, poète, acteur et spectateur

Friedrich Nietzsche, *la Naissance de la tragédie*

Ce long trajet de *Littoral* à *Ciels*, "ce voyage qui a duré quatorze années" (*Ciels* 10), a amené Mouawad à faire un théâtre non seulement fondé sur la parole et l'image, mais à faire un théâtre énergétique où les forces en présence excèdent les simples signaux de sens pour ouvrir un champ plus large, libre et polyphonique. Il parvient aussi à faire une forme composée de fragments dont il importe moins de connaître la finalité que d'en sentir l'essence et le processus de transformation. Un espace d'élaboration du fantasme, soutenu par des énergies co-vécues et co-éprouvées entre la scène et la salle, ressenties comme des forces à l'œuvre qui promeuvent une réception ouverte, résolument personnelle et plurielle en même temps. Une théâtralité basée sur le traitement des corps dans une esthétique d'inspiration picturale, chorégraphique et chromatique qui fait appel au degré zéro du décor et qui convoque le spectateur/lecteur dans l'espace du jeu scénique, mettant ainsi en jeu l'image corporelle de l'acteur comme celle du spectateur, interpellés tous deux pour devenir témoins l'un de l'autre, en tant que participants de l'action, le corps étant ainsi considéré comme "expression de la parole"⁸⁵. L'opérateur intermédial introduit est donc là pour dynamiser la rencontre avec l'Autre et favoriser l'avènement de cet événement dans toutes ses potentialités. L'interdisciplinarité engendre aussi une dynamique de la complexité, à la fois relationnelle et différentielle, qui permet l'amorce d'un processus d'écriture hétéromorphe (composé de différentes stratégies énonciatives) qui se déploie dans l'espace d'un dispositif conçu pour mettre à l'épreuve l'être au monde, la coprésence, l'être-ensemble et le vivre-ensemble. Cependant, le déluge des paroles qui animait les pièces du quatuor se tait dans *Seuls* et cède la place à une autre écriture, voire à d'autres écritures que l'on analysera dans ce qui suit.

⁸⁵ L'expression est empruntée à Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris : 1945.

Comme le titre l'indique, *Seuls* est un solo, écrit et mis en scène et joué par Mouawad lui-même. La pièce raconte l'histoire d'un homme, Harwan, un Libanais exilé au Québec, qui prépare une thèse sur le thème de "L'espace comme cadre identitaire dans les solos de Robert Lepage". Harwan n'arrive pas à travailler et, pour terminer sa thèse, il veut revoir Robert Lepage qui prépare un spectacle à Saint-Petersbourg. Quand il s'apprête à s'y rendre, il a un accident et tombe dans un coma alors qu'il lui semble que c'est son père qui est dans le coma. C'est là que l'on se retrouve face à un homme seul, qui se dépouille peu à peu de la parole, pour entrer dans le monde parallèle de la performance, en peignant sur son corps autant que sur les murs ce qui l'habite et le tourmente, créant ainsi un pont entre soi et l'autre, entre l'art et la technique, entre le savoir-faire traditionnel et la pratique artistique, entre l'architecture de l'objet et la matière textile. Ainsi, si *Ciels* est le carrefour ou le point tournant du quatuor, il nous semble voir dans *Seuls* l'aboutissement, ou le point de convergence, d'une manière différente de voir le monde via une écriture "rhapsodique", "polyphonique" et "performative", termes que l'on définira plus loin.

Dans *Seuls*, Mouawad avoue qu'il veut avant tout "tuer le "bavardage" qui jusqu'ici était le [s]ien" (12). Franchissant l'étape d'une "rêverie de la volonté"⁸⁶ de la matière cosmique du quatuor, le dramaturge se livre alors aux "rêveries du repos" par cette dernière œuvre, sans laquelle l'univers cosmique mouawadien s'écroulerait. Explorer cette zone de l'"entre", c'est-à-dire le texte et la scène, le corps et la parole, et finalement les différentes écritures, permet au dramaturge de créer des objets hybrides n'appartenant ni tout à fait à l'un, ni tout à fait à l'autre. Sur le plan théorique, ce positionnement dans la zone *entre* renvoie, une fois de plus, à la vision théorique deleuzo-guattarienne. Le but de ce chapitre est alors de continuer notre étude de ce concept rhizomatique qui redéfinit le livre, ou plutôt le "plateau" de *Seuls*, à travers son effectuation et l'énergétique qui s'y déploie. Dans ce dernier chapitre, notre dessein est de tenter d'explorer, dans un premier temps, le corps de l'écriture et le devenir-scénique du texte dans cette pièce, qui se range dans la lignée du théâtre poly-dramatique (selon l'expression de Donia Mounsef et Natalie Meisner) par son écriture polyphonique, rhapsodique et plurielle, faisant ainsi du livre un "plateau"⁸⁷, dans le sens deleuzo-guattarien.

⁸⁶ Nous empruntons les titres de deux œuvres de Bachelard.

⁸⁷ Rappelons que pour Deleuze et Guattari, "un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin. Un rhizome est fait de plateaux. Gregory Bateson se sert du mot "plateau" pour désigner quelque chose de très spécial : une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un

Dans un deuxième temps, notre intérêt est d'explorer l'écriture du corps et de voir dans quelle mesure le théâtre mouawadien de l'extrême contemporain, donne naissance à un "corps sans organes" qui rejette tout organisme et toute structuration organisée. Nous tenterons de montrer comment ce fossé créé par la répudiation du texte au profit de la représentation durant la deuxième moitié du XXe siècle a donné naissance à un élément intermédiaire qui n'est ni le texte, ni la représentation, mais le texte représenté, mais exige un nouveau type d'écriture dite "scénique" et de nouvelles formes *performatives*. Les structures textuelles et scéniques d'un tel théâtre exigent ensuite un personnage à reconstruire pour parvenir à une non-représentation où un acteur-opérateur prend la relève pour structurer le jeu.

1. Le corps de l'écriture dans *Seuls*

1.1. Un plateau rhizomatique

Dans *Seuls*, pour peindre l'itinéraire performatif qui permet le passage du personnage du texte à la scène, Mouawad repose son spectacle sur un "aveuglement" : "[f]aire croire que le père tombe dans le coma au moment où Harwan s'apprête à partir à Saint-Pétersbourg alors qu'en vérité c'est lui-même qui vient d'avoir un accident. L'instant où il en prendra conscience sera celui de la révélation du spectacle" (*Seuls* 119). Dès lors, Harwan se présente avant tout comme une figure emblématique qui vit dans une enveloppe de corps. Il remet les bribes de sa vie passée en question et commence à se frayer un chemin pour les réarranger : "[j]e voulais être étoile filante, ensuite océanographe, ensuite ingénieur biomécanique et là, professeur à l'université. J'ai l'impression d'un déclin. Il faudrait tout redéployer pour retrouver l'enchantement d'avant" (*Seuls* 151). Ainsi, l'œuvre en gestation devient espace de transformation et de métamorphose, le lieu aussi où se déploie le pouvoir illimité du théâtre. Le dramaturge lui-même se livre tout entier à son imaginaire cosmique pour enfanter, à son tour, un monde chromatique, mouvant et dynamique, incessamment renouvelé puisque pour lui, "l'exil c'est peut-être ça : l'impossibilité de rattraper le retard. [...] Tout n'est pas perdu... tout n'est pas perdu" (*Seuls* 150), ajoutant ensuite qu'on "vit nos vies comme si c'étaient des brouillons et qu'après on allait tout pouvoir recommencer au propre" (*Seuls* 152). L'art est donc le lieu de réparation de tout ce qui est passé et révolu. Partant de ce constat, l'on se rend

point culminant ou vers une fin extérieure [...] Nous appelons "plateau" toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome" (*Mille* 32-3).

compte que nous sommes face à une "œuvre d'art [qui] est un être de sensation et rien d'autre : elle existe en soi [...]. L'artiste crée des blocs de percepts et d'affects, mais la seule loi de la création, c'est que le composé doit tenir tout seul" (Deleuze, *Philosophie* 155). La méthodologie de lecture et de spectatoriats (ou plutôt de spectature selon l'expression de Yves Thoret⁸⁸) déjà amorcée dans *Ciel*, impliquée dans l'écriture de *Seuls*, transporte ainsi le spectateur/lecteur du monde traditionnel du livre vers un nouveau monde formé de "plateaux" qui ne sont qu'une "région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure (*Mille* 32).

Selon les auteurs de *Mille plateaux*, qu'un livre soit constitué de plateaux désigne que ses différentes parties communiquent les unes avec les autres "à travers des micro-fentes comme pour un cerveau" alors que "chaque plateau peut être lu à n'importe quelle place, et mis en rapport avec n'importe quel autre" (*Mille* 33). Pour eux aussi, un "plateau" est "toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome" (*Mille* 33). Ceci dit, le plateau est la structure qui sous-tend le concept de rhizome avec ses six principes déjà étudiés : la connexion, l'hétérogénéité, la multiplicité, la rupture asignifiante, la cartographie et la décalcomanie. Sans revenir en détail sur chacun de ces principes, nous les survolerons rapidement en les appliquant à *Seuls*, puisque nous voyons dans cette pièce le point de convergence de toutes les pièces du quatuor. Si les deux premiers principes, ceux de connexion et d'hétérogénéité, supposent que dans un texte-rhizome n'importe quel point hybride peut être connecté avec n'importe quel autre point, nous estimons trouver une parenté entre Harwan, Wilfrid, les jumeaux, Loup et même Mouawad lui-même dans leur rapport ambigü avec le passé qui leur paraît familier et étrange en même temps. Quant au principe de la multiplicité, dans *Seuls*, il est surtout décelable, comme on le verra, au niveau des écritures. Le rhizome est aussi composé, comme le disent Deleuze et Guattari, de "lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse" et qui constituent le quatrième principe de la rupture (a) signifiante qui risquent de se produire à n'importe quel endroit. Dans *Seuls*, on peut imaginer les couleurs comme étant des lignes qui segmentent le texte, l'organisent, le stratifient et l'ouvrent à toutes sortes d'interprétations. Les deux derniers principes de cartographie et de décalcomanie peuvent décrire l'interprétabilité infinie et

⁸⁸ Selon Yves Thoret, "la spectature" désigne l'effet produit sur le spectateur par le spectacle et, en revanche, l'influence qu'exerce le spectateur sur la représentation. (cf. Nakjavani, "Yves Thoret, La Théatralité").

perpétuellement renouvelable des écritures de *Seuls*, écriture toujours à refaire, telle une carte qui doit être construite, toujours démontable et modifiable. Le plateau rhizomatique de *Seuls* invite ainsi à un détachement à l'égard du texte et donne une liberté absolue à son auteur/lecteur pour établir des agencements à son gré. En ce sens, ce plateau est capable d'étaler, sur une même page, des événements vécus, des faits historiques, ainsi que des pensées. Voilà pourquoi, pour les auteurs de *Mille plateaux*, le livre ne peut se lire seul ni se suffire à lui-même, mais il lui faut des connexions que la pensée des lecteurs doit établir puisqu'en fin de compte, écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir. C'est aux lecteurs/spectateurs donc de tâtonner pour découvrir les sens enfouis.

1.2. Le devenir scénique du texte

Selon Deleuze et Guattari, le plateau est aussi un concept toujours en déplacement. Si l'on transpose cette réflexion dans le domaine du théâtre⁸⁹, la mise en scène ou la dramatisation, selon Deleuze, serait la mise en plateau de concepts qui s'entrechoquent pour parvenir à un agencement spécifique visant à mettre des idées en relation et à abolir la distinction entre la salle et la scène. Acteurs et spectateurs sont libérés de leur rôle présumé et font partie de l'espace du jeu. Le spectateur peut être un "spect-acteur" (selon l'expression de Augusto Boal) qui joue un rôle actif dans le processus théâtral : il est intercesseur ou co-créateur. C'est ainsi que le théâtre devient une œuvre ouverte à l'expérimentation. Ces dramaturgies ont la spécificité de ne pas être essentialistes mais organisent des circonstances et mettent en relation des éléments hétérogènes (Deleuze, *Pourparlers* 48). L'intrigue mise en scène ne suit plus un processus logique de type aristotélicien, mais procède par accident, par surprise, et les agencements prolifèrent selon un mode rhizomatique. Dans *Seuls*, le texte n'est plus sacralisé ; le rôle du dramaturge, de l'acteur et celui du spectateur ne sont plus présumés comme avant. Le texte n'est plus écrit pour être lu ou même joué, mais est rédigé en vue de son devenir scénique.

⁸⁹ Dans l'une de ses œuvres (*L'Abécédaire*), Deleuze reproche au théâtre d'être trop long, trop discipliné. Pour des raisons de santé, il trouve que c'est difficile de rester quatre heures assis sur un mauvais fauteuil. C'est ce qui "liquide" le théâtre pour lui. En dépit de ses reproches envers le théâtre, et bien que sa pensée philosophique soit "en marge" de ce médium, Deleuze se penche quand même, dans deux de ses œuvres (*Pourparlers* et *Superpositions*) sur la création dramatique de certains dramaturges (Kafka, Beckett, Bene entre autres).

De toute la création mouawadienne, *Seuls* encore plus que *Ciels*, témoigne aussi d'"une manière d'écrire différente" (*Puzzle* 11). Si, dans toutes les pièces précédentes (à l'exception de *Ciels*) il s'agit surtout d'une quête des origines où le dramaturge décide de faire remonter le cours du temps à ses personnages, *Seuls* se détourne complètement de cette voie. Mouawad souligne à cet égard :

Je réalise qu'au cours de ces autres années qui viennent de passer depuis le moment où j'ai senti *Seuls* poser son regard sur moi j'ai cru longtemps qu'il s'agissait d'une histoire où la relation père/fils était centrale et je remarque combien ce paramètre, sans être un détail, n'est pas le fondement du spectacle. [...] j'ai été trompé par le récit du tableau de Rembrandt et je n'ai pas vu que Harwan ne revenait pas vers le père mais vers lui-même, vers la peinture. (*Seuls* 119)

Différents donc sont la portée de l'œuvre, ainsi que le dessein du dramaturge lors de la conception de la pièce. De même que la destination vers laquelle arrive le personnage n'est plus la découverte d'une vérité quelconque enfouie mais l'espace plastique et artistique de la peinture.

Dans ce sens Mouawad écrit dans l'entre-deux des médiums. Mais comme le souligne Donia Mounsef, l'écriture entre deux médiums doit toujours tenir compte des spécificités du médium "englobé" et "englobant" même si leurs frontières deviennent de plus en plus "poreuses" (*Média(cri)ture*). Écrire un texte tout en ayant devant les yeux son "devenir scénique" (Sarrazac, *Lexique* 63), serait donc la devise de cette nouvelle écriture mouawadienne. De son côté, Michel Vaïs a proposé la formule d'*écrivain scénique* pour désigner l'auteur dramatique dont l'écriture prend en compte les autres "écritures" de la scène (Vaïs, *L'écrivain* 175-189). Bernard Dort aussi voit dans "le dialogue (ou l'affrontement), à parts égales, de ses différentes composantes" l'un des traits marquants du spectacle affichant ce qu'il appelle une "représentation émancipée" (Dort, *La représentation* 14). Yves Jubinville introduit le terme d'*auteurs-acteurs* où encore celui d'*auteurs-metteurs en scène* (Jubinville 67), termes qui nous invitent aussi à penser à Wajdi Mouawad, héritier de Robert Lepage et à d'autres, tels Jan Fabre, Valère Novarina, Edward Bond, Xavier Durringer, Olivier Py, Peter Handke, Heiner Müller, Romeo Castellucci, etc. La pratique de ces créateurs consiste à intégrer le travail dramaturgique au processus de la création scénique et artistique jusqu'à le confondre avec la conception scénographique et le rôle de lecteur. En faisant ainsi éclater la forme classique, enfermée dans un certain réalisme qui fait perpétuer le quatrième mur, le

drame mouawadien s'ouvre ou éclate même pour remédier à la fameuse crise du drame moderne annoncée par Peter Szondi⁹⁰.

L'ouverture ainsi considérée devient un phénomène de contemporanéité de la forme qui se mesure alors au degré de liberté qu'elle s'octroie par rapport aux limites du "drame absolu". Le critique Jean-Pierre Sarrazac parle de "cette poussée des écritures dramatiques vers la forme la plus libre" (*Lexique*, 19) et affirme que le "devenir scénique" du texte correspond à son ouverture (65). Ainsi l'ouverture du texte n'est pas ici une question d'Histoire (évolution historique qui permet de passer de formes fermées à des formes ouvertes), mais une question d'écriture. Par conséquent, l'ouverture est à la fois une question de formes et de lecture de ces formes. Il y aurait deux ouvertures à considérer au théâtre, celle du texte et celle de la scène. Le drame tout entier est ainsi poussé vers des formes plus libres, où le personnage s'efface au profit de voix et de figures dépersonnalisées, où le dialogue et la fable sont morcelés.

Les fragments induisent une pluralité, une multiplicité de points de vue, une hétérogénéité caractéristiques de l'écriture fragmentaire du rhapsode. La pièce de théâtre n'est plus jouée en vue d'un dénouement, mais opère en son sein un "devenir scénique", s'attachant à jouer les lignes de fuite d'un texte. L'ouverture du texte ne proposerait qu'un corps à corps fictif, mais non illusoire, tandis que l'ouverture que propose l'image scénique permet un corps à corps réel, en mettant en présence le corps des acteurs et celui des spectateurs. De son côté,

⁹⁰ La "crise du drame", apparue à la fin du XIXe siècle, correspond à une ouverture des formes dramatiques jusqu'ici fermées. Maurice Got parle déjà (en 1955) de "théâtre clos" et de "théâtre ouvert" pour opposer ces deux tendances en matière de théâtralité : "[t]héâtre clos, théâtre ouvert : le premier tout psychologique, le second tout métaphysique. De l'un à l'autre, aucune mesure" (23). De son côté, Peter Szondi, dans sa *Théorie du drame*, décèle une crise du drame qui fonde le théâtre moderne dès Strindberg, Tchekhov, Pirandello, et qualifie de "drame absolu" ce type de drame enfermé dans le carcan des "règles classiques" issues de la Poétique aristotélicienne, qui fait de la pièce un "bel animal", c'est-à-dire une machine à formules. Ainsi, le drame, logiquement et chronologiquement construit, forme un tout cohérent et autonome (ayant sa propre finalité) qui devrait limiter l'interprétation que le spectateur peut donner à l'œuvre : le sens tend alors à l'unicité, comme l'œuvre tend à la perfection. L'esthétique du drame absolu est ici sous-tendue par la conception philosophique de cette "idée d'unité, en tant que principe de l'être ou de la pensée" (Lalande 1159). Tandis que la forme fermée classique revendique le principe d'unité, la forme ouverte moderne revendique le principe opposé de la fragmentation. Face à la fermeture donc, "l'agrégat de formes brèves suppose le refus, propre à la modernité, du sens unique ; il suggère une recherche ouverte de compréhension dans une architecture éclatée" (Sarrazac, *Lexique* 88). C'est de cette forme ouverte donc qu'il s'agit dans le théâtre mouawadien. Historiquement, ce n'est pas à partir de la fin du XIXe siècle mais dès le XVIIIe siècle avec l'écriture des pantomimes et la présence de "tableaux" dans le théâtre de Diderot qu'une ouverture des textes par l'image peut être constatée. En effet, par sa dramaturgie du tableau, l'écrivain propose au spectateur des images picturales ainsi qu'une nouvelle utilisation de la scène. Désormais, l'espace scénique devient un acteur important du jeu et le corps des acteurs est davantage pris en compte pour l'élaboration du sens de l'œuvre.

Umberto Eco dédie une œuvre complète pour parler de *La poétique de l'œuvre ouverte* (1962). Là, il souligne que l'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu. Il le voit surtout comme une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant. Partant de ce point de vue, toute œuvre d'art, même si elle dispose d'une forme achevée et close, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons. C'est ainsi que l'importance se dirige vers le récepteur. Comme exemples d'œuvres ouvertes, Eco avance la poésie symboliste qui coïncide avec la volonté de créer un halo d'indétermination autour du mot pour suggérer le(s) sens et, à partir de là, faire participer le lecteur. Il cite aussi, parmi la production littéraire, quelques exemples d'œuvres basées sur l'utilisation du symbole comme expression de l'indéfini, ouvertes à des interprétations diverses : les œuvres du théâtre de l'absurde, du nouveau théâtre ou du théâtre épique par exemple⁹¹, pleine d'ambiguïté où le monde est privé de pivot et où les valeurs et les certitudes sont constamment à revisiter. L'œuvre de Mouawad se range parfaitement dans cette lignée puisque la devise de cette ouverture, dans son théâtre, est surtout d'interpeller le spectateur, et à travers lui, l'être humain, pour réagir face au néant de l'existence. Le dramaturge soumet au spectateur ses interrogations, refuse de conclure et laisse chaque œuvre obstinément inachevée.

Dans *Littoral*, après le don du père à la mer, on ignore ce que Wilfrid deviendra. Dans *Incendies*, une fois la vérité révélée, on ne sait plus quel chemin futur choisissent les jumeaux. Dans *Forêts*, le rideau tombe sur Loup qui se tient sur les rives de la vie et de la mort sans avenir apparent. Dans *Ciels* aussi, on ignore tout sur l'avenir du groupe après l'attentat terroriste. Dans *Seuls* enfin, l'avenir de Harwan demeure caché et on n'arrive même pas à le discerner des couleurs où il plonge. Telles sont les paroles de Harwan concernant sa thèse de doctorat : "je commence à comprendre qu'il n'existe sans doute pas de conclusion à ma thèse" (*Seuls* 127). Ces mots qui assurent l'absence de conclusion font aussi écho à ceux de Mouawad lui-même qui parle de sa "thèse" d'écrivain puisqu'écrire, pour lui, consiste à :

[n]oter systématiquement la liste des éléments qui éveillent/Notre aveuglement/sans se poser des questions/sans chercher à trouver ce qui peut les lier ensemble./Respecter comme une chose sacrée/ce que ces éléments cueillis peuvent avoir de disparate. (*Seuls* 38)

⁹¹ Eco cite comme exemples aussi l'œuvre ambiguë de Kafka, celle de Paul Valéry où le vrai sens du texte est absent, celle aussi de James Joyce, surtout *Ulysse* qui représente pour Eco l'œuvre la plus ouverte et à laquelle il consacre la moitié de son ouvrage ; il cite enfin le théâtre de Brecht où le dramaturge ne propose pas de solution et les drames restent inachevés.

Plus encore qu'une œuvre ouverte, nous pouvons voir *Seuls*, telle une œuvre en mouvement, pour reprendre encore une fois les mots d'Eco. Par sa construction en plateaux, elle permet de constituer une infinité de livres au total, poursuivant peut-être le devenir-peintre du dramaturge. La fin ouverte et en mouvement rend possible une multiplicité d'interprétations personnelles dans un monde qui reste celui voulu par l'auteur et où il offre à son lecteur/spectateur une œuvre à achever. En ce sens, l'œuvre ouverte va parfaitement de pair avec la construction du rhizome puisqu'elle considère l'œuvre d'art comme un infini contenu dans le fini, un infini qui s'est rassemblé dans une forme. La devise de ce théâtre ouvert est donc, selon Mouawad, "d'élargir l'horizon, un horizon en pointillé où chaque point représente une idée possible" (*Seuls* 82). Or, comme le voit Mouawad, au fur et à mesure que l'écriture avance et que les histoires s'entassent les unes sur les autres, l'image devient de plus en plus "impossible à constituer" (*Seuls* 65). De chemin en chemin, il se trouve donc face à une pluralité d'éléments à combiner ensemble puisqu'il dit : "[l]a voix m'amène au son, le son aux bruits, les bruits aux oreilles, les oreilles aux aveugles [...] et me voici avec l'histoire d'un personnage aveugle qui cherche sa langue maternelle" (*Seuls* 73). C'est alors que le dramaturge, aussi bien que son lecteur/spectateur, se perd dans la reconstitution des parties du puzzle offertes par les bribes des images et des collages⁹² de fragments. Cette idée de collage se manifeste clairement dans *Seuls*, œuvre où le dramaturge ne se limite pas uniquement à l'activité théâtrale et littéraire, mais se manifeste aussi à travers l'activité picturale, la peinture et les couleurs. Les limites entre les deux disciplines artistiques n'existent pas ; l'art seul existe. Le collage mouawadien dans *Seuls* est un processus continu de transformation et de métamorphose du mode d'être des fragments, d'éléments ou de débris, en exerçant sur eux une activité créatrice. Par la force de l'art, ce qui est voué au dépérissement peut être transformé en œuvre d'art. C'est une quête qui consiste en un principal objet : réunir (ou réconcilier) l'art et le

⁹² Sans plonger dans les détails des techniques du collage, il convient tout simplement de signaler là que dans l'œuvre mouawadienne, il ne s'agit pas d'un collage à la Gertrude Stein qui voit dans la technique une manière d'exposer les tensions (comme dans sa pièce *Dr Faustus Lights the Light*), ni d'un collage à la Marguerite Duras (comme dans sa pièce *India Song*) où les débris de conversations et de voix pointent à l'impossibilité de construire un passé traumatique. Il ne s'agit aussi pas non plus d'un collage-montage à la Brecht ou à la manière d'Artaud ou du surréalisme qui met ensemble des objets trouvés en vue de choquer et de scandaliser ; ni même d'un collage à la Benjamin qui vise à remettre en question la notion de "présence auratique" et d'originalité. Il s'agit encore moins d'un collage cubiste et multi-perspectiviste qui donne, comme dans la peinture, plusieurs perspectives simultanées de la réalité ; ni enfin d'un collage à la Patrice Pavis, qui se fonde sur le côté culturel. Pour les différentes techniques et tendances du collage, cf. Sell, Mike. "Cutting Performances: Collage Events", Louis Aragon. *Les Collages* et Walter Benjamin, *The Work Of Art In The Age Of Its Technological Reproducibility*.

non-art, sur un seul plateau. En ce sens, il ne faut pas voir le collage dans cette pièce comme un simple discours sur l'usage du fragment ou de l'application d'une technique ; il n'est jamais pure manipulation formelle. Peut-être serait-il plus propice de parler ici de "dé-collage", pour emprunter le terme de Wolf Vostell⁹³. Selon cette technique, l'artiste ne se contente pas d'emprunts au réel pour transformer la nature de l'œuvre d'art, mais il élabore une œuvre en action, qui capte l'énergie même de la vie. La déclaration que l'art équivaut à la vie et que, en même temps, la vie équivaut à l'art, exige une mise en place particulière de la réalité liée à des événements de la vie. Pour Vostell, "*dé-coll/age*" signifie détournement des imageries publiques, interventions à partir de l'actualité, commentaire constant et virulent de l'état du monde. L'artiste est celui qui provoque l'irruption des vérités désagréables, ou, en d'autres termes, c'est celui qui "inquiète" et "dérange" comme le disait aussi Mouawad. Pour lui, le mot "décollage" a deux significations : séparer ce qui est joint, collé – décoller, diluer, gratter, mais aussi s'élever, prendre un envol, quitter la terre. Vostell a souvent dit qu'il n'évoquait pas dans ses œuvres ce qui lui plaisait mais répondait aux événements de l'époque. Le lien est ainsi apparent entre les deux démarches. Si Mouawad considère l'artiste tel un scarabée qui se nourrit des excréments du monde, Vostell, de son côté, ressent la nécessité d'unir à l'art tout ce qu'il voit, entend, ressent et apprend. Étant conscient que les éléments constructifs n'existent pas dans la vie, mais à un stade intermédiaire de la décomposition, Vostell adopte une série de formes de dé-coll/age (arrachement, brouillage, effacement, superposition, distorsion, etc.). Ce n'est pas par goût de la destruction et par nihilisme qu'il le fait, mais par constat d'un processus instable et toujours en métamorphose de découverte. En décelant dans l'œuvre

⁹³ Né en 1932, Vostell a vécu les grands événements dévastateurs qui ont marqué le XXe siècle : Seconde Guerre mondiale, bombardements de l'Allemagne, la guerre froide, celle du Vietnam, la chute du Mur de Berlin, etc. Nourri du collage cubiste et de Dada, Vostell devient le membre fondateur de Fluxus, et du Happening, art où tout communique ; aucune forme n'exclut l'autre. C'est grâce à la une du *Figaro* du 6 septembre 1954 relatant un accident d'avion qu'il découvre le concept de dé-coll/age. Dès lors, il découvre le sens ambigu de ce mot qui réunit à la fois le terme de collage (cubistes et dada), le décollage de l'avion qui s'arrache du sol et sa destruction sous la forme du décollage des ailes dans l'accident. Pour lui, "[l]'art du décollage, c'est perturber, déséquilibrer, faire exploser, arracher, effacer, fondre et dissoudre [...] Le décollage n'est pas désordre mais transformation de l'ordre", "d'ailleurs la vie elle-même est décollage du début à la fin". cf. Dossier de presse sur Wolf Vostell, Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes Exposition du 13 février au 12 mai 2008. <http://pedagogie.ac-montpellier.fr/Disciplines/arts/arts_plastiques/carredart/vostell> consulté le 11 février 2014. Dans *Ce que je veux* (1964) il résume aussi clairement son intention de voir l'art en tant qu'espace, l'espace en tant qu'environnement, l'environnement en tant qu'événement, l'événement en tant qu'art, l'art en tant que vie, la vie en tant qu'œuvre d'art. C'est ce type de dé-collage qui nous a paru plus apte à refléter la démarche mouawadienne dans *Seuls* surtout qu'avec cette notion, on est aussi en plein postmodernisme puisqu'on met en relief la remise en question des méta-récits et l'impossible construction mimétique de la totalité.

mouawadienne un certain travail de décollage, nous sommes bien conscients que ce qu'il propose c'est un art comme processus, toujours en train de se faire et de se défaire, une forme de décomposition ouverte et aléatoire où la vie n'est plus à représenter, mais l'art est à vivre dans son immédiateté et sa multiplicité. Ainsi, l'on se trouve ramené, une fois de plus, au concept de multiplicité deleuzo-guattarien qui est aussi un phénomène à construire par soustraction plutôt que par addition. Rappelons-là que "[l]e multiple, *il faut le faire*, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours $n-1$ [...]. Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer ; écrire à $n - 1$ " (Mille 13). A l'encontre du collage moderniste vu comme un processus constructiviste qui rassemble les fragments, les met ensemble, les recombine en ensembles compositionnels, le dé-collage nous semble alors tel un processus destructif qui enlève des pièces à l'ensemble, cherche les ruines disjointes, donne en moins et non en plus. Mouawad parle en ces termes des bribes qui composent le spectacle de *Seuls* : "[c]e sont là des pièces d'un puzzle éparpillé dont l'assemblage constituerait une image qui reste un mystère" (57). C'est à partir de ce fragment du monde, de ce puzzle, que la fiction rhapsodique théâtrale va donc prendre forme. Le texte dramaturgique devient alors la conquête d'une scène qui n'existe pas encore et pourrait être considéré comme un "*performance text*" (Lehmann 133) ou un "tableau vivant à un cadre" (Lehmann 245) où il s'agit d'exposer le théâtre comme un art dans l'espace, dans le temps, avec des corps humains et avec tous les éléments qui constituent l'expérience esthétique d'une œuvre d'art totale : peinture, couleur, structure tactile, matérialité, etc.

