

ABSTRACT

Title of dissertation: **LES REPRÉSENTATIONS LITTÉRAIRES
DE LA GUERRE CIVILE LIBANAISE :
POUR UNE POÉTIQUE DU LIEN**

Marilyn Matar, Doctor of Philosophy , 2014

Dissertation directed by: **Professor Joseph Brama, French Department**

In this dissertation I analyze representations of the Lebanese civil war in literature, and focus mainly on the works of the Francophone writers, Wajdi Mouawad, Elie-Pierre Sabbag and Ramy Zein. I trace in these works recurring themes and motifs that allow me to bring out the singularity of the aesthetics of war writings from the Lebanese civil war context. My thesis also reflects on the ethical questions raised by these works, which undertake a basic and universal examination of evil, meditate on the horrors of war, revenge and reconciliation, and grapple with the limits of human dignity. In the introduction, I present the authors and their works in the socio-historical context of the Mashrek and, more specifically, of Lebanon and the wars it has experienced since 1975. My dissertation is comprised of five chapters: In the first chapter, I examine the literary representation of the human cost of war: the aftermath of trauma, exile, and death. I also show how war and identity become inextricable in this literature. In the second chapter, I

focus on the rewriting of myths and Greek tragedies such as Oedipus and Antigone as a way to gesture towards the unspeakable tragedy of war. In the third and fourth chapter, I demonstrate the importance of narrative by analyzing the links between intimate storytelling and the public space of theater, and by reexamining the notion of catharsis. The final chapter is a detailed study of the metaphors of reconstruction and reconciliation in Lebanese Francophone literature. In this section, I show how these works are characterized by a will to transcend conflicts; they thus constitute a powerful call for a society based on humanist ethical values.

**LES REPRÉSENTATIONS LITTÉRAIRES
DE LA GUERRE CIVILE LIBANAISE :
POUR UNE POÉTIQUE DU LIEN**

Marilyn Matar

**Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School
of the University of Maryland, College Park in partial
fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2014**

Advisory Committee :

**Professor Joseph Bami, Chair
Professor Charles Butterworth
Professor Caroline Eades
Professor Andrea Frisch
Professor Katia Haddad**

© Copyright by
Marilyn Matar
2014

A Reem

Pour toutes les guerres

A mon fils

Remerciements :

Je voudrais remercier tous mes professeurs, ceux d'ici et ceux de là-bas. Je tiens à remercier, en particulier :

Mon directeur de thèse, M. Joseph Brami, qui m'a encadrée tout au long du parcours de doctorat. Je le remercie de sa gentillesse, de sa disponibilité permanente, de son soutien indéfectible, et pour les encouragements constants qu'il m'a prodigués ainsi que pour la confiance qu'il m'a témoignée pendant ces dernières années.

J'exprime mes plus vifs remerciements à Mme Katia Haddad qui a accepté de faire partie de mon jury, et surtout, pour s'être déplacée de si loin ! Je tiens à lui exprimer ma profonde reconnaissance pour tout ce qu'elle m'a appris sur la littérature, la recherche et l'enseignement. Merci pour la passion contagieuse pour ce qui est bien plus qu'un « métier ». Merci pour le partage de connaissances, les conseils avisés et surtout pour avoir gardé le lien.

Mes sincères remerciements sont également adressés à Mme Lauretta Clough pour le support qu'elle m'a apporté ces dernières années. Merci Laurette d'avoir été celle qui écoute.

Je remercie aussi Mme Andréa Frisch pour son intérêt, son support et surtout pour m'avoir accompagnée de près ces derniers mois afin d'arriver au bout du chemin et pour venir à bout de cette thèse. Merci Andréa de m'avoir accordé la chance de participer à un travail de recherche intéressant ; la conférence à laquelle nous avons participé ensemble m'a inspirée.

J'exprime ma gratitude aux professeurs Caroline Eades et Charles Butterworth qui ont bien voulu faire partie du jury de ma soutenance et consacrer du temps à la lecture de ma thèse.

Je désire exprimer toute ma gratitude à Mme Mary Ellen Scullen qui m'a guidée dans mes premiers pas dans le monde de l'université américaine. J'ai beaucoup appris grâce à elle et avec elle sur l'enseignement et ses liens avec la recherche. Merci Mel, pour ton intérêt, ton aide et pour la confiance que tu m'as accordée lorsque j'étais « Teaching Assistant ».

Je voudrais également remercier l'équipe administrative de la *School of Languages Literatures and Cultures*, en particulier, Michelle Dove pour son aide.

Finalement, le chemin de ma thèse faisant partie de celui de ma vie, j'aimerais remercier ma famille et mes amis, ceux d'ici et ceux de là-bas, qui ont été présents, réellement ou virtuellement, à chaque moment et qui m'ont encouragée à poursuivre la route, en particulier :

Mes parents, mon frère, mes grands-parents qui sont le point d'ancrage de ma vie et dont l'amour et le soutien me sont indispensables ;

Anne-Cécile, Christelle, Rita et Mira, pour les années de belle amitié ; Erica, Beth, Brook, David, Moussa, Nelly, Rasha, Silvia, Sylvia Z., Virginie, mes belles rencontres américaines ;

Omar, pour les rires et l'enfance ;

Koutayba pour sa présence, sa patience, son intérêt, son soutien. Pour le café du matin. Pour tout !

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	2
Première partie : Le Récit et le tragique	18
Chapitre 1 : L'Entrée dans le tragique : au commencement était la guerre	19
1. Fractures du « je » et ruptures narratives.....	21
2. L'Entrée dans le « temps hoquetant ».....	28
3. La Métamorphose ou la guerre comme exil.....	34
4. Les corps meurtris comme métonymies de la guerre.....	43
<u>Conclusion</u> : L'Enfermement dans le silence.....	46
Chapitre 2 : La Réécriture des tragiques	49
1. Le Récit et l'énigme : la figure d'Œdipe.....	51
2. Le Récit du deuil : Antigone ou comment enterrer ses morts.....	69
Deuxième partie : Le Récit en marche ou l'esthétique du déplacement	95
Chapitre 3 : Retisser le récit ou Le Récit-palimpseste	98
1. <i>L'Ombre d'une ville</i> ou la marche sur les lieux de mémoire.....	101
2. Wajdi Mouawad, <i>Sous les noms</i> , « l'instant Minotaure ».....	122
3. <i>La Levée des couleurs</i> , retisser le récit ou la rencontre.....	154
<u>Ouverture</u> : Du palimpseste littéraire au palimpseste réel des murs de Beyrouth.....	173
Chapitre 4 : Le Récit et la scène : dire l'indicible	176
1. L'esthétique de la scène : la mort « sous la lumière crue ».....	177
2. Regarder, montrer, voir : L'impact de l'image.....	191
3. Les Récits « obus dans le cœur ».....	202
4. Métalepses et catharsis : Transmission et témoignage.....	206
<u>Conclusion</u> : Le Récit en marche ou l'esthétique du déplacement : Pour une dynamique de la parole, pour une dynamique du silence.....	236
<u>Ouvertures</u> :	
La figure du <i>hakawati</i> ou le récit ambulant.....	245
Des marches fictives aux marches réelles : le récit ambulant du bus de Aïn-el-Remaneh...	248

Troisième partie : Pour une poétique du lien	251
Chapitre 5 : Les métaphores de la réconciliation	252
1. Figurations du procès pour crimes de guerre ou le lien par la parole responsable.....	252
1.1. De l'origine de l'œuvre : le ressassement de la scène du massacre du bus chez Wajdi Mouawad.....	253
1.2. La mise en scène du procès pour crimes de guerre.....	264
1.3. <i>La Levée des couleurs</i> : l'amnistie vs l'horizon du pardon.....	275
2. Du fil du récit au récit de filiation.....	288
2.1. Du sacrifice d'Abraham au retour du fils prodigue.....	290
2.2. Sommes-nous condamnés à être les fils du monstre ? De la figure d'Œdipe à la figure d'Hamlet	296
2.3. <i>Littoral</i> ou Le Père de tous.....	307
3. Le lien avec les origines : De la langue perdue à la langue retrouvée (Mouawad).....	318
Conclusion : Les métaphores de la réconciliation : La Croisée des chemins et le Littoral ..	325
Conclusion	330
Bibliographie	333

Lorsque je serai étoile filante, je tisserai la chevelure de la voie lactée en émerveillant les enfants.

(...)

Mais la guerre, elle, sera-t-elle finie ?

Antoine Boulad, *Journal de la guerre*

Nous sommes au début de la guerre de cent ans. Au début de la dernière guerre du monde (...) Le monde ne sait pas, mais si on ne trouve pas de solution tout de suite à ces massacres, on ne trouvera jamais.

Wajdi Mouawad, *Incendies*

Il est, pour l'ensemble des hommes, un désastre plus irrémédiable que les supplices et la mort. C'est de n'avoir ni le courage ni la force de les conter.

Elie Faure

INTRODUCTION :

« J'ai été traumatisé par le fait qu'on n'a pas été capable de me raconter les événements qui ont marqué ma vie de façon majeure et qui l'ont transformé durablement. La guerre du Liban ne m'a jamais été racontée. On était incapable de me dire qui tirait sur qui, pour quelles raisons et pourquoi tout cela avait commencé. Il y a donc chez moi une réelle obsession, un besoin viscéral de comprendre pourquoi je suis ce que je suis, pourquoi je suis québéco-franco-libanais »¹

L'absence de récit sur la guerre, exprimée ici par Wajdi Mouawad, est au cœur de cette thèse : les œuvres des trois écrivains sur lesquels ma lecture portera naissent de ce manque, de ce silence auquel elles semblent répondre. Elie-Pierre Sabbag (1955), Wajdi Mouawad (1968), et Ramy Zein (1965) sont trois écrivains de la même génération. Ils sont tous les trois nés au Liban et ont vécu les affres de la guerre civile libanaise (1975-1990). « L'année soixante-quinze voit le déclenchement de la guerre civile qui durera quinze longues années et qui sera suivie de soubresauts qui ont maintes fois semblé menacer l'existence même du pays. »² La vie et les œuvres de Sabbag, Mouawad et Zein sont alors marquées par les stigmates de cette guerre. Wajdi Mouawad raconte avoir « été un des témoins de l'autobus qui a été mitraillé au début de la guerre civile – le 13 avril

¹ Makhoulf, Georgia, « Entretien avec Wajdi Mouawad : Wajdi Mouawad, l'écrivain qui chemine vers le pays perdu de son enfance », in *L'Orient littéraire*, p. 3.

² Haddad, Katia, *La Littérature francophone du Machrek, Anthologie critique*, Beyrouth : Presses de l'Université Saint-Joseph, 2008, p. 152.

1975 ».³ L'incident que Mouawad évoque est considéré par les historiens comme l'événement qui marque le début de la guerre civile libanaise⁴, il est également capital dans la vie de ce dernier qui avoue : « Toute ma vie a été marquée par ce moment où j'ai vu des Palestiniens se faire descendre dans un autobus. »⁵ Dans la dernière partie de cette thèse : « Pour une poétique du lien », je m'arrêterai longuement sur les représentations littéraires de cet événement qui apparaîtra d'ailleurs comme un leitmotiv dans l'œuvre de Mouawad. Ce dernier

« assista effectivement dans Beyrouth-Est, quartier à majorité chrétienne, au massacre de 27 passagers, pour la plupart palestiniens, en route pour le camp de Sabra, par des phalangistes chrétiens dirigés par Bashir Gemayel en représailles de la mort du garde du corps de Pierre Gemayel, tué le matin même par des membres du Parti social nationaliste syrien lors de l'inauguration d'une église. A l'époque, les phalangistes avaient cru, à tort, que l'attaque avait été perpétrée par le Front Populaire de Libération de la Palestine-Commandement général ».⁶

Il suffit de lire cette version du récit du massacre du bus pour remarquer que la guerre est marquée par une violence qui engendre la violence, par le cycle de la vengeance. Surtout, ce récit seul met déjà en valeur les multiples partis qui prennent part aux conflits libanais dont il serait alors difficile de rapporter tous les éléments dans cette introduction.

³ Mouawad, Wajdi, in « La Langue française vue d'ailleurs : Point de vue : Wajdi Mouawad » in *100 entretiens réalisés par Patrice Martinet et Christophe Drevet*, Médi 1 Radio, 4 novembre 2002, URL : <http://www.medi1.com/player/player.php?i=822291>

⁴ Cet événement survient suite à des années marquées par des hostilités entre des groupes palestiniens et leurs alliés musulmans libanais d'un côté, et des milices libanaises chrétiennes. La guerre est la conséquence de multiples événements précurseurs, à la fois internes, régionaux et internationaux. On peut se référer à l'ouvrage collectif dirigé par Boutros Dib, *Histoire du Liban, des origines au XXe siècle*, ouvrage capital de l'historiographie libanaise, pour mieux comprendre ce qui a provoqué la guerre.

⁵ Mouawad, Wajdi, *op. cit.*

⁶ Campas, Aude, « 'Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous ?' L'amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad », in *International Journal of Francophone studies*, Vol. 15, n°1, 2012, p. 106.

L'histoire du Liban est complexe et compliquée ; je ne prétends d'ailleurs en aucun cas la résumer ici⁷. Les événements sur lesquels je m'arrêterai sont ceux dont on retrouve la représentation dans les différents ouvrages que j'étudierai dans cette thèse. De plus, la guerre libanaise est difficile à classer. Il me semble que la très juste description de Samir Frangié dans *Voyage au bout de la violence*, permet d'en mettre la complexité en valeur :

« Cette guerre n'est pas comparable aux guerres entre Etats que l'Europe a connues jusqu'à la Seconde Guerre mondiale ; elle n'est pas une guerre d'indépendance opposant des Mouvements de libération nationale à des puissances coloniales ; elle n'est pas non plus une guerre de type identitaire, communautaire ou ethnique, comme celles que connaissent l'Afrique et les Balkans. La guerre libanaise est difficile à classer, car elle est un mélange de toutes ces guerres. Elle est une guerre entre Etats, mais aussi une guerre de libération nationale contre un occupant qui varie d'une période à l'autre. Elle est également une guerre communautaire qui oppose chrétiens et musulmans, mais également musulmans sunnites et musulmans chiïtes. Elle est aussi une guerre à l'intérieur des communautés, une guerre interchrétienne avec 'la guerre d'élimination' (1990), et la guerre interchiïte d'Iklim Touffah (1987). Elle est aussi la guerre d'Israël pour mettre à exécution son vieux projet d'une 'alliance des minorités contre la majorité arabo-musulmane', et la guerre de Syrie pour reconstituer la 'Grande Syrie' dans ses 'frontières historiques'. Les noms à donner à cette guerre varient d'une période à l'autre. »⁸

Par ailleurs, comme le suggère la description de Frangié, on ne peut encore vraiment penser la guerre libanaise comme une guerre achevée : des conflits sont encore présents aujourd'hui ; Frangié évoque dans son essai « un pays qui vit en état permanent de guerre

⁷ Pour une chronologie commentée du Liban allant du mandat français (1920) à nos jours (2005), ainsi que pour des informations sur les grands noms des acteurs de cette Histoire, on peut se référer à Young, Michael, *The Ghosts of Martyrs square, An Eyewitness account of Lebanon's life struggle*, pp. xi-xxxii. L'article proposé par Picard, Elizabeth, « La guerre civile au Liban » in *Encyclopédie en ligne des violences de masse*, publié le 13 juillet 2012, consulté le 9 février 2014, URL: <http://www.massviolence.org/La-guerre-civile-au-Liban>, rapporte chronologiquement les grands événements et massacres de la guerre civile libanaise (1975-1990). L'article de Picard propose également une bibliographie intéressante sur la question. Pour une histoire accompagnée de photographies du début de la guerre civile libanaise, voir Chami, Joseph, *Jours de misère 75-76*, Arab Printing Press, 1977. Enfin, pour plus de détails sur la guerre civile, le livre de Hanf, Theodor, *Coexistence in Wartime Lebanon: Decline of a State and Rise of a Nation*, Centre for Lebanese Studies and I B Tauris & Co Ltd, Oxford and London, 1993, allie histoire et sociologie dans une somme encyclopédique qui explore la guerre civile libanaise et revient sur ses origines.

⁸ Frangié, Samir, *Voyage au bout de la violence*, Beyrouth : L'Orient des livres, Paris : Actes Sud, 2011, 2012, p. 8

‘chaude’ ou ‘froide’ »⁹. Il suffit de citer la guerre de juillet 2006 qui a opposé le Hezbollah, un parti libanais chiite, à l’armée israélienne, ou encore, les « petites guerres »¹⁰ qui éclatent aujourd’hui dans différentes régions du pays, à Tripoli par exemple, où les conflits armés entre musulmans chiites et musulmans sunnites semblent reproduire ceux de la guerre syrienne.

Les œuvres que j’ai choisies d’analyser représentent surtout des événements de la guerre civile¹¹ de 1975-1990 dont les séquelles se font encore sentir aujourd’hui. « La guerre qui avait éclaté en avril 1975, fut marquée par des cycles successifs de massacres, de tueries¹², de déplacements forcés et d’enlèvements »¹³, rappelle Lynn Maalouf dans l’ouvrage collectif, *Mémoires de guerre au Liban (1975-1990)*. Maalouf s’arrête sur « la pratique des disparitions » qui a duré toute la guerre, et même au-delà : aux personnes disparues dans les enlèvements, s’ajoutent aussi celles qui, après des massacres ou des combats, « ont été enterrées dans des fosses communes ou – selon des rapports non officiels – auraient été jetées à la mer »¹⁴. Ainsi, aujourd’hui de nombreuses familles vivent-elle encore avec ce lourd héritage de la guerre : certaines n’ont pas la preuve de la

⁹ Frangié, Samir, *op.cit.*, p. 131

¹⁰ On retrouve l’expression « les petites guerres » chez les réalisateurs libanais dont les films portent sur la guerre civile libanaise (1975-1990). Ce terme permet de mettre en relief la fragmentation de la guerre, les diverses composantes et complexités des « événements » qui opposent divers groupes politiques. *Les Petites guerres (Houroub saghira)*, 1982, est aussi le titre d’un film du réalisateur libanais, Maroun Baghdadi.

¹¹ L’expression « guerre civile » au singulier est contestée par certains qui lui préfèrent le pluriel. Frank Mermier, qui dirige l’ouvrage, *Mémoires de guerre au Liban*, trouve quant à lui, trop général le qualificatif « guerres civiles » pour parler des multiples guerres qui se sont déroulées entre 1975 et 1990, « alors que les protagonistes sont tout aussi changeants que la nature de leur conflictualité [et] ont touché de manière différenciée les différentes populations et régions libanaises » (voir *Mémoires de guerre au Liban, (1975-1990)*, Paris : Actes Sud (Coll. « Sinbad »), 2010, p. 16).

¹² « Selon les sources officielles de 1994, elle a fait 150 000 tués et 350 000 blessés, soit 8,3 et 12,5 % de la population évaluée à 2,8 millions d’habitants » : voir Kanafani-Zahar, Aïda « Liban, mémoires de guerre, désirs de paix », *La pensée de midi*, n° 3, 2000, p. 75. URL: www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2000-3-page-75.htm.

¹³ Maalouf, Lynn, « Mémoire collective et sort des victimes. Les disparitions forcées au Liban : L’héritage d’une nation », in *Mémoires de guerre au Liban (1975-1990)*, p. 266

¹⁴ *Ibid.*, p. 267

mort de leur proche et ne veulent donc pas en faire le deuil, d'autres n'ont pas pu savoir où les leurs ont été enterrés... Le temps semble alors s'être suspendu pour eux qui attendent toujours. Maalouf évoque ce que les psychologues appellent « gel du deuil »¹⁵. Ces questions sont abordées par le biais de la littérature dans la partie « Le Récit du deuil. Antigone ou comment enterrer ses morts »¹⁶. Par ailleurs, bien qu'il y ait eu « une clause de loi [qui] rend possible des procédures judiciaires » en rapport avec les disparitions, celles-ci ont été compromises: après la guerre, « alors qu'Israël occupait le Sud-Liban et la Syrie le reste du pays », « les conditions politiques préalables n'étaient présentes qui aurait permis de poser la question des disparus de façon efficace ». Outre les conséquences de la guerre liées aux disparus, la guerre a provoqué de vastes déplacements forcés de la population à l'intérieur même du pays¹⁷ : ainsi par exemple la « guerre de la montagne » – sur le fond de laquelle ont lieu les événements du roman *La Levée des couleurs* (2011)¹⁸ de Ramy Zein – a-t-elle « provoqué le déplacement massif des populations chrétiennes des trois districts du Mont Liban et de certaines régions du Liban Sud »¹⁹. Le déplacement c'est aussi l'exil, ce « voyage forcé »,²⁰ qui affecte également les écrivains de cette période : « [ils] sont, à leur corps défendant, des errants : obligés de quitter leur pays à cause de la guerre (...) ils ont gardé une blessure qui,

¹⁵ Maalouf, Lynn, *op. cit.*, p. 268.

¹⁶ Voir *Infra*.

¹⁷ « 800 000 Libanais, soit plus de 30 % de la population, ont été déplacés. Les études menées par le ministère des Déplacés ont recensé en 1991 90 000 familles déplacées, formées en moyenne de 5,7 personnes par famille, dont 70 735 sont impliquées dans le processus du retour. 45 000 de ces dernières occupent illégalement des maisons d'autres familles. 12 000 vivent dans des conditions très précaires. » : Kanafani-Zahar, Aïda, *op. cit.*

¹⁸ Zein, Ramy, *La Levée des couleurs*, Paris : Arléa (Coll. « 1^{er} mille »), 2011, 202 p. Dans la suite de la thèse, je me référerai à ce roman en reprenant le titre entier ou en employant les abréviations suivantes : « *La Levée* », ou « *Levée* ».

¹⁹ Kanafani-Zahar, Aïda, « La Réconciliation des druzes et des chrétiens du Mont-Liban ou le retour à un code coutumier », in *Critique Internationale*, numéro 23, avril 2004, p. 57.

²⁰ Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 155.

apparemment, ne se cicatrise guère »²¹. Aussi, l'œuvre de Wajdi Mouawad est-elle non seulement hantée par la guerre qui ravage son pays d'origine mais surtout par l'exil qui s'ensuit : sa famille fuit le Liban quand il a encore huit ans et l'emmène en France puis, quelques années plus tard, vers un deuxième exil, au Canada. Dans ses écrits on retrouve donc des récits ou des images de guerre ainsi que le thème douloureux de l'exil, qui l'éloigne à la fois de ses origines et d'une part de lui-même sur lesquels il s'interrogera alors continuellement. Cette recherche du sens et de l'identité est déjà clairement explicitée dans la citation que j'ai relevée au début de cette introduction. Dans les deux romans (uniques jusque-là) d'Elie-Pierre Sabbag, qui lui avait vingt-ans au moment du déclenchement de la guerre, le thème de l'exil apparaît sous une autre forme : « celle du choix pénible entre l'exil loin d'un pays qui n'offre rien de bon à ses enfants et la persistance dans une foi absurde dans l'avenir d'une terre ingrate »²². Quel que soit le choix, il semble lié à l'échec : dans *L'Ombre d'une ville* (1993)²³, Marthe, la femme aimée par le narrateur, Athanase, « refuse de s'exiler, s'affilie aux organisations de la gauche libanaise et déclare la guerre à sa classe »²⁴. Cependant, son combat et son sacrifice s'avèrent vains : elle mourra tuée par l'explosion d'une voiture piégée pendant la guerre. Dans *Nous reviendrons à Beyrouth* (1997)²⁵, Louise, qui quitte le Liban pour fonder un foyer heureux loin de son pays et de la guerre qui le ravage, se trouve paralysée et perd l'usage de la parole dans un accident.

²¹ Haddad, Katia, *op.cit.*

²² *Ibid.*, p. 206.

²³ Sabbag, Elie-Pierre, *L'Ombre d'une ville*, Paris : Buchet/Castel, 1993, 159 p. Pour me référer à ce roman dans la suite de la thèse, j'emploierai soit le titre complet, soit l'abréviation : « *L'Ombre* ».

²⁴ Haddad, Katia, *op.cit.*

²⁵ Sabbag, Elie-Pierre, *Nous reviendrons à Beyrouth*, Paris : Arléa, 1997, 217 p. Pour me référer à ce roman dans la suite de la thèse, j'emploierai soit le titre complet, soit l'abréviation : « *Nous reviendrons* ».

Pour marquer la fin de la guerre, une loi d'amnistie est votée, le 26 août 1991. « Celle-ci exempte de toute poursuite judiciaire les auteurs de crimes politiques commis avant mars 1991, à l'exclusion des crimes perpétrés à l'encontre de chefs religieux, de leaders politiques et de diplomates arabes ou étrangers. »²⁶ En faisant le choix de l'amnistie, les responsables du pays choisissent en quelque sorte « l'amnésie officielle »²⁷. La loi d'amnistie affecte alors la relation des Libanais à la mémoire de la guerre et au passé, mais aussi elle empêche le travail du deuil ainsi qu'un véritable processus de réconciliation entre les communautés. La loi d'amnistie contribue aussi à l'absence d'un récit national, « dont les vicissitudes de l'unification du manuel d'histoire sont un symptôme²⁸ »²⁹. De plus, on n'érigera pas de mémorial national à la mémoire des victimes de la guerre. Il n'y aura que des mémoriaux pour les martyrs de chaque parti :

« Les Forces Libanaises (chrétiennes), le Parti socialiste progressiste (druze), Amal et Hezbollah (chiïtes) ont parsemé leurs « territoires » de mémoriaux rendant hommage à leurs martyrs et consacrant par là même la fragmentation communautaire de la mémoire (...) »³⁰

Les questions de l'amnistie, de l'oubli et de l'absence de mémorial réapparaissent dans les œuvres que j'analyse, en particulier, dans *L'Ombre d'une ville* de Sabbag qui s'ouvre sur un Mémorial imaginé et imaginaire dans la ville de Beyrouth. Je reviendrai longuement sur la singularité de ce mémorial.

« [La] fragmentation communautaire et territoriale de la mémoire »³¹ fait l'objet de nombreux travaux de recherches et de réflexion aujourd'hui, dont les plus importants

²⁶ Mermier, Frank, « Avant-Propos », in *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, p. 18.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Voir à ce propos, Gilbert-Sleiman, Betty, « L'unification du manuel d'histoire au Liban : enjeux et contraintes » in *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, pp. 95-107.

²⁹ Mermier, Frank, *op. cit.*, p. 16.

³⁰ Mermier, Frank, « Mémoires civiles et combattantes. Commémorer la résistance à Beyrouth-Ouest », in *Mémoires de guerre au Liban (1975-1990)*, p. 185.

³¹ *Ibid.*

sont ceux de l'Institut Français du Proche-Orient : *Liban, mémoires de guerre: pratiques, traces et usages (2007-2010)*.³² Ces études qui ont été regroupées dans l'ouvrage *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)* dirigé par Franck Mermier et Christophe Varin s'intéressent surtout aux questions de la mémoire étudiées par la sociologie et l'anthropologie. On y retrouve des travaux sur des productions culturelles, cependant le cinéma et la littérature, qui y sont brièvement évoqués, n'y sont pas abordés. Plusieurs ouvrages qui analysent le cinéma libanais, et, en particulier, celui consacré à la guerre ont été publiés (voir ma bibliographie). Cependant, il existe moins de travaux d'analyse de la littérature francophone libanaise qui abordent exclusivement le thème des représentations de la guerre libanaise et aucun, qui, à ma connaissance, le développe dans la même perspective que je me proposerai d'aborder. Parmi ces travaux, j'évoquerai ici les différentes parties de l'ouvrage *La Littérature francophone du Machrek* (sous la direction de Katia Haddad) qui sont les premières à être consacrées aux représentations de la guerre libanaise dans la littérature francophone libanaise, en particulier les parties intitulées « Dire la guerre », ajoutées à la deuxième édition de cette anthologie critique en 2008. J'utilise d'ailleurs celle-ci comme ouvrage de référence (voir bibliographie). De plus, tout comme la littérature francophone libanaise qui, depuis l'an 2000, est « foisonnante » comme le montre Katia Haddad dans son article « Une décennie d'exceptionnelle vitalité, La littérature francophone libanaise (2000-2010) », on peut dire que les travaux critiques et les conférences sur cette littérature – surtout sur le thème de la

³² Pour plus d'informations sur les études de l'Institut Français du Proche-Orient sur les questions de la mémoire, voir le site : <http://www.ifporient.org/node/38>

mémoire – se multiplient aujourd’hui³³. Cela prouve, je le montrerai, que cette littérature « n’est pas un luxe, mais une nécessité »³⁴.

Outre les deux romans d’Elie-Pierre Sabbag évoqués plus haut, je m’arrêterai dans cette thèse, sur le roman de Ramy Zein, *La Levée des couleurs*, et sur quatre pièces de Wajdi Mouawad : *Littoral* (1999), *Incendies* (2003), *Ciels* (2011) – qui appartiennent à la tétralogie *Le Sang des promesses* – et *Seuls, chemin, texte et peintures* (2008), ainsi que sur ses deux romans, *Visage retrouvé* (2003) et *Anima* (2012). Toutes ces œuvres ont pour toile de fond la guerre et sont liées d’une manière ou d’une autre à la guerre civile libanaise. Je ne ferai pas ici un résumé analytique de chacune de ces œuvres, que l’on découvrira au fur et à mesure du développement de cette thèse. Je m’arrêterai cependant sur leurs liens avec des événements historiques pour mieux en expliquer le contexte et insister sur le fait qu’elles sont ancrées dans la réalité récente de la guerre.

La Levée des couleurs de Zein a pour cadre les événements douloureux de « la guerre de la montagne ». Il s’agit du nom donné aux massacres qui ont eu lieu dans une partie du Mont-Liban, dans la région du Chouf pendant la guerre civile libanaise. Ces massacres ont opposé la communauté druze à la communauté chrétienne.

³³ Par exemple, lors du colloque international : *20th and 21st Century French and Francophone Studies International Colloquium*, sur le thème: *Traces, Fragments, Restes*, qui a eu lieu à Atlanta, du 28 au 30 Mars 2013, un panel a été consacré au Liban : *Traces, Fragments and Remains in postwar Lebanon*, proposé par Claire Launchbury. Lors de ce même colloque, j’ai présenté une communication intitulée : *Spectres d’une guerre au(x) récit(s) perdu(s) : Littoral, Visage retrouvé et Incendies de Wajdi Mouawad*. Launchbury a organisé pour sa part une conférence à Leeds en Angleterre en juin 2013 : *War, Memory and Amnesia, Francophone perspectives on Lebanon*. Les actes de ce colloque seront publiés dans le journal *Contemporary French and Francophone studies* en 2014. Ma contribution portera le titre suivant : « Spectres d’une guerre au(x) récit(s) perdu(s) : *Littoral* (1999), *Visage retrouvé* (2002) et *Incendies* (2003) de Wajdi Mouawad.

³⁴ Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 157

« Cette guerre est ainsi appelée parce qu'elle a eu lieu dans une partie du Mont-Liban ; elle a éclaté le 3 septembre 1983 entre des miliciens druzes du Parti socialiste progressiste (PSP) et des miliciens chrétiens des Forces libanaises ». ³⁵

Le roman de Zein fournit des indications spatio-temporelles réelles et historiques. En effet, le massacre de la famille de Siham, l'héroïne du roman, de confession chrétienne, a eu lieu en septembre (pp. 12, 172). Bien que Siham soit un personnage fictif, son histoire pourrait être celles de personnes ayant vécu « la guerre de la montagne ». Cependant, bien que le romancier se réfère aux noms des lieux réels du pays (voir pp. 120, 79, 121, 187, 193), « Yarcoub », le village de Siham, est un nom fictif, tout comme les noms des villages voisins qui sont liés directement à l'histoire racontée (« Bernay », « Beit Yarine », « Deyr Lwayzé »). De plus, dans le roman, seuls les mots « Milice » et « Parti » désignent les partis ennemis. Pour un lecteur libanais – et pour un lecteur averti, connaissant l'histoire du Liban – le contexte historique et géographique est clair. Ces dénominations se rapportent à des partis particuliers : on sait que la « Milice » désigne les miliciens druzes – voir par exemple « le blocus [par la Milice] de Deyr-Lwayzé » (p. 33) : il s'agit de celui tristement connu du village de Deyr-el-Qamar lors du blocus par le parti socialiste druze de Walid Joumblat. Le « Parti » représenterait du côté des chrétiens, celui des Forces libanaises, que l'on peut reconnaître grâce aux signes arborés par ses partisans ³⁶. Il n'est donc pas difficile de replacer les signes dans leur contexte. Le choix de l'auteur de changer les noms de certains villages et de taire celui des partis est lié au fait que le roman est loin d'être fondé sur la politique et que, s'il met en scène des partis ennemis, lui-même ne prend pas parti pris. D'ailleurs, le personnage de Siham est issu

³⁵ Voir à ce propos l'article de Kanafani-Zahar, Aida « La Réconciliation des druzes et des chrétiens du Mont-Liban ou le retour à un code coutumier », *op. cit.*

³⁶ « Karim, lui, aime le Parti. Comme la plupart des garçons, il arbore un cèdre sur son cartable et ses cahiers » : (*Levée*, p. 104).

d'une famille qui ne semble pas avoir pris part aux combats guerriers et ne préfère pas un parti à l'autre : Siham, tout comme son père, considère les différents partis sous le même nom de « belligérants »:

« Son père écoutait en boucle les radios pirates créées par les belligérants : Siham ne comprenait rien à leur propagande, mais elle y percevait la même haine, la même hargne, les marches militaires se ressemblaient, les voix des speakerines étaient identiques, invoquant le même Dieu, crachent le même venin sur les traîtres de l'autre camp (...) C'étaient des annonces interchangeables qui se répondaient par ondes interposées. La parfaite symétrie des nouvelles qui faisaient ricaner le père de Siham. Tous des manipulateurs, grinçait-il (...) Pour lui, comme pour sa mère et la plupart des adultes qui entouraient Siham, les formations militaires se valaient toutes (...) Sans rien comprendre aux enjeux politiques du conflit, [Siham] en détestait les acteurs d'où qu'ils viennent et quels qu'ils soient » (*La Levée des couleurs*, pp.103-104).

Ainsi, le roman de Zein ne se concentre pas sur les questions politiques de la guerre mais sur les séquelles qu'elle a causées. Il faut ajouter ici que ce roman, ainsi que le personnage de Siham, s'inspire d'un événement significatif qui a eu lieu après la guerre : un cas de vengeance, (le seul d'ailleurs³⁷), « celui d'un villageois chrétien (...) qui a tué, le 22 septembre 1991³⁸, plusieurs druzes pour venger les siens, morts lors du massacre de 63 chrétiens le 19 septembre 1983 ». Aussi, le roman de Zein, propose-t-il une réflexion sur l'amnistie ainsi que sur les questions qui en découlent, celles de la vengeance et de la réconciliation. Il s'agit aussi d'un roman-témoignage.

³⁷ Voir à ce propos l'article de Kanafani-Zahar, Aida, *op. cit.* p. 65: Dans la région qui a été affectée par la guerre de la Montagne, « étant donné le terreau social, il y avait une réelle inquiétude de voir les populations recourir à la loi du talion » dit Kanafani-Zahar. Son article est consacré à l'étude « de la réconciliation réalisée conjointement par le ministre des Déplacés et les villageois druzes et chrétiens de trois districts du Mont-Liban. Il s'agit de réconciliations locales effectuées au cas par cas, dans le cadre de la politique du retour des chrétiens dans leurs villages. Ces processus s'inscrivent dans un contexte plus général (...) [et sont d'autant plus urgents que] la réconciliation nationale peine à se concrétiser » (p. 57) L'article décrit un processus de réconciliation singulier par le recours à un code coutumier spécifique à cette région pour la résolution des conflits. Ce processus n'a pas eu d'équivalent dans le reste du pays.