À part cette multiplicité qui anime la pièce, "rarement l'appareil paratextuel d'une pièce a [...] l'ampleur, l'étendue et la variété que l'on retrouve dans *Seuls. Chemin, texte et peintures* de Wajdi Mouawad"⁹⁴ (Guay 41). Michel Vaïs et surtout Hervé Guay⁹⁵ décortiquent

⁹⁴ Là, il convient de signaler que chacune des pièces du *Sang des promesses*, et non seulement *Incendies*, se trouve accompagnée d'un support paratextuel attestant de ses "origines", que ce soit au niveau de l'idée, de l'écriture ou de la démarche artistique. C'est effectivement aussi le cas de l'œuvre *Le Sang des promesses : Puzzle, racines et rhizomes* où Mouawad retrace l'itinéraire de chacune de ses pièces en détail en commençant par la naissance de l'idée jusqu'à la représentation, tout en passant par les étapes des hésitations, des préparations avec les comédiens et les modifications personnelles qu'il ajoute. Plus encore, les interviews que donne l'auteur ainsi que ses déclarations au sujet de l'authenticité de l'objet théâtral peuvent également corroborer toute lecture de l'œuvre : "*Littoral, Incendies, Forêts, Ciels*. Quatre spectacles qui forment un quatuor. Sans être une suite narrative, ils forment une tentative de raconter un cri, celui d'un homme qui exprime la douleur qu'il ressent à la mort de son fils. De tout temps, ces événements ont eu lieu, mais il est parfois nécessaire de se poser la question du monde dans lequel ce cri est lancé. [...]" Pour raconter cela, il a

parfaitement le trajet que suit le texte dramatique de *Seuls* dans son voyage de la scène à l'édition. Guay voit qu'à l'instar des autres genres littéraires qui pourraient s'accompagner de préface ou de postface, la présentation du texte dramatique de *Seuls*, renferme une partie considérable de "paratexte". Des 189 pages que compte l'ouvrage, 62 à peine sont consacrées à la reproduction du texte dramatique lui-même, dont 25 pages illustrant divers moments du spectacle solo (des photographies de l'auteur et de la représentation, entre autres). Les pages 18 à 121 portent, quant à elles, sur le processus créateur ayant conduit au spectacle et que le dramaturge intitule "Chemin". En outre, de la page 11 à 16, Wajdi Mouawad explique dans "Un oiseau polyphonique", qui en constitue la préface sans que cela soit explicitement indiqué, pourquoi, à l'occasion de *Seuls*, il s'est tourné vers une publication qui, sous plusieurs aspects, tient davantage de l'album que de la pièce éditée. Il dit : "[s]i *Seuls* est du théâtre, *Seuls* n'est pas forcément une "pièce de théâtre". Tout au plus peut-on dire que *Seuls* est le titre d'un "spectacle de théâtre". [...] Avec *Seuls*, quelque chose s'est enrayé car ce spectacle ne s'est pas écrit de la même manière" (11). Dès les premières pages de son œuvre, Mouawad souligne que, loin d'être une simple idée comme toute autre pièce, *Seuls* est "la sensation d'une présence" puisque le dramaturge ressent que "[q]uelqu'un est là et [l]e regarde" (*Seuls* 22, 23). Au regard suit l'écoute. On est ainsi incité à rentrer de plein pied au sein du sensoriel pour "écouter au milieu de la cohue les sensations profondes qui nous traversent" (*Seuls* 33). Parmi ces sensations l'on assiste donc à un spectacle qui se dresse sur scène : des tableaux de peinture (*le Retour du Fils Prodigue* de Rembrandt, *L'Annonciation* du Tintoret), de la musique (le chant arabe de Mohamed Abdel-Wahab), des voix qui parlent l'arabe ou le français (du père et de la sœur), des photos de Harwan/Wajdi (qu'il préparait pour son voyage), des plans élaborés dans l'attente que la sensation se concrétise.

Parlant de cette implication purement sensorielle, Mouawad explique qu'il vit chaque jour avec la sensation d'un spectacle dont il ressent la présence mais qui refuse de se montrer. Il s'attend donc à une apparition. Ce "rapport nouveau avec l'écriture [...] est lié au tableau lui-même [celui de Rembrandt]./Aux couleurs./Mais aussi à l'histoire" (*Seuls* 52). Pour mieux décrire cet "oiseau polyphonique", ou ce type d'écriture qui s'est imposé à lui pour ce

fallu inventer un univers différent à chaque fois ; cependant, [...] il y a eu des récurrences d'une pièce à une autre, des phrases, des images, des mots et des objets". (*Puzzle* 8)

⁹⁵ Respectivement dans deux articles intitulés : "L'oiseau polyphonique : *Seuls*" et "Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique".

spectacle, Mouawad utilise une métaphore qui désigne, à ses yeux, tout "spectacle de théâtre qui repose sur une polyphonie d'écriture" (12). Il entend par là que, contrairement aux spectacles fondés avant tout sur le texte, quelques-uns résultent du tressage simultané de plusieurs fils. L'un de ces fils est tissé à l'aide de mots et constitue un texte, pendant que d'autres fils assemblent une variété de matériaux possibles : images vidéo, sons de situation, sons atmosphériques, musique, lumière, costumes, silence, et nous ajoutons surtout aussi photographies, peinture et couleurs. Le texte de *Seuls* s'avère ainsi être une toile où se mélangent toutes les formes d'arts. *Seuls* ressemble en quelque sorte à une œuvre musicale enregistrée ou à un tableau peint sur plusieurs pistes. Cette "écriture polyphonique" qui caractérise *Seuls* sera autant entendue que vue puisque textes, images et sons se fondront les uns aux autres pour créer ensemble une expérience théâtrale du quotidien. Ainsi que l'observe Michel Vinaver : "[l]'acte d'écriture n'y consiste pas à y mettre de l'ordre, mais à les combiner, tels, bruts, par le moyen de croisement qui eux-mêmes se chevauchent" (Vinaver 45). Ce théâtre surgit surtout au contact d'un heureux mariage entre formes héritées des arts voisins et devient "un événement scénique qui serait, à tel point, pure présentation, pure présentification du théâtre qu'il effacerait toute idée de répétition du réel", s'apparentant ainsi au théâtre post-dramatique, tel que le voit aussi Sarrazac (*Utopie* 63). Selon les termes de Mouawad, la pièce devient "la manière de rêver un spectacle, la manière de parler de "lui", la manière de discuter avec lui, d'apprendre à le connaître et de tenter par la suite de témoigner de lui" (*Puzzle* 15).

1.3. Du post-dramatique au poly-dramatique

De toutes les théories (post -), c'est surtout celle du théâtre post-dramatique qui semble la plus pertinente à l'étude d'une telle écriture parce qu'elle nous paraît être une "théorie carrefour", se situant entre le texte, la scène et le corps du comédien. Lehmann inclut les nouvelles formes de cette écriture dans un paradigme de "théâtre post-dramatique", qui signe la fin du texte comme pivot ou élément central de la représentation et se penche essentiellement sur les rapports d'interdépendance entre l'écriture dramatique et la pratique scénique contemporaines. Le théâtre post-dramatique donne lieu à des écritures qui se caractérisent par une hybridation de formes qui mettent en question l'idée même de composition d'une œuvre. La première des caractéristiques de ce théâtre est donc "qu'au lieu

de représenter une histoire avec des personnages qui apparaissent et disparaissent en fonction de la psychologie de la narration, ce théâtre est fragmentaire, combine des styles disparates et s'inscrit dans une dynamique de la transgression des genres" (Lehmann 3). Résumant les propos de Lehmann, Mounsef et Meisner déclarent: "[f]or Lehmann, post-dramatic theatre shares some attributes with postmodern theatre but differs in that it is not based on the application of a general cultural concept to the specific domain of theatre; rather, it derives and unfolds from within a long-established discourse on theatre aesthetics itself, as a deconstruction of one of its major premises: the text" (Mounsef, Meisner, *Poly-dramatic* 91). Une dramaturgie visuelle se fraye son chemin alors grâce à un nouveau langage post-dramatique qui se crée.

À l'époque contemporaine, dès le jour où Roland Barthes annonce "la mort de l'auteur", et où Antonin Artaud revendique un langage propre à la scène, le fossé entre texte et représentation se creuse davantage et l'acteur se trouve dès lors *entre* les deux. Soit qu'on s'éloigne de ceux qui prônent la production d'un "théâtre à lire"⁹⁶ ou de ceux qui, comme Jean Vilar, pensent que le créateur au théâtre, c'est l'auteur ; soit qu'on adhère à la lignée opposée qui, à l'instar de Jerzy Grotowski, considère l'œuvre comme *processus* plutôt que comme *produit*, ou encore comme Anne Ubersfeld qui considère le texte de théâtre comme un texte "troué" alors qu'il revient au metteur en scène de choisir quels "trous" combler; soit enfin, qu'on considère à travers différents théoriciens (Ryngaert, Lehmann, Auslander, entre autres), l'émergence de nouvelles formes théâtrales, marquées par la prédominance des pratiques spectaculaires où le texte perd sa primauté, du moins selon Lehmann, et se situe au même niveau que les autres signes du spectacle. Dès lors, l'acteur doit s'adapter, non seulement à l'incohérence et au désordre qu'une telle transition peut engendrer, mais aussi à un autre système hybride jusque-là inconnu, celui de "la perte du grand récit unificateur" (Ryngaert, *Lire* 65).

Parlant des éléments qui constituent l'écriture de *Seuls*, Mouawad évoque notamment "la question de l'entrelacement des écritures. [...] En effet, n'éditer que le texte reviendrait à n'éditer que les répliques d'un seul personnage dans une pièce qui se jouerait à plusieurs. N'éditer que "les mots prononcés" ne pouvait rendre compte ni de l'écriture ni du spectacle

⁹⁶ Selon Jacques Robichez, la Revue wagnérienne opte pour un théâtre à lire et se montre contre les acteurs (*Le Symbolisme au théâtre* 37).

puisque la polyphonie serait perdue" (*Seuls* 14, 15). C'est ainsi que la pratique théâtrale post-dramatique témoigne d'un abandon radical du paradigme traditionnel de la mimésis à la fois dans la dramaturgie et dans la représentation. Dès lors, le théâtre, la scène et le texte sont considérés plutôt "comme un paysage" (Lehmann 239) au sens où l'entend Gertrude Stein, lorsqu'elle parle d'un "*Landscape play*" qui sert avant tout à refléter une expérience personnelle dont le lieu est le corps du personnage qui devient "un carrefour" où resurgit continuellement la frontière entre la vie et la mort. L'enjeu de ce théâtre contemporain serait donc l'agencement de matériaux hétérogènes concourant à la réalisation de l'œuvre scénique afin que les divers éléments choisis, textuels ou non (fragmentaires ou non), donnent naissance au théâtre. Ce qui a soulevé des polémiques c'est cette déclaration de Lehmann : "il n'a jamais existé de relation harmonique entre le texte et la scène, que leur rapport fut continuellement conflictuel" (235). En effet, le qualificatif de post-dramatique ne peut être employé que si les moyens théâtraux sont placés au moins au même niveau que le texte. En faisant allusion au genre littéraire qu'est le drame, le titre "théâtre post-dramatique" indique "l'interdépendance continue entre théâtre et texte, même si ici le discours du théâtre occupe une position centrale et que, de ce fait, il n'est question du texte que comme élément, sphère et "matériau" de l'agencement scénique et non en tant qu'élément dominant" (Lehmann 20). Cette inversion du rapport de force entre le texte et la mise en scène est un point essentiel de la définition du théâtre post-dramatique.

Cependant, si Mouawad continue à attacher une importance accrue au texte, tout en établissant une sorte de complémentarité entre celui-ci et les autres éléments de la scène, ne serait-il pas propice plutôt d'appeler son théâtre "poly-dramatique" tel que l'ont défini Donia Mounsef et Natalie Meisner :

It is important today to move past the hierarchical deceptiveness and acknowledge that the notion of performance need not refute the text entirely but focus on shifting the attention from literary elements to dramaturgical, corporeal, and technical elements, such as physicality, scenography, visuality, interfaces with media, and other aspects that the notion of "poly-dramatic" encompasses. (Mounsef, Meisner, 94)

Ce parti pris, loin d'abandonner le texte – ou plutôt le "matériau textuel" (*Seuls* 13), ce qui serait un comble pour un auteur comme Mouawad – vise au contraire à y prêter une attention accrue, afin qu'aucun mot prononcé ne soit inutile mais trouve sa pleine justification au

moment de son énonciation. L'ensemble des moyens scéniques doit, par là même, faire écho aux mots. C'est ainsi que le texte pourra rendre au spectateur toute sa liberté d'interprétation, voire le faire participer à la représentation ou l'y inclure. Pour ce faire, il paraît aussi nécessaire d'orienter, d'une manière ou d'une autre, la réception du public afin de bien comprendre et décoder les signes de ces textes performatifs contemporains où l'espace devient un non-dit du texte. En ce sens, intermédialité et intertextualité dévoilent un système signifiant où tous les outils participent au tissage de la fable et engendrent des intertextes et des métadiscours qui confèrent au verbe la force de l'action et au jeu la qualité du conte. Voilà pourquoi Harwan semble la prolongation du personnage de Wilfrid à partir de *Littoral*. Tout comme lui, Harwan porte les blessures d'une époque de guerre non vécue et passée sous silence. Tout comme lui aussi, il montre une image assez emblématique de son père : "[p]apa, c'est Harwan, c'est moi, c'est ton fils, et je te parle de ce que tu m'as offert de plus beau même si tu as passé ta vie à nous dire que tu as tout sacrifié pour le bonheur de tes enfants tu vois, il n'y avait pas de sacrifice à faire puisque le bonheur était là [...] Qu'est-ce que je serais devenu si nous n'avions pas quitté le Liban ?" (*Seuls* 150). Bien plus, le personnage de Harwan/Mouawad semble mettre un point final à tout le bavardage des personnages des autres pièces puisqu'il se demande : "[q]u'est-ce que j'ai cessé de comprendre, pour m'être mis à parler ! Un vrai robinet !" (*Seuls* 151). Voilà pourquoi Mouawad décide de se passer des personnages pour voir plus clair en lui-même. Seul sur scène, il fait pourtant appel à ses souvenirs personnels, qui sont aussi ceux de ses personnages, et essaye de trouver des réponses à ses questionnements. Pourtant, étant incapable de trouver des réponses quelconques, il se passe des mots et se livre complètement à la matière, au silence et aux couleurs. À partir de *Littoral* et jusqu'à *Seuls*, les personnages se lamentent sur l'époque de la guerre qu'ils n'ont pas vécue mais dont ils portent la marque au plus profond de leur âme, tout comme leur créateur.

1.4. Du post/poly-dramatique au rhapsodique

Tout un défilé théorique⁹⁷ se dresse donc devant nous pour parler de cette écriture hybride, fragmentaire, faite de montages d'archives, qui ne se laisse enfermer dans aucun style, ni ne se réduit à aucune catégorie générique. De tous ces concepts, deux ont particulièrement attiré notre attention : la rhapsodie et la polyphonie. Pour parvenir à ce choix, nous avons suivi le conseil du dramaturge lui-même quant à sa manière de "trouver les réponses" : "[n]e chercher les réponses que dans le texte. Pas dans votre tête" (Côté 47). Il ne faut donc pas s'attendre à trouver des leçons à tirer d'un tel théâtre, mais il s'agit de bien réfléchir pour comprendre le cheminement même. De son côté, Deleuze insiste sur le fait que l'espace théâtral n'est plus à percevoir comme une grande et belle totalité, close sur elle-même, mais se rapproche davantage d'un type d'espace appelé "riemannien"⁹⁸ (*Pourparlers* 169) qui n'est pas sans rappeler l'image du rhapsode.

Dans *l'Avenir du drame*, Sarrazac définit justement ce qu'est un "rhapsode - Terme d'antiquité grecque. Nom donné à ceux qui allaient de ville en ville chanter des poésies et surtout des morceaux détachés de *l'Iliade* et de *l'Odyssée*" (23). Dans le contexte du drame moderne, le concept de rhapsode situe par là même l'œuvre de Mouawad à mi-chemin entre la tradition et la modernité car les références explicites ou implicites aux héros antiques ne font pas défaut⁹⁹. Cela d'autant plus que le dramaturge lui-même parle souvent dans son œuvre d'une quête et d'une odyssée, reprenant ainsi cette définition de Georges Banu, critique et homme de théâtre français, lors d'une émission à radio-Canada : "[l]a quête, c'est la tentative

⁹⁷ Dans son article "*De la polyphonie hétéromorphe, à une esthétique de la divergence*", Hervé Guay expose tous les concepts que nous avons trouvé et que l'on peut appliquer à notre approche pour cette étude, voire "l'hétéromorphie", "l'hétérogénéité", "l'hybridité", "l'interartialité", "la transgression des genres", "la romanisation", entre autres (15) ; sans oublier aussi notre survol des concepts de "l'hybridité" et de "l'entre-deux" chers à la théorie postcoloniale ; des concepts du "collage" et du théâtre "interculturel" ou "transculturel" de Patrice Pavis ; le concept de "l'épisation" de Szondi ; de la "polyphonie" bakhtinienne et enfin celui de la "rhapsodisation" de Sarrazac.

⁹⁸ Deleuze explique, dans le même ouvrage, qu'en mathématiques, il s'agit d'un espace constitué de petits morceaux voisins dont le raccordement peut se faire d'une infinité de manières. Cet exemple de géométrie différentielle est inventé par le mathématicien Bernhard Riemann. Le quatorzième plateau de *Mille plateaux*, intitulé "Le lisse et le strié", s'ouvre sur la photographie d'un patchwork en tissu. Cet ouvrage de pièces mises bout-à-bout diffère de la broderie en tant qu'il n'a pas de centre, mais se caractérise par la répétition d'un élément de base. L'espace riemannien est un espace conçu ainsi. Cette nouvelle pensée de l'espace trouve des échos certains dans le domaine de l'art. L'espace riemannien est souvent comparé par Deleuze au manteau d'Arlequin, constitué de losanges cousus entre eux, à l'image d'une pensée en patchwork faite de "bigarrures et de fragments non totalisables où l'on communique par relations extérieures" (Deleuze, *L'Île déserte* 228).

⁹⁹ D'ailleurs on a souvent parlé de ce "retour au tragique" dans l'œuvre de Mouawad. Voir à ce sujet : Ferraro Alessandra. "Le cycle théâtral de Wajdi Mouawad (*Littoral, Incendies, Forêts*) ou comment détourner le mythe d'Œdipe" ; ce qui a été écrit sur Wajdi Mouawad à Avignon : "Le rayon d'Orphée", "Le visage odyssée", pour ne citer que ceux-ci entre autres études sur ce sujet.

de découvrir le monde ; l'odyssée, c'est la tentative de rentrer chez soi" (*Seuls* 45). Le dramaturge est ainsi vu comme moderne parmi les anciens et ancien parmi les modernes. Bien plus, le reste des définitions que Sarrazac présente : "rhapsodage - mal racommer", "rhapsoder - mal arranger", "rhapsodique - qui est formé de lambeaux, de fragments", font écho à l'œuvre mouawadienne souvent décrite par son auteur comme étant "un puzzle éparpillé dont l'assemblage constituerait une image qui reste un mystère" (*Seuls* 57). Or, dans ce théâtre où le "sens n'est pas une urgence" (Ryngaert, *Lire* 23), il est tout naturel de trouver dans les pièces, des événements où rien n'est expliqué ni même exprimé, parfois point de logique ou de conséquent avec ce qui suit, aucune incidence sur rien, aucune préparation, aucun commentaire ; parfois même juste un dé-collage discontinu et fragmenté de paragraphes, parfois même de phrases, de mots de récitatifs ou même des balbutiements à tendance orale. La "rhapsodie" décrite par Sarrazac, comme une "suite de morceaux épiques récités par les rhapsodes. [...] Pièce instrumentale de composition très libre" (Sarrazac, *L'Avenir* 23), situe, une fois de plus, l'œuvre de ce "nouveau rhapsode" entre la musique, l'épique, la voix et l'écriture. Parlant des composantes de *Seuls*, le dramaturge présente une liste d'éléments disparates qui n'ont aucun lien apparent entre eux et dit :

Le Retour du fils prodigue de Rembrandt

Robert Lepage

Pendaison

Langue maternelle

Mohamed Abdel-Wahab

Photographies aveugles

Tir à l'arc

Le tigre [...]

Cette image est le portrait de ce qui est tapi dans l'ombre et me regarde. (*Seuls* 56-7)

Tout donc converge vers un "théâtre rhapsodique, c'est-à-dire cousu de moments dramatiques et de morceaux narratifs" (Sarrazac, *L'Avenir* 38). Donc, pour parvenir à la création de cette vie plurielle, pour stimuler cet "éveil devant une sensation" (*Seuls* 15), il a fallu que le dramaturge poursuive un itinéraire "rhapsodique" à la croisée du théâtre, de la musique, de la peinture et de la poésie. Dans la partie intitulée "Chemin" qui précède le texte de *Seuls*, Mouawad explique l'aspect non-préparé et décousu de son œuvre. Il dit :

Voici encore d'autres formes d'expressions qui ne trouvent aucun écho à mon oreille :

Mon prochain spectacle aura pour thème.

Mon prochain texte parlera de. [...]

Il est possible de dire : Cette sensation à peine perceptible prendra, peut-être, la forme d'un spectacle ou d'un texte, mais aujourd'hui impossible de deviner l'histoire qui la porte. [...]

S'entêter à croire que la nature de cette sensation est une visite et non une invention (29, 30, 31).

[...] il s'agit surtout de rassembler des bribes de sensations autant que possible pour les coudre par la suite. Il ne faut pas penser au début à ce qui est collectionné. Tout ce qu'il faut c'est

Noter systématiquement la liste des éléments qui éveillent

Notre aveuglement

Sans se poser des questions

Sans chercher à trouver ce qui peut les lier ensemble.

Respecter comme une chose sacrée

Ce que ces éléments cueillis peuvent avoir de disparate. (*Seuls* 38)

Le dramaturge est en ce sens semblable à un rhapsode qui coud ensemble la narration et le dialogue, l'épique et le dramatique, assemblant des éléments disparates au détriment de la progression de l'action, de la même façon que des auteurs modernes pratiquent le montage et la couture de fragments. Mouawad se nourrit de tout ce qui se trouve dans la vie : son passé, celui des acteurs qui travaillent avec lui, la guerre, l'actualité, l'histoire. Pour ce faire, il se considère tel "un scarabée" qui se nourrit sur les excréments de la société pour produire les œuvres qui dérangent et bouleversent. Pour lui, "l'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté" (Mouawad, *Tigres* 115). Seule l'imagination est apte à opérer cette réconciliation entre la laideur et la beauté.

1.5. Pour une écriture polyphonique

Il s'avère ainsi que dans *Seuls*, l'œuvre théâtrale n'est pas un objet mais plutôt un processus. Le théâtre devient donc un médium privilégié pour enchâsser plusieurs formes différentes d'expression, ouvrant ainsi la voie à une écriture "polyphonique" sur son plateau. Le lien s'avère très fort entre rhapsodie et polyphonie, concept que Bakhtine définit comme un principe de composition grâce auquel la matière littéraire est organisée en vue de représenter "non pas un point de vue unique, mais plusieurs points de vue entiers et autonomes" (Bakhtine

48). C'est dans le travail textuel et scénique lui-même que les diverses composantes du spectacle sont amenées à dialoguer, voire à s'affronter. Mouawad aussi se demande si les éléments variés énumérés "peuvent trouver leur place dans le cadre d'un seul récit" (*Seuls* 71). Il commence alors à faire des agencements en vue de parvenir à un lien quelconque : "Robert Lepage me fait penser au théâtre. Rembrandt me fait penser à la peinture qui me fait penser à la couleur qui me fait penser à l'espace qui me fait penser au théâtre [...] Abdel-Wahab est un chanteur. Un chanteur a de la voix. La voix et la parole sont comme deux frères, la parole est prodigue" (*Seuls* 72). Le texte devient, dans ce contexte, une piste parmi d'autres – pas toujours la plus importante. La fable y perd par moments son caractère central au profit d'autres aspects de la représentation. Charlotte Farcet, dramaturge du spectacle, de son côté affirme que dans *Seuls*,

L'écriture ici n'est pas seulement "les mots" écrits par Wajdi ; elle est aussi les projections vidéo qu'il a tournées, les sons qu'il a captés, les voix qu'il a enregistrées. Tout cela est l'écriture du spectacle. L'écriture ici relève de la polyphonie et nous nous entêtons à travailler encore sur un support mot/acteur en nous imaginant que le reste relève de la scénographie, du son, de la musique qui viendront appuyer ce rapport. [...] Nous nous trompons, puisque le reste est aussi de l'écriture. Ce n'est pas qu'un appui. C'est de "l'écriture" et nous devons les voir comme de l'écriture textuelle. (*Seuls*13)

Le pivot de cette théâtralité serait donc "d'instituer la pluralité au cœur du processus scénique. L'écriture scénique n'y est plus hiérarchique et ordonnée ; elle introduit l'événement, reconnaît le risque. Plus que le théâtre dramatique, et comme l'art de la performance, c'est le processus plus encore que le produit que met en scène le théâtre performatif". (Féral, *Performance et théâtralité* 30). Par l'avènement de ce théâtre performatif se déploie alors une dynamique de transgression des genres qui combine les forces, juxtapose les actions. Véritable acte fondateur, l'écriture autorise l'écrivain à vivre une vie plurielle qui se fonde essentiellement sur "la rencontre entre un artiste et le geste" (*Seuls* 16). Cette idée d'un théâtre performatif caractérisé par la multiplicité et la pluralité n'est pas loin du concept du rhizome, gravitant, lui aussi autour des mêmes principes.

Telle est donc la manière d'écriture imposée au dramaturge ; une écriture performative, plurielle et multiple, voire rhizomatique, structurée de manière hétérogène qui s'articule dans la matérialité des corps, des gestes, des mouvements, des paroles, des sons, des matières, des lumières et surtout de couleurs. L'on acquiesce donc à ce jugement qui voit que:

le théâtre est passé d'un modèle dialogique dominé par la figure de l'auteur, puis du metteur en scène, à un dialogisme hétéromorphe qui fait place à une pluralité de voix et de langages. [...] Le caractère interhumain propre à l'événement théâtral apparaît donc transformé, puisque le processus collectif de la fabrication de spectacle est mis en évidence dans la représentation elle-même. (Guay 63).

En ce sens, le théâtre performatif ouvre un champ "entre" (intermédial) qui propose non pas une représentation, mais une approche expérientielle immédiate du réel (espace, temps, corps). En cela, il n'est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit, et ne donne pas nécessairement lieu à la publication d'un texte écrit dans le sens "traditionnel" du mot. Dans *Seuls*, l'écriture de la pièce est devenue hétérogène, multiple et plurielle. Partant d'éléments n'ayant aucun lien apparent, Mouawad avoue qu'il jongle avec les parties d'un puzzle avec toujours "de nouvelles pièces qui s'ajoutent aux premières, faisant comprendre que cela peut aller ainsi jusqu'à l'infini et qu'en ce sens l'image deviendra, à mesure que le travail avance, impossible à constituer" (*Seuls* 65). Par là, la pièce n'est plus un espace homogène puisque ses potentiels créatifs éclatent, débordent des catégories artistiques et esthétiques et se brisent en une multitude de pratiques, d'idées et de concepts. Voilà pourquoi "[l]a question de l'entrelacement des écritures", voire des mots, des images, des sons, de la musique, de la lumière, des costumes, du silence et des couleurs (*Seuls* 14) demeure toujours l'une des préoccupations majeures de Mouawad dans cette pièce. Ceci dit, *Seuls* se range dans un continuum historique qui ne sert qu'à relever des éléments qui exercent de l'influence sur la pratique dramaturgique mouawadienne, en commençant par Dada et en passant par les futuristes puis en migrant vers Fluxus, pour ensuite rendre hommage au happening et à la performance¹⁰⁰. Cette dernière "renvoie, au-delà des mécanismes perceptifs communs, à la subjectivité de chacun : subjectivité de la pensée, de la mémoire, de l'imaginaire et, plus encore, subjectivité du corps" (Féral, *Théâtre, espace* 134).

¹⁰⁰ Du dadaïsme, il emprunte la recherche pluridisciplinaire et le jeu avec les convenances et les conventions aussi bien artistiques que sociales et politiques, valorisant le processus plutôt que le produit, déclenchant ainsi une remise en cause du statut esthétique de l'œuvre. Des expérimentations futuristes, il emprunte la poésie ouvrant la voie au jeu de la performance et au *work in progress*. Du Happening et du Fluxus, il emprunte la poly-expressivité et l'idée d'interrelation entre les arts, ce qui implique subséquemment pluralisme, choc des créations et des méthodes. Or, si l'on considère ce jugement qui voit que "l'essentiel des textes consacrés de nos jours à l'œuvre des futuristes, des constructivistes, des dadaïstes et des surréalistes continue à se focaliser sur les objets d'art, c'est le plus souvent la performance qui fut l'activité fondatrice de ces mouvements" (Goldberg 7). L'on conclut donc que la performance sera le mot d'ordre vers lequel convergent toutes ces tendances.

C'est en ce sens qu'on peut aussi parler des "écritures" (Simonot 20) c'est-à-dire des expressions artistiques en général adhérant à la toile textuelle et la complétant. En intégrant ces aspects dans le texte, l'écriture théâtrale devient de plus en plus liée au système de signes généré par le spectacle, créant ainsi une certaine *écriture scénique* qui se distingue du *texte dramatique* comme tel. Cette nouvelle dénomination tend à démontrer que l'écriture dramatique peut de moins en moins être coupée de la scène et qu'elle gagne à être mise en rapport avec les diverses composantes de la représentation. *Seuls* doit aussi être vue comme une tentative de mener le lecteur/spectateur à travers le chemin textuel qui devient un lieu de rencontre, une croisée des chemins qui porte les traces des cours et parcours des créateurs. Voici comment le lecteur est guidé sur la voie qui le conduit de la voix vers l'absence de la langue maternelle, comme le propose Mouawad : "[l]a voix m'amène au son, le son aux bruits, les bruits aux oreilles, les oreilles aux aveugles. [...] et me voici avec l'histoire d'un personnage aveugle qui cherche sa langue maternelle" (*Seuls* 73). Il faut penser au-delà des mots prononcés. Dorénavant le texte écrit aura un rôle complètement différent puisqu'il devient une "tentative de mener le lecteur à travers le chemin, parfois réel, parfois imaginaire, de manière d'établir un lien avec un spectacle sur lequel [le dramaturge] s'apprête à travailler" (*Puzzle* 15). En traçant le trajet de ses "rencontres" avec le tableau du "Fils Prodigue" de Rembrandt, avec Robert Lepage, et avec le chanteur arabe Abdel Wahab, Mouawad organise sur la page les mouvements que tracent en surface les mots et les phrases, et à la source desquels se trouve le potentiel énergétique de la situation dramatique pour dresser un pont entre le visible et l'invisible. Dans le même ordre d'idées, Mouawad passe subtilement du "cadre" théorique de la thèse de Harwan à un cadre pictural où il s'insère physiquement au sein d'un tableau pour désigner un tout autre cadre, plus abstrait et élargi, celui inépuisable de l'imaginaire. La devise de ce théâtre serait donc la réponse à la question suivante posée par Mouawad : "[c]omment l'appriivoisement se fait-il entre un spectacle [...] et celui qui va le sortir de l'invisible pour le mettre dans le visible" (*Puzzle* 16). Pour le faire, Mouawad suit un chemin complètement brisé et aléatoire.

La plupart des pièces de Mouawad ne procèdent pas par progression ni par enchaînement linéaire au niveau de l'intrigue, elles semblent jouer plutôt avec la multiplicité des points de vue des personnages se doublant de fragments et de juxtaposition d'histoires. Dès lors, les textes de toutes les pièces sont composés, pêle-mêle, de témoignages des

revenants de la mort (Le père de Wilfrid, Nawal, Aimée), de liens intertextuels (la figure emblématique du père, la mort d'un être cher), de lettres (celles envoyées à Wilfrid ou celles de Nawal aux jumeaux), de flashes-back (vers le passé des morts pour la quête des origines), de voix juxtaposées (du père de Wilfrid et de Nawal à différents âges, du père, de la sœur de Harwan ou encore la Voix du Répondeur ou de la Vendeuse) qui remontent le temps pour poursuivre le souvenir et la mémoire ou encore introduire des silences qui trouent les textes (tel le silence de Nawal). Toutes ces techniques tentent de décroiser la forme de l'écrit en favorisant l'expérimentation et l'hybridité. Dans *Seuls*, par l'alternance de dialogues laconiques téléphoniques (avec le père et la sœur) et les monologues-fleuve de Harwan (lorsqu'il parle de sa thèse ou encore se rappelle son passé avec ses parents), la pièce prend la forme d'un récit et donne ainsi naissance à une forme hybride. Voici le monologue de Harwan laissant un message téléphonique à son père : "[t]on époque n'est pas la mienne/ Je rajouterai la culpabilité/ Si j'avais vécu la guerre ce serait peut-être plus simple/ [...] Très peu de choses sont à moi/ Mes habits ne sont pas à moi/ Très peu de choses/ Très peu/ A peine/ Ma vie/ Ma vie est à moi/ Si on me l'enlevait je ne pourrais plus rien faire" (*Seuls* 136). Mouawad s'avère être ainsi tel un auteur-rhapsode qui "fait dialoguer les monologues" (Sarrazac, "Le partage des voix" 16). Pour ce faire, il emploie même le dispositif audio (le répondeur téléphonique) tel un élément nécessaire qui rend l'espace de la représentation "pour ainsi dire habitable, sans chercher à lui donner un sens immédiat. Aux signes décodables de la représentation classique, le dispositif tend ainsi à préférer une certaine opacité du visible : le spectateur entre dans un espace sémantiquement ouvert, plutôt que de se voir proposer les clefs qui lui permettront de comprendre ce à quoi il va assister" (Rykner 93). Alors que le lecteur est habitué à tenir son information de l'auteur lui-même, ou des personnages-acteurs, dans *Seuls*, il est informé de l'histoire passée par les écrans et les voix d'êtres inconnus et invisibles dont le but n'est pas de faire progresser l'histoire ni même de la raconter mais plutôt d'être le prisme qui reflète les divers angles, tel un montage, un travelling ou un gros plan. Le sens est donc à faire et il n'est pas donné. Voici ce que la voix du père annonce à Harwan sur son lit d'hôpital : "il faut continuer de te parler comme on te parlait avant" (*Seuls* 147). Ces voix désincarnées, anonymes et sans visages sont là pour "dialoguer", et rassembler des souvenirs qui se croisent, se contredisent et se complètent. Hétérogénéité et polyphonie semblent donc être l'envers et l'endroit de la médaille. En sus d'être le signe d'une multiplicité de voix ou de monologues

différents et hétérogènes, la polyphonie permet un véritable dialogisme entre ces voix car, "pour qu'il y ait dialogue au sens fort du terme et non simplement un monologue à plusieurs voix, il faut en effet une confrontation de singularités ; or c'est justement ce choc des altérités qu'exhibe l'hétérogénéité" (Baillet 29). Cette "écriture plurielle" commence avec Mouawad à partir de *Ciels*, puisque le dramaturge avoue : "pour créer *Ciels* il a fallu une équipe de théâtre. Sans cette équipe, je n'aurais pas pu aller au bout de mes capacités" (10). Mouawad explique souvent dans ses interviews que ses acteurs n'arrivent jamais sur le plateau avec un texte clé en main. Son écriture s'élabore souvent en cours de mise en scène, de façon très instinctive. Parfois, il boucle l'écriture des textes deux semaines seulement avant la première. Le texte devient un matériau vivant toujours en train de s'écrire. C'est pourquoi les textes sont abordés en se demandant "si et en quelle mesure ils peuvent constituer un matériau, non pas un support, adéquat pour la réalisation d'un projet théâtral" (Lehmann 84). Écrire à partir d'autre chose que la langue tient d'un acte d'insoumission, si ce n'est pas ouvertement de transgression. L'auteur accepte donc volontiers de partager la responsabilité de l'écriture avec d'autres, même si ce n'est pas leur spécialité, tout en cherchant la complicité du public. Le théâtre devient ainsi objet de réflexion impliquant la participation du spectateur qui se trouve par-là confronté à un être qui n'est pas donné mais à obtenir, à une expérience qui n'est pas transmise, mais à partager. De son côté, le spectateur suit le processus qui se fait et se défait devant lui, à partir du livre et jusqu'à la scène. Considéré sous cet angle, "le théâtre signifie : une *tranche de vie passée et vécue en communauté* par des acteurs et spectateurs [...]. L'émission et la réception des signes et signaux *s'opèrent simultanément*. La représentation fait surgir [...] un *texte commun* même s'il n'existe aucun discours parlé" (Lehmann 19). Cette expérience "partagée", cette manifestation vécue propose au public de s'interroger sur lui-même : sur ce qu'il voit et comment il le regarde, que ce soit au niveau du texte ou du spectacle ; sur la différence de sens entre raconter "l'Histoire" et raconter une histoire ; sur les relations qu'il peut y avoir entre leur vie quotidienne et les événements auxquels ils assistent, aux différences entre mémoire et histoire, à ce qui est perdu, oublié, omis ou mis de côté dans le récit.

Or, si *Ciels* était inconcevable sans l'équipe d'acteurs, dans *Seuls*, Mouawad assume tout seul un triple rôle : auteur, metteur en scène, acteur, Wajdi Mouawad assume aussi le rôle de peintre à la fin de la pièce. Imprégné, consciemment ou inconsciemment, par *La*

Métamorphose kafkaïenne et convaincu, comme Lehmann, que "le théâtre est métamorphose" (Lehmann119), Mouawad écrit *Seuls* pour rompre avec *Littoral*, avec *Incendies* et même avec *Forêts*. Or, même si Mouawad est seul dans *Seuls*, il est "seul au pluriel", comme l'indique le titre de la pièce. Il y a le public, il y a les fantômes qui peuplent sa mémoire, il y a ses proches, si présents dans son esprit, ou sur son répondeur téléphonique, il y a aussi Robert Lepage et "le Fils Prodigue", il y a son double projeté fréquemment sur scène, ce Wajdi/Harwan qui transforme la scène en un amas de couleurs vives, se barbouillant le corps, barbouillant le sol, et de vastes panneaux mobiles avant l'obscurité totale. L'auteur est, en un mot, le protagoniste de son théâtre et c'est en ce sens que nous pouvons dire que son théâtre est un théâtre du *Je*, et par un surprenant paradoxe, ce caractère qui pourrait porter atteinte à son universalité, la renforce au contraire, parce qu'enfin c'est d'un *Je* pluriel dont il s'agit, d'un *Je* qui se meut en collectivité. En d'autres termes, comme le déclare Mouawad lui-même, "[l]'écriture [devient] une sorte de peinture métamorphosée" (Torchi 123) alors que le texte et la scène en sont les cadres. Rhapsodie et polyphonie tendent ainsi à déplacer le centre d'intérêt du spectacle : d'une part, de l'émission à la réception, mais aussi, d'autre part, de la fiction à sa fabrication.

1.6. L'écriture des couleurs

Pour réaliser ses "rêveries du repos" et arrêter le déluge de mots, le dramaturge a recours à l'art abstrait qui lui permettra de s'intégrer progressivement au "cosmos" qui devient un "chaosmos" chromatique, pour emprunter le terme deleuzo-guattarien. Selon ce chaosmos, la construction est aussi déconstruction. Mouawad se livre à un geste destructeur en affirmant qu'il faut "tout redéployer pour retrouver l'enchantement d'avant" (*Seuls* 151). Désormais, "seul" sur scène, l'artiste est en état de générer son propre univers, une réalité créée de l'intérieur, autonome, grâce à un nouveau système langagier dont les capacités d'expression sont infinies et se trouvent nourries par les couleurs car "[l]a couleur n'est pas [...] un simple jeu de lumière, c'est une *action* dans les profondeurs de l'être, une action qui éveille des valeurs sensibles essentielles [...] la beauté d'une couleur matérielle se révèle comme une richesse en profondeur et en intensité" (Bachelard, *Terre Repos* 35, 46).

Invité à la peinture dès son plus jeune âge, Mouawad porterait presque en lui le goût de l'image juste, de la touche précise. En cherchant à faire régner le visible sur la scène, le

dramaturge doit surmonter un défi qui lui est imposé par le genre théâtral : l'existence du théâtre dépend du mot, alors que la peinture, dépend de l'acte de vision. Or, William Seward Burroughs, auteur, essayiste américain et spécialiste dans le domaine de la performance, rappelle qu' : "écriture et peinture ne faisaient qu'un au commencement" (118). Comment marier donc ces deux mondes ? À un premier niveau, le dramaturge se donne pour mission de préparer ses lecteurs-spectateurs en faisant usage de certains aspects du genre poétique (récitatifs, chants). Contrairement au théâtre, la poésie se rapproche plus facilement de l'abstraction. Selon George Roque, philosophe et historien d'art, "dans la fonction ordinaire du langage, le mot renvoie à l'objet qu'il nomme. Et c'est dans la mesure où, disons, cette fonction sémantique du mot s'atténue que peut surgir la notion pure" (322). L'image poétique de la chanson de Abdel Wahab représentée de manière particulière dans *Seuls* (Al-Atlal ou les ruines), intransitive, fait alors naître une réalité textuelle autonome, indépendante des circonstances extérieures. La dimension "abstraite" de l'œuvre de Mouawad est ainsi présente, en germe, et perceptible dans les écarts entre une réalité visible et invisible. L'image de la chanson introduite par les mots, la musique, le son et la poésie sera bientôt transposée sur scène par la peinture, les couleurs et l'image visuelle. Dans cette pièce, l'image devient donc une entité "plastique", apte à fragmenter ses propres composantes et à les agencer de nouveau sans aucun souci de représentation mimétique. La ligne délimitant les objets s'estompe, alors que la couleur acquiert une charge expressive et nouvelle soulignant ainsi la dissolution du personnage dans une atmosphère polychrome qui se situe dans un cadre de représentation mimétique.

Cette tendance à conférer une réalité chromatique aux objets, qui est étrangère à leur état naturel, est propre à la pièce *Seuls* de Mouawad. La couleur, comme le mot, n'est pas utilisée pour rendre le monde visible mais s'impose plutôt comme une réalité plastique tirant son autonomie de la résonance intérieure qu'elle produit. Elle confère aux objets une dimension surnaturelle, voire "irréelle", puisqu'elle encourage la coexistence d'une variété infinie de composantes. Ainsi le souci de libérer la couleur et de lui permettre d'exister sans les contraintes de la forme n'entraîne pas la fragmentation de l'image, mais sert plutôt à en renforcer le contenu. La scène théâtrale de *Seuls* ne se compose pas d'objets mais de moyens picturaux, de lignes, de surfaces claires et obscures, etc. Dans la palette finale, en combinant les quatre couleurs, dont le rouge du sang (*Littoral*), le bleu du ciel (*Ciels*), le jaune du feu

(*Incendies*), et le vert des forêts (*Forêts*), Mouawad évoque, une fois de plus les images cosmiques attachées à chacune des pièces du quatuor. Tel est le tableau final qu'il peint sur scène :

*Il dépose les papiers éparpillés de sa thèse
les quatre couleurs côte à côte :
Rouge, bleu, jaune, vert.
Il peint d'abord sur les parois une esquisse du tableau à venir.
Il prépare le fond de sa toile.
Il peint.
Les parois se plient et se replient pour créer une chambre.
Atelier de peinture. (Seuls177)¹⁰¹*

En présentant le tableau du *Retour du Fils Prodigue*¹⁰², Mouawad ne revient pas seulement vers la peinture, mais il y grimpe. La participation du créateur est totale : le sujet et l'objet fusionnent, au point de parler d'une vision imageante où image et pensée ne font qu'un. La plasticité de l'image permet ainsi à de nombreuses formes de s'entrecroiser librement. C'est cette liberté, cette évasion de toute contrainte qui semble être recherchée par la palette mouawadienne dans *Seuls* puisqu'il dit : "[l]'art, il me semble, échappe à toutes les missions, mandats, raison d'être. Il est là autant lorsqu'un peintre trouve que la couleur rose est belle que lorsqu'un auteur décide de dénoncer le racisme. Il est lié, encore et toujours, à l'étonnement de celui qui pose le geste créateur" (Côté 23). La création du dramaturge est aussi une création de l'espace : par le simple acte de la peinture, Harwan crée une chambre. Par ce fait, il scinde l'espace de la scène et fait appel à l'imagination pour côtoyer le réel. L'imperméabilité est apparente entre les espaces clos et ouverts, mais aussi entre ceux du dehors et du dedans. Dans *Logique de la sensation*, Deleuze montre que le peintre qui souhaite renoncer à la narration pour produire une œuvre faisant signe vers l'infini doit déconstruire, renoncer à la forme pour une nouvelle manière d'agencer. C'est par cette nouvelle manière d'agencer les espaces que Mouawad peut régénérer incessamment son œuvre puisqu'il s'agit de peindre un devenir spatial exprimant la sensation au lieu de peindre un être fini racontant quelque chose. La création de l'espace par la peinture est aussi considérée comme une ligne de fuite vers un ailleurs quelconque, imaginé par les couleurs.

¹⁰¹ Cf. Annexe 14 pour une production visuelle de cet univers chromatique qui s'instaure sur scène.

¹⁰² Cf. Annexe 15.

Dans *Seuls*, l'image virtuelle qui a vu son apparition avec *Ciels* se double d'une autre image picturale et chromatique. La scène se meut donc en une image "construite" et "encadrée" qui peut sembler artificielle, mais en même temps, ce "geste créateur" augmente la qualité "expressive" de l'image car il la relie à la subjectivité du lecteur-spectateur et du personnage. Comme le suggère Jean René Bazaine, auteur et peintre français, le spectateur cherche à s'intégrer à la réalité spatiale du tableau ou de l'objet devant lui. Renversant la formule de Zola, Bazaine déclare : "[l']art est un tempérament vu à travers la nature : l'homme n'exprime jamais que soi, à travers soi" (103). Bazaine préconise ainsi la fusion de deux corps spatiaux, celui du spectateur et de son environnement : désormais, ce dernier n'a de valeur qu'en ce qu'il définit la "vie immédiate" du spectateur (161). Mais afin que le tableau et la scène permettent une mise en rapport sans intermédiaire, la poétique de l'espace se double d'une poétique du son et de la parole en sus d'une image virtuelle pour que la symbiose entre image et vie s'explique à un niveau poly-sensoriel, autant d'un point de vue spatial que sonore. Dans les deux images¹⁰³ de *Seuls*, celle de la recherche sur internet pour les passeports, et celle de l'annonce du nouveau solo de Robert Lepage, la présence physique de l'acteur se trouve au sein de l'image virtuelle, mais dans un cadre qui entoure l'acteur sur la scène théâtrale, comme un tableau, ne laissant apparaître qu'un fragment de la réalité. Ce qu'il y a à l'intérieur du cadre est une construction, ce qui existe en dehors est un univers virtuel assemblé par le peintre, comme par le personnage, et qui aura son écho dans la perception du spectateur. Le modèle de la répercussion permet ainsi l'imbrication des espaces extérieur et intime, du visible et de l'audible, de l'actuel et du virtuel. Le sujet n'est donc pas relégué au rang d'un simple observateur, tandis que son environnement n'est pas une image se rapportant uniquement à une réalité extérieure. En superposant deux gestes, l'acte de création et celui de la perception, le peintre et dramaturge Mouawad fait coïncider deux quêtes, l'une intérieure et l'autre extérieure : "la recherche de soi" correspond désormais au désir de "comprendre son environnement". (Bachelard, *Poétique de l'espace* 7). Peu à peu, l'être-au-monde du personnage s'affirme à un niveau virtuel, au détriment même du langage parlé. Alors que ce dernier entraîne une incommunication profonde entre les êtres, voire la surdité et le mutisme, plaçant le théatre sous le signe de la disjonction et de la séparation, le personnage lui-même se

¹⁰³ Cf. Annexe 16.

dédoube virtuellement¹⁰⁴, se métamorphosant en "corps de silence" dont l'existence se définit en fonction des souvenirs. Tel est en effet le dessein de Mouawad à travers "sa thèse" (l'écriture dramatique) qui est aussi le dessein de Harwan dans sa thèse de doctorat intitulée "*Le cadre comme espace identitaire dans les solos de Robert Lepage*" qui ne diffère point de *Seuls* ou encore, par extension, du quatuor du *Sang des promesses* :

Tout au long de cette thèse, j'ai tenté de montrer comment, [...] le cadre, qui est cet écran, mur, latte ou cycle posé derrière le personnage, échappe aux lois du temps et de l'espace [...] : par le jeu des projections, les personnages passent d'un lieu à l'autre, d'une époque à l'autre en un instant [...]. Ce cadre est le lieu de tous les possibles, mais aussi de tous les rêves, lieu d'apparition, d'imaginaire, inépuisable. Il est donc d'une nature paradoxale : le lieu fini est celui de l'infini, la limite offre l'illimité, la frontière l'ouverture, [...]. L'opacité disparaît et la surface, sur laquelle le regard s'arrêtait, révèle une profondeur où l'esprit n'étouffe pas sur lui-même mais s'ouvre sur un espace où le corps, enfin libéré, aborde le rivage des sensations retrouvées. (*Seuls* 182)

Il s'avère ainsi que le théâtre et la peinture ont comme fonction principale chez Mouawad d'établir une série de connexions hétérogènes ou d'agencements entre une figure et son espace environnant. Par leur nature même, ces deux arts "visuels" se définissent davantage par leurs qualités "spatiales" que "temporelles". Le personnage de *Seuls*, figure de l'espace, amorphe et figé, prend place parmi ces signes : dans son état de stagnation, il se fond avec son entourage, comme une forme qui s'aplatit et qui se confond avec la surface d'un tableau. En mettant son être à plat, la représentation en perspective se voit déconstruite et toute illusion spatiale ou temporelle réaliste réfutée. Tel est le travail "sculptural" final de *Seuls* :

Il [Harwan] est le fils prodigue revenu vers les couleurs
Il saisit le couteau.
Il fissure la paroi.
Il grimpe dans la peinture.
Harwan traverse les couleurs.
Harwan est à présent dans le ventre du tableau.
Il est à jamais dans son cadre. (Seuls 184)

Ce tableau final, cette ligne de fuite qui établit une fusion entre le monde et les couleurs, ne concerne pas le flux de l'analogie, c'est-à-dire la succession d'images faisant partie de la poétique du visuel, mais plutôt l'épuration maîtrisée de la parole, de sorte que le mot solitaire

¹⁰⁴ Cf. Annexe 17 pour une photo où Harwan se dédouble sur scène : être réel et image virtuelle qui incarne son souvenir concrétisé sur scène.

et répété perd sa fonction référentielle et s'affirme comme présence visuelle et chromatique. Le cadre où s'infiltré Harwan a été couvert par le blanc¹⁰⁵, couleur qui est absence de couleur, qui marque aussi l'absence de toute conclusion possible, que ce soit à l'acte d'écriture (pour Mouawad) ou de recherche (pour Harwan). À l'ouverture de la scène rendue possible grâce à la peinture et aux couleurs, correspondraient, au théâtre, des éléments non-textuels, comme par exemple, le geste et le corps. Or, l'ouverture chromatique est liée à une "abstraction", c'est-à-dire à des éléments qui ne peuvent être saisis concrètement, malgré leur réalité matérielle. Ainsi la structure fragmentée de *Seuls* constitue un des éléments propres à ouvrir l'œuvre¹⁰⁶.

Ayant ainsi fondé les bases d'une image différente du monde à travers les pièces précédentes, le personnage de *Seuls* retourne enfin vers les "sensations retrouvées". Mouawad semble être bien convaincu de cette assertion bachelardienne : "[I]es couleurs [...] sont des forces substantielles pour une imagination activiste, de la même manière, quand viennent les *comparaisons* avec les puissances cosmiques, il faut hausser ces comparaisons jusqu'à en faire des *participations*" (Bachelard, *Terre Repos*47). Pour créer cette participation ou cette harmonie entre les puissances cosmiques et les couleurs, il fallait donc que le langage conventionnel cède la place à la syntaxe du silence et au langage pictural. Avant la tombée des rideaux, le dramaturge qui est aussi le peintre, n'est en effet que "le fils prodigue revenu vers les couleurs", il "traverse les couleurs", rentre dans "le ventre du tableau" et reste "à jamais dans son cadre" (*Seuls* 184). En donnant le primat à cette image visuelle, le dramaturge/peintre renonce à l'autorité de tout ordre logique, dont celui de la phrase ou du temps historique, chronologique, dans la composition. En privilégiant la parole "primitive" et la forme non référentielle, le personnage/dramaturge réfute tout pouvoir organisationnel extérieur puisque "la sublimation matérielle est une réelle conquête de la couleur" (Bachelard, *Terre Repos* 45). *Seuls* existe donc d'abord en tant qu'amalgame de sonorités intimes avant de se manifester visuellement ; produit d'une activité invisible, mais audible.

¹⁰⁵ Cf. Annexe 18 où Mouawad/Harwan "est à jamais dans son cadre".

¹⁰⁶ Nous relevons deux stratégies créatives pouvant être à l'origine de l'ouverture : la fragmentation et le détour. La "stratégie du détour" théorisée par Jean-Pierre Sarrazac au théâtre (Article "détour(s)" dans Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, 59-62) n'est pas sans lien, selon nous, avec l'ouverture de l'image. Finalement, le "détour" permet d'adopter un nouveau point de vue ainsi qu'un nouveau regard sur l'œuvre qu'il ouvre. Le détour, serait aussi dans tout ce qui fait obstacle à la pensée : ce qui ne va pas de soi, ce qui pose question, ce qui ne se contente pas de réponse toute faite. La pensée du détour ouvre ainsi la possibilité d'un monde réaliste et insolite que Sarrazac définit, dans un esprit deleuzien, de "mineur", c'est-à-dire avant tout, inscrit dans le refus d'une forme fixe ou canonique.