³⁸ Comme cet incident a eu lieu après que la loi d'amnistie a été votée, « le villageois a été condamné le 21 mai 1993 à quinze ans de travaux forcés par le Tribunal militaire permanent (il était dans l'armée), il bénéficia d'une amnistie présidentielle (arrêté 7370 du 6 octobre 1995). Quelques jours avant la signature de la réconciliation dans ce village le 15 octobre 1996, et après avoir été emprisonné durant quatre ans, il fut libéré mais, en revanche, éloigné du village ainsi que plusieurs personnes druzes. » : Kanafani-Zahar, Aida, *Ibid.*, p. 65

Dans la pièce *Incendies*, Wajdi Mouawad s'inspire à son tour d'événements de l'Histoire libanaise. Outre le récit de l'attaque d'un bus auquel a assisté Nawal, un des personnages principaux de la pièce, la pièce fait référence à des massacres qui ont eu lieu dans des camps de réfugiés, et on comprend que Nawal a été enfermée dans la prison de Kfar Rayat, prison au sud du pays après avoir tué « le chef de toutes les milices » (*Incendies*, p. 61). Les noms de lieux ne se réfèrent pas au Liban et les liens avec les événements de la guerre libanaise restent implicites. Cependant, les noms des personnages sont en arabes et les références que je viens de citer permettent de situer la pièce au Liban. En effet, les massacres de camps de réfugiés, qui reviendront explicitement dans le roman *Anima*, que Mouawad publie quelques années plus tard, sont ceux des camps de Sabra et Chatila : ces massacres, ont été perpétrés entre le 16 et le 18 septembre 1982, dans des camps de réfugiés palestiniens, par les milices libanaises de droite, sous l'œil complice de l'armée israélienne. Par ailleurs, le personnage de Nawal s'inspire de l'histoire de Soha Béchara, une militante de la gauche chrétienne, qui soutient l'Organisation pour la Libération de la Palestine. Cette dernière a tenté d'assassiner Antoine Lahad, le général de l'Armée du Liban Sud (ALS), une milice libanaise alliée à l'armée israélienne avec qui elle opère pendant l'invasion du sud du Liban par Israël (1984-2000). Elle sera enfermée dans la prison de Khiam, contrôlée par l'ALS, où elle sera torturée. Je reviendrai sur les représentations littéraires de ces événements et leurs intérêts dans la dernière partie de cette thèse.

La guerre laisse ainsi des séquelles liées au manque et à l'absence sur laquelle j'ai commencé mon introduction et qui affecte les écrivains et leurs œuvres: l'absence des

corps des êtres aimés perdus dans la guerre, l'absence de récit (officiel) sur la guerre, la loi d'amnistie qui entraîne l'amnésie, le silence, «c'est-à-dire l'impossibilité de raconter l'humiliation, les hontes»,³⁹ l'impossibilité de mettre des mots sur le passé, de « comprendre la nature de cette guerre civile qui a ravagé le Liban »⁴⁰... Alors comment sortir de la violence si elle n'est jamais nommée⁴¹ ? Dans le contexte qui suit la guerre civile libanaise, plusieurs autres questions se posent pour les écrivains: Comment aborder « ce passé si difficile à mettre en commun, et plus encore, le passé récent, celui de la guerre »⁴² ? Comment surtout aborder ce « passé récent » qui n'en finit pas de se prolonger dans le présent et dont la douleur reste actuelle? Comment parler d'une injustice ou d'une violence qu'on a vécue, voire que l'on vit encore, qui est si terrible et qui semble de l'ordre de l'indicible ? C'est dans ce sens que, dans un article sur la représentation de l'Histoire dans la littérature francophone libanaise, intitulé, « L'histoire du Liban à travers le prisme des romans francophones », Katia Haddad met en évidence la prévalence de « la loi de la transposition pour aborder littérairement la guerre du Liban »⁴³. En effet, il est clair qu'il s'agit de la première tendance des écrivains qui, tels Amin Maalouf ou Charif Majdalani « transpos[ent, par exemple,] dans un passé relativement lointain, des interrogations sur le présent ».⁴⁴ Cependant, je montrerai qu'une nouvelle tendance semble apparaître avec des écrivains comme Zein et Mouawad

³⁹ Mouawad, Wajdi, entretien avec Busnel, François, à propos d'*Anima*, in *La Grande librairie*, France 5, 1^{er} novembre 2012, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=pOSF8vyr7mo>

⁴⁰ Côté, Jean-françois, *Architecture d'un marcheur, Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal : Leméac, 2005, p. 70.

⁴¹ Je m'inspire ici de l'Avant-Propos de Samir Frangié à *Voyage au bout de la violence*, p. 8: « Cet ouvrage est le récit d'une recherche longue et chaotique d'une 'sortie' de la violence, une recherche difficile parce que la violence n'est jamais nommée. »

⁴² Haddad, Katia, « L'histoire du Liban à travers le prisme des romans francophones » in *Travaux et jours*, Université Saint-Joseph, n° 79, automne 2007, pp. 139-148.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Haddad, Katia, *op. cit.*

qui osent représenter directement la violence récente. Zein est le premier écrivain qui « aborde de front »⁴⁵ les violences « de la guerre de la montagne » dans *La Levée des couleurs*. Mouawad qui, dans ces premières œuvres, ne nommait pas encore le pays, ni les événements, finit par représenter explicitement les massacres des camps de Sabra et Chatila dans son roman *Anima*. Je montrerai que c'est grâce aux liens étroits qui se tissent entre le récit et la scène dans ces œuvres que l'on peut aborder cette fois-ci, « en direct », si j'ose dire, la violence, la représenter en l'ancrant dans le présent. Ces liens entre le récit et la scène permettront également de mieux affronter la violence, la reconnaître. De plus, je montrerai que cette littérature ne se contente pas d'une représentation de la violence, pour en faire prendre conscience, mais surtout qu'elle propose des solutions, ou du moins, une réflexion métaphysique et éthique sur la question de la violence et qu'elle aborde, avec Mouawad, une question essentielle : Comment rester humain dans un contexte inhumain ?⁴⁶ Par ailleurs, la poétique du détour reste présente dans les œuvres qui représentent des personnages ayant vécu des événements terribles et violents tels des massacres de masse. Les détours par la littérature sont alors d'une veine nouvelle : ils cherchent à transcender le silence, les non-dits de la guerre, voire l'indicible, en trouvant des moyens de faire parler et de transmettre le récit des survivants et des victimes.

Ainsi, ma thèse comporte-t-elle trois grandes parties : la première est consacrée à « L'Entrée dans le tragique ». J'y présente dans un premier chapitre, les bouleversements de la guerre ainsi que ses effets sur les personnages et sur leur monde : cette dernière

⁴⁵ Haddad, Katia, « Une décennie d'exceptionnelle vitalité. La Littérature francophone libanaise (2000-2010) », in *Travaux et jours*, Université Saint-Joseph, n° 85, 2011, p. 45.

⁴⁶ Mouawad, Wajdi, Propos recueillis par Dubois, Laure, *Conversation sur le théâtre avec émotions*, pour www.evene.fr, octobre 2006, URL : <http://www.evene.lefigaro.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre-71-519.php> Mouawad décrivant ses pièces dit : « Ce ne sont pas des pièces qui traitent de la guerre, ce sont des pièces qui parlent de la tentative de rester humain dans un contexte inhumain ».

semble affecter l'ordre cosmique et dérégler le temps et l'espace. Dans le deuxième chapitre de cette partie, je mets en évidence le retour, dans les œuvres étudiées, de deux figures tragiques, celle d'Œdipe et celle d'Antigone: ces deux figures sont à l'opposé l'une de l'autre, la première consacre le cycle de la violence, tandis que la seconde, en enterrant les morts, apparaît comme une figure médiatrice, et représente la réconciliation. La figure d'Antigone amorce le mouvement annoncé dans la deuxième partie de ma thèse, « Le Récit en marche ». Cette partie comporte deux chapitres : le premier où je présente les récits et l'écriture-palimpseste porte sur le retour nécessaire vers le passé, retour qui permet d'amorcer le mouvement vers l'avenir. Dans le deuxième chapitre, j'explore les rapports qui se tissent entre le récit et la scène tant dans les romans que dans les pièces de théâtre étudiés. Je montre comment le dispositif scénique – présent également dans les romans – combiné à la figure rhétorique de la métalepse, permet d'impliquer le lecteur ou le spectateur et contribue à une catharsis de caractère singulier. Je la redéfinirai afin de montrer qu'elle est étroitement liée au témoignage et à la transmission du récit qui jouent un rôle essentiel dans le rétablissement des liens sociaux et communautaires brisés par la violence et par la guerre. Enfin, dans la dernière partie, « La Poétique du lien », j'interrogerai les représentations littéraires de la réconciliation.

Tout comme les œuvres étudiées, qui restent détachées de tout parti pris politique, je souhaite ancrer ma réflexion et ma lecture sur la souffrance humaine universelle. Cette thèse a donc également pour objectif de penser, par l'étude du cas libanais, le mal et la violence. Le Liban qui est également un pays de la diversité culturelle et ethnique⁴⁷ peut

⁴⁷ « Il existe 18 communautés religieuses dans la société libanaise : 12 sont chrétiennes, 5 relèvent de l'islam et une du judaïsme. Les communautés chrétiennes se répartissent en deux branches : les unes sont sous l'autorité de Rome (maronite, grecque-catholique, arménienne-catholique, syrienne-catholique,

être considéré comme un microcosme à partir duquel on peut lire les conflits (identitaires) du monde d'aujourd'hui. Car, comme le dit si bien Stéphane Audoin-Rouzeau, dans *Combattre, Une anthropologie historique de la guerre moderne*, « ce n'est pas seulement l'objet guerrier qu'il s'agirait de tenter de mieux saisir, mais bien la paix, nos sociétés de temps de paix. Comme l'a fort bien exprimé Michael Pollak, « toute expérience extrême est révélatrice des constituants de l'expérience « normale » dont le caractère familier fait souvent écran à l'analyse : à ce titre, il est indiscutable que la guerre mérite évidemment de figurer parmi les 'laboratoires privilégiés des règles non écrites du jeu social' ». ⁴⁸

chaldéenne, latine) ; les autres sont les communautés grecque-orthodoxe, syrienne-orthodoxe (jacobite), copte-orthodoxe, arménienne-grégorienne, nestorienne et protestante. Les communautés musulmanes sont constituées par les sunnites, les chi'ites, les druzes, les alawîtes et les ismaéliens. » : Kanafani-Zahar, *op.cit.* p. 57

⁴⁸ Audoin, Rouzeau, Stéphane, *Combattre, Une anthropologie historique de la guerre moderne XIXe-XXe siècles*, Paris : Seuil, 2008, p. 14.

PREMIÈRE PARTIE

LE RÉCIT ET LE TRAGIQUE

CHAPITRE 1:
L'ENTRÉE DANS LE TRAGIQUE :
AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA GUERRE

« Je suis frère jumeau d'une guerre qui a ravagé le pays de ma naissance »⁴⁹ : c'est ainsi que pourrait se présenter Wajdi Mouawad à l'instar de son personnage, Wahab Moutabbi, dans *Visage retrouvé*. En effet, Wajdi Mouawad, ainsi qu'Elie-Pierre Sabbag, – à qui se joint Ramy Zein, né trois ans avant Mouawad – appartiennent aux auteurs que l'anthologie critique, *La Littérature francophone du Machrek*, classe dans la partie : « Les années soixante-quinze : la guerre et ses prolongements »⁵⁰. Le titre de cette partie me semble intéressant par la polysémie qu'il laisse entendre et sur laquelle je m'arrête ici. « Prolongements » est employé de sorte à mettre en évidence les répercussions et les séquelles⁵¹ de la guerre du Liban sur les écrivains libanais francophones. De plus « prolongements » n'est pas sans faire écho au verbe « prolonger » et rappelle alors la guerre libanaise qui semble se prolonger indéfiniment dans le temps⁵², et aussi dans l'espace, la guerre et ses prolongements rappelant aussi l'invasion de l'espace par la guerre qui étend partout ses tentacules. Mais, au-delà de ces deux sens, « prolongements » peut prendre une signification plus forte ; le prolongement étant également, selon *Le Petit Robert*, « ce qui prolonge la partie principale d'une chose, d'un corps », la guerre apparaît alors avoir des liens étroits avec les êtres et devient comme une sorte d'organe en plus, d'appendice, qui fait partie intégrante des êtres. Dans *L'École*

⁴⁹ Mouawad, Wajdi, *Visage retrouvé*, Montréal/ Paris : Leméac / Actes Sud, 2002, p. 158

⁵⁰ Haddad, Katia, *La Littérature francophone du Machrek*, p. 152

⁵¹ Voir l'article « prolongement » dans *Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française* (Nouvelle édition, Inédit des encadrés étymologiques), Paris : Le Robert, 2002.

⁵² Voir Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 152.

de la guerre, Alexandre Najjar dit justement dans son prologue qu'il a « *fréquenté* la guerre » (en italiques dans le texte), mais surtout, son narrateur rapporte une histoire qui permet de mettre en relief l'idée de la guerre qui habite littéralement les êtres et qui fait partie, non seulement de leur identité, mais aussi de leurs corps : dans le chapitre « La balle perdue », le narrateur raconte comment en passant la douane à l'aéroport, il se fait toujours arrêter et doit présenter une radiographie qui montre l'intérieur de son corps. Il est, dit-il, « un survivant » : « dans [sa] poitrine, au même endroit que le cœur, mais du côté droit, s'est logée un balle. Elle fait désormais partie de [son] organisme »⁵³. Suite à l'incident, une attaque de miliciens contre le bus dans lequel il se trouvait, les médecins ne peuvent déloger la balle. Le narrateur achève son récit sur les mots suivants : « Vingt ans après, la balle est toujours là. Je me suis fait à ce corps étranger qui vit dans mon propre corps. L'en extraire n'y changerait rien : la guerre m'habite, de toute façon. »⁵⁴

Dans ce chapitre, je m'arrêterai sur l'entrée dans le monde tragique de la guerre en me concentrant sur trois romans en particulier qui me serviront de modèle et me permettront de poser des jalons pour la suite de mon analyse : *Visage retrouvé* de Wajdi Mouawad, *Nous reviendrons à Beyrouth* d'Elie-Pierre Sabbag et *La Levée des couleurs* de Ramy Zein. Dans ces œuvres, je montrerai comment la guerre bouleverse les repères spatio-temporels des personnages, ce qui résulte en une réelle métamorphose du monde qui les entoure et de leur relation à ce monde. Les bouleversements causés par la guerre se manifestent également à travers le corps des personnages. De plus, l'apparition de la guerre coïncide avec des changements au niveau de la narration dans les textes : je

⁵³ Najjar, Alexandre, *L'Ecole de la guerre*, Paris : (Balland) La Table ronde, (1999) 2006, p. 54.

⁵⁴ *Ibid*, p. 56.

montrera en quoi ces changements sont liés au motif du silence, récurrent dans les œuvres.

1- Fractures du « je » et ruptures narratives

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 plus avoir à dire

Je

Ne plus m'occuper de rien

Je voudrais tellement que quelqu'un dise

Il

Pour moi

Qu'on me débarrasse.⁵⁵

Mouawad, Le Poisson soi

La guerre a vraiment divisé ma vie en deux.

Jean- Paul Sartre

Visage retrouvé est un roman à deux, voire à trois voix. Le roman s'ouvre sur un récit à la première personne – Wahab lui-même en train de raconter le récit de son enfance avec une voix et des images naïves qui sont celles d'un enfant :

« Je préfère regarder les oiseaux. Jouer avec le lacet de ma chaussure. » (*Visage retrouvé*, p. 15)

⁵⁵ Je reprends ici la mise en page du livre de Mouawad: ce poème de Mouawad est lui-même écrit sur le côté droit de la page, du côté par lequel on commence à écrire en arabe, de droite à gauche. Voir à ce propos la dernière partie du chapitre 5, « De la langue perdue à la langue retrouvée ».

« J'ai sept ans depuis hier. Je suis accroché au guidon de mon tricycle et je fais le tour du balcon. Mon bolide fonce à des années lumières de la terre » (*Visage retrouvé*, p. 21)

Il est relayé dans la deuxième partie du roman par un narrateur extérieur au récit qui raconte l'histoire de Wahab à la troisième personne du singulier :

« Un matin, ce fut le quatorzième anniversaire de Wahab. Au réveil, il demeura étendu dans son lit... » (p. 33).

Enfin, dans la dernière partie du roman, une autre voix, celle de Wahab-adulte, se charge de la narration à la première personne du singulier :

« C'est comme ça. Maintenant, je ne sais plus qui parle. Les choses n'ont pas changé. Simplement empiré. (...) Dix-neuf ans. » (p. 157)

Ce qui frappe ce n'est pas uniquement cette rupture entre le début et la suite du roman, ce qui est intéressant, c'est que cette rupture est verbalisée, et surtout, désirée :

« Je veux mourir, je ne veux plus être moi, je ne veux plus dire le mot « moi ». Je veux tout oublier. Tout. (...) Demain, on prend l'avion. Un pays lointain et pluvieux m'attend. Je voudrais tellement ne plus dire « je », ne plus m'occuper de rien. Je voudrais tellement que quelqu'un dise « il » pour moi. Qu'on me débarrasse. » (p. 27)

Ce n'est qu'à la suite de ce « souhait »⁵⁶ que la rupture narrative a lieu. Ce passage du « je » au « il » met en évidence une double rupture : celle de la guerre qui cause la rupture forcée de l'exil. L'exil ou ce qu'Edward Saïd choisit de désigner également dans son essai, *Reflections on exile*, par le mot révélateur « estrangement »⁵⁷. Si je m'arrête sur ce mot ici c'est parce qu'il permet de révéler une dimension essentielle dans l'exil de Wahab. Le mot anglais « estrangement », qui peut désigner l'exil⁵⁸, n'a pas d'équivalent

⁵⁶ Le souhait de Wahab, dans *Visage retrouvé*, est repris par l'auteur lui-même dans un de ses essais, un texte dit « intime », portant sur « la recherche des origines », *Le Poisson soi* : il s'agit du poème que j'ai repris en exergue à cette sous-partie (voir *supra*). Je reviendrai d'ailleurs sur les liens qui se tissent entre le personnage de Wahab et l'auteur, Wajdi Mouawad, dans le dernier chapitre de cette thèse.

⁵⁷ Saïd, Edward, *Reflections on exile and other essays*, Cambridge : Harvard University Press, 2000, p. 173.

⁵⁸ Le mot « estrangement » est défini ainsi dans le *Oxford English Dictionary*, eBook, 2000 : « The action of estranging; the condition of being estranged; separation, withdrawal, alienation in feeling or affection. »

exact en français, et est bien plus fort que le mot « séparation » qui permet de le traduire. Pourtant, ce mot, qui vient du verbe « to estrange » a des origines franco-latines, et cache une étymologie significative. Il rappelle que pour l'exilé que devient Wahab, il ne s'agit pas seulement d'un départ vers l'étranger, mais surtout, dans son exil de se retrouver étranger à lui-même, un « je » qui devient « autre » et se regarde de l'extérieur⁵⁹. Le mot « estrangement » provient en fait du latin « extraneus » ou littéralement « external »⁶⁰. On peut alors penser à Sojcher imaginant la fausse étymologie du mot « exil » « qui, (...) devient ex il, hors du il, hors de soi. »⁶¹ La guerre « divis[e] vraiment [l]a vie de Wahab en deux »⁶², et cette fracture se manifeste dans un bouleversement au niveau de la narration avec le surgissement de la troisième personne dans le roman de Mouawad. Ce bouleversement narratif est étroitement lié au choix du genre de l'écrit qui devient, dans ce cas, déterminant dans la mise en évidence de la fracture de la guerre et de l'exil. Quand *Visage retrouvé* a été publié, il s'agissait encore du premier roman de Mouawad qui était alors surtout connu pour être dramaturge et homme de théâtre. Ce choix du genre n'est pas anodin ; l'auteur semble chercher par tous les moyens à exprimer la fracture causée par la guerre et l'exil. En effet, un roman peut s'écrire à la troisième personne et

Dans la langue anglaise, il est souvent employé aujourd'hui pour parler de personnes qui se séparent, qui ne vivent plus ensemble comme dans un divorce. Saïd utilise ce mot pour parler de l'exil. Pour mieux comprendre son choix, il faut revenir au verbe d'où ce nom est dérivé. Parmi les définitions de « to estrange », toujours dans le *Oxford English Dictionary*, on trouve ceci : « to remove (permanently or for a length of time) from an accustomed abode (a place of residence, house / home) – définition sur laquelle je reviendrai d'ailleurs dans « La Métamorphose ou la guerre comme exil ».

⁵⁹ Le verbe « estrange » signifie également : « to render alien » et même « to render 'foreign', to make unlike oneself » : voir l'entrée « Estrange » dans le *Oxford English Dictionary*.

⁶⁰ Voir l'entrée « Estrange » dans le *Oxford English Dictionary*.

⁶¹ Sojcher, Jacques, « Quelques mouvements de l'exil », in *Marges et exils des littératures déplacées*, (Collectif), Bruxelles : Labor, 1987, p. 83.

⁶² Sartre, Jean-Paul, cité par Milkovitch-Rioux, Catherine, *Ecrire la guerre*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal (Coll. « Littératures »), 2000, p. 15.

permet de mettre en évidence cet exil « hors de soi »⁶³. La vraie absence de soi est marquée ici par ce narrateur extérieur au récit qui prend en charge la narration. Lorsque Mouawad publie son deuxième roman, *Anima*, on retrouve des jeux narratifs similaires qui permettent également de mettre en évidence une rupture violente dans la vie du personnage principal, Wahhch Debch. Je m'arrêterai longuement sur les variations narratives dans ce roman dans les chapitres à venir⁶⁴, je n'évoquerai donc ici que brièvement le choix de Mouawad. Dans les trois premières parties du roman *Anima*, ce sont des animaux qui sont chargés de raconter le récit de la quête de Wahhch Debch. Le roman s'ouvre sur ce dernier qui rentre dans son appartement pour voir que son monde a été entièrement bouleversé : sa femme est assassinée en plein milieu du salon. Le récit se fait à la première personne du singulier : c'est le chat de Wahhch et de sa femme, Léonie, qui dit « je » et qui raconte la scène. Wahhch ira à la recherche de l'assassin de sa femme. Cette quête s'avèrera aussi une quête sur les traces de son propre passé, bouleversé par les horreurs de la guerre du Liban dont il est un survivant, mais Wahhch ne le sait pas d'abord. Sa quête est une descente inexorable vers l'enfer du passé et également une plongée effroyable dans le monde bestial des humains. Le chat sera relayé dans les chapitres qui suivent par différents animaux selon l'endroit où se trouve le personnage

⁶³ On pourrait ajouter qu'au théâtre, il serait dur d'employer le « il » de la même manière ; il s'agira en général d'une personne présente sur scène qui emploiera le pronom pour parler de quelqu'un d'autre, ou peut-être d'une « voix-off » qui resterait trop artificielle. Lorsque le roman *Visage retrouvé* a été mis en scène, c'est uniquement les parties avec « je » qui ont dû être jouées. De plus, Mouawad lui-même parle de la relation singulière qu'il a avec le roman, et en particulier avec *Anima*, dans une entrevue publiée par les éditions Actes Sud sur le site <http://www.youtube.com/watch?v=uCTnCIMrvPA>. Mouawad dit que pour lui, le théâtre est peut-être le moyen de l'emmener vers l'écriture romanesque. Quand il parle de la rédaction du roman *Anima*, il dit qu'elle a commencé en l'an 2000, et qu'elle s'est faite de façon très intime et secrète – il n'a dit à ses proches qu'il écrivait ce roman que sept ans après l'avoir commencé – en parallèle avec « la voix officielle, le théâtre, la mise en scène ». « l'un[e] influançant l'autre, l'un[e] répondant à l'autre ». Pour lui, il y a dans l'écriture du roman, « un rapport littéraire, profondément silencieux, secret », « chose à laquelle le théâtre n'avait pas accès ».

⁶⁴ Voir *Infra*, chapitre 3, en particulier : « Wajdi Mouawad : Sous les noms, l'instant Minotaure », ainsi que les chapitres 4 et 5.

principal. Ainsi, le choix narratif singulier donne-t-il son ton au roman et rappelle-t-il l'étymologie du titre : « anima ». Ce mot latin qui signifie « âme », « souffle de vie » est également à l'origine du mot « animal »⁶⁵. Enfin, dans la dernière partie du roman, un homme, le coroner, chargé du dossier de Léonie, prend le relais de la narration. Il est vrai que le roman est raconté à la première personne du singulier, cependant, on comprendra – et j'y reviendrai dans les chapitres qui suivent – qu'il s'agit de Wahhch Debch qui cède la parole aux différents personnages-narrateurs comme si à son tour il « ne veut plus dire je » voire ne peut plus dire « je ». En effet, le quotidien de ce personnage est également « tranché en deux » et le choix narratif permet de mettre en relief « l'écroulement de l'identité ». Evoquant le processus de création de ce roman dans une entrevue, Mouawad dit qu'il voulait évoquer la « ruine soudaine, brutale » qui se passe dans la vie du personnage dont « tout, absolument tout de son quotidien est détruit » et que cela ne pouvait se faire à travers un narrateur omnipotent, ni surtout par Wahhch lui-même qui ne pouvait raconter ce genre d'expérience terrible tout en la vivant⁶⁶. Dans une autre entrevue⁶⁷, Mouawad ajoute qu'il a choisi de donner la parole aux bêtes, entre autres, parce que ces dernières ne peuvent parler des injustices qu'elles subissent. Dans ce sens, il dit s'inspirer de l'essai d'Elisabeth de Fontenay *Le Silence des bêtes*⁶⁸. Par ailleurs, il évoque le fait qu'« en Amérique du Nord, pour nourrir, vêtir, et soigner les habitants, un million de bêtes sont abattues par heure dans le monde », il dit alors qu'« on est assis sur

⁶⁵ Voir à ce propos les articles « animal » et « anima » dans le *Dictionnaire Gaffiot latin-français* (1934) [en ligne], <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php>, ainsi que l'article « animal » dans *Le Petit Robert*, *op. cit.*

⁶⁶ Mouawad, Wajdi, entrevue accordée avec Bourseiller, Christophe, *La Matinale*, France Musique, 18 octobre 2012, URL : <http://www.youtube.com/watch?v=i8VQ1AWGZ7A>

⁶⁷ Mouawad, Wajdi, entrevue accordée à Busnel, François, *La Grande librairie*, France 5, 1^{er} novembre 2012, URL : <http://www.youtube.com/watch?v=pOSF8vyr7mo>

⁶⁸ Fontenay, Elisabeth (de), *Le Silence des bêtes, La Philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris : Fayard, 1998, 794 p.

un holocauste invisible » et que, vu dans ce contexte, « le silence des bêtes » est « absolument bouleversant ».

La Levée des couleurs de Ramy Zein, adopte également le point de vue du « silencieux », de celui qui a subi une injustice mais qui ne peut en parler. Dans ce roman, le récit se fait à la troisième du singulier avec une focalisation interne sur Siham qui assiste dans les toutes premières pages du roman au massacre de toute sa famille par des miliciens⁶⁹. Cette dernière dont le quotidien est également bouleversé fuira le monde familial de son village⁷⁰ avec son frère, seul autre survivant du massacre. Le roman se construira autour du récit itératif du moment du traumatisme vécu par Siham, qu'elle répète indéfiniment dans son esprit et dont elle n'arrive ni à se détacher ni surtout à parler⁷¹:

« De Yarcoub, non plus, Siham ne parle guère. Souvent on l'interroge, on la harcèle, on la pousse à la confidence. Raconte-nous comment ça s'est passé, ce qui est arrivé à tes parents, comment tu as fait pour t'en sortir avec Karim ? Elle demeure silencieuse, ou se contente de phrases laconiques » (*La Levée*, p. 44)

Aussi, le désir de Siham de se désincarner, son rapport avec les murs qu'elle longe continuellement comme pour s'y fondre, sont-ils autant de manifestations de son désir de se détacher de l'histoire tragique à laquelle elle reste pourtant irrémédiablement liée :

« Quelquefois, elle se détache d'elle-même, elle oublie qui elle est, ce qu'elle est. L'instant d'après elle réintègre son corps et s'aperçoit qu'elle est Siham : l'histoire de Siham est la sienne, toutes deux coïncident, elle est elle. Elle se retrouve, confuse, incrédule. Je suis ça. Ça est moi. Elle voudrait que ces moments se prolongent où elle n'est pas elle-même (...) Non pas mourir, même pas devenir quelqu'un d'autre, mais cesser d'être ce qu'elle est » (*La Levée*, p. 72)

⁶⁹ Je reviendrai dans les chapitres qui suivent sur l'importance du regard dans ce roman et sur les jeux de points de vue.

⁷⁰ Voir *Infra* : chapitre 3, en particulier : « *La Levée des couleurs*, retisser le récit ou la rencontre ».

⁷¹ Sur les questions du récit itératif dans le roman de Zein et sur la question de la parole et du silence, voir aussi *Infra* : chapitres 3, 4, et 5.

Comme le dit Carla Calargé dans son compte-rendu critique de ce roman, ce passage met en évidence « l'impossibilité [de Siham] de se désigner comme « je », sujet d'une histoire qui se raconte »⁷². Ce passage du roman justifie donc le type de narration qui y est choisi: Siham, incapable de coïncider avec son « je », reste lié au « ça » de l'histoire tragique. On pourrait dire que le passage de la première personne à la troisième personne, plus implicite dans ce roman, mais présente à travers ce texte de discours narrativisé, rappelle celle plus explicite du roman de Mouawad, *Visage retrouvé*. Les désirs de désincarnation de Siham ainsi que les passages qui mettent en évidence son dédoublement montrent que, tout comme Wahab, Siham « veu[t] mourir » et ne « veu[t] plus » être elle-même et surtout, comme lui, elle « veu[t] oublier » (voir *Infra, Visage retrouvé*, p. 27):

« Son corps rigide l'étonne comme un appendice inconnu, une verrue monstrueuse. Elle examine cette matière informe, cette chose laide, grasse, livide, souffrante, qui est elle-même. Elle voudrait la battre, la broyer, la réduire en poussière. Elle voudrait la serrer dans ses bras comme elle aurait serré Karim, la serrer et la consoler, la presser jusqu'à la vider de ses larmes, de sa mémoire » (*La Levée*, p. 123)

Dans *Visage retrouvé*, la rupture narrative peut prendre deux sens différents : d'une part, elle met en évidence la rupture causée par l'exil forcé, d'autre part, elle apparaît comme un désir d'exil, non pas un désir voulu et joyeux, mais comme un désir d'exil de soi pour s'éloigner entièrement de soi, oublier, sortir du temps et de la mémoire pour ne pas devoir supporter ce que Saïd désigne si justement par « the crippling sorrow of estrangement »⁷³.

⁷² Calargé, Carla, « Comptes rendus critiques: Ramy Zein, *La Levée des couleurs* » in *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 27, n° 1, Printemps 2012, p. 307.

⁷³ Saïd, Edward, *op. cit.*, p. 173.

2- L'entrée dans le « temps hoquetant »

C'est dans la douleur paralysante, voire invalidante, que s'enferme Siham pour qui le temps semble s'être arrêté au moment du massacre de sa famille : pour elle, le temps est « crucifié » et le souvenir du massacre devient « une force qui l'agrippe par les deux chevilles, la cloue sur place »⁷⁴ :

« Comment expliquer à l'oncle ce temps crucifié, cette force qui l'agrippe par les deux chevilles, la cloue sur place ? Comment lui expliquer ce qu'il ne peut pas comprendre, ce qu'elle même conçoit à peine ? » (*La Levée*, p. 129)

« Le temps hoquetant » est le titre de la première scène de la pièce *Ciels* de Mouawad où une voix oraculaire annonce l'arrivée d'une menace mortelle. Cette expression met en évidence l'entrée dans un temps qui a en quelque sorte perdu la boussole, mais surtout un temps dont les contractions spasmodiques et répétitives rappellent celles d'un hoquet. Je montrerai ci-dessous, en m'arrêtant sur *Visage retrouvé*, comment l'entrée dans le monde tragique de la guerre opère un bouleversement de l'ordre temporel.

Dans ce roman, le passage vers la narration avec « il » s'accompagne d'un changement de temps : on passe du présent qui refait vivre dans l'instant à Wahab les moments de son enfance au moment où il les raconte :

« Je suis né il n'y a pas longtemps (...) J'ai cinq ans. (...) J'ai sept ans et nous sommes dans la chambre la plus sûre de notre maison à la montagne (...) Nous attendons pour voir si une bombe ne va pas venir nous avaler, nous manger (...) Je me souviens qu'il y a à peine deux ans, on me montrait comment arroser les plantes du jardin (...) Là dans les bras de mon père, j'entends la voix morte de

⁷⁴ Ce qui n'est ici qu'une paralysie mentale est littéralement représenté par le corps invalide de Louise dans *Nous reviendrons à Beyrouth*. Suite à son départ du Liban, cette dernière perd à la fois l'usage de ses jambes et la parole. Je reviendrai sur cette idée dans la sous-partie de ce chapitre : « Les corps meurtris comme métonymies de la guerre ».

ma mère dire qu'il faut partir d'ici » (« Avant la lettre », *Visage retrouvé*, pp. 15-27)

au passé simple qui instaure une grande distance dans le temps :

« Un matin, ce fut le quatorzième anniversaire de Wahab. Au réveil, il demeura étendu dans son lit... » (« Premier livre : La peur », *Visage retrouvé*, p. 33)

Le présent du début est celui qu'on appelle communément présent de narration. En fait, Wahab-narrateur n'est plus enfant, mais ses souvenirs sont si vivaces, si douloureux qu'il les dit au présent. Ou peut-être, le narrateur avait-il d'abord choisi ce type de narration, mais s'est vu incapable de poursuivre au présent, incapable de revivre la douleur et a voulu « se débarrasser » (p. 27) en adoptant la distance du « il » et du « passé simple ». Le temps n'est pas uniquement bouleversé au niveau de la narration. Un bouleversement significatif au niveau du passage du temps a lieu dans la première partie du roman. Cette courte partie intitulée « Avant la lettre » est composée de huit chapitres brefs, voire de petits paragraphes qui sont consacrés au récit de l'enfance de Wahab. Outre la brièveté de ce récit, un effet d'accélération dans la narration est créée : les premiers paragraphes s'achèvent sur une même phrase : « Le temps passe » (voir la fin des p. 16, 17, 18 et 20). Scandé ainsi, le temps semble aller plus vite et l'époque « avant la lettre » ou l'époque avant la guerre reste brève et « le vert paradis des amours enfantines »⁷⁵ ne durera guère :

« Mon pays natal n'est pas grand. Les oiseaux le traversent en une journée sans se fatiguer, Quand le soleil brille, il brille partout sur lui, et quand il pleut, il pleut sur tous ses habitants. Notre maison à la montagne est en pierre. A l'arrière, il y a un jardin où ma mère cultive des fruits et des légumes (...)

Le temps passe. » (*Visage retrouvé*, p. 16)

« J'ai cinq ans. Hier, pour la première fois, ma mère m'a permis d'arroser les plantes du jardin. Elle m'a montré comment placer le tuyau d'arrosage pour abreuver, sans les noyer, les herbes délicates (...)

Le temps passe. » (*Visage retrouvé*, p. 17)

⁷⁵ Baudelaire, Charles, « Mœsta et Errabunda » in *Les Fleurs du mal*, Paris : Librairie générale française (Coll. « Le Livre de poche »), 1972, p. 84.