2. Écriture du corps

2.1. Comment se faire un Corps sans Organes ?

C'est une écriture du corps que Mouawad nous propose de déchiffrer, mais cette fois-ci sans mots ni paroles. Le silence et les couleurs que son corps garde dans cette pièce sont plus bavards que les paroles mêmes: "on lit quelque chose à partir du corps" (Torp 167). Réceptacle du dehors, il rend possible la restauration de cette première relation de l'être humain avec le monde extérieur. En annulant la distinction entre sujet et objet, c'est lui qui recompose la condition de parfaite unité entre son être et les couleurs. Il traverse les couleurs et trouve sa place dans le ventre du tableau, dans le cadre (*Seuls* 184). De quel type de corps s'agit-il donc ? Deleuze désigne justement ce genre de corps comme étant un "corps sans organes"¹⁰⁷ parce qu'il n'est qu'un énorme appareil récepteur de signes. On pourrait dire que l'artiste (l'acteur) est surtout un lieu, un lieu de captation, une toile d'araignée qui attend des signes pour les rendre en impressions. Mais avant de voir dans quelle mesure cela s'applique à l'acteur de *Seuls*, il convient avant tout de comprendre "comment se faire un Corps sans Organes ?" (*Mille*).

De prime abord, ce corps ne doit pas être vu comme un modèle organique. Le CsO défait l'usage habituel et naturalisé que l'on attend du corps. Aux yeux de ceux qui croient en un corps bien organisé, à son organisme, le CsO apparaît alors comme un corps dysfonctionnel et parfois pervers¹⁰⁸. La spécificité de ce corps désirant et travaillé par la sexualité serait alors sa non-spécificité, sa capacité de devenir autre. Étrangement, le CsO semble à la fois produire

¹⁰⁷ Ce concept est déjà introduit au premier chapitre. Mais rappelons là que le "corps sans organes" (abrégé en CsO par les auteurs) est un concept développé par Gilles Deleuze dans *La Logique du sens* en 1969, puis en collaboration avec Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe* et *Mille plateaux*. Cette expression est d'abord formulée par Artaud, dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu* en 1947. L'idée découle de la notion de désir chez Deleuze, ce qui donne naissance à des *machines désirantes* qui s'opposent à l'organisation désirante originelle. Pour eux, ce "CsO n'est pas "avant" l'organisme, il y est adjacent, et ne cesse pas de se faire" (*Mille* 202). C'est par le corps, et par les organes, que le désir passe et non par l'organisme. Adoptant ce point de vue, nous pouvons affirmer que le corps sans organes s'oppose radicalement à la conception du corps-machine. À la différence aussi du corps de chair du phénoménologue, le CsO n'est pas imputable à un Moi. Étant multiplicité apersonnelle, un CsO est aussi bien un corps collectif que divin. On est bien loin du corps propre.

¹⁰⁸ Deleuze écrit que le CsO est un "corps affectif, intensif, anarchiste, qui ne comporte que des pôles, des zones, des seuils et des gradients. C'est une puissante vitalité non organique qui le traverse. [...] La vitalité non organique est le rapport du corps à des forces ou puissances imperceptibles qui s'en emparent ou dont il s'empare (Deleuze, *Critique* 164). Bien plus, le CsO c'est le corps produit par les traités taoïstes chinois, qui demandent que dans une relation sexuelle il n'y ait jamais d'éjaculation. C'est aussi le corps du masochiste qui se fait coudre par son sadique ou sa putain, coudre les yeux, l'anus, l'urètre, les seins, le nez, ou encore se fait suspendre pour arrêter l'exercice des organes.

des corps dysfonctionnels ou pervers et des corps fonctionnels. La limite entre le CsO réussi, toujours en train de se refaire, d'oublier et d'expérimenter, et le CsO raté qui se vide dans la mort, est toujours une limite fragile. Rappelons là que pour Deleuze, en référence à Antonin Artaud, le "corps sans organes" s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense et intensif, qui n'a pas d'organes, mais des seuils ou des niveaux. Parlant de ce corps sans organes, les auteurs de *Mille Plateaux* déclarent que ce n'est pas du tout une notion, un concept, mais plutôt une pratique ou encore un ensemble de pratiques. Le "CsO fait passer des intensités, il les produit et les distribue dans un *spatium* lui-même intensif, inéteudu" (*Mille* 189). Cependant, le CsO n'est pas le contraire des organes, mais de l'organisme, qu'ils définissent comme étant "l'organisation organique des organes" (*Mille* 196)¹⁰⁹. Pour eux, un des liens qui emprisonnent la vie en imposant au corps des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées ou encore des transcendances organisées pour en extraire un travail utile.

Dès lors, il y aurait un plan de la réalité du corps, un "plateau", là où les intensités passent, les *hétérogènes* sont en *connexion* alors que "l'intérieur et l'extérieur font également partie de l'immanence où ils ont fondu" (*Mille* 194). Ceci dit, le corps sans organes passe totalement à l'extérieur de toute subjectivité. Sans unité et sans intériorité, il est indissociable du dehors et de la *multiplicité* qui l'a produit. Ainsi, l'individu n'est "nullement indivisible" comme le précise Deleuze, bien au contraire, c'est une multiplicité variant par intensité. En ce sens, le CsO ne sera donc pas nécessairement un corps parlant¹¹⁰, mais plutôt une puissance d'affection muette. L'expérience déchirante du centre vivant de la matière impliquera du même coup un primat de l'émotionnel qui, pour être particulièrement riche et intense, demeurera néanmoins asignant, puisqu'il peut s'opérer n'importe où et n'importe quand. Le CsO se présente ainsi comme un modèle de corporéité qui en a définitivement terminé avec toute espèce d'idéalité et de transcendance religieuse en expérimentant les forces chaotiques en regard desquelles la faculté de compréhension n'est plus d'aucune utilité. C'est un corps qui

¹⁰⁹ Bien qu'Artaud dénonçait les organes : "[l]e corps est le corps/ Il est seul/ Et n'a pas besoin d'organes/ Le corps n'est jamais un organisme/ Les organismes sont les ennemis du corps" (*Pour en finir avec le jugement de Dieu* 101), les auteurs de *Mille Plateaux* expliquent que, même si Artaud mène sa lutte contre les organes, c'est contre l'organisme qu'il a voulu s'attaquer.

¹¹⁰ Sur ce point, les auteurs s'expliquent ainsi : "[a]ux flux liés, connectés et recoupés, il (-le CsO-) oppose son fluide amorphe indifférencié. Aux mots phonétiques, il oppose des souffles et des cris qui sont autant de blocs inarticulés" (*L'Anti-Œdipe* 15).

"expérimente au lieu de signifier et d'interpréter" (Mille 173). Le pouvoir de la chair cède sa place à l'expression, au sens et à la signification où le CsO manifeste ses capacités d'affecter et d'être affecté par la matière qui le traverse. Le corps sans organes a plutôt un état liquide, qui lui permet de se fondre avec les choses, avec l'univers dans sa totalité.

2.2. (Re)construire le personnage comme CsO

Au rôle du dramaturge et du peintre, s'ajoute alors le rôle du personnage/acteur chez Mouawad dans *Seuls*. D'autres défis se dresseront donc devant lui quant à l'image du personnage à reconstruire, corollaire incontournable des nouvelles structures textuelles qui donnent naissance au CsO, et qui se reflètent dans les études portant sur l'évolution de l'écriture théâtrale contemporaine¹¹¹. En écrivant le texte théâtral de *Seuls* en vue d'un devenir scénique, Mouawad pensait certes, non seulement à l'image que présente la forme dramatique elle-même, à son éclatement et à son hybridité, mais aussi il pensait à la fabrique du personnage dans le texte. Selon cette nouvelle optique, la construction du personnage subit des transformations qui prescrivent à l'écrivain une posture et des stratégies différentes pour la présentation des personnages et des corps. Le personnage n'est donc donné à percevoir au spectateur que par morceaux ou simulacres ; sa présence se définit au fil de ses nombreuses absences et départs : "[p]as question donc de partir d'un thème ou d'une structure de récit. Le sens naît de la rencontre incarnée, fonctionnelle, discursive entre les personnages dans un espace observé" (Helbo 52). Il s'agit ainsi d'un "*personnage à construire*" (Sarrazac 87) dans un espace et un temps éclatés où le texte se présente comme lieu de rencontre des éléments hybrides. Ce "degré zéro" de l'identité des personnages est aussi souligné par Patrice Pavis qui voit que ces figures ne sont enfin que "des abstractions logiques" (Pavis, *Croisement* 100). Le personnage apparaît forcément incomplet et c'est à l'acteur de reconstituer ces "figures" ou

¹¹¹ Nous fondons notre recherche surtout sur les études qu'examine Jean-Pierre Ryngaert, dans son livre *Lire le théâtre contemporain*. Son ouvrage figure parmi les travaux les plus aptes à refléter la condition du théâtre contemporain. Dans le panorama des écritures analysées, Ryngaert remarque surtout une tendance profonde au métissage, à la dissolution des formes, à l'absence de la fable, à la fragmentation des dialogues, à la multiplicité des points de vue. Tel est donc le nouveau défi lancé par la structure textuelle elle-même selon Ryngaert : "pas de découpage en actes ou en scènes, pas d'annonces didascaliques, pas de répliques à proprement parler. Ce sont des textes qui, ce faisant, posent ouvertement la question de leur appartenance au genre théâtral" (Ryngaert, *Personnage* 52). De toute façon, l'absence de tout ou de quelques-uns de ces éléments crée une structure dramaturgique qui nécessite un effort d'accommodation esthétique pour saisir les données du personnage dans des textes de plus en plus soit clos et hermétiques, soit ouverts et hétérogènes, comme dans le cas de Mouawad.

encore ces "silhouettes" qui le remplacent dans les textes contemporains, comme le constate Ryngaert.

Dans *Seuls*, Harwan est moins agent de l'action que narrateur : il se construit en racontant, énonce sa construction et prend de l'avance sur ce qu'il œuvre à raconter. Dès le début, il prend conscience qu'il n'y aura pas de conclusion à sa thèse. Plus tard, lorsqu'il tombe dans le coma, il s'interroge sur son passé et émet des réponses en même temps : "[q]u'est-ce qui se serait passé si on n'avait pas quitté le Liban ? qu'est-ce que je serais devenu ? Là, je parlerais arabe. [...] et si j'avais continué à peindre, qu'est-ce que je serais devenu ? [...] Tout n'est pas perdu" (*Seuls* 150). Plus loin encore, il parvient à ces conclusions paradoxales : "ce cadre est le lieu de tous les possibles, mais aussi de tous les rêves [...] le lieu fini est celui de l'infini, la limite offre l'illimité, la frontière l'ouverture" (*Seuls* 182). Jeune homme hypnotique, Harwan se dédouble : parfois il s'incarne, et parfois il raconte, sans qu'aucune de ces deux fonctions ne soit désormais exclusive, ou qu'elle nécessite une explicitation ou une différenciation. À la fois témoin et juge de l'action, il dépasse le cadre de l'élaboration vraisemblable d'un caractère pour se ranger dans la lignée des silhouettes du cauchemar puisque "les voix" de la pièce annoncent des événements comme des ombres dans les rêves alors qu'il nous est difficile de décider si une pareille scène a "réellement" (ou vraisemblablement) eu lieu : "[v]oix de Layla : [...] Harwan, tu es dans le coma, on nous dit qu'on doit te le dire" (*Seuls* 161). Oscillant ainsi entre illusion et vérité (vérité théâtrale tout de même), Harwan tente d'établir son existence scénique d'abord, qu'il soit possible ou non d'exister dans le réel ou d'avoir un passé : "comment on fait pour voir si on est en train de rater sa vie ou pas ?" (*Seuls* 150, 152). Dans ce va-et-vient entre passé et présent, mémoire et réalité, le lecteur/spectateur se trouve perdu. Aucune information ne lui est fournie directement sur le personnage, c'est tout un travail de (re) construction des fragments donnés qu'il doit faire. Or, s'il doit mettre de l'ordre aux fragments des souvenirs de Harwan grâce aux souvenirs et aux voix, sa tâche est alors plus difficile pour donner corps aux voix. Aucune apparition n'est donc "réelle" ou vraisemblable dans ce rendez-vous cauchemardesque devant lequel le lecteur/spectateur se sent comme hypnotisé. Ces silhouettes fragiles qui commencent à virevolter par la simple convocation des souvenirs ne sont là en effet que pour les besoins de la mémoire et regagnent l'absence dès que la Voix s'arrête ou quitte la scène. Le personnage principal ne disparaît pourtant pas, mais la présence fantomatique de ces voix et

figures qui doivent prendre en charge la totalité du texte, lui confère un statut hybride au sein d'un microcosme en devenir.

Il convient aussi de noter que la confusion mise en œuvre dans les pièces du quatuor procède surtout d'un bouleversement des repères spatio-temporels. Essayant de s'adapter aux contraintes d'une représentation réelle, le texte mouawadien dresse un nouvel obstacle face à l'acteur : le personnage qu'il doit *jouer* est tout entier "structuré" ou "fixé" (Ryngaert, *Personnage* 23) par l'espace-temps où il se trouve. L'acteur doit donc trouver *sa* propre place dans le monde à partir de la structure spatio-temporelle qui lui est imposée. Soit déplacement soit fixité, on voit alors des personnages immobiles (*Forêts*) et d'autres qui suivent le trajet d'étoile filante (*Littoral*). La pièce de *Forêts*, qui s'étale sur des siècles, marque pleinement les traces d'êtres atemporels, donnant ainsi le point de départ à l'acteur sur scène. Bien que *Seuls* soit dépourvue d'une véritable "action", elle est quand même loin de l'inaction beckettienne, car c'est surtout au niveau de la mémoire qu'il faut chercher l'action. Aux personnages mobiles et immobiles s'ajoutent d'autres types de personnages qui "se construisent dans des temporalités différentes" (Ryngaert, *Personnage* 24). Rappelons donc le personnage du père dans *Littoral* et Nawal dans *Incendies* qui dépassent les limites du possible dramaturgique en créant un espace-temps qui génère plusieurs dimensions et plusieurs âges à la fois, faisant ainsi écho au "théâtre des possibles" ou "éclaté" d'Armand Gatti dont la pièce *Rosa Collective* ou *Vous qui habitez le temps* de Valère Novarina. Les bribes des souvenirs ou de la réalité que ces fantômes introduisent marquent certes l'irruption de l'imaginaire dans le quotidien. En parlant de ce jeu de mémoire, Ryngaert évoque justement un "présent visité par le passé" (Ryngaert, *Lire* 93). Or, cette visite parfois paralyse le présent et plonge le personnage au sein de ses souvenirs, le bloquant dans un passé éternel, sans espoir d'atteindre le futur ou même d'accéder au présent réel, car celui-ci est toujours empoisonné par la mémoire. C'est ainsi que le présent théâtral se trouve complètement investi, dans un va-et-vient ininterrompu entre passé et présent, pour "reconstruire" le personnage donné en miettes.

2.3. Pour un théâtre de la non-représentation

À la forme déterminée des caractères et à l'institution du "moi", Mouawad oppose ainsi dans *Seuls* un personnage sans destin prédéterminé, qui se développe sur scène, par des séries de métamorphoses suivant une ligne de variation. De cette façon, Mouawad réalise, selon Deleuze, un théâtre de fabrication de personnages, un théâtre-usine. Deleuze énonce dans *Superpositions*¹¹² deux aspects sur la manière de faire un théâtre *non-représentatif*. Sur le plan du procédé esthétique, il s'agit de la soustraction et de la minoration. La soustraction, comme procédé, signifie la constitution d'une nouvelle pièce, avec de nouveaux personnages. C'est ainsi que la pièce se fait à plusieurs niveaux. La minoration consiste dans la négation de tout principe de constance, d'éternité ou de permanence. La pièce finit avec la constitution du personnage, en d'autres termes, avec sa naissance, alors que d'habitude on s'arrête à sa mort (Deleuze, *Superpositions* 91). La pièce n'est pas une histoire, mais plutôt elle en est une à-défaire, une démolition de l'histoire, une minoration de l'historique par un devenir hystérique des personnages. En mettant en variation la langue, le temps, la représentation, les textes, le dramaturge parvient à la création du mode d'appréhension de l'œuvre. Toute forme d'art instaure le nouveau en même temps qu'elle s'instaure elle-même. Mais cette instauration convoque une nouvelle forme d'expérience, un nouveau public. Et c'est précisément dans ce regard instauré que la non-représentation s'accomplit.

Au niveau de la conception de la structure, Deleuze souligne que le dramaturge, dans ce type de théâtre, renverse l'idée même d'unité. La scène se fait, non pas par deux ou plusieurs lignes de variation correspondantes à chaque personnage, mais comme un continuum de variation, une immanence de la variation. Le personnage de *Seuls* ne fait pas partie d'un ensemble dont il est les parties. La scène n'est pas structurée comme un organisme. On peut dire qu'elle est plutôt, à l'image de son acteur, un corps sans organes car le personnage ne forme pas des fonctions à l'intérieur d'un corps comme système : "[I]es deux variations ne doivent pas rester parallèles. D'une manière ou d'une autre, elles doivent être mises l'une dans l'autre" (Deleuze, *Superpositions* 115). Pour Deleuze aussi, même le théâtre critique ou subversif reste dans le domaine de la représentation. Il met toujours en scène des conflits ainsi que des rapports de pouvoir. Le pouvoir, en soi-même, est toujours déjà un théâtre des conflits, une représentation codifiée des rapports de forces. Or, selon Deleuze, si le dramaturge

¹¹² Bien que Deleuze se penche dans cette œuvre particulièrement sur les travaux du dramaturge italien Carmelo Bene en particulier, sa vision dramatique s'applique aussi parfaitement au théâtre mouawadien.

met en question le pouvoir du théâtre comme représentation, et le théâtre comme représentation du pouvoir, c'est justement parce qu'il fait un théâtre où il évacue, d'un seul geste, et le pouvoir et la représentation. Par un unique mouvement d'une impuissance irreprésentable, la scène de Mouawad se bâtit comme un laboratoire où le pouvoir manque à sa place, en même temps que la représentation est remplacée par une usine de figures ou de personnages où il n'y a que des puissances ou des impuissances. Selon Deleuze, la fonction fondamentale de ce genre de théâtre se résume dans cet énoncé : "éliminer tout ce qui 'fait' Pouvoir, le Pouvoir de ce que le théâtre représente (le Roi, les Princes, les Maîtres, le Système), mais aussi le pouvoir du théâtre lui-même (le Texte, le Dialogue, l'Acteur, le Metteur en scène, la Structure)" (*Superpositions*, 119). Le théâtre est construit, depuis la mythologie et les premières tragédies, sur le contexte du conflit et des rapports de force. Mais aussi et avant tout, la force du théâtre lui-même, son pouvoir représentatif, dépend du rapport de l'acteur avec les figures du pouvoir. Chez Mouawad, il ne s'agit pas de prolonger Artaud et sa métaphysique de l'effacement du geste et de la parole mais plutôt une nouvelle façon de faire voir la ruine de la représentation. Il faut un déplacement du centre de ce qui est représenté afin de démolir la représentation de la représentation, c'est-à-dire, la façon de présenter l'horizon de tout événement. Cette recreation signifie dans *Seuls*, avant tout, un devenir-peintre du personnage. La naissance du personnage se fait dans et par la variation chromatique même, sur scène, et c'est une déformation plutôt qu'une formation. Le personnage se constitue au *milieu* des couleurs, dans un rapport intensif avec ces éléments en jeu. Harwan naît dans une série continue de métamorphoses et de variations et ne fait qu'un avec l'ensemble de l'agencement scénique, couleurs, lumières, gestes et mots. Par l'amputation du texte originel, Mouawad arrive à rendre puissantes des virtualités jusque là impossibles à actualiser. Le personnage mouawadien est ainsi traqué de toute part par l'anonymat, l'effacement, l'hybridité et la fragmentation. Il semble comme une figure fantomatique, cadavérique et spectrale flottant dans des structures textuelles labyrinthiques où l'éclatement spatio-temporel dissout les points de repère. Le nouveau personnage n'est donc plus un modèle à reproduire tel un Hamlet ou une Antigone, mais un "matériau à traiter" (Ryngaert, *Personnage* 61). En sus de ces enjeux, Ryngaert ajoute que "tout le paradoxe de la fameuse crise du personnage" réside dans le fait que "l'étrangeté, l'abstraction, les connotations des identités nominales concouraient à tenir l'acteur comme le spectateur à

distance des personnages" (Ryngaert, *Personnage* 76). Par la complexité du processus de la construction du personnage, un nouveau défi se dresse face à l'acteur et même face au dramaturge.

2.4. Du personnage à l'acteur-opérateur

Il va sans dire que, dans ce théâtre, la fonction même de l'homme de théâtre change, car celui-ci "n'est plus auteur, acteur ou metteur en scène. C'est un 'opérateur' sonore de pures intensités et de 'machine actoriale'" (Deleuze, *Superpositions* 89). Selon lui, l'acteur ne travaille plus dans le sens d'une recherche de l'identification (*mimésis*) mais se trouve "traversé" par des énergies et des flux. Les voix s'affranchissent de toute incarnation traversant le corps sans organes de l'acteur, qui n'est plus guidé par une intention, mais par une intensité de jeu. Le personnage n'est plus une forme en présence, mais une *force en présence*. Il devient une interface, un opérateur, un révélateur dépourvu d'ancrage mimétique. Tout converge donc ainsi, une fois de plus, à l'émergence d'un nouveau type d'acteur capable d'être à l'intérieur et à l'extérieur de son personnage à la fois. Partant de l'"image" brisée du personnage, c'est tout un travail de reconstruction que l'on demande à l'acteur d'accomplir. Or, Ryngaert voit que ce travail de reconstruction n'est pas uniquement la responsabilité de l'acteur. Le lecteur-spectateur, lui aussi, aura sa part à faire¹¹³. Mais ce qui nous intéresse actuellement c'est surtout le rôle du jeu et de l'acteur. Si ce dernier se définit comme "opérateur", plus encore qu'auteur et acteur, c'est dire qu'il crée des images et travaille sur leurs éléments fondamentaux : gestes, postures, mouvements, couleurs, lumières, voix et sons. Dans chaque étape dans *Seuls*, il s'agit d'un travail de mise en variation continue de tous les éléments de l'image, chacun pour soi et les uns par rapport aux autres. *Plateau* de vitesses et d'intensités, la pièce suscite chaque fois un "continuum" visuel et sonore qui s'ajoute à un jeu entre l'intérieur et l'extérieur. Outre l'image des tableaux réels, celles peintes par Harwan sur

¹¹³ Devant ces textes obscurs qui s'ouvrent moins à la lecture qu'à la performance, Ryngaert propose que "le travail de la lecture consiste, avec le moins d'a priori possible, à entrer dans le jeu du texte et à mesurer sa résistance" (Ryngaert, *Lire* 7). Seule cette plongée dans le texte sera capable de construire une scène imaginaire pour y trouver des points de repère et s'y raccrocher. Une modification des places semble ainsi s'annoncer dans l'horizon pour donner plus d'intérêt au spectateur. L'on peut conclure qu'"à la notion de réalisation s'est substituée celle d'écriture scénique où l'on fait appel non seulement au rôle de l'auteur, du texte, du metteur en scène, du personnage ou même de l'acteur, mais aussi et surtout au lecteur/spectateur qui devient aussi le partenaire de cette écriture et de son interprétation. Ceci dit, tout un champ de recherche reste ainsi à être amorcé pour déceler les différentes réceptions de l'œuvre mouawadienne partout dans le monde.

scène, un autre type d'images fait aussi son apparition : les photos de Wajdi/Harwan prises lors du photomaton. Par la multiplicité des photos et la rapidité de leur apparition, Mouawad opère subtilement le transfert entre le monde réel (celui où vit Harwan) au monde imaginaire (celui où il est convaincu que c'est son père qui a fait l'accident). Pris dans le tourbillon des photos, des couleurs des boutons à appuyer, la musique et la voix du photomaton, la conversation qui se déroule entre Harwan et sa sœur, le lecteur est lui-même perdu au cours de ce passage brusque qu'il n'arrive pas à suivre.

Partant du présent, ce seul "matériau" possible, toute l'écriture mouawadienne, à l'instar de l'écriture vinaverienne devient ainsi de "l'assemblage, du collage, du montage, du tissage" (Vinaver, *Ecrits* 124), pour reconstituer le quotidien. Chacune des pièces demande donc un effort pour la mise en relation des dialogues et des événements entrecroisés. Nous parvenons même à dire que, la démarche de toutes les pièces du quatuor, par leur va-et-vient entre l'intime, l'individuel et le public semble être un mouvement collectif pour réaliser la création du personnage de *Seuls*, un personnage capable de prendre une distance et en même temps de s'identifier à son passé, de s'acharner contre la guerre, contre "l'impossibilité de rattraper le retard" (*Seuls* 150). Il passe alors d'un vrai "robinet" de paroles à s'assimiler au "fils prodigue revenu vers les couleurs" (*Seuls* 184).

2.5. Le Corps (sans organes) en jeu

Entre texte et performance, parole et écoute, oral et écrit, Mouawad parvient, dans *Seuls*, à donner parfaitement naissance au type d'acteur qui se situe toujours à proximité du monde et y plonge en même temps. Si le dramaturge exprime son intention d'arrêter le flot des mots dans cette pièce, il ne peut tout de même pas nier que, tout au long du quatuor, le point d'ancrage des acteurs a été la parole. N'ayant qu'une existence floue préalable aux mots, l'acteur n'est rien d'autre que ce qu'il *dit*. Si tout texte réclame un corps pour le représenter, pour opérer le passage du texte à la scène, on est donc conduit essentiellement à "inventer la mise en scène du corps interprétant, pris au jeu de ses paroles" (Ryngaert, *Personnage* 164). D'agent de l'action dans une dramaturgie-action, l'acteur devient l'agent d'une "parole-action" qu'il incarne et montre à la fois. Il s'affirme aussi comme un "sujet-langage" et "s'impose comme force d'apparition par la parole" (Ryngaert, *Personnage* 163). Le fait de parler par le jeu, par l'action, est ainsi devenu, en tant que tel, un centre digne d'intérêt. Mais

là, il ne s'agit plus de parler pour ne rien dire comme pour l'Absurde, mais d'une parole enfiévrée qui dit, concrètement son absence, sa déformation et sa mort ; une parole que Jacques Lecoq, comédien, metteur en scène, chorégraphe et pédagogue, considère comme un organisme vivant en constante évolution (Lecoq, *Corps* 108).

Bien que Mouawad exprime son intention de vouloir arrêter le robinetdesmots, il n'arrive pourtant pas à se passer complètement de la parole. Bien qu'il soit seul sur scène, Harwan est entouré d'une multitude de voix et de fantômes : voix de Layla, celle de son père, celle du répondeur, celle de la Vendeuse ; fantôme de son double, de ses souvenirs, etc.¹¹⁴ Même s'il commence à s'élaner dans ses monologues, il y a toujours un certain contact entre les personnes de sa mémoire qui dialoguent entre elles, à l'intérieur de son monologue : "[u]n jour, au professeur qui m'a demandé ; 'Alors Harwan, qu'est-ce que tu voudras faire plus tard ?', j'avais répondu : 'Etoile filante'" (*Seuls* 149, 150). Ainsi, le sujet est d'abord sujet de parole : c'est en parlant qu'il se crée. Cependant, on ne peut nier que la parole dans cette pièce s'amenuise au profit de l'action. Mouawad confère au mot une image nouvelle en le dosant d'une part d'action. La fin de la pièce plonge dans un silence presque absolu où, seul le corps parle et son verbe est la couleur. L'intérêt aux mots se meut alors en intérêt au corps qui va les porter. Sur la scène de cette pièce, la parole se métamorphose en figures alternées, productrices d'images qui font surgir d'elles-mêmes, une nouvelle conception du monde qui "révèle une profondeur où l'esprit n'étouffe pas sur lui-même mais s'ouvre sur un espace où le corps, enfin libéré, aborde le rivage des sensations retrouvées" (*Seuls* 182). C'est en ce sens que, dans la pièce nous assistons à un dialogue pathétique qui s'établit entre des absents-présents ou encore, comme on l'a déjà vu dans les pièces précédentes, entre des "vivants qu'on verra mourir et des morts qu'on verra vivre" (Leclerc 334). Le langage n'est plus donc un moyen d'expression, mais le lieu privilégié de la performance. Seul le théâtre permettra à l'acteur d'accomplir ce travail démiurgique de reconstruction de mots à partir du corps. Par sa structure à la fois monologique et polyphonique, le personnage de *Seuls* est l'action même, au sens d'une parole performative qui cherche à agir directement sur le spectateur. Partant de ce constat, l'œuvre mouawadienne, qu'elle soit simple écriture textuelle ou théâtre performatif, se

¹¹⁴ Cf. Annexe 19 pour une photo de *Seuls* montrant Harwan "seul" sur scène mais avec son double fantomatique et ses souvenirs d'amour.

tient constamment à la lisière de deux espaces alternants, la parole-action et le silence, au moment fuyant de leur rencontre.