L'effet d'un temps qui semble se précipiter est marqué davantage par la répétition : « Le temps passe, il passe... » et cela, lorsque la guerre fait une première apparition encore elliptique dans le texte :

« A la radio pas de musique, pas de chants. Une voix parle. Des mots que je ne comprends pas. Mon père dit : Ça va s'arranger, ça va s'arranger.
Le temps passe, il passe... » (*Visage retrouvé*, p. 18)

La phrase « le temps passe » qui ponctue la fin des courts paragraphes, accompagnée du décompte : « Je suis né il n'y a pas longtemps. » (p. 16) / « J'ai cinq ans. » (p. 17) / « J'ai six ans. » (p. 19) / « J'ai sept ans... » (p. 20) en tête de paragraphe, imite en fait un compte à rebours qui s'achève par le déclenchement de la guerre (voir *Visage retrouvé*, pp. 21-23). A partir de ce moment, le compte à rebours à coup de « Le temps passe » disparaît et

« Le temps ne passe plus de la même manière. C'est sûr. » (*Visage retrouvé*, p. 24)

La répétition « Le temps passe » met en évidence la fugitivité de l'enfance mais cette fugacité n'est pas en rapport unique avec le thème traditionnel de la fuite du temps comme on pourrait d'abord le croire lorsque l'on lit cette première partie et surtout son sous-titre: « Le Temps ». Les premières pages de *Visage retrouvé* permettent d'instaurer un autre rapport au temps, et par conséquent, à la mort. Une substitution majeure y a lieu : en réalité, bien qu'omniprésent, ce n'est pas le Temps qui est l'Ennemi⁷⁶, mais la Guerre. Comme nous l'avons vu, l'accélération de la narration et du temps est étroitement liée à l'arrivée de la guerre, en d'autres termes, c'est à cause de l'imminence de la guerre que le temps se précipite. C'est donc la guerre qui est omniprésente dans cette première partie du roman, ou plus exactement, dans cette avant-première partie. En

⁷⁶ Titre d'un poème de Baudelaire sur le temps justement, « L'Ennemi » in *Les Fleurs du mal*, p. 24.

effet, c'est surtout le titre de cette partie, « Avant la lettre », qui est révélateur⁷⁷ : tout se passe comme si la guerre était au commencement de tout et que « l'état définitif » du personnage n'est que celui qui restera, par la suite, constamment hanté par la guerre. Le narrateur-adulte dira d'ailleurs :

« J'entends les vieux qui parlent. Ils disent Avant la guerre. C'est un avant fixe. La guerre c'est fixe. Parfois aussi avant la mort d'un tel. Ça aussi c'est fixe. La mort est fixe. » (*Visage retrouvé*, p. 157).

Ou encore :

« Ma mère disait : « Avant la guerre... le pays était beau » (*Visage retrouvé*, p. 160)

La guerre apparaît alors comme une référence temporelle, un point de repère. Bien plus, la guerre prend la place du temps, et, effectivement, après le déclenchement de la guerre, « le temps ne passe plus de la même manière » (p. 24) : il n'est plus compté en secondes ou en minutes, mais « à coup d'obus » :

« Le temps, à coups d'obus, a fini par passer, sortir de son emballage de douleur, il s'est anesthésié, il a congelé ses souvenirs⁷⁸. Le temps est une poule à qui on a tranché la tête. (...) Il passe, mais je ne me souviens plus de rien. » (*Visage retrouvé*, p. 27)

La Guerre se substitue au Temps et prend même ses attributs mythologiques, on retrouve alors dans le texte la guerre sous les apparences de Kronos, associé au temps dévorateur :

« Nous attendons pour voir si une bombe ne va pas venir nous avaler, nous manger comme un cheval en furie qui surgirait tout à coup du plafond pour nous déchiqueter à grands coups de sabots (...) une bombe abat sur nous son hennissement de souffre. » (*Visage retrouvé*, p. 26)

⁷⁷ Voir la définition de l'expression « avant la lettre » dans dictionnaire *Le Petit Robert*, *op. cit.*, article « lettre ».

⁷⁸ Pour un développement de l'analyse sur le rapport au temps, voir *Infra*, chapitre 3 : « Wajdi Mouawad : Sous les noms, l'instant Minotaure », ainsi que le lien de ce temps avec l'image des « paroles gelées » dans le chapitre 4, « Le Récit et la scène : dire l'indicible ».

De plus, la guerre est comparée au cheval qui est justement « symbole du temps »⁷⁹ et qui est lié à « l'angoisse devant le changement, le départ sans retour et la mort »⁸⁰. Cette image de la guerre en Kronos dévorateur fait écho au surgissement de la femme aux membres de bois – ou du spectre de la guerre – au moment de l'événement qui déclenche la guerre, l'incendie d'un bus rempli de passagers :

« Cette femme n'existait pour personne avant. Elle n'avait pas de corps, pas d'âme, rien. Elle est née du feu, et maintenant elle est là, je la vois, je la vois saisir mon ami à la gorge, je la vois lui tordre le cou, lui arracher la tête, la porter à sa bouche et la dévorer. » (*Visage retrouvé*, p. 23)

Cette image peut rappeler la puissance du tableau de Goya, Saturne (équivalent romain de Kronos) dévorant un de ses enfants. D'ailleurs, « des *Caprices aux Désastres de la guerre*, le peintre Espagnol a fait une insurpassable analyse iconographique de la bestialité, symbole éternel de Kronos comme de Thanatos ».⁸¹



⁷⁹ Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod, (1969) 1992, p. 82.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 80

⁸¹ *Ibid.*, p. 96

Ainsi, le roman de Mouawad apporte t-il une nouvelle représentation de la fuite du temps. D'une part, devant la guerre, le temps fuit, non seulement dans le sens où il nous échappe mais aussi comme on fuit devant la guerre... Wahab met en évidence ce sentiment que l'on peut éprouver devant le temps qui se trouve mis en suspens en temps de guerre :

« Le temps (...) s'est anesthésié, il a congelé ses souvenirs. Le temps est une poule à qui l'on a tranché la tête » (*Visage retrouvé*, p. 27)

et cela dans le sens où, lorsque la guerre règne, les événements de la vie se trouvent en suspens, « (...) nous attendons. Nous attendons pour voir si une bombe ne va pas venir nous avaler... » (p.26). C'est la guerre qui gouverne et dirige le temps. D'autre part, le temps se retrouve complètement bouleversé par le chaos qu'instaure la guerre. Wahab se trouve en effet déboussolé devant le changement de ses repères temporels :

« Le temps passe, mais je ne sais plus comment » (*Visage retrouvé*, p. 25)
« Il (le temps) passe mais je ne me souviens plus de rien » (*Visage retrouvé*, p. 26)

Cependant, il faut ajouter qu'en dépit de ces confusions et de ces changements face à la perception du temps, le temps, lui, continue malgré tout de passer et cela ne peut qu'étonner – ou, en quelque sorte, révolter – Wahab, qui ne comprend pas « comment le jour peut [...] encore sortir de la nuit » malgré toute l'horreur et le chaos. Cette phrase lancée par l'enfant que Wahab aperçoit dans le bus juste avant qu'il ne flambe sonne comme un présage et revient dans le roman tel un leitmotiv :

« *Kif el yôm byo'dar baad yodhar mén el layl ?* » C'est une phrase de la chanson : Comment le jour peut-il encore sortir de la nuit ? (*Visage retrouvé*, p. 22) (voir aussi p. 57, p. 157)

Cette phrase met en évidence le chaos de la guerre – une sorte de « tohu-bohu »⁸² où le jour et la nuit resteraient confondus et où toutes les confusions sont alors possibles :

« Le Médecin : C'est la guerre.

Sawda : Quelle guerre ?

Le Médecin : Qui sait ?... les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères. Une guerre. Mais quelle guerre ? (...) Et, on ne sait plus qui tire sur qui ni pourquoi. C'est la guerre. » (*Incendies*, p. 40)

3- La Métamorphose ou La Guerre comme exil

Je suis le cancrelat de la métamorphose.

Wajdi Mouawad⁸³

Le chaos de la guerre est, comme nous l'avons vu, ce qui provoque l'exil forcé de Wahab, il est à l'origine du bouleversement – voire de la subversion – du temps et la cause d'une disjonction⁸⁴ tant dans sa vie que dans la narration du roman. La deuxième partie du roman est d'ailleurs en disjonction totale avec la partie « Avant la lettre ». On pourrait d'abord croire que l'on se trouve dans un autre roman. Cette fracture romanesque marque la double fracture causée par la guerre et l'exil. Cette fracture se trouve accentuée par le redoublement de l'exil de Wahab : en effet, le jour de ses 14 ans, Wahab vit un bouleversement étrange de ses repères quotidiens ; il rentre chez lui et ne reconnaît plus ni les lieux ni certains membres de sa famille. L'entrée dans le monde de l'exil, dans le monde de l'autre se manifeste ici par une entrée dans un monde autre, dans un monde

⁸² Le mot « Tohu-bohu » qui désigne une situation absolument anarchique est employé pour désigner le chaos primitif avant la création du monde.

⁸³ Côté, Jean-François, *op. cit.*, p. 69.

⁸⁴ Dans « Exile, self and society », publié dans l'ouvrage collectif *Exile in literature*, London : Associated University Presses, 1988, p. 15, Robert Edwards s'arrête sur le sens étymologique du mot « exil » : « The derivation of the latin term exsilium shows clearly that disjunction is essential to the notion of exile ».

non seulement étranger mais surtout étrange. Il est intéressant d'analyser *Visage retrouvé* à travers le concept de l'*unheimlich*⁸⁵ à la lumière duquel Freud lit les contes fantastiques d'Hoffmann. Ce mot qui se traduit en français par « inquiétante étrangeté » porte plus de significations dans la langue allemande et permet de comprendre la situation que vit Wahab. Freud rappelle que le mot « heimlich » signifie « faisant partie de la maison, de la famille », qu'il est lié à ce qui rappelle « l'intimité du foyer, éveillant un sentiment de bien-être paisible, de repos confortable ». Il oppose cela à l'« unheimlich », ce retour de la chose familière sous une forme étrange et angoissante, de sorte que le personnage ne puisse plus la reconnaître. Et c'est ce qui arrive à Wahab lorsqu'il rentre chez lui et se voit incapable de reconnaître sa maison, sa famille et en particulier, le visage de sa mère. Il est évidemment intéressant de voir que la notion de l'« unheimlich » est étroitement liée à un espace, celui de la maison, du familier et qu'on peut par conséquent la lier à celle de l'exil qui est celle de l'éloignement de la maison, de la terre :

« The pathos of exile is the loss of contact with the solidity and the satisfaction of earth: homecoming is out of question »⁸⁶.

Pour Wahab, le retour chez soi devient effectivement impossible. Il est chez lui mais ne reconnaît pourtant plus sa famille métamorphosée. Il se demande même si la métamorphose ne le touche pas aussi :

« Ces gens doivent me prendre pour un autre. Je suis le sosie d'un enfant de mon âge s'appelant Wahab » (*Visage retrouvé*, p. 54)⁸⁷.

⁸⁵ Voir à ce propos Freud, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté » (*Das Unheimliche*) in *Essais de psychanalyse appliquée*, Univeristé du Québec à Chicoutimi, Les Classiques des sciences sociales, (Coll. « Les auteur(e)s classiques ») [en ligne]
URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html

⁸⁶ Saïd, Edward, *op. cit.*, p. 179.

⁸⁷ Il est intéressant de voir que le thème de la métamorphose est déjà présent dans *Littoral*, p. 56 : Wilfrid découvrant les lettres que son père laisse après sa mort essaye de comprendre qui il est : « Je lisais ces

Visage retrouvé rappelle *La Métamorphose* de Kafka qui a grandement influencé Mouawad⁸⁸ et dont on lit des passages dans les filigranes du texte. La question de l'exil – ou plus spécifiquement – du double exil, telle que la pose ce roman met en relief le chaos de la guerre. En effet, même si Wahab est en exil, il est quand même chez lui, dans sa maison, lorsque la métamorphose a lieu. Son « chez lui » n'est plus le même, il change comme le pays perdu et ravagé par la guerre. Ainsi, l'exil, tel qu'il est représenté dans *Visage retrouvé*, ne doit-il pas être nécessairement lu comme un exil hors du pays, mais également de façon métaphorique comme un exil à l'intérieur même du pays qui est transformé par la guerre et qu'on n'arrive plus à reconnaître.

En effet, dans *Visage retrouvé*, le visage métamorphosé, le visage changé du pays, bien qu'il ne soit pas directement évoqué est au cœur du roman. Ce pays n'est pas nommé, mais on reconnaît le Liban à travers certaines images, quelquefois clichées :

« Mon pays n'est pas grand. Les oiseaux le traversent en une seule journée sans se fatiguer... » (*Visage retrouvé*, p. 16)

« Je pense aux montagnes blanches du pays de mon enfance » (*Visage retrouvé*, p. 27)

« Elle parlait de ce pays lointain, pays des ancêtres, des cèdres et de l'eau, des montagnes et du soleil, pays perdu, pays vaincu, et moi, loin de la guerre civile, ma sœur jumelle... » (*Visage retrouvé*, p. 160)

et à travers sa langue transcrite en lettres latines dans le texte :

« *Kif el yôm byo'dar baad yodhar mén el layl ?* » (*Visage retrouvé*, p. 22).

lettres et je savais que tout, à partir de ce moment, allait m'échapper et s'évaporer. (...) D'où je viens moi? qu'est-ce que je suis? je suis qui moi? je suis qui? J'ai eu tout à coup le profond sentiment que je n'étais plus moi, qu'il y avait un autre Wilfrid et que ce Wilfrid-là, je pouvais presque le voir, le toucher. J'ai l'impression monsieur le juge que je suis en train d'assister à un spectacle et que c'est à moi-même que j'assiste. Oui. Toutes ces lettres que mon père m'avait écrites, qu'est-ce qu'elles étaient sinon la preuve que je n'ai jamais existé vraiment puisque ces lettres ne m'étaient pas adressées à moi, mais à un autre que moi, un autre gars qui me ressemble beaucoup, qui s'appelle Wilfrid aussi et qui, par le plus grand des hasards vit dans ma peau? »

⁸⁸ Côté, Jean-François, *op. cit.*, p. 69.

La guerre qui est associée à l'accident de l'autobus au tout début du roman ponctue celui-ci. Cependant, après la partie « Avant la lettre », la guerre n'est plus évoquée directement : la guerre revient sous une forme spectrale, celle de la « femme aux membres de bois » dont on a vu qu'elle surgit au moment où le bus flambe au début du roman (p. 22) et qui hantera continuellement Wahab :

« Au sortir du brouillard, le rêve bascula (...) Plus de cèdre. Eclair. L'air acquit une transparence solide d'où prit forme la silhouette d'une femme. Wahab la reconnut. Jadis, elle avait hanté ses nuits (...) Elle n'avait pas changé. Toujours terrifiante. Le visage voilé, vêtue de noir, ses bras, ses mains et ses jambes n'étaient pas faits de chair. Avec les années, Wahab l'avait surnommée la femme aux membres de bois. Devant cette vision, sa mémoire s'enflamma, car sortant du néant, cette femme horrible sortait de l'oubli » (*Visage retrouvé*, p. 34)

Le retour de la femme aux membres de bois le jour des quatorze ans de Wahab, juste avant que ne soit évoquée la métamorphose de sa maison et de sa famille, est suggestif et permet de corroborer l'idée que c'est ce retour symptomatique de la guerre qui provoque cette métamorphose. Il s'agit bien d'un retour du refoulé ; rappelons-nous, Wahab tentait à la fin de la partie « Avant la lettre » de « tout oublier » (p. 27). Avec le retour de la femme aux membres de bois, Wahab semble sombrer dans la folie :

« - Voilà. Je suis fou. » (*Visage retrouvé*, p. 66)
« Je ne sais plus si je suis devenu fou ou si ma raison m'accompagne encore. »
(*Visage retrouvé*, p. 144)

Fou ou fêlé. La fracture de la guerre est donc aussi fêlure.

Ce n'est qu'à la fin du roman, suite à plusieurs événements (la métamorphose de la famille et en particulier du visage de la mère, la fugue, la colère) qui marquent l'initiation de Wahab, qu'il peut comprendre que la métamorphose du visage de sa mère est lié à l'incident de l'autobus. En effet, suite à la mort de sa mère, il comprend que c'est son visage métamorphosé qui avait pris les traits de « la femme aux membres de bois » :

« La femme aux membres de bois est debout dans la chambre (...) Je vois son visage et je la reconnais, c'est la guerre. C'est la guerre dans la chambre. Celle de l'autobus en flamme il y a longtemps. (...) Aveugle, aveugle, j'ai été aveugle ! Elle peuplait mes angoisses et mes nuits, me terrassait chaque fois qu'il faisait noir, faisait hurler mon âme, tourmentait mes solitudes et je ne l'ai jamais reconnue ! Son visage m'était demeuré caché, ma peur était trop grande pour que je puisse le voir, or, voilà qu'aujourd'hui il se révèle à moi : la femme aux membres de bois a un visage pâle avec une longue chevelure blonde » (*Visage retrouvé*, p. 208)

Le visage pâle avec une longue chevelure blonde est celui qui a remplacé le visage perdu de la mère de Wahab le jour de ses quatorze ans. Le visage de la mère est donc étroitement lié au visage de celle qui représente la guerre. On sait l'isomorphisme qui relie la terre à la mère. Durand parle justement à ce propos de « sentiment matriotique » (qui remplacerait l'expression « sentiment patriotique »)⁸⁹. Le visage retrouvé de la mère se décrit en effet en termes spatiaux :

« Dans ses rides, je vois *les chemins* que j'ai parcourus lors de ma fugue, lorsque j'allais à travers le monde pour sauver mon âme. Penché sur le visage de ma mère, je vois les *vallées profondes* que j'ai descendues pour me rapprocher du monde ». (*Visage retrouvé*, p. 210)

Dans *Visage retrouvé*, la mère ne représente pas seulement la terre natale, elle représente également le pays en guerre et le traumatisme de la guerre qui revient sans cesse sous la forme spectrale de la femme aux membres de bois. Mère et terre se confondent et prennent les images ambivalentes qui leur sont propres, à la fois lieu de naissance et de mort, terre natale et terre dévoratrice. D'une part, la mère devient elle-même cette guerre ou cette terre qui dévore ses propres enfants. D'autre part, le visage de la mère est transformé, voire défiguré comme le pays en guerre, le pays qu'on ne reconnaît plus. La mère prend les traits de la guerre parce que comme le dit Wahab :

« ...j'étais trop petit et ma mère courageusement, s'est dressée sur son chemin et elle s'est fait dévorer à ma place, s'est sacrifiée à ma place » (*Visage retrouvé*, p. 209)

⁸⁹ Durand, Gilbert, *op. cit.*, p. 263.

Elle porte alors les stigmates, les cicatrices indélébiles de la guerre. Pour retrouver le visage perdu de sa mère, de sa terre, pour retrouver donc la majeure partie de son identité perdue, Wahab doit « faire face » (p. 209) :

« Je la laisse me dévorer, ma chair se détache de mon visage à chaque morsure
(...) Du napalm à chaque hurlement... » (*Visage retrouvé*, p. 209)

Une certaine réconciliation – sur laquelle je m’arrêterai dans le dernier chapitre de cette thèse – a lieu et, pour Wahab, qui a retrouvé le visage perdu de sa mère :

« Le temps ne passe plus de la même manière, le jour est levé » (*Visage retrouvé*, p. 210)

Nous reviendrons à Beyrouth d’Elie-Pierre Sabbag raconte la vie de Louise qui choisit de quitter le Liban pour s’installer à Paris. Dans ce là-bas longtemps désiré, sa vie parfaite avec son mari et sa fille, se trouve radicalement transformée suite à un accident après lequel elle se trouve définitivement paralysée et incapable de parler. La paralysie de Louise est clairement suivie d’une séparation entre son corps et son esprit, un corps sur lequel elle n’a plus aucun pouvoir et qui semble lui échapper. Mais, la séparation est double : Louise n’est pas seulement exilée d’une partie d’elle-même, « désincarnée » (voir p. 197) comme elle le dit si bien d’ailleurs pour montrer sa séparation d’avec son corps, elle est aussi exilée du monde extérieur avec lequel elle n’a plus de contact que le regard.

« Louise ne répond pas. Bras mous, bandés, perfusés. Yeux ouverts sur le vide, au-delà des formes qui se figent devant elle. Comme si ce paysage hypnotique empêchait tout échange. Elle fixe l’horizon incertain » (p. 67)

Sa paralysie est décrite comme un exil : « Rejetée du monde, elle se souvient du passé comme d’un long conte d’enfant qu’elle ressasse depuis « le jour » ». (p.93) Le jour étant

celui de l'accident. Tout se passe comme si Louise était bannie, bannie parce qu'elle a désiré l'exil. On pense à cette phrase de Publilius cité par Robert Edwards : « He suffers exile who denies himself to his country »⁹⁰ mais aussi à cet autre genre d'exil qui est d'abord une punition pour ceux qui ont trahi leur patrie. Pourrait-on voir dans le sort qui s'acharne sur Louise comme une punition d'avoir quitté sa terre ? Rappelons-nous les phrases de son père qui cherchait à l'empêcher de partir :

« J'ai toujours su que tu partirais. Pas de cette façon, pas pour un pays, mais pour un mari. J'ai mis beaucoup de temps à l'admettre » (p. 23) / « Tu vas nous oublier, te détacher de nous. Beyrouth est fascinante mais que pèse-t-elle à côté de Paris ? » (p. 23-24)

« Je te vois, là-bas, papa, hochant la tête en silence, maudissant le jour où tu as accepté de m'envoyer à Paris, t'imaginer que si j'étais resté à tes côtés, malgré la guerre, *le sort* ne se serait pas acharné sur moi » (p. 89)

« J'ai voulu arracher les souvenirs d'enfance. J'ai réussi à oublier Beyrouth pour l'amour de Jacques, comme si Paris était ma ville, Henri et Simone mes parents. Me revoilà entre ses murs, jeune fille qui rêvait d'amours lointaines, qui espérait fuir l'habitude. J'ai voulu briser les règles et le carcan, goûter à la liberté. Je n'aurai réussi à rien d'autre qu'à ce retour, penaude dans cette maison, à accepter la quiétude des jours indolents » (p. 196)

Ce qui arrive à Louise dans cet ailleurs si désiré qu'est Paris ressemble bien à l'exil, un exil auquel elle semble cette fois-ci condamnée. En effet, ce qui devait être un exil choisi et heureux en France se métamorphose en punition : on retrouve ici « le pessimisme total du romancier »⁹¹. « L'exil est un échec, l'accident et la paralysie apparaissant comme une punition fatale anéantissant toute possibilité de fonder un foyer durable »⁹² loin du pays natal. Ce que vit Louise est de l'ordre du tragique : celle qui a failli aux lois de son univers, qui a dérogé « aux règles » est punie. Une force extérieure et supérieure à elle semble détenir les fils de son destin. Dominée par une sorte de déterminisme implacable,

⁹⁰ Edwards, Robert, *op. cit.*, p. 15.

⁹¹ Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 194

⁹² *Ibid.*

ses rêves ne peuvent alors que se briser et la briser. Il est vrai que *Nous reviendrons à Beyrouth* de Sabbag – tout comme *L'Ombre d'une ville* – « pose[...] la problématique du choix pénible entre l'exil loin du pays qui n'offre rien de bon à ses enfants et la persistance dans un foi absurde dans l'avenir d'une terre ingrate »⁹³, cependant, dans ce roman, l'exil peut être également lu de façon métaphorique comme dans *Visage retrouvé* de Mouawad : L'exil de Louise est double ; elle n'est pas seulement séparée du monde, mais est aussi séparée d'elle-même puisqu'elle n'a plus aucun pouvoir sur son corps. On pourrait voir dans cet exil du corps non seulement la représentation d'une personne exilée de son pays, mais la représentation d'un pays en exil, en exil de lui-même : en effet, comme le remarque si bien les auteurs de *La Littérature francophone du Machrek*, « [Louise] vi[t] dans sa chair ce que vit le Liban, qu'elle a pourtant quitté ». Au corps de Louise ravagé par l'accident fait écho le corps du Liban ravagé par la guerre. Les « morceaux de chair portés à bout de bras » (*Nous reviendrons*, p. 88) les « corps criblés », les « paquets de blessés » (*Nous reviendrons*, p. 185) ne sont pas sans rappeler le corps-objet de Louise : toutes les références à Louise sont des réifications qui montrent la métamorphose de cette dernière en objet : On la « redresse et tapote (...) comme un coussin de plumes affaissé » (p. 89), on la « rang[e] dans un coin » (*Nous reviendrons*, p. 88), elle est comparée à « un marbre » (*Nous reviendrons*, p. 85)... Mais surtout, Louise est « un corps mort » (*Nous reviendrons*, p. 101), et vit dans « un linceul roulant » (*Nous reviendrons*, p. 93). Son corps fait écho au pays mourant : en effet, le pays n'est plus ce qu'il était, il est métamorphosé en terrain de guerre et toute vraie vie semble s'en être exilée. Si Louise ne reconnaît plus son corps, elle et son frère ne reconnaissent plus le Liban qui a pris les couleurs de la guerre :

⁹³ Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 206

« Je ne reconnais plus les rues, la caméra passe trop vite, en tremblant devant les magasins éventrés, devant les visages épuisés » (*Nous reviendrons*, p. 88 - Louise)

« Mais je ne reconnais plus la ville. Ni celle d'avant la guerre, ni celle dans laquelle j'ai appris à survivre » (*Nous reviendrons*, p. 184 - Karim, le frère de Louise)

L'exil semble être le sort obligé de chacun des habitants de ce pays, qu'il soit resté ou qu'il soit parti, puisque la séparation d'avec le pays se fait dans le pays même. On peut donc dire que la guerre et l'exil ont partie liée, la guerre est un exil en soi, et un exil de soi ; elle engendre les questions du temps, de l'espace, de l'oubli et de la mémoire, tout comme le fait l'exil. Face à toute la violence, le visage du pays est changé et il semble devenir étranger à lui-même et à ceux qui l'habitent et qui subissent le même sort que lui. Il suffit de revenir sur les paroles de Karim, le frère de Louise, rentré vivre et travailler au pays :

« Sans la guerre, j'aurais été quelqu'un d'autre. Elle nous a fabriqués. Nous nous sommes glissés dans son moule, sans autre horizon que le sang, la mort. Ce ne sont pas seulement des obus, des murs détruits, des morts, des vies fragmentées, des passés engloutis, la peur ; c'est chacun de nous. Toi, parce que tu étais loin, moi, parce que je suis resté. Toi parce que tu ne voulais pas revenir, moi parce que je ne voulais pas partir. Tout un peuple déboussolé s'est laissé berner.» (*Nous reviendrons*, 184)

« Elle nous a fabriqués », dit si justement Karim. La guerre serait la mère de ceux qu'on appelle communément « les enfants de la guerre » : dans l'œuvre de Mouawad cette expression ne se réfère pas seulement aux enfants nés pendant la guerre, mais littéralement et systématiquement aux enfants nés de la guerre, tels les jumeaux d'*Incendies* : La guerre est à l'origine d'une perte de repères absolue : à cause de la confusion de la guerre, « [le fils] a cherché sa mère, l'a trouvée, mais ne l'a pas reconnue.

[La mère] a cherché son fils, l'a trouvé ne l'a pas reconnu » (*Incendies*, p. 84)⁹⁴. La fin de la pièce révèle une violence sans pareille ; elle met en évidence les horreurs littéralement engendrées par la guerre: les jumeaux comprennent qu'ils sont « tous deux fils et fille du bourreau et nés de l'horreur » (*Incendies*, p. 85) puisqu'ils sont nés de l'inceste entre leur mère torturée et violée par son propre fils dans une prison de guerre.

4- Les corps meurtris comme métonymies de la guerre

L'accident qui paralyse Louise dans *Nous reviendrons à Beyrouth*, semble – littéralement – tomber du ciel : il s'agit d'un ouvrier qui tombe d'un immeuble en construction et s'écrase comme une masse sur Louise qui passait dans la rue (voir *Nous reviendrons à Beyrouth*, p. 66) Cet accident devient un moyen pour l'auteur de « raconter le passé immédiat de la guerre du Liban »⁹⁵ par le biais du « principe d' 'obliquité' dont Michaël Riffaterre faisait l'essence même de la littérature »⁹⁶. En effet, comme le remarque si bien Katia Haddad, « pour raconter les affres du pays, Elie-Pierre Sabbag, situant les événements de son roman, *Nous reviendrons à Beyrouth*, presque exclusivement à Paris, fait subir au corps de son héroïne, Louise, les souffrances que vit parallèlement, mais bien loin d'elle, le Liban ».⁹⁷ Dans son exil, Louise finit par rejoindre ce « là-bas loin[tain], le pays disloqué qu'elle avait quitté » (*Nous reviendrons*, p. 36).

⁹⁴ Ceci rappelle l'histoire terrible d'Amé dans *Littoral* : à cause du chaos de la guerre, Amé revenant du combat tue son père qu'il ne reconnaît pas, le prenant « pour une pourriture comme une autre » (*Littoral*, p. 95). Je reviendrai sur cette idée dans le chapitre 2 : « Le Récit et l'énigme : la figure d'Œdipe », ainsi que dans le chapitre 5, en particulier : « Sommes-nous condamnés à être les fils du monstre : de la figure d'Œdipe à la figure d'Hamlet ».

⁹⁵ Haddad, Katia, « L'histoire du Liban à travers le prisme des romans francophones ».

⁹⁶ Haddad, Katia, *op. cit.*

⁹⁷ Haddad, Katia, *op. cit.*

Après l'accident, elle devient également « disloquée » (*Nous reviendrons*, p. 68). Dans une lettre, sa mère, restée au pays, « [l'] appelle : ma chère rescapée » (*Nous reviendrons*, p. 88). Louise ne comprend pas, ne se considère « pas malade » mais « en rade de la vie » (*Nous reviendrons*, p.88). Louise est « cassée » (*Nous reviendrons*, p.88) et apparaît comme une rescapée, une survivante, un peu comme Siham dans *La Levée des couleurs* : le silence de Louise représenterait celui du Liban – et celui de ses habitants – ce pays qui a perdu la voix, et dont l'histoire reste tue.

L'insoutenable séparation entre Louise et son corps représente son lien avec le pays en guerre auquel elle ne semble pouvoir échapper et avec lequel elle finit par coïncider. La désincarnation de Louise l'empêche de contrôler son corps qui devient « une masse de déjections », « secrète la crasse, se dégrade, un bouton qui gonfle une odeur tenace qui s'accroche dans l'air, un écoulement comme du pus » (*Nous reviendrons*, p. 111). A la relation de Louise avec son corps fait écho le rapport de Siham avec le sien : cette dernière tente vainement, pour sa part, de se désincarner, de se séparer de son corps comme pour sortir de l'histoire tragique de son pays : « Son corps rigide l'étonne comme un appendice inconnu, une verrue monstrueuse. Elle examine cette matière informe, cette chose laide, grasse, livide, souffrante, qui est elle-même. (...) Elle voudrait (...) la presser jusqu'à la vider de ses larmes, de sa mémoire » (*La Levée*, p. 123) Par ailleurs, les tentatives répétées d'automutilation de Siham représentent autrement le pays en guerre, et en particulier la guerre civile. Définissant la guerre civile, Hanoyer rappelle qu'il s'agit « de la violence dirigé par et contre le proche, l'ennemi intérieur, c'est-à-dire d'une violence entre soi. »⁹⁸ Analysant « la représentation par Pablo Picasso

⁹⁸ Hanoyer, Jean, (dir.), *Guerres civiles, Economies de la violence, dimensions de la civilité*, Paris : Karthala, Beyrouth : CERMOC (Coll. « Hommes et sociétés »), 1999, p. 9.

de la guerre civile dans son fameux *Guernica*, où les traits du bourreau et ceux de la victime deviennent inséparables, parties constituantes d'un même corps, d'un même personnage », Fawaz Traboulsi, se rappelant la phrase d'un politicien libanais dit : « L'Autre, l'Ennemi, s'est installé dans notre for intérieur »⁹⁹. Il ajoute :

« La guerre n'a plus de camps ni de fronts: chaque quartier, chaque immeuble, chaque famille sont scindés en autant de camps en guerre et de fronts de combat, jusqu'à parvenir à l'ultime unité théoriquement indivisible, l'individu lui-même coupé en deux, en guerre contre lui-même. Les frères ennemis se livrent bataille à l'intérieur de chacun de nous, violence ultime de la personnalité schizoïde. »¹⁰⁰

C'est dans ce sens que l'on peut interpréter la relation singulière entre Siham et son amie Nahida. Siham perd contact avec son amie après sa fuite de son village natal. Lorsqu'elle se souvient de leur amitié qui lui manque, l'accent est mis sur le lien, si fort qu'il devient pour Siham comme un besoin vital : celui de retrouver une part d'elle-même. En effet, c'est l'image de quelqu'un qui se regarde dans un miroir :

« Siham avait besoin de Nahida. Elle avait besoin de sa présence, du miroir qu'elle lui tendait, de l'écho que lui renvoyait sa petite voix claire aux échos timides. Quand elle ne faisait que vivre auprès des autres, c'est par Nahida qu'elle existait (...) Elle subissait les heures passées sans Nahida comme une distorsion du temps, un défaut de l'espace. Elle avait hâte de se couler de nouveau dans leur corps commun » (*La Levée*, pp. 49-50)

Tout se passe comme si Siham et Nahida avaient, voire étaient, un « corps commun ». On apprend aussi, dans ces mêmes pages que « Nahida n'appartient pas à la même communauté que [Siham] » (*Levée*, p. 52) et, qu'elle « appartient à la même communauté que Maher G. », un des miliciens qui a participé au massacre de sa famille, donc à la communauté ennemie pendant la guerre (*La Levée*, p. 52). La séparation entre Siham et

⁹⁹ Traboulsi, Fawaz, « Société violente ou système de guerre ? » in *Guerres civiles, Economies de la violence, dimensions de la civilité*, p. 150.

¹⁰⁰ *Ibid.*

Nahida coïncide avec les conflits de la guerre, tout comme la fracture de la vie de Siham qui elle-même semble se scinder en deux. « Siham se dit que son amie est dans l'autre camp désormais, dans la partie du pays soumise à la Milice. Une longue ligne de démarcation les sépare. » (*La Levée*, p. 52) On peut interpréter l'amitié du couple Siham-Nahida, comme une représentation d'un même pays, de régions liées dans un même corps et qui ne peuvent vraiment vivre l'une sans l'autre. La séparation entre Siham et Nahida peut alors être lue comme la métaphore du pays divisé et fait écho à la fracture intérieure de Siham et à ses tentatives d'automutilation :

« La panique la saisit, l'air lui manque (...) aussitôt surgit la tentation, toujours la même impérieuse, féroce : se précipiter à la salle de bains, prendre le rasoir de son oncle retrousser la manche (...) Elle y pense de plus en plus fort (...) Elle voit les gestes, elle se voit qui verrouille la porte, s'empare du rasoir, met la chair à nu, elle sent l'odeur du sang et de la sueur. (...) Une fois, pourtant, elle a failli céder... » (*La Levée*, pp. 148-149)

Le désir de désincarnation de Siham ainsi que son dédoublement en quelque sorte peuvent être interprétés comme une représentation de la guerre civile, en d'autres termes de la guerre qui se livre à l'intérieur d'un même pays.