De son côté, Ryngaert présume que l'émergence d'un "théâtre de la parole" est seul capable de reconstruire l'image du personnage théâtral. Le théâtre de Mouawad serait-il donc un théâtre de la parole ? de l'image ? ou de la peinture ? En fait, pour réconcilier toutes ces tendances, on aura recours à l'idée de l'association des arts à la Wagner. Se rangeant dans cette lignée, la devise du théâtre mouawadien serait donc de faire une œuvre d'art total. Ainsi, si le personnage dans ce théâtre est une "sorte de carrefour de paroles", comme propose de le définir Jean-Pierre Ryngaert (*Lexique* 154), il est aussi une "sorte de carrefour de l'inconscient", dans le sens où il est traversé par l'imaginaire, les désirs et les fantasmes, à la fois de l'auteur, de l'acteur et du spectateur. La parole ou la couleur, associée à l'image est donc, d'une certaine manière, la matérialisation de la sensation. Bien plus, pour trouver aussi un autre moyen de réconcilier parole, image et peinture, l'on peut alors emprunter le concept de la "remédiation" à travers lequel les différents arts se complètent sur scène. Ce processus de remédiation consiste en l'actualisation d'un média antérieur par un nouveau média soit en exacerbant son sentiment de présence dans l'œuvre (transparence), soit en visant à assurer la présence du média dans le but de renforcer ses caractéristiques (Chapple et Kattenbelt 11-26). L'on parvient ainsi à dire que *Seuls* propose "non d'effacer la médialité du théâtre, mais d'encadrer pour ainsi dire une médialité de la peinture, à savoir son cadre, dans sa propre esthétique" (Burtin 77). Le spectacle de *Seuls* sur-remédie en quelque sorte le tableau de Rembrandt, *Le retour du fils prodigue*, en le projetant sur un mur écran, pour cerner un sens particulier du tableau que Mouawad intègre dans un cadre. L'esthétique théâtrale semble ici peinture-spectateur, jusqu'à faire connaître à ce dernier, par procuration, des expériences inédites, "celle du peintre devant son tableau, et même la fusion de l'artiste au cœur de son œuvre" (Burtin 77), quelle que soit la nature de cette œuvre ou son appartenance canonique.

Tout ce panorama de points de vue théoriques et théâtraux converge enfin, une fois de plus, vers la pratique deleuzo-guattarienne du CsO. Dans *Seuls*, Harwan possédait un corps vivant jusqu'au moment où il entre en contact avec la matière, voire la couleur, il devient un corps sans organes. Dès lors, il ne possède plus d'organes pour voir, écouter ou se souvenir, comme au début. Il devient, par contre, pure réponse aux signes qui, par le hasard des rencontres, se creusent avec lui. Faire son propre corps sans organes, c'est construire un

devenir universel et original. Sans organes, l'acteur devient une éponge du monde, une existence d'absorption, de captation, d'assimilation des signes. Son délire, c'est la découverte d'une multitude qui le constitue, de l'essence comme l'unité entre la singularité et la multitude qui habitent chez lui, et qui le rendent un élément de cette nature primitive. En ce sens, on pourrait voir que Harwan concrétise le désir fusionnel du dramaturge pour le terrestre, l'aquatique et le végétal, l'infiniment vivant, d'autant plus que ce désir s'étend vers l'élément chromatique et prend le corps comme le lieu même de l'expérience intime, du saisissement de l'élément fondamental. Par là, il se barbouille le corps avec le rouge ensanglanté de l'eau de *Littoral* devenue tombe, avec le jaune des feux d'*Incendies*, avec le vert végétal de *Forêts* et enfin, avec le bleu aérien et céleste de *Ciels*. En d'autres termes, pour reprendre les mots de Mansuy, évoquant la pensée bachelardienne, "une teinte singulièrement harmonieuse marie la terre, le ciel et les eaux : toutes les surfaces au moyen d'une gradation insensible de couleurs, s'unissent par leurs extrémités, sans qu'on puisse déterminer le point où une nuance finit et où l'autre commence. Il existe même un rythme spécifiquement aérien, le mètre impair" (Mansuy 242). Dans ce corps parlant, fertilisé par l'élémentaire symbolisé par la couleur, éclaterait ainsi une explosion énergétique qui préluderait à l'enfantement de milliers de mondes. Le rêve chromatique semble ainsi perpétuer le rêve cosmique des éléments. En somme, le corps du dramaturge-acteur devient polymorphe puisqu'il prend la forme sensible de ce qu'il sent, éprouvant parfois l'infiltration, l'écoulement de l'élémentaire jusqu'à l'expulsion hors de sa propre matérialité, ou encore, pour reprendre les mots du dramaturge lui-même : "[l]'opacité disparaît et la surface, sur laquelle le regard s'arrêterait, révèle une profondeur où l'esprit n'étouffe pas sur lui-même mais s'ouvre sur un espace où le corps, enfin libéré, aborde le rivage des sensations retrouvées" (*Seuls* 182). Ces synesthésies incessamment mouvantes et modifiées varient au contact de la matière rêvée, ou encore de la couleur versée où le corps se modèle.

Si jadis le corps s'est rendu soluble dans la rêverie de l'eau (*Littoral*), irrité dans la rêverie du feu (*Incendies*), lignifié dans l'imaginaire arborescent (*Forêts*), libéré dans la rêverie aérienne (*Ciels*), il se trouvera régénéré dans la rêverie chromatique : "[i]l peint. Une joie profonde l'envahit. Il éclate de rire. L'esprit clair. Il est allongé dans le jardin et compte les étoiles" (*Seuls* 177). En dépit d'un cercle scénique bouclé, une fois de plus, les couleurs apparaissent comme une ligne de fuite, ou une rupture (a)signifiante et reconduisent le

personnage vers la sérénité primitive de la nature. Par ailleurs, le plaisir sensoriel que procure la rencontre du corps avec l'élémentaire, voire le chromatique, revalorise la finalité de l'expérience de la fusion avec le monde. Le corps franchi, transformé, permet d'atteindre alors cet au-delà même si "un rectangle : c'est son territoire" (*Seuls* 168). L'œuvre de Mouawad, loin d'être désincarnée, devient de la sorte inextricablement liée au corps intime, à une présence qui dépasse le rationnel : celle d'une expérience vécue par l'énergie des images et qui tend vers une transcendance qui se traduit en fusion intime avec le monde. D'ailleurs, Mouawad déclare le rôle primordial qu'il accorde au corps en disant : "[l]a scène, c'est le lieu métaphysique par excellence [...] parce que c'est le lieu où on peut enfin voir le corps se battre pour ce que l'esprit exige de la vie" (Torp 165). Le corps peut-il ainsi récupérer ses organes ? Personne ne peut le prédire. Mais de toute façon, selon le concept de rhizomorphie deleuzo-guattarien, pourquoi ne pas voir dans le CsO même des pulsions de vie de temps en temps ? Pourquoi ne pas voir dans la fusion avec l'élémentaire une sorte de remédiation à l'absence des organes ? Pourquoi ne pas voir dans la matière (la couleur) une touche de vie qui essaye de ranimer et de régénérer ?

Ces différentes figures de l'expérience corporelle avec l'élémentaire, servent avant tout à montrer que l'écriture fonde, chez Mouawad, une intimité affective et salvatrice avec le monde, et que cette rencontre se joue dans l'espace vibrant d'un corps incessamment bouleversé. Mouawad semble ainsi parfaitement adhérer aux théories de Lecoq qui s'ancrent à un rapport organique à la nature et prennent appui dans le silence du corps de l'acteur. Parole et silence sont les revers de la médaille pour Lecoq, comme pour Mouawad. Selon Lecoq, plongeant dans le silence (qui précède la parole), l'acteur doit ensuite s'identifier aux éléments de la nature (l'eau, le feu, l'air et la terre), aux animaux, aux matières et aux objets. C'est pourquoi l'élémentaire constitue la finalité de la quête identitaire : c'est dans l'élément fondamental que la plénitude est atteinte. Au cœur du silence, en plongeant dans les couleurs, Harwan croit pouvoir retrouver tout ce qui a été perdu. Il pose la question à son père : "[s]i je retrouve le silence, est-ce que tu crois que je retrouverai la peinture et si je retrouvais la peinture papa, est-ce que tu crois que je recommencerai à parler en arabe ?" (*Seuls* 151). Tout commence par la matière et tout converge vers elle aussi à la fin. C'est ce *rejeu* du réel qui lui permettra de repérer les rythmes et les mouvements de la dynamique interne pour pouvoir ensuite les transposer en images physiques et en actions. En d'autres termes, on ne doit pas

rationaliser ce qu'on voit, mais sentir de l'intérieur pour développer un rapport organique, vivant. La seule différence entre l'itinéraire mouawadien et lecoquien c'est que Mouawad, à l'encontre de Lecoq, n'a pas commencé par le silence pour accéder à la parole grâce à la fusion avec la matière mais il a choisi de parachever par le silence, après avoir nourri son besoin d'urgence de témoigner. Le corps devient ainsi non "plus l'instrument mais le lieu même de la création" (Aslan, *Jeu* 11). Par ce "corps en jeu", le corps doit aussi être "animé de l'intérieur, une énergie consciente y circule" (Aslan, *Jeu* 11). Le corps devient ainsi une construction artistique qu'on manipule selon le besoin, l'objet d'une reconquête constante. Novarina ira même jusqu'à retourner la peau humaine pour voir *dedans* le corps, "les organes" de la parole en marche. Si la page est la surface du texte, le corps se fait surface de la scène. En faisant du corps la toile du peintre, Mouawad crée une peinture sans icônes, sans formes et sans repères picturaux. En manipulant ces peintures rhizomatiques en miniature, Harwan établit des ponts entre la peau, la façon dont elle se forme et la sédimentation de la matière. Si le corps nu de Harwan, *seul*, porte l'empreinte du rouge¹¹⁵, du "sang des promesses", il a intentionnellement voulu faire apparaître, à la Novarina, quelque chose de son intérieur, retirer ce qui recouvre pour offrir au regard un dénuement : l'envers du corps, son dedans. Le tableau tout comme la peau délimite ainsi un espace concis : l'espace du corps qui fait le lien entre l'intérieur (ce qu'il ressent) et l'extérieur (ce qui est donné à voir). Cette peau est tel un tableau où la densité de la matière et la transparence des couches laissent voir des traces, des marques, des empreintes organiques et identitaires. En effet, c'est aussi par la peau que les sensations naissent, ou plutôt ce sont les sensations qui sont évacuées et en même temps, ressenties par la peau. L'œil semble vouloir se détacher de la pensée et pénétrer une errance volontaire. Un sentiment y fait surface et c'est peut-être celui-ci qui lui permet de vivre en même temps plusieurs moments d'une même chose. La peau-toile appelle donc l'œil du spectateur à participer aux rythmes intercalés des résonances picturales.

Le corps du comédien chez Mouawad est ainsi devenu au centre de l'espace. Il ne sert plus à l'acteur d'enveloppe, mais d'instrument d'art à part entière dans un monde où le solipsisme du sujet, de la parole et de la chair sont omniprésents. Une fois devenu la "vedette" de la scène, ce corps cesse d'être un lieu clos et devient un espace ouvert présenté dans tous ses états et sous toutes ses formes. Il s'agit uniquement de *lire* ce corps qui parle, mission que

¹¹⁵ Cf. Annexe 20 pour une photo du corps presque nu de Harwan tout barbouillé de rouge couleur du sang.

Novarina s'est donnée après avoir rendu ce corps transparent, en le *vidant* pour devenir seulement parole et rejoindre le vide ou le silence, cette "grâce" (Côté 144) qui précède la parole. Cependant, si Novarina considère le corps comme une "vraie chair humaine" qui nous est "plus intérieure que tous nos organes du dedans" (Novarina, *Devant la parole* 16), celui de Mouawad est plutôt un CsO, ouvert au passage des couleurs et des sons qui le traversent profondément et le débarrassent de son inertie, de la matérialité de sa présence. Dès lors, l'acteur-orateur cèdera la place à un *performer* (Aslan) ou à un "acteur-créateur" (Lecoq), acteur spécialiste du corps et de *sa* parole. Celui-ci n'est plus un interprète ou un instrument, mais "le seul endroit où ça se passe" (Novarina, *Paroles* 22). Le corps devient alors une matière subjective, rendue accessible par l'écriture puisque ses parties sont exhibées et magnifiées.

La scène devient le lieu d'une performance vivante, la présentation d'un comédien devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice chromatique et gestuel adressés, le plus souvent dans un lieu et un décor bien définis. Dans l'hôpital, sachant qu'il sera probablement aveugle, voilà ce que Harwan fait :

Harwan est abasourdi par ce qu'il vient d'entendre.
Il se lève.
Sa main attrape un couteau.
Il erre.
Il s'arrête.
Il se crève les yeux : ses yeux saignent.
Il s'éventre.
Il erre le couteau enfoncé dans le bas-ventre.¹¹⁶
Il entend le vent.
Il s'arrête.
Il entend le chien.
Harwan arrache le ruban adhésif et le papier qui a pris la forme de son visage. [...]
Il voit les tubes de peinture.
Il voit les pinceaux.
Il voit des couleurs.
Il trouve une seringue remplie de peinture bleue.
Il éjecte la peinture sur le masque.
Il tremble. (*Seuls* 171)

¹¹⁶ Ce geste rappelle "le théâtre de la cruauté" d'Antonin Artaud qui voit que "sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits" (*Œuvres* 565). D'ailleurs, en parlant du CsO, Deleuze et Guattari évoquent souvent Artaud comme étant le fondateur de cette pratique. Cf. Annexe 21 pour une photo où Harwan s'éventre.

Le langage du texte tisse ainsi une texture, un parallèle entre mots et couleurs, phrases et lignes, intériorité et extériorité, etc. Loin de chercher une interpénétration des mediums, de leurs transformations, la peinture est expérimentée sur un corps fluide qui place l'être dans un entre-deux singularisant son existence, alors que la matérialité l'institutionnalise en l'absence de tout organisme. Le corps devient ainsi un tableau d'où émane le cycle de la vie qui se manifeste visuellement tout autour du centre du tableau-corps, une figure des motifs organiques gravés dans la matière.

Par cette "traversée de l'enfer", par cette "cohérence qui passe par le chaos" (*Puzzle* 61, 65), par la recreation du monde par la matière, à l'aide de la prolongation de l'image cosmique et chromatique, l'on pourrait aisément remarquer que "la métaphore poétique est un point de départ, non la résultante d'une pulsion" (Mansuy 349). Si Mouawad a eu recours à l'élémentaire dès *Littoral* jusqu'à *Ciels*, c'est pour être capable enfin de présenter une image différente du monde selon le prisme de sa pensée. Entre primauté du texte ou du spectacle, il introduit une écriture rhapsodique de l'entre-deux, hybride et polyphonique qui fait de "la parole" un pont invisible servant à conduire l'acteur du texte à la scène. *Seuls*, lieu des multiples intensités et de l'éphémère, n'est jamais en proie à la stagnation ou à la mort, au contraire elle offre à son acteur la possibilité de se régénérer en couleurs. Qu'on demande à l'acteur de s'identifier ou de se distancier de son personnage, qu'on donne la primauté au texte ou à la représentation, qu'on ait confiance en la langue, qu'on s'en méfie ou encore qu'on crée un nouveau langage, dans cette corrida continue, Mouawad n'a jamais pu se dispenser du jeu de l'acteur. Dès le début, le texte mouawadien se montre comme un acte en train de se faire, en perpétuelle réécriture, œuvrant à faire corps avec la scène. C'est cette écriture dite "scénique" (plurielle et polyphonique) qui entraînera, à son tour, la naissance d'un nouveau type d'acteur (mi-stanislavskien mi-brechtien) et favorisera une écriture double destinée au texte et à la représentation scénique. Pour traduire cette fragmentation sur scène, d'un simple acteur ou interprète, l'acteur-dramaturge deviendra alors "acteur-créateur", "opérateur" ou encore "*performer*", capable de réaliser un jeu équilibré entre passion et jugement. S'affirmant pleinement par la parole, formé par le silence et nourri par l'élémentaire, l'acteur aura un corps sans organes *transparent* sur lequel se *lit* une "écriture corporelle". Dans cet univers chaotique qui s'élargit à une vitesse vertigineuse, le corps de l'acteur, jusqu'alors délaissé et négligé, se

dépouille et devient le support, l'instrument à travers lequel la totalité de l'être s'exprime. Le corps revient ainsi à sa dimension naturelle de surface vide, de page blanche, qui peut s'ouvrir à la nature et accueillir les signes d'une parole expressive, rendue sensible au spectateur par la médiation de la parole écrite ou le geste qui le *traversent*. C'est surtout le jeu de ce CsO qui permettra au dramaturge-démiurge de recréer sa langue propre, accomplissant ainsi cette prophétie de Craig : "[I]orsqu'à son tour, le metteur en scène saura combiner la ligne, la couleur, le mouvement et le rythme, il deviendra artiste. Ce jour-là, nous n'aurons plus besoin d'auteurs dramatiques. Notre art sera indépendant" (cité dans Thibaudat 6). C'est ainsi que l'œuvre mouawadienne émerge, donnant naissance à un langage qui lui est propre. Les paroles se sont tues, il ne reste qu'un brouillard de cadre blanc et de quelques couleurs qui subsistent, fragile lumière qui enveloppe l'espace. Ce ne sont plus des paysages mais des ombres, des lieux intemporels où la matière chromatique domine. Dans toute sa matérialité, la limite est latente. Les frontières sont des horizons qui ne demandent qu'à être franchis. De l'autre côté, il y a le vide, l'absence, le non-sens. D'une écriture polyphonique et rhapsodique, on parvient à la promesse d'un possible silence inondé de matières et de couleurs, cet espace étant fort révélateur d'une tension intérieure. En remédiant écriture théâtrale, image, parole et peinture, Mouawad se fait certes un auteur-rhapsode qui ouvre la voie à un dialogisme hétéromorphe de tous les arts pour parvenir à une œuvre polyphonique "totale" et "originale". En ayant recours à un corps sans organes, chacune des parties de ce corps-outil (pieds, mains, buste, tête...) modèle en retour la matérialité de la peinture, devenant tour à tour pincesaux, surface enduite de peinture, écran de projection du tableau. En effet, l'auteur-créateur n'est plus seulement placé devant l'œuvre, il est dans l'œuvre et il la constitue même par le vide du dépouillement, il l'accueille, emplit son corps du plein qu'est l'œuvre, puis il la fait naître. C'est ainsi qu'il montre le dehors qui habite en elle, sa matérialité et sa sonorité. De cette façon, la langue créée est toujours *entre*, toujours au milieu du mot et de ses images. Écrire se fait alors à partir de l'entre-deux des matériaux et des forces. Mouawad s'inscrit plus ainsi dans la voie d'une écriture toujours en mouvance et en réécriture, dans la direction du fonctionnement des organes qui permet au sujet de se transformer et d'être "en devenir", pour emprunter le concept deleuzo-guattarien. Ce *devenir* étant la nouvelle limite inatteignable du corps, celui-ci, tout comme l'œuvre, est toujours en devenir, il n'est jamais totalement "devenu". Le devenir du

texte c'est un devenir-autre des mots, un dépassement de la domination des mots et de la logique rationnelle, un *work in progress* interminable.

Conclusion

Je me demandais l'autre jour : à quoi sert le théâtre ? À imiter la vie. Pourquoi l'imiter puisqu'elle est là ? Elle a besoin d'être imitée pour qu'on la comprenne. Qu'est-ce que ça veut dire comprendre la vie ? Ça veut dire, en même temps qu'on la vit, la voir un peu étrangère. Qu'est-ce que ça apporte ? On se dédouble. C'est-à-dire ? On sort de soi et on fait un retour à quelqu'un qu'on ne connaît pas forcément très bien. Pourquoi ne pas rester tranquillement dans le soi qu'on connaît ? C'est le propre de l'homme. Quoi ? D'aller voir ailleurs tout en restant là.

Michel Vinaver

De *Littoral* à *Seuls*, le théâtre de Wajdi Mouawad, comme on l'a vu, se construit autour d'un manque, d'un vide. Dans presque toutes les pièces, les situations et les personnages se ressemblent à un tel point que les limites entre les récits se perdent, comme si le dramaturge écrivait le même livre par fragments. Bien que l'écrivain revienne avec obstination à des procédés et thèmes similaires, nous avons montré que sa quête offre l'avantage de reprendre les mêmes obsessions sous une forme renouvelée. Il s'agit pour lui d'une enquête sur ses origines et la création littéraire qui est essentiellement motivée par la recherche de l'identité. Cette quête va toujours de pair avec celle d'une écriture susceptible d'exprimer le vide, le désarroi et l'incertitude. Dès lors, le théâtre mouawadien donne une forme à "cet aller voir ailleurs tout en restant là" de Vinaver. Que ce soit pour le quatuor du *Sang des promesses* ou pour *Seuls*, nous ne sommes pas en présence d'un itinéraire rectiligne, mais plutôt d'une ligne brisée. Chacune des pièces ne fonctionne ni comme "étape", ni comme "suite", ni n'annonce même des travaux futurs, mais elle apparaît comme un *plateau* d'où partent et où convergent des rhizomes. Cependant, même au sein de cette écriture qui s'organise selon un itinéraire rhizomatique, des éléments "rhizomorphes" subsistent toujours pour que les traits de la toile soient liés en dépit de la structure fragmentaire dans laquelle ils se positionnent tous sans aucune forme de hiérarchie. Nous avons par ailleurs étudié comment l'organisation de l'écriture de chacune des pièces rappellent les différentes caractéristiques du rhizome.

Dans *Littoral*, la connexion des hétérogènes permet l'émergence d'un carrefour identitaire où la vie et la mort se regardent en face pour dire l'indicible. Étant donné le traumatisme créé par la mort, le théâtre rend possible l'expérience d'un incessant et complexe va-et-vient entre les morts et les vivants. La scène se dévoile comme vaste laboratoire de recherche et de création de rendez-vous insolites entre les habitants des deux mondes. Sur scène aussi, émane la recherche de soi à travers l'Autre, avec une soif de faire, de dire,

d'inventer et de jouer avec toutes sortes d'agencements, de mouvements, qui se répètent et se croisent. Dans ce littoral, tantôt les frontières implorent, tantôt elles explosent, mais toujours elles se fragmentent et déroutent les personnages.

Dans *Incendies*, la cartographie et la décalcomanie de l'inconscient créent une tension qui réside dans le fait que l'identité est tantôt recherchée assidûment, tantôt évitée comme un danger qui peut mener à l'anéantissement. La mémoire des personnages comporte alors de lourdes menaces et le personnage mouawadien se trouve tiraillé entre le désir d'accéder pleinement à l'identité et la peur du passé qui attire et effraie en même temps. La carte de l'inconscient machinique fonctionne dans un réseau qui tisse des liens serrés entre la mémoire, le traumatisme et le témoignage pour que chaque thème en appelle toujours un autre. Nous avons montré comment Mouawad a pu concilier le témoignage et le testament, les témoins et les témoins, le vrai et le véridique tout en vivant avec l'incompréhensibilité du trauma. Son écriture se donne pour tâche de dérober cette frontière entre le mensonge et la parole, la catharsis et le deuil. Sans recopier la réalité, la pièce crée une autre réalité qui peut sembler plus authentique.

Quant à *Forêts*, la *multiplicité* y enfante des espaces et des temps qui s'entremêlent aléatoirement d'un fragment à l'autre, sans qu'il y ait forcément une trajectoire linéaire logique ni une hiérarchisation de la pensée. La frontière entre temps spatialisé et espace temporalisé devient perméable. Si le temps retrouvé proustien avait une consistance et une cohérence, nous avons montré comment le personnage mouawadien ne parvient qu'à retrouver un passé évanescent, un monde sans épaisseur caractérisé par la discontinuité et l'inconsistance. Face au temps ambivalent qui s'étire ou s'envole, l'écriture a pour fonction de garder à jamais les traces et de résister à l'oubli. Elle permet au personnage, tout comme au dramaturge, de dépasser le temps limité des hommes et de créer un temps cosmisé et atemporel.

Avec *Ciels*, la *rupture asignifiante* crée des lignes de fuite entre les différents fragments de texte, passant ainsi du virtuel, à l'intermédiaire, de l'image fixe à celle dynamique et même cosmique. Nous avons étudié comment l'image se veut une manifestation sensible de l'invisible ou de l'abstrait. Loin de faire d'elle-même le point focal et final de la représentation, elle se conçoit plutôt comme un foyer de radiance faisant se situer l'horizon conceptuel hors de son cadre spatial limité. En analysant la démarche bachelardienne du matérialisme de l'image, nous avons trouvé que celle-ci peut être considérée comme

l'aboutissement d'un *trajet* allant de l'imagination vers la matière, ou le monde est imaginé dans son dynamisme.

Enfin dans *Seuls*, le mot d'ordre serait celui d'un *agencement* de flux hétérogènes. Là, il y a des fiches d'agencement pour toutes les autres pièces, non comme question déjà posée, mais comme déstabilisation ou réorganisation du traumatisme sur d'autres *plateaux* où le sens est dans l'usage, dans l'expérimentation même de la matière et des couleurs. La thématique de la mémoire, de son fonctionnement et de sa transmission est exploitée simultanément par le texte et par l'image. *Seuls* est en ce sens la recréation d'une vie que l'écrivain s'est rêvée, en somme, en possédant le monde au plus profond de sa matière, et cela dans la dépossession, la perte et le refus le plus total du monde réel. Par là, cette scène nous a paru comme un atelier de réparation du monde. Sur scène, l'acteur devient lui-même parole qui se métamorphose en figures alternées, productrices d'images qui font surgir d'elles-mêmes, par leur dynamisme, une nouvelle définition du monde. L'artiste s'efface au profit de la matière et de l'objet de la représentation. Dès lors, la littérature s'oriente vers une approche qui s'éloigne de l'exigence croissante d'informations et notre attention se déplace d'une action et de personnages vus de l'extérieur à un point de vue intérieur. *Seuls* est donc bien plus qu'un album, plus qu'une pièce de dialogue, plus qu'un livre de peintre, nous y voyons un livre de rencontre, un carrefour et un *plateau*. Entre-deux (le texte et la scène), le livre est l'espace commun où le peintre et le dramaturge se retrouvent et s'allient sans se confondre. Le livre devient aussi démarche et processus de composition. Le dramaturge substitue à la mythologie de l'écriture, un chemin de la création. Par la peinture, par la littérature, l'homme tente de rendre à nouveau le monde habitable et vivable. Il cherche à lui redonner une certaine humanité et à le raccommoier en rhapsode.

En étudiant la notion de rhapsodie, nous avons pu envisager les événements passés comme "matière" de l'œuvre dans laquelle s'imprime la "mémoire" de l'homme. Par là, le dramaturge semble s'intéresser à tout ce qui permet le passage d'un état à un autre. C'est au milieu, au sein de cette tension, que nous avons creusé. Deux visions de ce théâtre ont émergé, ce qui ne veut pas dire qu'il existe deux Mouawad, mais plutôt une seule tendance qui est en permanente "métamorphose" : d'un côté, un corps de l'écriture, de l'autre une écriture du corps. Parlant de l'écriture en évolution du *Sang des promesses* lors d'une entrevue Mouawad dit : "[j]e crois aussi que c'est une trilogie qui parle d'une manière de faire du théâtre. C'est

extrêmement lyrique, extrêmement épique : ça se veut plus grand que soi. Pour moi, c'est important de faire du théâtre qui me dépasse" (entrevue avec Marie La Liberté). Cette écriture en crescendo qui se métamorphose perpétuellement à l'image de son auteur arrive alors au stade du dépassement. Point de confusion sur ce sujet pour un homme qui, en lisant *La Métamorphose* de Kafka se sent complètement bouleversé par cette écriture qu'il tente dès lors d'imiter. Parallèlement, disciple de Brecht aussi, Mouawad semble parfaitement être convaincu par cette idée du théâtre épique : "[l]e monde d'aujourd'hui ne peut être décrit aux hommes d'aujourd'hui que s'il leur est présenté comme transformable" (Brecht 341). Au sein de cette écriture en métamorphose, le concept deleuzo-guattarien du "devenir" (*werden* en allemand) occupe une place primordiale : "écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu" (Deleuze, *Critique* 11). Autrement dit, devenir, c'est "l'être en train de se faire" (Schérer 53), non comme une "autoproduction de l'être", mais comme mouvement ou, mieux, pur "événement". Pourtant, le devenir ne procède ni par identification, ni par imitation. N'étant ni dans l'un des deux termes, ni dans leur mélange, le devenir est ce qui file *entre* les deux, composant une zone d'indiscernabilité propre au rhizome. Là une question s'impose : sur le plan théorique, quels sont les enjeux qu'une lecture deleuzienne (selon ce concept de "devenir") peut avoir en vue d'une nouvelle conception de la scène polymorphe et de l'écriture plurielle mouawadiennes ?