Conclusion : L'Enfermement dans le silence

*Où est notre première souffrance ?
C'est que nous avons hésité à dire...
Elle est née dans les heures où nous
avons entassé en nous des choses tues.*

Bachelard, *L'Eau et les rêves*

Dans *La Levée des couleurs*, il est intéressant de noter que, dans le roman, on ne lit à aucun moment, en français, les deux noms de lieux qu'on s'attendrait à retrouver

dans le texte : Beyrouth et Liban. Beyrouth y est continuellement désignée par des périphrases : « capitale », « la grande ville », « la ville » tout comme le Liban, « pays meurtri » (*Levée*, p. 119), dont le nom, quant à lui, n'apparaît qu'en arabe, mis en abyme dans des chansons dont le titre est repris en arabe dans le texte, et sans traduction : la chanson de Feyrouz, « bhebbak ya lébnan » (*Levée*, p. 119) - Je t'aime, Oh ! Liban - et la chanson de Zaki Nassif, « Rajéh, rajéh, yéthammar, rajéh lébnan » (*Levée*, p. 171) - Le Liban va se reconstruire, le Liban va revenir¹⁰¹. La présence des périphrases qui désignent Beyrouth et le Liban n'est pas gratuite, ni surtout ornementale. Il est clair que le choix de ne citer ni le nom de Beyrouth – ni celui du Liban – et d'utiliser un processus de substitution – permet d'attirer l'attention sur l'absence du terme. Comme le dit si bien Michel Murat dans son article « La Périphrase : remarque sur une figure »¹⁰², « dès lors que l'écriture du texte où [la périphrase] apparaît n'impose pas son interprétation comme élégance », « elle peut être soutenue [...] par une nomination ou une thématization de l'indicible ». En effet, l'absence du signifiant attendu met l'accent sur l'absence du signifié, la perte du pays, et de son cœur, la capitale. Cette structure *in absentia* évoque également ce qui semble rester de l'ordre de l'indicible, les meurtrissures et la destruction liée à la guerre.

Dans les œuvres évoquées dans ce chapitre, « le tragique surgit comme une violence sans mesure qui écrase la possibilité même de la vie », et qui semble « rend[re]

¹⁰¹ Il s'agit de chansons très connues au Liban ancrées dans la culture populaire, souvent diffusées en boucle sur les radios pendant la guerre.

¹⁰² Murat, Michel, « La Périphrase : remarques autour d'une figure », in *L'Information pédagogique*, vol. 13, 1982, pp. 38-40.

impossible toute parole en souci de se décharger du poids qui l'accable »¹⁰³. Cela est mis en évidence à travers le retour, sous différentes formes, du motif du silence dans les différents ouvrages analysés. Ce silence est significatif dans le sens où il est étroitement lié à l'événement qui bouleverse le cours de la vie des protagonistes, en l'occurrence la guerre. Dans ce contexte, le silence peut être interprété de deux manières différentes : d'une part, il représente ce dont on ne parle pas ou ce dont on ne peut parler dans le sens où la douleur est trop forte et qu'elle est liée à un traumatisme ou à une injustice. D'autre part, le silence, c'est aussi la part de l'histoire qui n'a pas été racontée :

« Mes parents ne me disent rien. Ils ne me racontent rien, Je leur demande :
« Pourquoi a-t-on quitté le pays ? » Ils me disent : « Oublie. A quoi bon. N'y
pense plus... » (Sawda, dans *Incendies*, p. 35)

Je montrerai comment c'est la prise de la parole, la mise en récit et en scène dans les œuvres littéraires qui permet de sortir, dans un sens du tragique, même si c'est au prix d'y replonger d'abord.

¹⁰³ Chirpaz, François, *Dire le tragique et autres essais*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 15.

CHAPITRE 2 : LA RÉÉCRITURE DES TRAGIQUES :

Dans « Tragédie, tragique et philosophie », Sam Ijsseling, évoque l'intérêt actuel des dramaturges et cinéastes pour les tragédies grecques : il le lie à deux raisons qui sont pertinentes pour mon propos : la première est liée à la question du récit et la seconde à la question du tragique. En effet, Ijsseling explique ainsi l'intérêt pour les tragédies grecques et pour le tragique en général :

« Avec la fin des « grandes histoires », c'est-à-dire la faillite d'une idéologie ou d'une philosophie qui explique et justifie tout ce qui est et se passe – [...] faillite [...] attribuable aux deux guerres mondiales et surtout à l'impossibilité de reconstruire un monde pacifique et équitable à l'issue de la seconde – [et] en l'absence de toute grande histoire globale et satisfaisante, nous devons nous contenter de fragments. De petites histoires comme les tragédies grecques qui décrivent et commentent les atrocités que l'homme inflige à son prochain ou subit, sans [nécessairement] donner une solution ou une issue. »¹⁰⁴

Ijsseling semble reprendre ce que dit Jacqueline de Romilly sur la question :

« La tragédie grecque présentait dans le langage directement accessible de l'émotion, une réflexion sur l'homme. Sans doute est-ce pourquoi, dans les époques de crise et de renouvellement, comme la nôtre, on éprouve le besoin de revenir à cette forme initiale du genre »¹⁰⁵

Il est également intéressant de voir que Jacqueline de Romilly lie l'existence de la tragédie grecque aux problèmes de la guerre :

« le genre tragique explique la place qu'occupent dans les tragédies grecques, les grands problèmes nationaux de la guerre et de la paix, de la justice et du civisme »¹⁰⁶

Dans *La Voix endeuillée*, Nicole Loraux qui se penche aussi sur la tragédie grecque, dit que « la tragédie [lui] semble donner beaucoup à penser dans ce présent d'incertitudes qui

¹⁰⁴ Ijsseling, Sam, « Une philosophie de la tragédie » in *Œdipe contemporain ? Tragédie, tragique, politique*, Vic-la-Gardiole, France : L'Entretemps (Coll. « Champ théâtral ») 2007, p. 19.

¹⁰⁵ Romilly, Jacqueline (de) *La Tragédie grecque*, Paris : PUF, (1970) 1973, p. 5.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 15.

est le nôtre »¹⁰⁷. Elle évoque pour sa part « une (...) scène civique, partie intégrante des Grandes Dionysies », cette scène « retient tout particulièrement l'attention, [dit-elle] parce qu'elle fait le lien entre plusieurs moments essentiels de la vie de la cité. Il s'agit de la présentation des orphelins de guerre dans le théâtre, juste avant que ne soit ouvert le grand concours (agôn) entre les tragédies »¹⁰⁸. Cette scène retient aussi mon attention dans le cadre de cette recherche : les différentes œuvres sur lesquels je m'arrête et dont le caractère est tragique présentent des personnages qui sont orphelins : Siham (*La Levée des couleurs*) a perdu toute sa famille, son père et sa mère dans le massacre de son village ; Josépha (*L'Ombre d'une ville*) a elle aussi perdu son père en quelque sorte dans la guerre : ce dernier, médecin qui s'occupe des blessés de guerre, finit par se suicider face au désespoir dans lequel le mettent les horreurs de la guerre ; la pièce *Littoral* s'ouvre sur la mort du père de Wilfrid : dans le pays des origines où ce dernier va pour l'enterrer il rencontrera des personnages qui ont tous perdus leur père dans la guerre, etc. La scène de la présentation des orphelins dont le père était mort à la guerre intéresse Loraux, et me semble capitale aussi dans le cadre de cette analyse, dans le sens où « elle est à la fois comme le préambule nécessaire du concours tragique, et la conclusion différée de ce détournement du deuil privé vers le service civique, auquel la cérémonie des funérailles publiques procède de bien des façons ».¹⁰⁹ Ainsi, un lien étroit se tisse-t-il entre la scène publique et la scène privée, lien qui est essentiel à la compréhension des différentes œuvres que j'analyse dans cette thèse. J'évoquerai ce lien dans la sous-partie « Le Récit et l'énigme : La figure d'Œdipe », mais je développerai davantage la question

¹⁰⁷ Loraux, Nicole, *La Voix endeuillée, Essai sur la tragédie grecque*, Paris : Gallimard, (Coll. « Les Essais »), 1999, p. 27.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁹ *Ibid.*

dans le chapitre 4, « Le Récit et la scène » et la cinquième partie, « La Poétique du lien » où comme le dit Loraux « la tragédie sera considérée non seulement comme un texte, mais aussi et surtout comme du théâtre – ce qui implique d’entrée de jeu la prise en compte de l’effet exercé sur un public »¹¹⁰.

Dans la première sous-partie de ce chapitre, je mettrai aussi en évidence les liens entre le récit et l’énigme dans les œuvres étudiées. Je montrerai que ces liens apparaissent surtout à travers le retour de la figure d’Œdipe qui représente en quelque sorte le parcours vers la quête identitaire. Dans la deuxième sous-partie, celle qui est consacrée à la figure d’Antigone, je ferai une analyse des œuvres dans leur rapport avec « le récit du deuil ».

1. Le Récit et l’énigme : la figure d’Œdipe

Nous sommes tous Œdipe, il a tout su de tous, il a vu cette longue et triple bête : nous. Je suis ce que je fus et ce que je vais être. Tout ensemble. Mais je serai anéanti si je laissais ma foi difforme m’apparaître.

Jorge Louis Borgès, Œuvre poétique

On peut dire que les œuvres des différents auteurs que j’analyse contiennent une énigme, dans le sens où les personnages sont amenés à comprendre le sens caché dans le récit du passé auquel ils n’ont pas encore eu accès : ainsi, dans *L’Ombre d’une ville*, le personnage du père de Josépha, Pierre, apparaît-il comme une sorte d’énigme. En effet, pour Josépha, les raisons pour lesquelles il a choisi de se donner la mort restent énigmatiques : elle revient à Beyrouth pour retrouver les traces de son père, le récit de sa

¹¹⁰ Loraux, Nicole, *op. cit.*, p. 11.

vie ainsi que celui de son pays. Cela l'amène donc sur les traces de sa propre identité. Dans *La Levée des couleurs*, au moment où Siham assiste au massacre de sa famille, elle croit voir un ami du village voisin, Maher, participer à la tuerie : elle ne comprend donc pas la métamorphose de cet homme en assassin, ni en violeur – le viol est un acte qu'elle ne comprend d'ailleurs pas non plus et qui apparaît pour elle comme un mystère, ce n'est qu'avec le temps et avec la répétition de la scène du crime dans son esprit qu'elle comprendra que sa mère a été violée. La reconstitution du récit du passé ainsi que sa rencontre avec Maher et son retour sur les lieux du passé lui permettront de résoudre l'énigme de la transformation de ce dernier. Il est intéressant ici de revenir sur l'étymologie du mot « énigme ». Ce mot est d'origine grecque :

« le substantif féminin de 'ainigma' désigne une 'parole obscure ou équivoque', une 'énigme' et, spécifiquement un 'oracle' ; il s'agit donc d'une parole difficile à comprendre, qui nécessite une interprétation, mais porteuse de sens. Dérivé du masculin 'ainos' signifiant 'récit', 'conte', 'histoire', mais aussi 'sentence' ou 'proverbe', le mot renvoie primitivement à un discours narratif ou gnomique avant de présenter les sèmes /obscurité/ et /équivocité/ également contenus dans le verbe 'ainsisesthai' : 'dire à mots couverts', 'laisser entendre', 'faire allusion' »¹¹¹

Ainsi, est-il intéressant de remarquer les liens qui se tissent entre l'énigme et le récit : dans le chapitre « Retisser le passé ou le Récit-palimpseste », je reviendrai sur les œuvres citées ci-dessus pour montrer comment le retour sur le récit du passé permet de dévoiler la part cachée de leur histoire et de leur identité. C'est surtout dans l'œuvre de Mouawad que le mot « énigme » prend le sens spécifique d'« oracle ». Chez cet auteur, l'oracle est à la fois une sorte de voix divinatoire qui présage l'avenir et l'énigme dans le sens d'une

¹¹¹ Bouget, Hélène, *Enquerrer et Deviner: Poétique de l'énigme dans les romans Arthuriens français, fin du XIIIe-Premier tiers du XIIIe siècle*, thèse de doctorat, Université Rennes II, p. 12.

parole difficile à comprendre et qui nécessite une interprétation. L'oracle qui annonce des présages apparaît par exemple au début de la pièce *Ciels*, sur laquelle je m'arrêterai ci-dessous. Par ailleurs, les personnages de Mouawad sont confrontés à des énigmes qu'ils doivent résoudre tout comme Œdipe est confronté à l'énigme présentée par la Sphinx. Je donnerai ici quelques exemples révélateurs de la pièce *Incendies*, mais m'arrêterai plus longuement sur les liens du récit et de l'énigme chez Mouawad dans le chapitre : « Sous les noms : l'instant Minotaure » ; ce chapitre, comme son nom l'indique, portera sur l'interprétation des énigmes et sur le dévoilement du récit du passé et des « mots couverts ». Dans *Incendies*, le testament de Nawal apparaît comme une sorte d'oracle qui propose l'énigme à résoudre : qui est le frère, qui est le père des jumeaux. D'autres énigmes qui s'avèrent l'écho de cette première énigme sont proposées sous la forme de formules mathématiques par Jeanne, qui enseigne d'ailleurs cette matière : voir à ce propos la scène où Jeanne expose « la théorie des graphes » et explique « l'application théorique de « la famille habitant dans le polygone K » (*Incendies*, pp. 18-20). Les jumeaux reçoivent également différents objets avec le testament de leur mère, ces objets apparaissent comme des objets-énigmes : ils portent en eux le récit à découvrir et (ra)mènent les jumeaux vers les lieux du passé. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la quête identitaire chez Mouawad est toujours liée à un déplacement dans l'espace, des liens étroits se tissent entre espace et identité. Dans *Littoral*, Wilfrid demande :

« On est où là ? on est où ? et moi, je suis qui moi, je suis qui ? » (*Littoral*, p. 27)

Ce parallélisme entre la question de l'espace et la question de l'identité revient en écho dans *Visage retrouvé* lorsque Wahab avoue :

« Et je ne sais plus où je suis. Ni qui je suis. » (*Visage retrouvé*, p. 139)

Le visage retrouvé de sa mère est d'ailleurs décrit en termes spatiaux comme je l'ai déjà dit. Je reviendrai sur les liens entre espace et identité ultérieurement dans cette thèse.

Parmi les objets-énigmes que reçoivent les jumeaux il y a différentes lettres à remettre, l'une au père, l'autre au fils, qui s'avèrent la même personne ; un cahier rouge, objet-mémoire qu'elle laisse à Simon et qui porte « la parole de Nawal » (titre de la scène 29), sur laquelle je reviendrai longuement dans la partie « La Poétique du lien » (voir *Infra*).

De même, la veste bleue que Nawal lègue à Jeanne ou le nez de clown rouge qu'elle laisse à son premier enfant sont des objets qui portent une histoire qui se dévoile avec l'avancée de la pièce. Etrangement le nez de clown rouge censé permettre à Nawal de retrouver son fils devient un objet à double tranchant : cet objet lui permettra de résoudre sa propre énigme et de retrouver le fils perdu au moment du procès de son bourreau. Ainsi la reconstitution de l'histoire de chacun de ces objets est-elle en quelque sorte liée à des coups de théâtre qui bouleversent la vie des personnages et déclenchent leurs « incendies ». Par exemple, dans « L'Incendie de Jannaane », Jeanne découvre une photo de Nawal et de son amie, Sawda, connue sous le nom « la femme qui chante », nom de la femme enfermée dans la prison de Kfar Rayat. Jeanne pense d'abord que c'est Sawda qui a fait de la prison, mais elle comprend par la suite, que cette veste était celle de sa mère, le numéro 72, devenue elle-même « la femme qui chante » et violée dans cette prison, lieu de la naissance de Jeanne et de Simon. Le nez de clown, cadeau offert par Wahab à Nawal est un objet théâtral par excellence. Dans la pièce, il est aussi objet poétique, objet ludique, objet du monde de l'enfance, de l'insouciance, de l'imagination :

« Wahab : Je t'ai apporté un cadeau, Nawal.

Nawal : Un nez de clown !!

Wahab : Le même qu'on a vu lorsque le théâtre ambulant est passé. Tu riais tellement ! Tu me disais : « Son nez ! Son nez ! Regarde son nez ! » Et j'aimais tellement t'entendre rire. Je suis parti jusqu'à leur campement, j'ai failli me faire dévorer par le lion, piétiner par l'éléphant, il a fallu parlementer avec les tigres, j'ai dévoré trois serpents et je suis rentré dans la tente du clown, le clown dormait, le nez était sur la table, je l'ai pris et je me suis enfui ! » (*Incendies*, p. 53)

Le passage ci-dessus est unique dans cette pièce violente dont le leitmotiv est « l'enfance est un couteau planté dans la gorge » et « fait tache » en quelque sorte comme le rouge du nez de clown. Ce rouge de la vie est bouleversé, et perverti à la fin de la pièce au moment du coup de théâtre fatal où Nawal découvre que son bourreau était lui-même son propre fils :

« Nihad : Je ne conteste rien de tout ce qui a été dit à mon procès au cours de ces années. Les gens qui ont dit que je les ai torturés, je les ai torturés. Et ceux qu'on m'accuse d'avoir tués, je les ai tués. (...) Ce n'est pas moi qui le dis, c'est une femme, celle qu'on appelait la femme qui chante. Hier, elle est venue, face à moi, me parler de dignité. Sauver ce qui nous restait de dignité. (...) Que ce procès était d'un ennui ! Sans rythme et sans aucun sens du spectacle. Le spectacle, moi, c'est ça ma dignité. Et depuis le début. Je suis né avec. On l'a trouvée, paraît-il, dans le seau où on m'a déposé après ma naissance. Les gens qui m'ont vu grandir m'ont toujours dit que cet objet était une trace de mes origines, de ma dignité en quelque sorte, puisque d'après l'histoire, il m'a été donné par ma mère. Un petit nez rouge. Un petit nez de clown. Qu'est-ce que ça veut dire ? Ma dignité à moi est une grimace laissée par celle qui m'a donné la vie. Cette grimace ne m'a jamais quitté. Laissez-moi la porter alors et vous chanter une chanson de mon cru, pour sauver la dignité du terrifiant petit ennui.