En effet, pour étudier l'écriture mouawadienne, volontairement ouverte, à entrées et sorties multiples, l'approche deleuzo-guattarienne du concept de rhizome nous a permis de montrer que, pour Mouawad, "écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir" (*Mille* 11). Par cette lecture rhizomatique de l'écriture mouawadienne, nous avons pu montrer que les pièces étaient faites de lignes de fuite d'après lesquelles, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. Dès lors, l'écriture se déterritorialise de manière absolue, en ce sens où elle "opère la création d'une nouvelle terre, d'un nouvel espace langagier et imaginaire, connectant les plateaux par le jeu des lignes de fuites et des constellations" (*Mille* 635-6), offrant une vision kaléidoscopique, à partir de laquelle l'écrivain dresse la *carte*, (et non point le *calque*), de sa perception et expression du monde. Le livre devient ainsi une figuration cartographique du monde contemporain et le dramaturge, son cartographe. Selon cette perception, le dramaturge transgresse les normes en

détournant les codes habituels : rapports hiérarchiques et frontières. Dès lors, tous les éléments figurés sont placés sur un même *plan*, pour que la carte n'ait aucune vocation à imposer une lecture quelconque. Dans chacune des pièces, l'écriture se déploie et répand la multitude de ses lignes pour produire une image globale faite de réseaux croisés et entrelacés, de rhizomes. C'est ainsi que le dramaturge est un cartographe : il arpente, observe lors de son parcours, pour redessiner dans *et* par son discours les nouveaux contours paysagers, glissant entre la pluralité des rives spatio-temporelles en un mouvement de chassé-croisé, où se greffent une multitude de voix en un rhizome fait de nœuds, ce que Deleuze et Guattari désignent par "chaosmos-radicelle".

À l'image du rhizome qui se situe toujours dans l'espace de *l'entre* et du *milieu*, nous avons choisi d'étudier l'acte de l'écriture avec une double approche : textuelle et performative, en prenant le risque d'associer ces deux méthodes. Chaque texte se manifeste alors par l'ouverture qu'il propose pour la scène. En favorisant la polyphonie, l'expérimentation et la collaboration, l'écriture ne représente pas tant un modèle, *un* type d'écriture, mais des modalités plurielles visant à réinterroger notre rapport au monde. Le lecteur/spectateur est alors appelé à jouer un nouveau rôle, non plus celui d'observateur passif ou bienveillant, mais celui de "participant" ou de "témoin", à ne jamais cesser de penser, de parler et de raconter ce qui a été vu. Pour ce faire, le théâtre expérientiel cède la place, chez Mouawad, au théâtre expérimental à travers lequel le dramaturge déplace ses laboratoires d'exploration des didascalies et des coulisses à la scène, et de la scène à l'imagination tout en invitant les spectateurs à participer à l'expérience.

Sachant que "[d]ans le devenir, il n'y a pas de passé ni d'avenir, ni même de présent, il n'y a pas d'histoire. Dans le devenir, il s'agit plutôt d'involuer : ce n'est ni régresser, ni progresser" (Deleuze, *Dialogues*37), Mouawad choisit de suspendre son œuvre tout entière *entre* les temps, les espaces, les pratiques et les écritures. C'est là que le dramaturge écrit : à l'intérieur de la relation qui le lie aux événements. Il écrit par nécessité, pour répondre à un appel, pour saisir l'événement, vivre au-delà de celui-ci. C'est pourquoi nous parvenons à définir l'œuvre d'art mouawadienne comme un "événement", un fait qui se passe à la surface et à la frontière entre les formes et le chaos. Si le devenir reconnaît que tout événement se caractérise par son immédiateté et son éphémérité, il faudrait alors donner le primat non pas à l'œuvre d'art en tant que produit fini, mais à sa mise en pratique. En ce sens, le devenir

théâtral de l'œuvre mouawadienne peut être vu tel le processus qui permet le passage d'un état à un autre, mais sans se confondre avec les états ; un geste créateur et inquiet, privilégiant, non pas l'assertion, mais l'interrogation. Du point de vue de l'identité, le devenir est ce qui nous fait changer, et ce qui conteste les identités fixes. Si Mouawad s'approprie une langue qui va au-delà du soi pour accéder à l'universel et à l'absolu, une langue qu'il acquiert après une longue démarche, son théâtre pourrait être, en ce sens, vu comme un *work in progress*, annonçant un devenir artistique jamais achevé. Voici comment le dramaturge conçoit sa démarche créatrice : "[j]'en ai fait beaucoup, oui, de Tchekhov à Pirandello en passant par plusieurs autres, mais c'était toujours pour apprendre à mieux monter mes propres textes, en attendant, comme en une sorte d'atelier permanent. Maintenant, je me sens plus prêt à rendre à Sophocle ce qui appartient à Sophocle. Et après, je tirerai le rideau" (*Le Devoir*). Ceci dit, même si Mouawad privilégie une forme d'écriture *vivante*, dynamique, et en transformation perpétuelle, il s'intéresse moins au produit fini, que de travailler à une œuvre en train de se déployer dans l'espace éphémère de la représentation. C'est ainsi que l'artiste se dépasse en détruisant les limites et les valeurs que lui-même a créées auparavant. L'originalité de l'œuvre mouawadienne réside dans le fait que, ce qui est interrogé dans son théâtre, est non pas l'œuvre accomplie, mais plutôt l'art en train de se faire. D'où son désintérêt, à l'instar de Deleuze, de savoir ce que l'art imite. Ce qui importe c'est de savoir quelles forces s'emparent des corps ? Comment fonctionne la figure ? Qu'est-ce que la sensation exprime ?

Entre théâtre "lu" et théâtre "vu", Mouawad choisit son camp. Il est en faveur d'un théâtre "vu et lu" en même temps, qui permet un dialogue artistique plus constant entre les arts. Par la polyphonie de l'écriture, Mouawad organise une écriture de la synesthésie où voir, entendre et "lire" les corps se conjuguent sur scène. Théâtre de témoignage, de traumatisme, de mémoire, de l'espace-temps, postmoderne, postdramatique, poly-dramatique, performatif, pluriel, fait d'images, de paroles, de corps, du silence, etc. le théâtre de Mouawad est tout ceci en effet, puisqu'il tend à se dissocier du drame dans le sens d'"action", en faisant appel à une transgression esthétique des genres. Désormais, l'on parle d'écriture scénique et plurielle qui appelle une ouverture identitaire du lieu et du temps. La salle de théâtre n'existe plus pour sa fonction théâtrale, mais bien comme un espace de rencontre participant à la valeur transgressive et performative d'un spectacle qui s'ouvre à la lecture, voire aux lectures. De toute évidence, la lecture rhizomatique de l'œuvre mouawadienne instaure une expérience

sensible du monde et révèle son hétérogénéité constitutive. Elle permet d'accueillir l'altérité et de se sentir au cœur de la conscience d'un monde au langage polyphonique. Le mode déambulatoire permet aussi de faire ressentir les espaces *entre* comme des moments de flottement, ou plutôt de frottement, en tension vers quelque chose qui est à la fois en soi et hors de soi, une solitude dans la multitude. L'œuvre de Mouawad propose à ses lecteurs/spectateurs une longue errance dans la perte de repères. Lire Mouawad, c'est parcourir un chemin aventureux où il n'y a pas moyen de revenir en arrière et où la seule issue est de vivre intensément une transmutation, une métamorphose sur tous les plans. S'interroger sur l'œuvre mouawadienne, ce n'est donc pas seulement s'interroger sur sa fabrication et ses conditions de production, mais aussi sur sa réception.

La question que l'on se pose finalement sur l'avenir de cette odyssée épique et contemporaine est la suivante: constitue-t-elle la dernière étape de la quête identitaire de Mouawad ? Le dramaturge, aujourd'hui quadragénaire, donnera-t-il à son œuvre une nouvelle orientation ? Ou bien, cette enquête reprise de livre en livre et chaque fois inachevée aura-t-elle une chance de se poursuivre encore longtemps ? L'on se demande aussi, sur le plan esthétique, dans quelle direction aventureuse s'ingénie Mouawad en faisant du "devenir-animal" la toile de fond de son nouveau roman *Anima* (2012) ainsi que de sa nouvelle pièce de théâtre *Temps* (2012) ? Le devenir-animal c'est l'irruption du pur devenir. Mouawad pousse de plus en plus loin chacun de ses concepts. Le désir est relégué en arrière-plan au profit du rhizome, la position à même le sol semble l'emporter. Se pose alors la question : pourquoi en resterait-on au niveau du désir, de ses abandons, de ses transmutations plutôt que de s'intéresser à ce qui permet ce passage d'un état à un autre, au devenir en tant que tel ? C'est au milieu, au sein de cette tension, qu'il nous faudra creuser. Il paraît que Mouawad lui-même nous indique la voie à suivre, si l'on prend en compte l'ensemble de son œuvre. Considéré comme le penseur de l'enfermement, des exclus et des marginaux, Mouawad propose du même coup de réorienter la lecture de son œuvre vers le dehors, l'ouvert et la lumière. D'un côté, il exprime une volonté de néant, de l'autre un néant de volonté. Ce qui intéresse Mouawad c'est ce qui se passe "hors" et "entre", ce qui se produit aux limites de l'histoire, par delà elle, quand il y a des événements. C'est au sein des limites de "l'entre-deux" que Mouawad joue et du même coup crée un espace inédit jusqu'à présent. C'est grâce au devenir-animal que le corps s'expose aux puissances, aux forces, c'est-à-dire à la vie. Le corps se situe

ainsi entre l'homme et la bête, il est aux aguets et prend une étrange posture dans un combat permanent "hors" et "entre" soi. Ce corps en devenir animal ne choisit rien, ne suit pas un programme politique, ou une idéologie, seul son déplacement importe. Entre l'homme et la bête, ce n'est pas une ressemblance, c'est une identité de fond, une zone d'indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale. Les animaux puisent à l'extérieur alors que le sujet humain crée une sorte d'inter-monde ou encore semble absorber en lui les tendances puisque la libération passe par une soumission, voire une métamorphose. Il ne faut surtout pas considérer le devenir-animal de l'homme comme une synthèse de l'homme et de l'animal.

Le concept du devenir-animal deleuzien trouve là donc toute son ampleur. Cette forme du devenir deleuzien ne se définit pas par son "essence" mais bien par son "existence". Suivant les pas de Deleuze, Mouawad prend en effet soin d'écarter l'idée d'une société animale à la Ionesco. Au contraire, l'homme capture un comportement animalier mais il n'imité pas l'animal. L'animal politique constitue une formule adéquate pour qualifier l'étrange mariage entre l'homme et l'animal et leur perméabilité. Ainsi, il existe un devenir-animal de l'homme, et un devenir-homme de l'animal et c'est à l'intersection de cette étrange métamorphose, de cette trouée dans le réel que nous pouvons fuir. Mais pourquoi fuir? Nous fuyons la hiérarchie, sous toutes ses formes parce qu'elle est limitative. À l'instar du devenir-cancrelat de Grégoire dans *La métamorphose* Kafkaïenne, nous fuyons en intensité, sur place, une forme d'oppression et de soumission. Cette fuite, qu'elle soit réelle, imaginaire ou symbolique, permet, l'espace d'un bref instant, d'ouvrir un certain nombre de possibles, d'accéder à un espace inédit. En ce sens, le devenir-animal ne se caractérise pas par ce qu'il est, mais par ce qu'il peut devenir. Voilà pourquoi l'écriture mouawadienne est toujours à venir parce qu'elle concerne un devenir qui se passe toujours dans l'entre deux.

Bibliographie

Œuvres étudiées de Wajdi Mouawad :

Mouawad, Wajdi. *Littoral*. Montréal : Leméac / Actes Sud-Papiers, 1999.

---. *Incendies*. Leméac / Actes Sud-Papiers, 2003.

---. *Forêts*. Leméac / Actes Sud-Papiers, 2006.

---. *Ciels*. Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009.

---. *Seuls. Chemin, texte et peintures*. Montréal : Leméac / Actes Sud, 2008.

Autres œuvres de Mouawad :

Mouawad, Wajdi. *Le sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*. Montréal : Leméac/Actes-Sud, 2009.

---. *Temps*. : Montréal : Leméac/Actes-Sud, 2012.

Travaux entièrement ou partiellement consacrés à Mouawad :

Baillargeon, Stéphane. "Wajdi Mouawad. Le survenant". *Le Devoir*, 31 mai (1999): 97.

Bickis, Heidi. "Shared Histories and Collective Stories". *Canadian Theatre Review* 129 (2007) : 95-96.

Blais, Geneviève. "Regard vers un ailleurs troublant : Wajdi Mouawad". *Jeu* 117 (2005) : 154-160.

Clonrozier, Aurélie, "Modalités du rire dans le théâtre de Wajdi Mouawad : étude de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* et *Littoral*", mémoire de maîtrise, département d'études théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2005.

Dahab, F. Elizabeth. *Voices of exile in contemporary francophone literature*. Lanham : Lexington Books, 2009.

Damaggio, Jean-Paul. *Au Carrefour Wajdi Mouawad*. Angeville : Editions La Brochure, 2009.

Delbono, Pippo. *Le Corps de l'acteur, ou la nécessité de trouver un langage (Entretiens romains avec Hervé Pons)*. France : Les Solitaires intempestifs, 2004.

Farcet, Charlotte et al. *Tigres de Wajdi Mouawad*. France : Joca Seria, 2009.

Ferraro, Alessandra. "Le cycle théâtral de Wajdi Mouawad ou comment détourner le mythe d'Œdipe" *Ponts-Ponti*(2007): 41-56.

Gagnon, Éric. "Tenir parole". *Cahiers littéraires* 15. (2008): 129-134.

Gingras, Chantale. "Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée", *Québec français* 146 (2007): 42-46.

Godin, Diane. "Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe". *Jeu* 92 (1999) : 99-110.

Golboff, Mario. "Paroles d'exil". *Magazine littéraire* 221, juillet-août. 1985.

Grutman, Rainier et Ghadie, Heba Alah. "Incendies de Wajdi Mouawad : les méandres de la mémoire". *Neohelicon : Acta Comparationis Litterarum Universarum*, vol. 33, no 1 (2006): 91-108.

Hervé, Guay. "Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique : le texte dramatique actuel de la scène à l'édition" - *Voix et Images*, vol. 34, n° 3, (102) 2009, p. 41-52. <<http://id.erudit.org/iderudit/037663ar>>

Jacomino, Marie. "L'image oxymore chez Wajdi Mouawad : textes théoriques, dramatiques, et mises en scènes", Mémoire de Master 2, Université Stendhal - Grenoble III, France, 2012.

Jubinville, Yves. "Portrait de l'auteur dramatique en mutant" in *Voix et Images*, vol. 34, n° 3, (102) 2009, p. 67-78. <<http://id.erudit.org/iderudit/037665ar>>

L'Hérault, Pierre. "Littoral de Wajdi Mouawad : l'hospitalité comme instance dramatique", dans Lise Gauvin, Pierre L'Hérault et Alain Montandon (dir.), *Le dire de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (Littératures), 2004, p. 179-187.

L'Hérault, Pierre. "De Wajdi... à Wahab". *Jeu* 111 (2004) : 97-103.

Landreville, Claudine. "Marcher vers l'écriture: le rituel déambulatoire dans l'œuvre de Wajdi Mouawad", mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec, 2005.

Laurentie, Claire. "*Incendies*, un spectacle de Wajdi Mouawad : le théâtre et le monde", mémoire de maîtrise, département des études théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2005.

---. "Wajdi Mouawad : un théâtre d'histoires, un théâtre de la compassion ?", mémoire de maîtrise, département des études théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2006.

Lenne, Lise. "Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène... Étude de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* de Wajdi Mouawad", *Agôn*, no 0 (2008).

Lépine, Stéphane. "Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'Autre". *Jeu* 73 (déc.1994) : 80-87.

Lo, Jacqueline and Helen Gilbert. "Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis" in *The Drama Review* 46.3 (2002) : 31-53.

Loiselle, Marie-Claude. "Compte-rendu du film *Littoral*", 24 images, no 119, 2004, p.12-13.

Matricule des Anges (Le). Wajdi Mouawad à Avignon - Le Rayon d'Orphée - La vie littéraire à Grenoble - Critique Littéraire - N° 105 - 01/07/2009.

Moss, Jane. "The Drama of Survival: Staging Post-Traumatic Memory in Plays by Lebanese-Québécois Dramatists." *Theatre Research in Canada/Recherches Théâtrales au Canada* 22.2 (2001) : 173-89.

Moss, Jane. "Multiculturalism and Postmodern Theatre: Staging Québec's Otherness" In *Mosaic* 29.3 (1996) : 75-96.

Ouellet, François. "Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad", *Annuaire théâtral*, no 38 (automne 2005), p. 158-172.

Parisse, Lydie. "Oedipe par temps de catastrophe : *Incendies*, de Wajdi Mouawad", Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesmael (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La figure du père*, 9.10 (2008): 335-341.

Pépin, Véronique. "De la résistance à la réconciliation : le rituel comme lieu d'action et de prise de parole dans le théâtre de Wajdi Mouawad", mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2004.

Picard, Lucie. "La thématique de la guerre dans *Littoral* de Wajdi Mouawad : pour un tragique contemporain", Anna Paola Mossetto (dir.), *Théâtre et histoire*(2003): 113-121.

---. "L'histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette", *Annuaire théâtral* 34 (2003): 147-160.

Renault, Nicole. "The Performance of Identity in Wajdi Mouawad's *Incendies*", Master of Arts, Department of Drama, University of Alberta, Fall 2009.

Rivest, Mylène. "*Littoral de Wajdi Mouawad : un acte de métacommunication*", thèse de maîtrise, Université Laval, 2011.

Rouillard, Pierre -Etienne. "Wajdi Mouawad, en quête de sens", *Guide Ressources*. 16.3 (2000): 10-13.

Salva, Bernard : "Wajdi Mouawad, un nouvel engagement de la scène au 21e siècle", Thèse de Maîtrise, Campus St. Jean, Université de l'Alberta, 2010.

Turp, Gilbert. "Ecrire pour le corps" in *L'Annuaire théâtral* 21 (1997) : 161-71.

Autres ouvrages consultés :

Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre Moderne*. Paris : Gallimard, 1994.

Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. New York : Seabury Press, 1973.

Agamben, Giorgio, and Pierre Alferi. *Ce qui reste d'Auschwitz : L'archive et le témoin : Homo Sacer Iii*. Paris : Payot & Rivages, 1999.

Alquié, Ferdinand. *Le désir d'éternité*. Paris : Presses universitaires de France, 1968.

Altounian, Janine. *La Survivance : Traduire Le Trauma Collectif*. Paris : Dunod, 2000.

---. *L'Intraduisible. Deuil, mémoire, transmission*. Paris : Dunod, 2005.

Amado, Lévy-Valensi E. *Le Temps dans la vie psychologique*. Paris : Flammarion, 1965.

Antelme, Robert. *L'espèce humaine*. Paris : Gallimard, 1957.

Apostolides Jean-Marie, "Les méthodologies du Voyage" in *Voyages, Récits et Imaginaires*, Actes du Colloque de Montréal, Edités par Bernard Beugnot.(1984): 31-40.

Aragon, Louis. *Les Collages*. Paris : Hermann, 1980.

Arnaud Rykner, "Du dispositif et de son usage au théâtre", *Tangence*88 (2008).

Artaud, Antonin. *Œuvres Complètes : tome XI*. Paris : Gallimard, 1984.

Auslander, Philip. *Liveness : Performance in a Mediatized Culture*. NY : Routledge, 1999.

Bachelard, Gaston. *La Poétique de la rêverie*. Paris : PUF, 1960.

- . *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1949.
- . *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie J. Corti, 1948.
- . *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1942.
- . *L'intuition de l'instant. Étude sur la Siloë de Gaston Roupnel*. Abbeville : Paillart, 1935.
- . *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, 1957.
- Baillet, Florence. "L'hétérogénéité" in *Nouveaux territoires du dialogue*, sous la dir. de Jean-Pierre Ryngaert. Arles : Actes Sud-Papiers/CNSAD, 2005.
- Bakhtine, Michail. "Formes du temps et du chronotope dans le roman" *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. 1978.
- Banu, Georges et Ubersfeld, Anne. *L'Espace Théâtral : recherches dans la mise en scène d'aujourd'hui*. Paris : Centre national de documentation pédagogique, 1980.
- Barrault, Jean-Louis. *Nouvelles réflexions sur le théâtre*. Paris : Flammarion, 1959.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981.
- . *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard, 1976.
- Bazaine, Jean. *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Paris : Éditions du Seuil, 1953.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf, 1958.
- Beauchamp Hélène. *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle : trajectoires et territoires*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2003.
- Benjamin, Walter, Michael W. Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin, and E F. N. Jephcott. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 2008.
- Bergson, Henri. "Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit" [1896], dans *Œuvres*, André Robinet (éd.). Paris : Presses universitaires de France, 1970 [1959].
- Bigsby, C W. E. *Neil Labute : Stage and Cinema*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
- Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980.
- . *La Part du feu*. Paris : Gallimard, 1949.
- Borel, Emile. *L'espace et le temps*. Paris : PUF, 1923.
- Borie, Monique. *Le fantôme ou le théâtre qui doute : Essai*. Arles : Actes Sud, 1997.
- Bornand, Marie. *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*. Genève : Droz, 2004.
- Boué, Rachel. *L'éloquence du silence : Celan, Sarraute, Duras et Quignard*. Paris : L'Harmattan, 2009.

- Brecht, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. Paris : L'Arche, 1963.
- Breton, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : Éditions du Sagittaire, 1950.
- . *Position politique du surréalisme*. Paris : Denoël/Gonthier, 1972.
- Brewin, Chris. *Posttraumatic stress disorder: malady or myth?* New Haven : Yale University Press, 2003.
- Brook, Peter. *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*. Paris : Seuil, 1977.
- Burgelin, Claude. "Le temps des témoins". *Les Cahiers de la Villa Gillet*3 (1995): 79-89.
- Burtin, Tatiana. "Interartialité et remédiation scénique de la peinture", *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*12 (2008): 67-93.
- Butler, Samuel, and Valéry Larbaud. *La vie et l'habitude, Traduit de L'anglais par Valery Larbaud*. Paris : Éditions de la Nouvelle revue française, 1922.
- Carette, Jean. "La mort est bien vivante : pour une perspective socio-thanatologique" in *Santé mentale au Québec*7.2 (1982): 104-11.
- Caruth, Cathy. *Trauma : Explorations in Memory*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1995.
- . *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996.
- Casabonne, Jean-François. "Le mystère et la marche" in *Jeu : revue de théâtre*92.3 (1999): 85-86.
- Castelli, Enrico. *Le Temps Harcelant*. Paris : Presse Universitaires de France, 1952.
- Célis, Raphaël. *L'œuvre et l'imaginaire, les origines du pouvoir-être créateur*. Bruxelles : Publication des Facultés Universitaires de St. Louis, 1977.
- Chamberland, Roger. "Oralité protéiforme" in *Oralités - Polyphonix 16 "La pensée se fait dans la bouche"*. Québec : Les Éditions Intervention & CRELIQ, 1992.
- Chapple, Freda, and Chiel Kattenbelt. *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam : Rodopi, 2006.
- Chaumon, Franck, and Véronique Ménéghini. *La Chose Traumatique*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Chedid, Andrée. *Nefertiti Et Le Rêve D'akhnaton : Les Mémoires D'un Scribe : Roman*. Paris : Flammarion, 1988.
- Chevalier, Jean, and Alain Gheerbrant. *Dictionnaire Des Symboles : Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1982.
- Chevalier, Jean, Bernard Gandet, and Alain Gheerbrant. *Dictionnaire Des Symboles*. Paris : Laffont, 1969.
- Chiantaretto, Jean-François. *Témoignage Et Trauma : Implications Psychanalytiques*. Paris : Dunod, 2004.

- Chombart, de L. M. J. *Un Monde Autre : L'enfance : De Ses Représentations À Son Mythe*. Paris : Payot, 1971.
- Claudel, Paul. *Oeuvres Poétiques*. Paris : Gallimard, 1962.
- Claverie, Hélène Laplace. *Le Théâtre Français du XX siècle entre réenchantement et désenchantement*. Paris : H. Champion, 2007.
- Condee, William Faricy. *Theatrical Space. A guide for directors and designers*. London : The Scarecrow, 2001.
- Connolly, Maeve. *The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen*. USA : University of Chicago Press, 2009.
- Coulombe, Maxime. *Imaginer le posthumain : Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2009.
- Coupric, Alain. *Le Théâtre. Texte, dramaturgie, histoire*. France : Armand Colin, 2007.
- Danziger, Claudie (dir.). *Le Silence : la force du vide*. Paris : Autrement, 1999.
- David, Bradby et Poincheval, Annabel. *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*. Paris : Honoré Champion. 2007.
- Decoin, Didier. *Trois milliards de voyages*. Paris : Seuil, 1975.
- Deleuze, Gilles and Parnet, Claire. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996.
- et Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit, 1991.
- and Félix Guattari. *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Editions de minuit, 1980.
- . "L'épuisé ", in *Samuel Beckett, Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris : Editions de Minuit, 1992.
- . *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993.
- . *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.
- . *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002.
- . *Les cours de Gilles Deleuze, Image Mouvement Image Temps, Bergson, Matière et Mémoire*, 1981. <<http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>>
- . *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris : Minuit, 1983.
- . *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris : Minuit, 1985.
- . *Pourparlers*. Paris : Minuit, 1990.
- . *L'Île déserte*. Paris : Minuit, 2002.
- . *Logique Du Sens*. Paris : Minuit, 1969.
- , *In Nietzsche. Colloque de Royaumont*. Paris : Minuit, 1967.

--- et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris: minuit, 1991.

Delvaux, Martine. "Souffrir : Écrire : Lire", numéro spécial de *L'Esprit créateur*, préparé en collaboration avec Alexandre Dauge-Roth, automne 2005.

Derrida, Jacques. "Avances." (n.d.).

---. "La parole soufflée", *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil. 1979.

--- and Man P. De. *Mémoires : Pour Paul De Man*. Paris : Galilée, 1988.

---. *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*. Paris : Galilée, 1996.

---. *Apories : Mourir-s'attendre aux "limites de la vérité"*. Paris : Galilée, 1996.

---. *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris : Galilée, 1998.

---. *Donner la mort*. Galilée : Paris, 1999.

---. *Mémoires pour Paul de Man*. Paris : Galilée, 1988.

---. *Poétique et politique du témoignage*. Paris : Cahiers de l'Herne, 2005.

---. *Sauf le nom*. Paris : Galilée, 1993.

---. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993.

---. "Le monolinguisme de l'autre, ou La prothèse d'origine". Paris : Galilée, 1996.

Descombes, Vincent. *L'Inconscient malgré lui*. Paris : Minuit, 1977.

Didi-Huberman, Georges. *L'Image ouverte : Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris : Gallimard, 2007.

---. *L'Image survivante*. Paris : Minuit, 2002.

Domenach, Jean-Marie. *Le Retour du tragique*. Paris : Seuil, 1967.

Dornier, Carole, and Renaud. *Esthétique. Esthétique du témoignage : Actes du Colloque tenu à la Maison de la Recherche en Sciences Humaines de Caen du 18 Au 21 Mars 2004*. Paris : Maison des sciences de l'homme, 2005.

Dort, Bernard. *La Représentation émancipée, essai sur le temps du théâtre*. Paris : Actes Sud, 1988.

---. *Le Spectateur en dialogue*. Paris : P.O.L., 1995.

---. *Théâtre en jeu*. Paris : Seuil, 1979.

---. *Théâtre réel*. Paris : Seuil. 1971.

Dossier de presse sur Wolf Vostell, Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes Exposition du 13 février au 12 mai 2008. Web 11 février 2014.

Dobrovsky, Serge. *Autobiographiques : De Corneille À Sartre*. Paris : Presses universitaires de France, 1988.

- Durand, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris : Flammarion, Quadrige/PUF, 1964.
- Duvignaud, Jean. *Sociologie du théâtre : Essai sur les ombres collectives*. Paris : Presses universitaires de France, 1965.
- Eco, Umberto. *Lector in Fabula, le rôle du lecteur*. Paris : Grasset et Fasquelle. 1985.
- . *L'oeuvre Ouverte*. Paris : Seuil, 1962.
- Egan, Susanna. *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.
- Eliade, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition*. Paris : Gallimard, 1969.
- . *Occultisme, Sorcellerie Et Modes Culturelles*. Paris : Gallimard, 1978.
- . *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot, 1953.
- Erikson, Kai. "Notes on Trauma and Community". *Psychoanalysis, Culture and Trauma : II. American Imago : Studies in Psychoanalysis and Culture* 48.4 (1991): 455-472.
- Fabreduce, Alfred. "Rites crépusculaires", *La Quinzaine Littéraire* 113 (1971).
- Felman, Shoshana and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York : Routledge, 1991.
- . *Le Scandale Du Corps Parlant : Don Juan Avec Austin, Ou, La Séduction En Deux Langues*. Paris : Seuil, 1980.
- Féral, Josette. "Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif", in *Théâtre/Public L'avant-garde américaine et l'Europe, 1. Performance* 190 (2008).
- . "Un corps dans l'espace : perception et projection", *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, (dir.) Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2003.
- Frantz, Pierre. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris : PUF, 1998.
- Freda Chapple, Chiel Kattenbelt. *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam : Rodopy, 2006.
- Freud, Sigmund and Ange Hesnard. *Essais De Psychanalyse*. Paris : Payot, 1970.
- , Josef Breuer, and Anne Berman. *Etudes sur l'hystérie*. Paris : Presses universitaires de France, 1956.
- , *L'interprétation des rêves*. Paris : Presses universitaires de France, 1980.
- Friedlander, Saul (dir.). *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*. Cambridge : Harvard University Press, 1992.
- Gabel, Joseph. *La Fausse Conscience : Essai Sur La Véification*. Paris : Éditions de Minuit, 1962.

- Garcin-Marrou, Flore, and Guénoun, Denis. *Gilles Deleuze, Félix Guattari : entre théâtre et philosophie. Pour un théâtre de l'à Venir*. s.n. (2011).
- Garland, Caroline, and Marie-José Loncelle. *Comprendre le traumatisme : Une approche psychanalytique*. Larmor-Plage : Hublot, 2001.
- Gefen, Alexandre. "Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain", *Bouju*, Emmanuel (sous la dir. De), Rennes : PUR, 2005.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.
- Gerz, Jochen, Serge Gaubert, and Arlette Farge. *Le témoignage : Éthique, esthétique et pragmatique : (ii)*. Saulxures, France : Circé, 1995.
- Giesekam, Greg. *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. Basingstoke, Hampshire [England: Palgrave Macmillan, 2007.
- Girard G. , Ouellet R., Rigault C. *L'Univers du théâtre*. Paris : PUF, 1978.
- Goffman, Erving, and Alain Kihm. *Les rites d'interaction*. Paris : Minuit, 1988.
- Golboff, Mario. "Paroles d'exil", *Magazine littéraire* 221 (1985).
- Goldberg, Roselee. *La Performance, du futurisme à nos jours*. Paris : Thames & Hudson, 2006.
- Gordon, Robert S. C. *Primo Levi's Ordinary Virtues : From Testimony to Ethics*. Oxford, [England: Oxford University Press, 2001.
- Got, Maurice. *Théâtre et symbolisme : Recherche sur l'essence et la signification spirituelle de l'art symboliste*. Paris : Cercle du livre, 1955.
- Green, Julien. *Le Bel Aujourd'hui : Journal (1955-1958)*. Paris : Plon, 1958.
- Grimaldi, Nicolas. *Le désir et le temps*. Paris : PUF, 1971.
- . *Ontologie du temps : l'attente et la rupture*. Paris : PUF, 1993.
- Grotowski, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre 1933-1999*. Lausanne : Age d'Homme, 1971.
- Guattari, Félix. "Les quatre inconscients", séminaire <<http://www.revue-chimeres.fr/>>
- . "Les schizoanalyses", *Chimères* 1 (1987): 1-21.
- . *L'Inconscient machinique*. Paris : Recherches, 1979.
- Guitton, Jean. *Justification du temps*. Paris : PUF, 1993.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris : Presses universitaires de France, 1950.
- Hamon-Siréjols, Christine, and Anne Surgers. *Théâtre : Espace Sonore, Espace Visuel = Theater : Sound Space, Visual Space : Actes Du Colloque International Organisé Par L'université Lumière-Lyon 2, 18-23 Septembre 2000 : Conférence Annuelle De La Firt/ifrt*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2003.

- Hayles, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, Ill: University of Chicago Press, 1999.
- Hébert, Chantal et Perelli-Contos, Irène. "D'un art du mouvement à un art en mouvement: du cinéma au théâtre de l'image", *Protée* 28.3 (2000): 65-74.
- Helbo, André. *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?* Paris : Kincksieck, 2007.
- Herman, Judith L. *Trauma and Recovery*. New York, N.Y. : BasicBooks, 1997.
- Hervé, Guay. "Vers un dialogisme hétéromorphique", *Tangence*88 (2008).
- Hubert, Marie-Claude. *Les Grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin, 1998.
- . *Le Théâtre*. Paris : A. Colin, 1988.
- Husserl, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris : Gallimard, 1950.
- Ionesco, Eugène, and Colette Audry. *Le Roi se meurt*. Paris : Larousse, 1972.
- Jacquart, Emmanuel C. *Le Theatre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris : Gallimard, 1974.
- Janet, Pierre. *État mental des hystériques: les stigmates mentaux*. Paris : Rueff et cie, 1892.
- Jankélévitch, Vladimir, and Béatrice Berlowitz. *Quelque part dans l'inachevé*. Paris : Gallimard, 1978.
- . *L'irréversible et la nostalgie*. Paris : Flammarion, 1974.
- . *La Mort*. Paris : Flammarion, 1977.
- Jaspers, Karl. *Initiation à la méthode philosophique*. Paris : Payot, 1994.
- Jeannelle, Jean-Louis. "Pour Une Histoire Du Genre Testimonial." *Littérature*. 135.3 (2004) : 87-117.
- Jomaron, Jacqueline. *La Mise en scène contemporaine 1914-1940*. Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1981.
- Jourde, Pierre. *Géographies Imaginaires De Quelques Inventeurs De Mondes Au XXe Siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*. Paris : J. Corti, 1991.
- Jouvet, Louis. *Témoignages sur le théâtre*. Paris : Flammarion, 1952.
- Jubenville, Yves. "Portrait de l'auteur dramatique en mutant" in *Voix et Images*34.3 (2009): 67-78.
- Kane, Leslie. "The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable", *ModernDrama*, Londres et Toronto: Associated University Presses, 1984.
- Kant, Immanuel. *Éléments Métaphysiques De la doctrine de la vertu (seconde partie de la métaphysique des mœurs) : Suivis d'un Traité de pédagogie et de divers opuscules relatifs à la morale*. Paris : Auguste Durand, 1855.
- Kattan, Emmanuel. *Penser le devoir de mémoire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

- Kègle, Christiane, and Richard Godin. *Les Récits de survivance : Modalités génériques et structures D'adaptation Au Réel*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2007.
- Koltès, Bernard-Marie. *Le Retour Au Désert : [théâtre] ; Suivi De Cent Ans D'histoire De La Famille Serpenoise*. Paris : Minuit, 2006.
- Korff-Sausse, Simone. "Les corps extrêmes dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité", *Champ Psychosomatique* 35(2004): 96.
- Kremer, S. Lillian. *Women's Holocaust Writing. Memory and Imagination*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1999.
- L'image Est Le Mouvant*. Centre de recherche sur l'intermédialité, 2004.
- Lacan, Jacques. *L'envers de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1991.
- LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Ithica/London : Cornell University Press, 1998.
- Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.
- Lambert, Josée. *On les disait terroristes : Sous l'Occupation Du Liban-Sud*. Montréal : Éditions Sémaphore, 2004.
- Lapassade, Georges. *Les Etats modifiés de conscience*. Paris : Presses universitaires de France, 1987.
- Laub, Dori. "Truth and Testimony : The Process and the Struggle". *American Imago: Psychoanalysis Culture* 48.1 (1991): 75-92.
- Lavelle, Louis. *La Dialectique de l'éternel présent*. Paris : Aubier, 1945.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, 1986.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris : L'arche, 2002.
- Lévinas, Emmanuel. *Autrement qu'être, ou, au-delà de l'essence*. La Haye : M. Nijhoff, 1974.
- . *De Dieu qui vient à l'idée*. Paris : Vrin, 1982.
- . *Dieu, la Mort et le Temps*. Paris : Grasset, 1993.
- . *Totalité et Infini*. LaHaye: Nijhoff, 1961.
- Liotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris : Minuit, 1979.
- Magnan, Lucie-Marie et Morin, Christian. *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*. Québec : Nuit Blanche, 1997.
- Malpede, Karen. "Theatre of Witness: Passage into a New Millenium." *Performing Processes*. Ed. Roberta Mock. Bristol : Intellect, 2000.
- Malrieu, Philippe. *Les Origines De La Conscience Du Temps : Les Attitudes Temporelles De L'enfant*. Paris : Presses universitaires de France, 1953.

- Mansuy, Michel. *Gaston Bachelard et les éléments*. Paris : J. Corti, 1967.
- Margolin, Jean C. *Bachelard*. Paris : Seuil, 1974.
- Matoré, Georges. *L'espace Humain : L'expression de l'espace dans la vie, La Pensée et l'art contemporain*. Paris : La Colombe, 1962.
- Mengue, Philippe. Lignes de fuite et devenirs dans la conception deleuzienne de la littérature, in *Concepts hors série Gilles Deleuze, Sils Maria asbl* (2002):32-93.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- . *La phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- . *L'œil Et L'esprit*. Paris : Gallimard, 1964.
- Michel, Raimond. "L'expression de l'espace dans le Nouveau Roman", in *Positions Et Oppositions Sur Le Roman Contemporain*. Paris : Klincksieck, 1971.
- Michel, Simonot. *De l'écriture à la scène. Des écritures contemporaines aux lieux de représentations*, Dijon, Frictions/Théâtres-écritures, coll. "Entre/vues", 2001.
- Michel, Vaïs. *L'écrivain scénique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec. 1978.
- . *L'oiseau Polyphonique : Seuls*. Cahiers de théâtre Jeu inc, 2009.
- Monta Marian F. ; Stanley Jack R. *Directing for Stage and Screen*. New York : Palgrave macmillian, 2008.
- Moss, Jane. "Multiculturalism and Postmodern Theater: Staging Québec's Otherness." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 29.3 (1996) : 75-96.
- Motte, Annette de la, *Au-delà du mot. Une "écriture du silence" dans la littérature française du XXe siècle*. Munich : Lit Verlag, 2004.
- Mouchard, Claude et Wieviorka, Annette (dir.). *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 1999.
- Mounsef, Donia and Meisner, Natalie. "From the Postdramatic to the Poly-dramatic: The Text/Performance Divide Reconsidered." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 26.1 (2011).
- . ("Média(cri)ture scénique et intermédialité : Le texte dramatique entre théâtre écranisé et écran théâtralisé". *Média(li)tures / Média(scrip)tures*. Ouvrage collectif, François Guiyoba, Editeur. Paris : CERLICO, 2013.
- Mourgue, Gérard. *Dieu dans la littérature d'aujourd'hui*. Paris : Éditions France-Empire, 1961.
- Nakjavani, E. "Yves Thoret, La Theatralite : Etudes Freudienne." *Mln -Baltimore-* 110.4 (1995) : 992-995. *British Library Document Supply Centre Inside Serials & Conference Proceedings*. Web. 11 Feb. 2014.
- Nicholls, Liz. "Racing in circles through time and space; *Scorched* takes audience on intense search through war zone." Rev. *Scorched*, dir. Richard Rose. *The Edmonton Journal* 17 Jan. 2009, D6.

- Nora, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1992.
- Novarina, Valère. *Le Théâtre de paroles*, Paris : P.O.L., 1989.
- Oosterling, Henk. Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, *Literature and Technologies*1 (2003): 29-46.
- Parent, Anne Martine. *Paroles spectrales, lectures hantées. Médiation et transmission dans le témoignage concentrationnaire*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2006.
- Patrick Leroux. *Théâtre Autobiographique : Quelques Notions*. Cahiers de théâtre Jeu inc, 2004. Web 3 November 2012.
- Pavis, Patrice and Anne Ubersfeld. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996.
- . "Les études théâtrales et l'interdisciplinarité", *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 29 (2001): 13-27.
- . "Vers une théorie de l'interculturalité au théâtre ?" in *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*. Saint-Cyr : Prépublication du petit bricoleur Bois-Roberts, 1994.
- . *Le Théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti. 1990.
- . *Le Théâtre contemporain*. Paris : Nathan, 2002.
- Pierron, Jean-Philippe. *Le passage de témoin. Une philosophie du témoignage ?* Paris : Cerf, 2006.
- Pohl, Helga, and Jean-R Weiland. *Helga Pohl. L'homme À La Poursuite Du Temps : ["wenn Dein Schatten 16 Fuss Missst, Berenike"]*, Traduit De L'allemand Par Jean R. Weiland. Paris : Plon (impr. de Plon, 1957.
- Polieri Jacques. *Scénographie : Théâtre, Cinéma, Télévision*. Paris : Jean Michel Place, 1990.
- Poulet, Georges. *Etudes Sur Le Temps Humain*. Paris : Plon, 1952.
- Pruner, Michel. *L'Analyse du texte de théâtre*. France : Armand Colin, 2008.
- Pucelle, Jean. *Le Temps*. Paris : Presses Universitaires de France, 1962.
- Redmond, James. *The Theatrical Space*. London : CUP, 1987.
- Ricœur, Paul. *Histoire et vérité*. Paris : Seuil, 1955.
- . *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- . *Temps et récit II*. Paris : Seuil, 1984.
- . *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- . *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.
- Rieber, Robert W. *The Bifurcation of the Self : The History and Theory of Dissociation and its Disorders*. New York : Springer Science+Business Media, Inc., 2006.

- Riffaterre, Michael, "Le Témoignage littéraire", *The Romanic Review* 93.1-2 (1995): 217-235.
- Robichez, Jacques. *Le symbolisme au théâtre : Lugné-poe et les débuts de l'œuvre*. Paris : L'Arche, 1957.
- Robin, Régine. *Le Roman mémoriel, de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Longueuil : Le Préambule, 1989.
- Rojas, Urrego A. *Le phénomène de la rencontre et la psychopathologie*. Paris : Presses universitaires de France, 1991.
- Roland Bourneuf. *Paroles De Survivants. Sous La Dir. De Christiane Kègle, Les Récits De Survivance, Modalités Génériques Et Structures D'adaptation Au Réel*, avec la collaboration de Richard Godin et la participation de Claudie Gagné, Karine Fortin Et Émilie Martz Kuhn, Québec: Presses de l'université Laval, 2007.
- Rousset, Jean. *Forme et signification*, Paris : José Corti, 1962.
- Ryngaert, Jean-Pierre et Sermon, Julie. *Le personnage théâtral : décomposition et recomposition*. Montreuil-sous-bois, Théâtrales, 2006.
- . *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Armand Colin, 2005.
- . *Nouveaux Territoires du dialogue*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2005.
- Sami, Ali. *Corps Réel, corps imaginaire*. Paris : Dunod, 1977.
- . *L'espace imaginaire*. Paris : Gallimard, 1974.
- Sarrazac, Jean-Pierre. "Le partage des voix", in *Nouveaux territoires du dialogue*, sous la dir. de Jean-Pierre Ryngaert. Arles : Actes Sud-Papiers/CNSAD, 2005, p. 11-16.
- . *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*. Paris : Circé, 2000.
- . *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé/ poche, 2005.
- . *Poétique du drame moderne*, Paris : Seuil, 2012.
- . *L'Avenir du drame*. Belfort : Poche, 1999.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Homme et les choses in Situations : Tome I*. Paris : Gallimard, 1947.
- Saunders, Corinne J., Ulrika Maude, and Jane Macnaughton. *The Body and the Arts*. Basingstoke England ; New York : Palgrave Macmillan, 2009.
- Sauvagnargues, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris : Presses universitaires de France, 2005.
- Schérer, René. *Enfantines*. Paris : Anthropos, 2002.
- . *Regards sur Deleuze*. Paris : Kimé, 1998.
- Schopenhauer, Arthur, and Etienne Osier. *Sur la religion : Paralipomena, Paragraphes 147-182*. Paris : GF-Flammarion, 1996.

Sell, Mike. "Cutting Performances : Collage Events, Feminist Artists, And The American Avant-Garde / Artaud And His Doubles." *TDR: The Drama Review* 56.4 (2012) : 178-180. Web. 11 Feb. 2014.

Semprun, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Paris : Gallimard, 1994.

Silverman, Max. "Interconnected Histories: Holocaust and Empire in the Cultural Imaginary." *French Studies*. 62.4 (2008) : 417-428.

Simonot, Michel. *De l'écriture à la scène. Des écritures contemporaines aux lieux de représentations*. Dijon: Frictions/Théâtres-écritures, 2001.

Sontag, Susan. *Styles of Radical Will*. NY : Farrar, 1969.

Spinoza, Baruch , Bernard Pautrat, Alain Badiou, and Barbara Cassin. *Ethique*. Paris : Seuil, 1999.

Stéphane Baillargeon, "Rivage à l'abandon", *LeDevoir*(29 novembre 1998), B-7.

Szondi, Peter. *Théorie du drame moderne*. Lausanne : L'Age d'Homme. 1983. (pour la traduction française par Patrice Pavis).

---. *Théorie du drame*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Belval : Circé, 2006.

Témoignage : Éthique, esthétique et pragmatique (ii). Témoignage et fiction (i). Foucault : autour des "dits et écrits". Lyon : Villa Gillet, 1995.

Thomas, Louis-Vincent. *Le cadavre*. Bruxelles : Complexe, 1980.

---. *Mort et pouvoir*. Paris : Payot, 1978.

Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris : Arléa, 1995.

Trotsky, Léon, Maurice Nadeau, Pierre Frank, Claude Ligny, and Jean-Jacques Marie. *Littérature et révolution*. Paris : Union générale d'éditions, 1974.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris : Edition Sociales, 1993.

Van der Kolk, Bessel A. et Onno Van der Hart. "The Intrusive Past: the Flexibility of Memory and Engraving of Trauma". *American Imago : Psychoanalysis Culture*. 48.4 (1991): 425-454.

Vilar, Jean. *De la tradition théâtrale*. Paris : L'Arche éditeur, 1955.

Vinaver, Michel. *Ecrits sur le théâtre*. Lausanne : L'Aire, 1982.

Waintrater, Régine. "Le pacte testimonial". *Témoignage et trauma. Implications psychanalytiques*. Paris : Dunod (2004): 65-97.

---. *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*. Paris : Payot, 2003.

Wallis, Robert. *Le Temps, 4ème dimension de l'esprit*. Paris : Flammarion, 1966.

Wallon, Henri. *De l'action à la pensée*. Paris : Flammarion, 1942.

Weldman, Sabrina. "La parole des auteurs : Cormann, Durrif, Piemme, Valletti, Novarina". *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, 1994.

Wieder, Catherine. *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*. Paris : Bordas, 1988.

Wiesel, Elie. *Legends of our Time*. New York : Schocken, 1982.

Wieviorka, Annette. *L'Ère du témoin*. Paris : Plon, 1998.

Wolfreys, Julian (dir.). "Trauma, Testimony, Criticism : Witnessing, Memory and Responsibility", dans *Introducing Criticism at the 21st Century*, Édimbourg: Edinburgh University Press, 2002, 126-148.

Worms, Frédéric. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris : Ellipses, 2000.

Yung, Carles Gustave. *L'homme à la découverte de son âme*. Paris : Payot, 1982.

---. *Le Poisson Soi : Version quarante-deux ans*. Montréal : Boréal, 2011.

Interviews, rencontres et propos recueillis :

Adamo, Ghania. "Wajdi Mouawad : le théâtre comme antidote à l'exil". Interview recueillie pour Swissinfo. Libanvision. <http://www.libanvision.com/mouawad_theatre.htm>.

Côte, Jean-François. *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*. Ottawa : Leméac-Éditeur, 2005.

Dubois, Laure. Conversation sur le théâtre avec émotions. Interview avec Wajdi Mouawad. Propos recueillis pour Evene.fr - Octobre 2006. <<http://www.evene.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre-71-519.php>>

Franch, Vicenç Batalla. Entretien avec Wajdi Mouawad : "Je suis un écrivain égaré dans le monde du théâtre". <<http://www.cafebabel.fr/article/31121/wajdi-mouawad-theatre-avignon-interview.html>>

La Liberté, Marie. *La part du feu*. Rencontre avec le metteur en scène Wajdi Mouawad au Café-bar Le Zinc jeudi 18 mai à 17h00 dans le cadre du Carrefour international de théâtre. <<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=8&article=41807>>

Laviolette-Slanka, Mathieu. *L'Orphée d'Avignon*. Interview de Wajdi Mouawad. Propos recueillis pour Evene.fr - Juin 2009 <<http://www.evene.fr/theatre/actualite/wajdi-mouawad-avignon-2009-littoral-ciels-2060.php>>

Le Devoir. Le presque chant du cygne de Wajdi Mouawad. 17 juillet 2009. <<http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/259366/le-presque-chant-du-cygne-de-wajdi-mouawad>>

Le Droit. Publié le 16 mars 2010. <<http://www.cyberpresse.ca/le-droit/arts/201003/16/01-4261359-mouawad-dresse-la-table-pour-2011.php>>

Le Tanneur, Hugues. *Wajdi Mouawad : le portrait*. Interview avec Wajdi Mouawad. <<http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/article/wajdi-mouawad-le-portrait/>>

Lenne, Lise, "Entretien avec Wajdi Mouawad, autour de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*". Web 20 avril 2009). < <http://agon.enslsh.fr/index.php?id=291>>

Morrow, Martin. "Wajdi Mouawad discusses *Scorched*, his searing play about the Lebanese war." *CBC News* 22 Sept. 2008.

Mouawad, Wajdi. "Lettre ouverte aux gens de mon âge". *Le Devoir*. Web 27 septembre 2001.

Perrier, Jean-François. Entretien avec Wajdi Mouawad. Propos recueillis par Perrier, Jean-François en février 2008. < <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Seuls/ensavoirplus/idcontent/11990>>

Scott, Diane. *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009, Wajdi Mouawad, Hortense Archambault, Vincent Baudriller*. POL, Festival d'Avignon, 2009. < <http://www.vacarme.org/article1833.html>>

Torchi, Francesca. "*Des ciels, il peut y en avoir plusieurs, je commence à le comprendre*." Entretien avec Wajdi Mouawad in *Francofonia* 51 (2006): 145-168.

Van Egmond, Nedjma. *Le raconteur d'histoires*. Entretien avec Wajdi Mouawad. < <http://www.fluctuat.net/6587-Entretien-avec-Wajdi-Mouawad>>

Bibliographie annotée

Cette liste est restreinte et sélective groupant les travaux et articles les plus pertinents qui ont directement inspiré cette étude:

Salva, Bernard : "Wajdi Mouawad, un nouvel engagement de la scène au 21e siècle", Thèse de Maîtrise, Campus St. Jean, Université de l'Alberta, 2010.

Dans cette thèse, Salva se penche sur le théâtre "politique" à travers lequel Mouawad part "en guerre" contre la perte de sens tout en se défendant de revenir à une scène militante. Le chercheur analyse surtout le sens de l'engagement dans ce théâtre. Pour ce faire, il étudie l'esthétique de la promesse et la nécessité de raconter des histoires pour reconstruire le sens. Nous nous sommes arrêtés particulièrement à ces deux idées, entre autres, pour les puiser et les analyser en profondeur. D'une part, nous sommes partis de la valeur éthique de la promesse pour parvenir au brouillage spatio-temporel qu'elle engendre. D'autre part, nous sommes partis de "l'esthétique du dépouillement au service de la prééminence du récit" pour parvenir au "devoir de dire" et de témoigner.

Renault, Nicole. "The Performance of Identity in Wajdi Mouawad's *Incendies*", Master of Arts, Department of Drama, University of Alberta, Fall 2009.

Le pivot de cette thèse tourne autour de la recherche identitaire dans le théâtre mouawadien, particulièrement sa pièce *Littoral*. La chercheuse repose son étude sur une approche postcoloniale et traumatique pour analyser la possibilité de la reconstruction identitaire face à la perte et au deuil que ce soit du côté de la performance ou de la réception de l'œuvre d'art. L'approche postcoloniale adoptée dans cette étude trouve toute son ampleur grâce aux

techniques de réappropriation de l'histoire et l'historisation du passé, techniques chers aussi au dramaturge. En outre, l'approche traumatique nous a paru une base extrêmement solide pour être appliquée à l'ensemble de l'œuvre avec plus d'analyse. Par là, nous avons choisi cette méthodologie non seulement pour faire étalage des effets du traumatisme dans les pièces, mais surtout pour s'y frayer un chemin cathartique de guérison, ou du moins pour pouvoir accepter et vivre avec la douleur.

Pépin, Véronique. "De la résistance à la réconciliation : le rituel comme lieu d'action et de prise de parole dans le théâtre de Wajdi Mouawad", mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2004.

Dans cette thèse Pépin étudie le côté rituel de la mort et comment il pousse les vivants à agir, soit négativement, soit positivement devant l'ombre de la perte. C'est aussi le lieu de la prise de parole pour dire l'indicible au-delà du deuil et du chagrin. Cette parole donnée aux morts, ce témoignage jusque là inouï nous ont fourni la base d'une étude plus approfondie sur la valeur de la parole non seulement "dite" mais aussi "jouée". Nous avons pu partir de l'idée d'un "théâtre de la parole" pour pousser les frontières vers un "théâtre du corps" où la parole est performative. S'inspirant des idées du rituel mortuaire de cette étude, nous avons eu l'idée de l'attribuer à tous les éléments de la nature en y voyant un rituel d'images cosmiques toujours relatif à la vie, qui n'est que le revers de la mort.

Landreville, Claudine. "Marcher vers l'écriture: le rituel déambulatoire dans l'œuvre de Wajdi Mouawad", mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec, 2005.

Côte, Jean-François. Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad. Ottawa : Leméac-Éditeur, 2005.

Dans ces deux travaux les auteurs essayent d'établir un pont entre l'écriture mouawadienne et la marche, voire le mouvement. Dans la première étude, le chercheur associe le rituel qui anime l'œuvre mouawadienne à un mouvement constant de la part des personnages que ce soit sur le plan géographique ou psychologique. Dans le second ouvrage, toute l'entrevue avec Mouawad repose sur le fait que la marche et le mouvement génèrent l'inspiration, les idées et enfin les mots. Ce pont constamment établi dans les deux œuvres nous permet de voir l'écriture mouawadienne comme une écriture "nomade", pour emprunter le terme de Deleuze. Ce nomadisme spatio-temporel est tant externe qu'interne et fait toujours un va-et-vient entre l'espace strié et l'espace lisse.

Lépine, Stéphane. "Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'Autre". *Jeu* 73 (déc.1994) : 80-87.

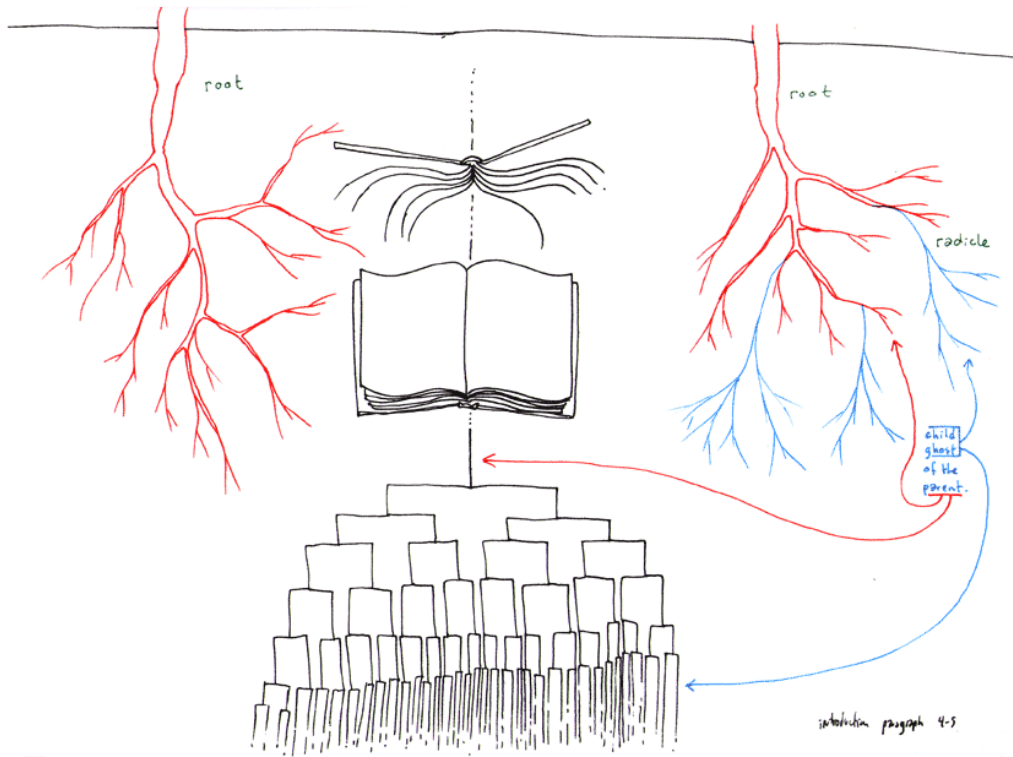
Dans cet article, Lépine se penche sur la valeur de l'Autre dans le théâtre mouawadien. Tout au long de l'article, l'auteur se demande si c'est le théâtre mouawadien qui s'ouvre à l'Autre ou bien c'est l'Autre qui y fait irruption. La conclusion de cet article c'est qu'il n'y a pas de nostalgie du pays perdu chez cet auteur, mais plutôt une nostalgie de l'autre qui n'est jamais suffisant. Partant de l'idée de cet article qui ne raconte rien mais plutôt qui est toujours dans

le présent de l'action, nous avons pu élargir ce rapport entre le Moi et l'autre dans l'œuvre mouawadienne. Nous sommes partis des conclusions de cet article pour analyser les divers types des irruptions de l'Autre au sein du Moi. L'influence exercée par cet Autre, qu'elle soit positive ou négative, oriente le Moi et détermine, consciemment ou inconsciemment, ses décisions et ses aspirations.

Ouellet, François. "Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad", *Annuaire théâtral*, no 38 (automne 2005), p. 158-172.

Dans cet article, Ouellet étudie les concepts clés de la mémoire, du temps et de la filiation comme étant des concepts clés qui permettent au sujet de reconstruire son identité dans le théâtre mouawadien. Pour lui, le récit de survivance est avant tout un récit de la perte et de la quête identitaire, une interrogation sur le vie, la mort et sur nos rapports avec les autres. Par là, le discours identitaire devient celui de l'altérité dans la mesure où il se construit par l'image que l'Autre nous donne de nous-mêmes. Nous avons trouvé cette idée propice pour une étude plus approfondie sur la vie et la mort comme médaille à double revers et le rôle que l'Autre joue vis-à-vis de la mort, qu'elle soit mort de soi ou de l'Autre devant soi. Nous nous sommes aussi penchés sur les "récits de survivance" mouawadiens étudiés par Ouellet pour montrer comment elles établissent une sorte de communion et de solidarité entre le monde des vivants et celui des morts tout en préservant la mémoire des perdus.

Annexes



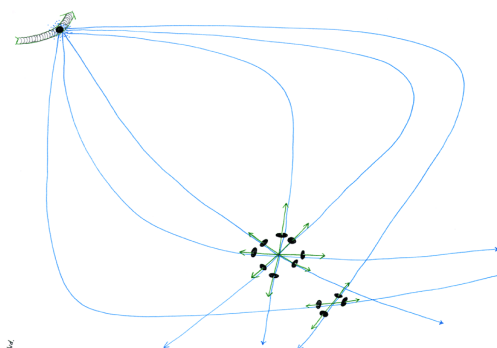
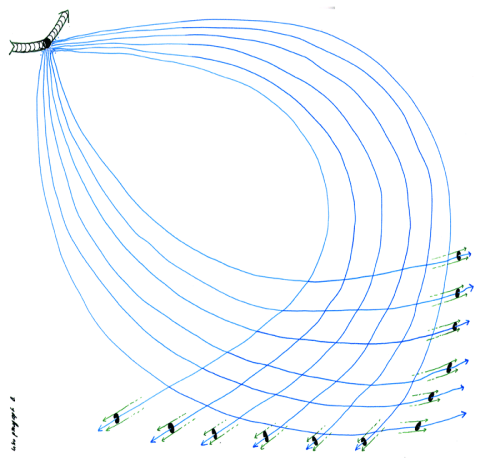
Annexe 1

Le livre-arbre et le livre-radicle de Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*

Schémas de Marc Ngui

<http://www.bumblenut.com/drawing/art/plateaus/>

<http://www.inflexions.org/>



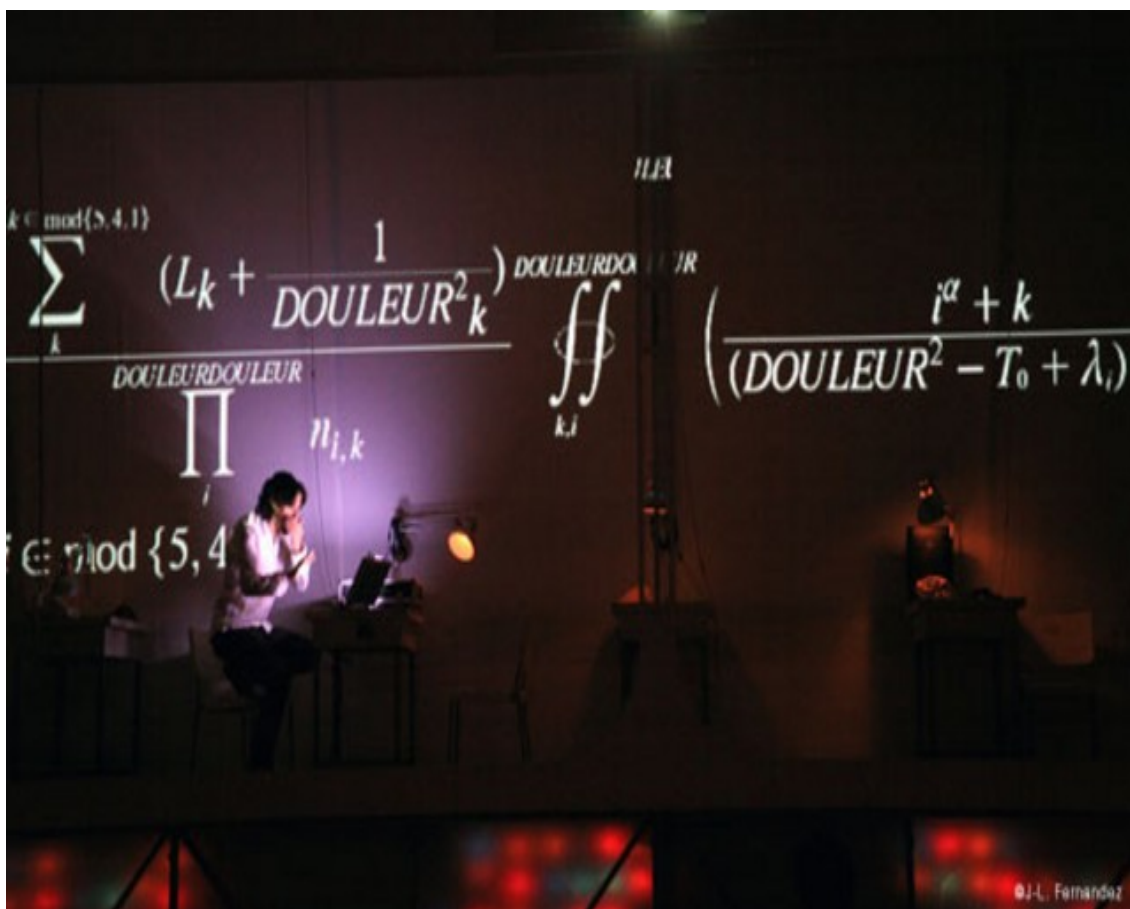
Annexe 2

Les lignes de segmentarité et les lignes de déterritorialisation du rhizome

Schémas illustratifs de Marc Ngui.

<http://www.bumblenut.com/drawing/art/plateaus/>

<http://www.inflexions.org/>



Annexe 3

Technologie informatique dans *Ciels*.

Ciels - Coproduction 2009 - du 14 au 16 novembre

mise en scène : Wajdi Mouawad

<http://www.celestins-lyon.org/>



Annexe 4

La rupture intérieure dans *Ciels*

Ciels- Coproduction 2009 - du 14 au 16 novembre
mise en scène : Wajdi Mouawad
<http://www.celestins-lyon.org/>



Annexe 5

Incommunicabilité entre les membres de l'équipe dans *Ciels*.

Ciels - le Grand T - du lundi 5 au vendredi 9 octobre 2009

mise en scène : Wajdi Mouawad

<http://archives.legrandt.fr/>



Annexe 6

Rencontre virtuelle entre le père et le fils *Ciels*

Ciels - Coproduction 2009 - du 14 au 16 novembre

mise en scène : Wajdi Mouawad

<http://www.celestins-lyon.org/>



Annexe 7

Le réalisme dans la production filmique de *Littoral*

Littoral film, réalisé par Wajdi Mouawad en 2004.



Annexe 8

Le gros plan de la caméra dans la production filmique d'*Incendies*.

Incendies : film réalisé par Denis Villeneuve en 2010 <<http://www.incendies-lefilm.com/>>

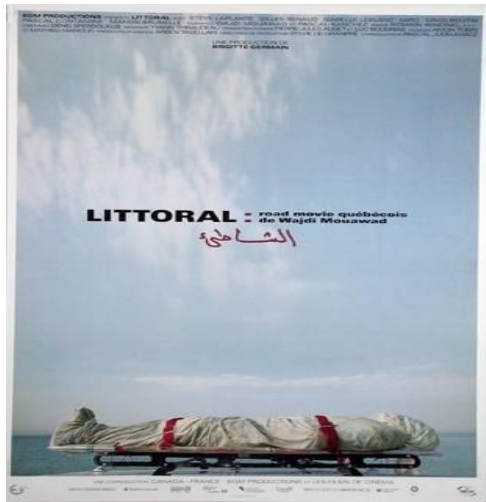


Annexe 9

L'Annonciation du Tintoret dans *Puzzle*

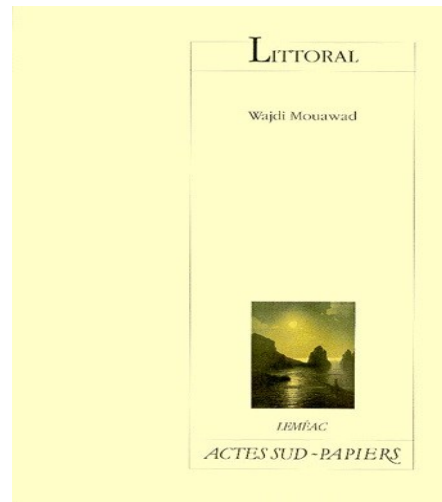
<http://educ.theatre-contemporain.net/>

Annexe 10



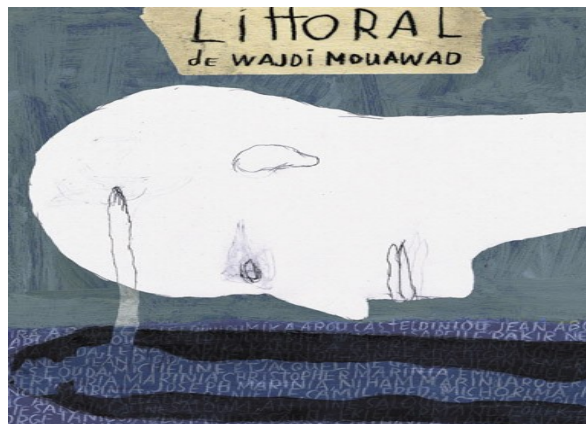
(Annexe 10- A)

Affiche du film *Littoral*
(2004)



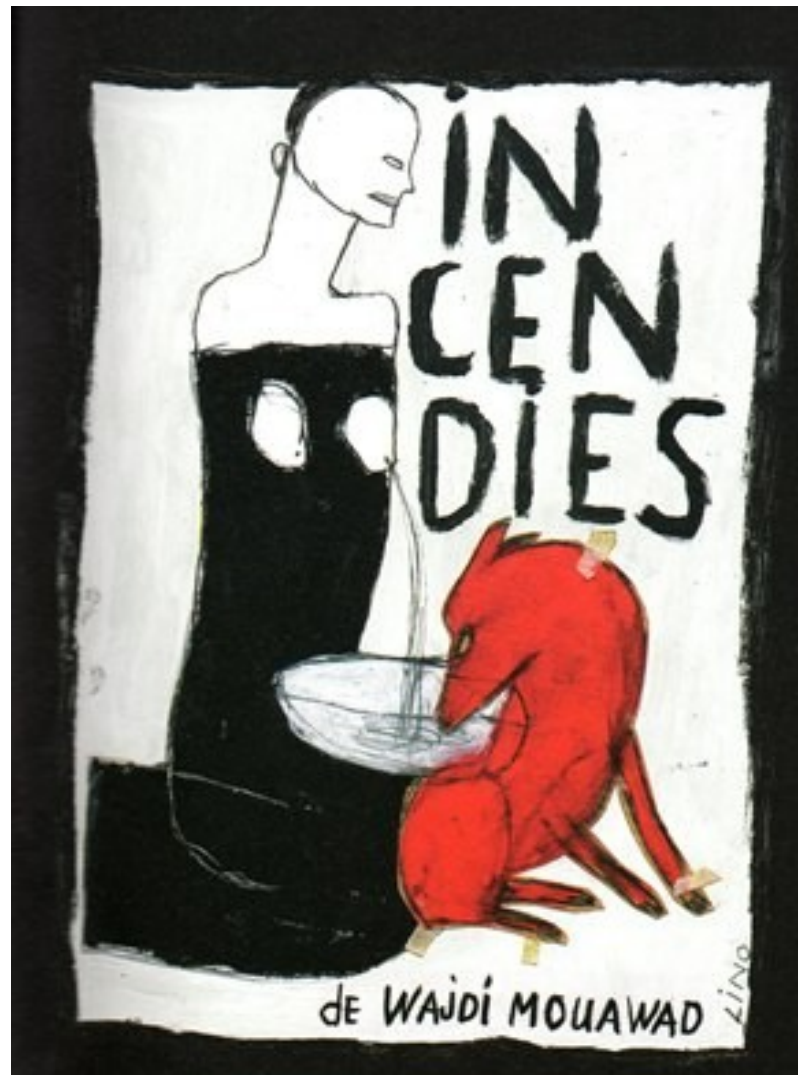
(Annexe 10 - B)

Photo de la couverture de *Littoral*
Leméac (1997)



(Annexe 10 -C)

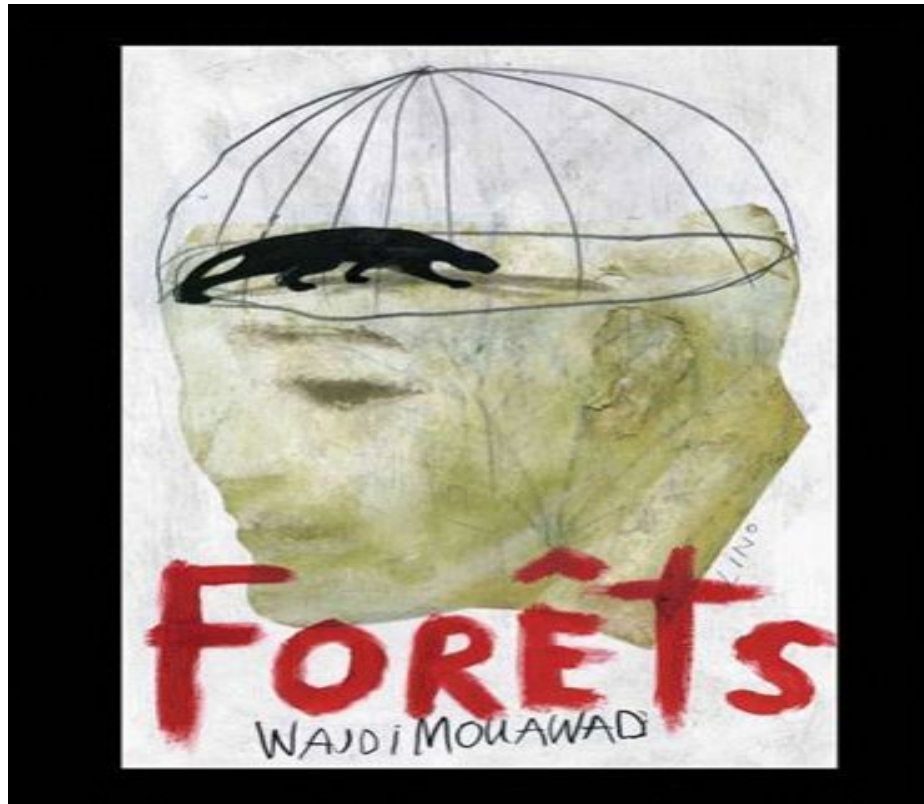
Couverture de *Littoral*
Actes-Sud (2010)



Annexe 11

Couverture d'Incendies

Actes/Sud (2009)



Annexe 12 - A

Couverture de *Forêts*

Montréal : Leméac (2012)



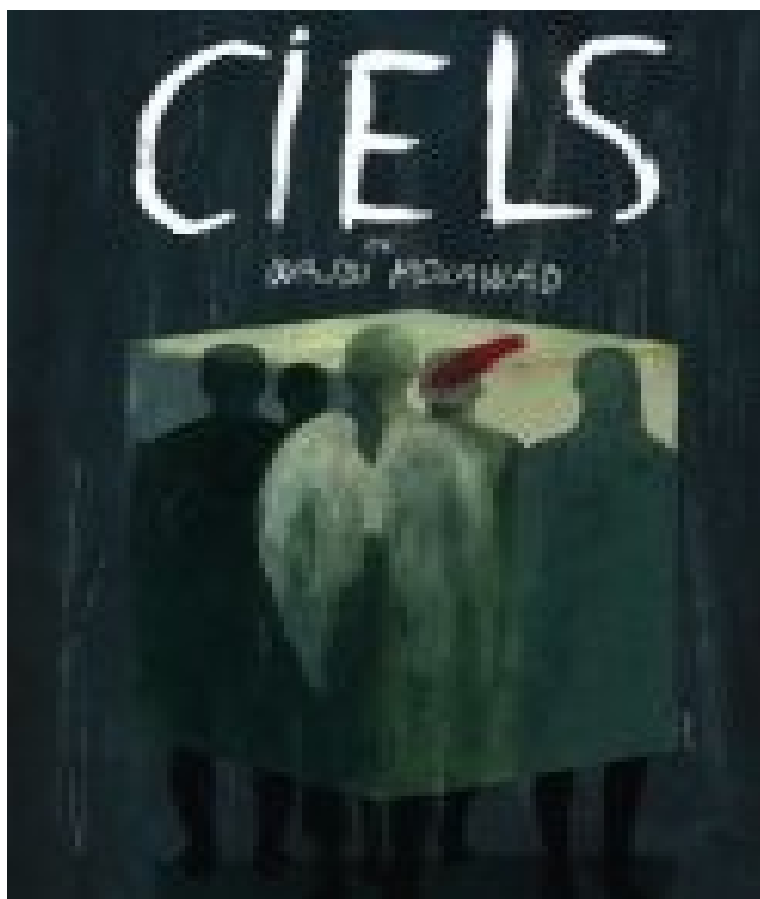
Annexe 12-B

Affiche de *Forêts*

Arts et Lettres du Cégep

Conception par Anne Moncion, Stéphanie Proulx et Heidi Bersot

<http://img.over-blog.com/>



Annexe 13

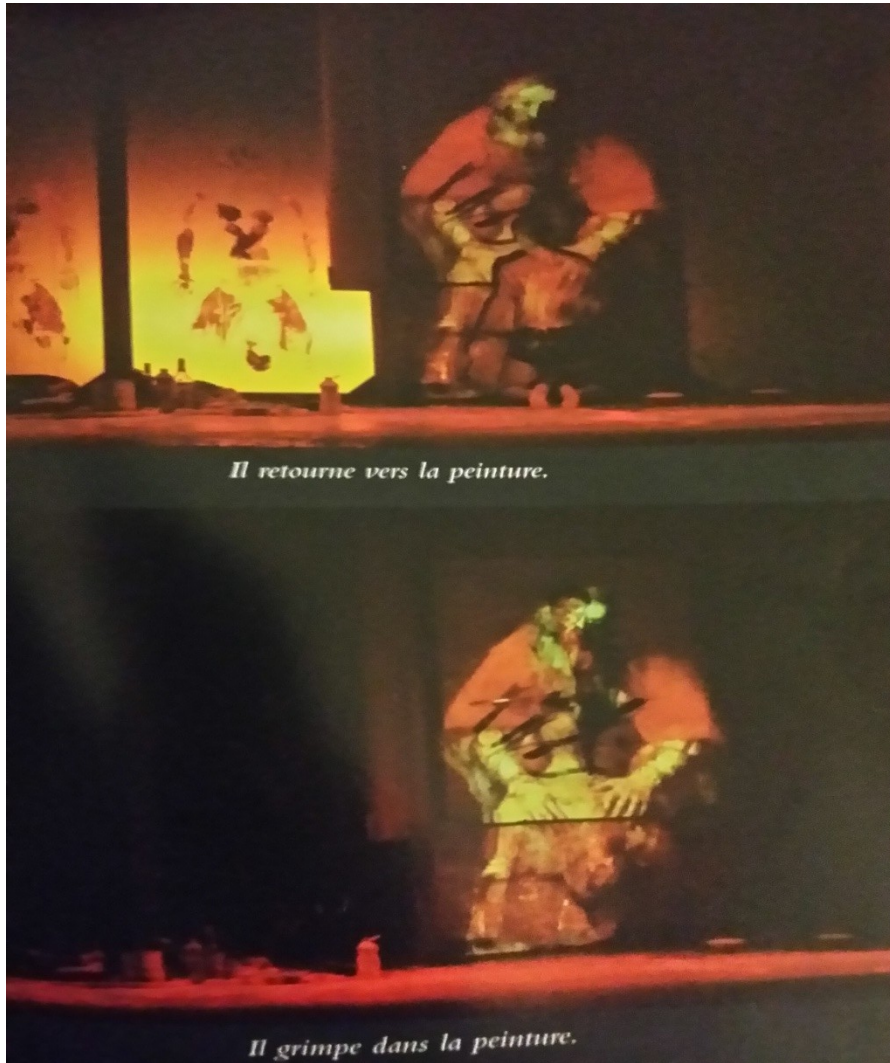
Couverture de *Ciels*

Actes/Sud (2009)



Annexe 14

"Les quatre couleurs côte à côte : /Rouge, bleu, jaune, vert" (Seuls 177).

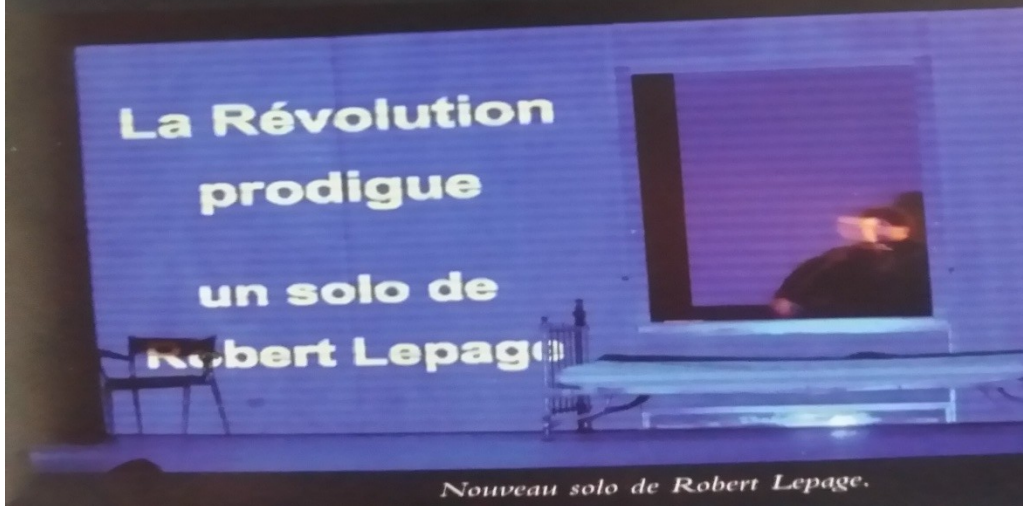


Annexe 15

Tableau du *Retour du Fils Prodigue* (Seuls 42).



Recherche internet pour les passeports.



Nouveau solo de Robert Lepage.

Annexe 16

"Recherche sur internet pour les passeports" et "Nouveau solo de Robert Lepage" (Seuls 141)



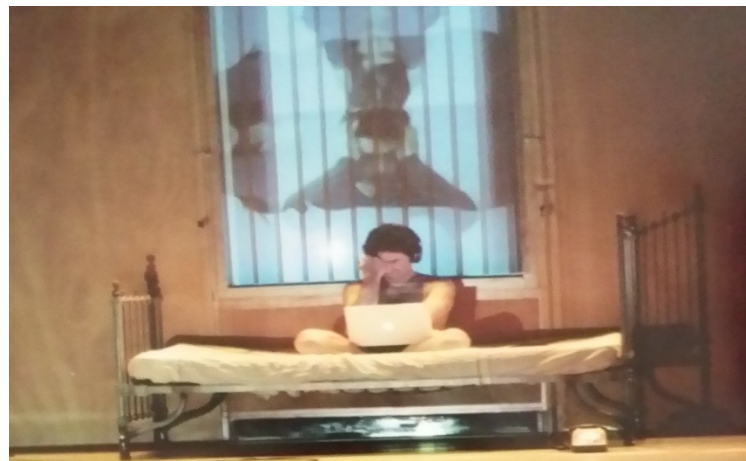
Annexe 17

Harwan se dédouble sur scène (*Seuls* 138).



Annexe 18

Mouawad/Harwan "*est à jamais dans son cadre*" (Seuls 185).



Diaporama de son histoire d'amour.



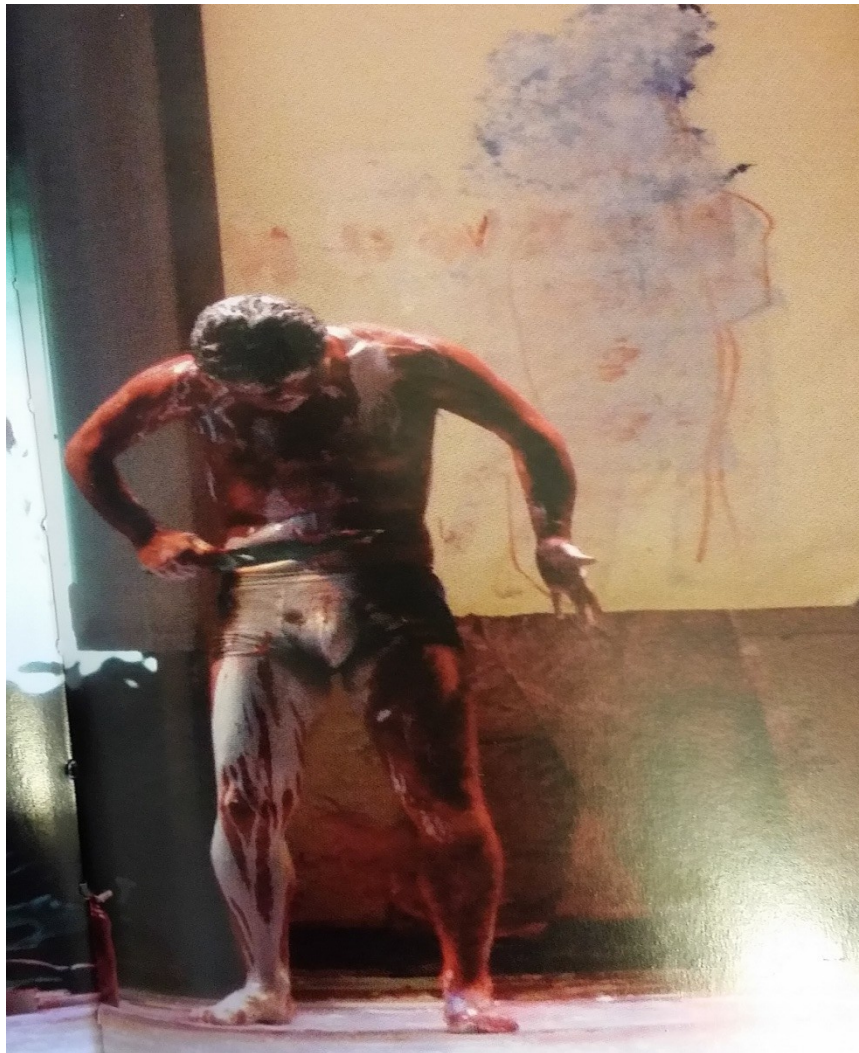
Annexe 19

"Diaporama de son histoire d'amour" et "Cauchemar" (Seuls 134).



Annexe 20

Le corps presque nu de Harwan tout barbouillé de rouge couleur du sang (*Seuls* 166).



Annexe 21

Il s'éventre (Seuls 173).