Il pose le nez de clown. Il chante. » (p. 84-85, *Incendies*, c'est moi qui souligne)

On passe de la poésie ludique du premier passage évoquant le nez de clown à une poésie cynique, à une poésie de la perversion, du mal. Le bourreau de Mouawad se met en scène, se mon(s)tre. Le nez de clown porte alors en lui une dimension qui dépasse le propos de ce chapitre ; je reviendrai sur la question du monstre et du spectacle dans le « Le Récit et la scène » (voir *Infra*). C'est suite à cette tirade de Nihad que Nawal s'enferme dans le silence (voir *Incendies*, p. 85)

Par ailleurs, *Incendies* peut être lue comme une réécriture du mythe d'Œdipe. Je renvoie ici à l'article : « *Incendies* de Wajdi Mouwad, Les Méandres de la mémoire » dans lequel Grutman et Ghadie révèlent en détails les rapports entre la pièce de Moawad et la pièce de Sophocle, *Œdipe Roi*¹¹². J'en ferai pour ma part une brève analyse pour m'arrêter plus longuement sur le retour de ce même mythe dans la pièce *Ciels*¹¹³. La quête des jumeaux dans *Incendies* rappellent celle d'Œdipe : quand ce dernier lance l'enquête pour trouver l'assassin de Laïos, il ne sait pas qu'il est lui-même la personne recherché ; il se découvre alors coupable de parricide et d'inceste. De plus, cette découverte ramène Œdipe vers l'énigme de la Sphinx dont la réponse faisait également référence à lui : l'être qui marche sur quatre pattes au matin, sur deux à midi et sur trois le soir, ce n'est pas seulement l'homme, mais aussi Œdipe lui-même qui finira par se crever les yeux et devra marcher à l'aide d'une canne. Pour les jumeaux d'*Incendies*, la quête est similaire : lorsque Jeanne et Simon comprennent qui est leur père et qui est leur frère, ils réalisent qu'« en devin[ant] » l'énigme proposée par leur mère, « qu'[ils] sont [eux-mêmes] cette énigme »¹¹⁴. Ils découvrent alors la vérité sur leur propre identité et sur le fait qu'ils sont nés de l'inceste et de l'horreur. Cependant, Nawal, qui apparaît comme une sorte de nouvelle Jocaste ne se suicide pas, et on verra que les jumeaux ne s'aveugleront pas : il est vrai qu'elle s'enferme dans le silence pour mourir quelques

¹¹² Grutman, Rainer et Heba Alah Ghadie, « *Incendies* de Wajdi Mouwad, Les méandres de la mémoire » in *Neohelicon*, Vol. 33, n° 1, mars 2006, voir surtout les pp. 97 et 101.

¹¹³ Dans *Littoral* Mouawad propose aussi une autre réécriture du mythe d'Œdipe dans le récit du parricide d'Amé sur lequel je m'arrêterai dans la partie : « La Poétique du lien », dans « Sommes-nous condamnés à être les fils du monstre? » On retrouve aussi une réécriture de ce mythe dans la pièce *Forêts* du quatuor *Le Sang des promesses*, qui comporte *Littoral*, *Incendies* et *Ciels*.

¹¹⁴ Vernant, Jean-Pierre, « Les Grands Entretiens : Œdipe », Catherine Unger reçoit Jean-Pierre Vernant le 2 mai 2002, in *Les Archives de la télévision suisse*, [en ligne] URL: <http://www.rts.ch/archives/tv/culture/grands-entretiens/3459985-oedipe.html>

années plus tard, cependant, elle transmet sa parole à travers le testament et les objets donnés aux jumeaux. Je montrerai donc dans les deux derniers chapitres de cette thèse comment Mouawad propose un nouvel Œdipe qui ne s'aveugle pas.

Si dans la dernière pièce de son quatuor, *Ciels*, Wajdi Mouawad dit prendre une nouvelle direction en décrivant sa pièce comme « ne support[ant] aucune référence au passé, ni à l'enfance, ni aux origines des protagonistes », cette pièce reprend les motifs, les thèmes et les mythes qui sont au cœur des trois premières pièces. Je ne ferai pas ici une analyse exhaustive de cette pièce, mais proposerai des éléments importants pour la suite de la thèse en m'arrêtant en particulier sur le retour de la figure d'Œdipe, l'enfermement dans le cycle de la vengeance et l'importance du lien entre les récits intimes, l'histoire individuelle, et l'histoire collective. *Ciels* est l'histoire d'une quête, et celle-ci semble à premier abord s'éloigner des questions de filiation, d'origines et d'identité que l'on retrouve dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* – cependant, on verra que ce n'est pas vraiment le cas. En effet, la quête de *Ciels* apparaît d'abord comme une enquête au sens policier du terme : des personnages, enfermés dans un bunker, sont censés retrouver la trace d'un groupe terroriste ou anarchiste qui planifie un attentat de grande envergure. L'enquête apparaît impersonnelle, les lieux restent froids :

« Lieu sans présence humaine.
Technologie informatique. » (*Ciels*, p. 13)

annonce justement la didascalie qui ouvre la pièce. Les outils de l'enquête sont des ordinateurs et les traces des terroristes sont virtuelles et auditives ; l'enquête se fait surtout à travers les ordinateurs, le réseau Internet et l'écoute de conversations téléphoniques. Même les enquêteurs sont considérés comme des outils :

« BLAISE CENTIER : (...) Evitez les confidences, l'affectif. Ici, vous êtes un outil. C'est tout. Chacun ici est un outil qui remplit une fonction » (*Ciels*, p. 16)

Parmi ces enquêteurs se trouve Valéry Masson, un cryptographe qui devrait être capable de décrypter l'énigme et de découvrir qui sont les terroristes en question. Cependant, Valéry Masson se suicide au début de la pièce et les raisons de son suicide – qui semblent liées à l'enquête – deviennent à leur tour une énigme à résoudre pour les autres enquêteurs : Blaise Centier est le chef de cellule et il dirige les opérations, il accueille au début de la pièce Clément Szymanowski, un ancien élève de Valéry, qui devrait pouvoir continuer le travail de cryptographe de ce dernier ; Charlie Eliot Johns, Vincent Chef-Chef travaillent aussi sur l'enquête, ainsi que Dolorosa Haché qui est chargée des traductions et qui maîtrise plus de huit langues (voir *Ciels*, pp. 26-27 pour la répartition du travail des différents personnages). Les enquêteurs devraient s'éloigner, comme je l'ai dit, de toute vie intime, de tout « lien » avec les autres ; cependant, plus leur enquête avance, plus les liens qui se créent entre les différentes étapes et les différents indices, tracent le chemin de retour vers la question intime de la filiation. Valéry Masson tentant de découvrir la piste des attentats se retrouve lui-même intimement lié aux origines de ces attentats :

« CLEMENT SZYMANOWSKI : Cela ne suffit pas de dire que Valéry est devenu fou, encore faut-il s'interroger sur ce qui a provoqué sa folie ! En ce sens, je peux, aujourd'hui, dire avec certitude que la folie de Valéry et donc sa mort sont liées à la voix de l'âme dirigeante de ce réseau terroriste que nous tentons de démanteler » (*Ciels*, p. 60)

En effet, on comprendra que Valéry, avant de se suicider, découvre que le chef du réseau anarchiste est son propre fils, Anatole. Le cheminement de Valéry serait similaire à celui d'Œdipe, mais cette fois-ci, il y a une sorte d'inversion, ce n'est pas le fils qui découvre la vérité sur sa propre identité en découvrant qui est son père, c'est le père qui découvre

son lien identitaire avec le fils devenu terroriste. Tout comme dans une tragédie, Valéry, à l'instar de la cellule d'enquête, s'engage à débarrasser le monde de ce qui le souille, il cherche à rendre la pureté au monde :

« CLEMENT SZYMANOWSKI : (...) Il y a un démon et le démon n'est pas celui que l'on croit. Le jeter à la lumière sauvera la lumière. Personne ne doit nous en empêcher, personne ne doit nous empêcher. » (*Ciels*, p. 41)

On pourrait penser à ce que tente de faire Œdipe dans *Œdipe roi* de Sophocle :

« CREON : Eh bien ! voici quelle réponse m'a été faite au nom du dieu. Sire Phœbus nous donne l'ordre exprès de chasser la souillure que nourrit ce pays, et de ne pas l'y laisser croître jusqu'à ce qu'elle soit incurable.
(...)
ŒDIPE : Eh bien ! je reprendrai l'affaire à son début et l'éclaircirai, moi (...) c'est pour moi que j'entends chasser d'ici la souillure. »¹¹⁵

Tout se passe comme dans une tragédie et, en l'occurrence, comme dans la tragédie d'Œdipe puisqu'en cherchant cet ennemi hors de lui-même, c'est un ennemi qui fait partie de lui-même que découvre Valéry, tout comme Œdipe qui se trouve lui-même être le coupable, le « monstre » qu'il recherchait. Ainsi, Valéry

« comprend[-il] : (...) que cette voix de l'ennemi, de l'autre, était une voix impossible, puisqu'elle était encore une fois la voix de son amour, de son fruit du moins, la voix de son sang, sang de sang, chair de sa chair ! » (réplique de Clément Szymanowski – *Ciels*, p. 62)

Il est d'ailleurs intéressant de noter le nom de l'opération dans laquelle sont engagés les personnages : « l'opération Socrate » (*Ciels*, p. 25). Ce nom fait entendre le « Connais-toi toi-même » socratique et on passe d'une opération dirigée vers « l'ennemi » à une opération qui devrait plonger dans le soi. Outre le nom de l'opération, c'est la structure de la pièce elle-même qui est révélatrice de cette plongée en soi :

¹¹⁵ Sophocle, *Œdipe Roi* in *Œuvres complètes, Tome II, Ajax – Œdipe Roi – Électre*, Texte et traduction, Paris : Les Belles lettres, (Coll. « Universités de France »), (1958) 1981, p. 75-76.

Le choix de Mouawad d'inclure dans sa pièce différentes conversations téléphoniques qui s'imbriquent les unes dans les autres – imitant d'ailleurs la structure plus générale de la pièce – est essentiel. Lorsque Blaise Centier intime à Clément Szymanowski qu'il n'est pas « ici pour créer des liens », qu'il va lui falloir « éviter les confidences, l'affectif », que « chacun ici est un outil » (p. 16), il ne tarde pas à être contredit par « les voix » que l'on « voit » (sur les pages 18-19 de la pièce *Ciels*) ou que l'on entendrait sur scène si on faisait partie du spectacle. En effet, le texte écrit représente « neuf conversations téléphoniques simultanées » selon la note de l'éditeur (*Ciels*, p. 18). La didascalie est claire, il s'agit d' « interceptions de tranches de vie formant un labyrinthe sonore où des conversations indépendantes se croisent et s'entrecroisent » (*Ciels*, p. 17). Ainsi, si ces voix peuvent sembler d'abord étranges au spectateur (ou au lecteur), il comprendra avec la suite de la pièce qu'elles en sont le cœur. En effet, elles entrent sur scène et envahissent tout l'espace du spectacle, celui des personnages qui sont supposés être isolés du reste du monde et sans lien affectif aucun entre eux, et celui des spectateurs qui sont eux aussi sur scène puisqu'ils prennent la place des statues du jardin aride décrit par Blaise Centier. Cependant, l'entrée en scène de ces voix est essentielle : elle révèle deux points importants pour la cellule d'enquête : le premier est en rapport avec la conversation sept, une conversation qui sera reprise par la suite dans la pièce et qui semble donner des indications sur les conversations du réseau terroriste, cette même conversation reviendra en plusieurs langues par la suite dans la pièce :

« Secteur
de la mer Baltique :
convoi numéro 7.
Je répète :
convoi numéro 7.
Livraison du matériel.
Trente-quatre.

Vingt-deux.
Seize.
Zéro un.
Dix heures inversées.
Je répète :
dix heures inversées.
En cas de mauvais temps,
même principe.
Annulation si code 33.
Rapport
en fin de livraison. » (*Ciels*, p. 19)¹¹⁶

On pourrait donc penser que ceci est la seule voix à intercepter et, parmi ces nombreuses voix, qu'elle est la seule sur laquelle il faudrait se concentrer puisqu'elle semble être étroitement liée à l'attentat attendu. Mais, c'est en fait le deuxième point qui est au cœur de la pièce et de mon propos : ce sont les autres conversations, celles qui semblent d'abord tout à fait anodines qui sont paradoxalement importantes. Ce sont des conversations intimes, personnelles, affectives, des « tranches de vies » comme les avaient si justement présentées la didascalie. Ces voix du monde intime permettent de faire le lien entre l'enquête qui se voulait impersonnelle, plus globale et la quête individuelle, intime qui s'avère au cœur de cette pièce, celle que découvre Valéry Masson – le lien entre l'attentat mondial, l'attentat qui lie les différents coins de la planète – auquel participe Anatole, son fils, qui finira par tuer le fils de l'autre enquêteur, Charlie Elliot Johns. La menace est d'autant plus forte qu'elle vient toucher les différentes parties du globe. Le thème de la menace qui vient frapper une communauté, ici internationale, remonte aux tragédies antiques. Le titre de la scène 3 qui accueille les voix est en fait révélateur : « Rhizomes de vies invisibles ». Le rhizome¹¹⁷ est selon *Le Petit Robert* la

¹¹⁶ Voir aussi *Ciels*, pp. 20-21 pour le retour de cette conversation sur laquelle se concentrent les enquêteurs dans la salle de travail.

¹¹⁷ Ce mot peut faire référence au concept philosophique développé par Deleuze et Guattari, dans *Capitalisme et schizophrénie*. Je m'arrêterai pour ma part ici sur une analyse du rhizome tel qu'il est présenté dans le contexte de *Ciels* par Mouawad. Je prévois d'établir des rapprochements plus précis avec

« tige souterraine des plantes vivaces qui porte des racines adventives et des tiges feuillées aériennes ». Le rhizome, du grec, est « ce qui est enraciné » et cette racine est ce qui se tapit au fond de la pièce *Ciels* et qui est justement à l'origine de l'attentat et de l'enquête, ce qui est en rapport avec la question de la filiation. Il est d'ailleurs intéressant de voir que chacune des conversations de la pièce – dont l'on n'entend qu'un seul interlocuteur à la fois – pourrait ouvrir sur un possible récit en rapport avec l'intimité de ce dernier (je ne reproduis ci-dessous que deux des conversations « intimes » à titre d'exemple) :

Conversation 1 :

« Il est resté allongé,
Il dit qu'il a attendu
que le soleil se lève
mais il n'a rien pu
voir, le temps était
voilé
Il a pris la voiture.
Il a dit au sud il
fait toujours beau !
Il a fait un signe de
la main. Il est parti.
Il est revenu avec son
ombre.
Je ne suis pas mort.
Il a éclaté de rire !
Tu sais bien.
Ce rire ! Le sien.
J'en ai pleuré après.
C'est la couverture qui
est triste à voir.
Tu te rends compte ?

Mais la couverture
dans laquelle il a dormi
le matin même.
Je sais, tu comprends.
Il faudrait que tu
passes diner
un de ces jours. »

Conversation 5 :

« Allô, maman ?
Belgrade !
Il pleut ! Chez vous ?
Oui !
Oui !
(rire)
Je voulais juste vous
donner de nouvelles.
Vendredi.
Je vais essayer.
Je ne sais pas si j'aurai
le temps. »

l'œuvre des deux philosophes dans un travail ultérieur. On peut cependant déjà remarquer que le rhizome chez Mouawad, tout comme chez Deleuze et Guattari, permet de créer des rapports entre des éléments éloignés : ainsi, dans *Ciels*, le cri final de Charlie Eliot Johns découvrant la mort de son fils dans les attentats terroristes sur lesquels il enquête est considéré par Mouawad comme « un cri hypoténuse » ; ce dernier ajoute : « L'hypoténuse est cette diagonale fabuleuse qui relie, en leur point le plus éloigné, deux segments pourtant attachés à leur base en un angle droit. Deux êtres que tout sépare ne peuvent être reliés que par un geste diagonal qui est le geste de l'hypoténuse. En ce sens, le cri de Charlie Eliot Johns est un cri hypoténuse puisqu'il relie *Ciels* à *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. » (voir à ce propos la préface de Mouawad pour *Ciels* : « Le Cri hypoténuse ». Ce « geste diagonal », « ce geste de l'hypoténuse » serait celui de la scène, celui du théâtre : il permet d'ailleurs de décrire la poétique de Mouawad lui-même, celle que je développe et analyse surtout dans le chapitre : « Le Récit et la scène » et dans la partie « La Poétique du lien ». Voir *Infra*.

Un homme meurt
et ce n'est pas sa mort
qui te fait pleurer

Dans *Ciels*, on voit que la prise de conscience des horreurs de la guerre est encore une fois au cœur de l'écriture de Mouawad. En effet, dans *Ciels*, ce qui amène Anatole vers l'attentat anarchiste perpétré à la fin de la pièce, ce sont justement les guerres :

« CLEMENT SZYMANOWSKI : Ces pays sont coupables d'avoir versé le sang des fils du siècle ! cette géographie doit être vue comme la géographie des deux premières guerres mondiales, matrices des guerres d'aujourd'hui, d'un siècle mécanique et de son cortège de morts. C'est la géographie du sang versé, c'est la géographie du sang massacré - celle d'hier et celle d'aujourd'hui. Cette voix qui nous condamne et nous menace, c'est la voix de ceux qui sont nés pendant les guerres, Vietnam, Liban, Iran-Irak et qui ont grandi à l'ombre des hécatombes, Bosnie, Rwanda, Kosovo, Tchétchénie. Ils ont trente ans et cherchent aujourd'hui à donner la parole à toutes les jeunesses sacrifiées avant eux. Une vengeance de la jeunesse par la jeunesse (...) son cri sera effroyable. » (*Ciels*, p. 59)

Cette explication que donne Clément Szymanowski des découvertes de Valéry et du sens de l'attentat met en évidence la révolte des jeunes contre les Pères, le regard que porte cette jeunesse sur les Pères qu'ils voient comme coupables. La voix qui mène aux meurtres est similaire à celle d'un oracle :

« Voix masculine : Enfantivores !
Vous êtes l'haleine de l'Histoire
Et on appelle cela un Etat !
(...)
Voyez le sang : Qui ordonne qu'il soit versé
Les pères les pères !
Qui l'a versé ?
Les fils les fils !
Tout homme qui tue un homme est un fils qui tue un fils
Nécessairement horrible nécessairement ;
Tout sang d'homme qui tache des mains d'homme
Nécessairement horrible nécessairement
Est le sang d'un fils qui tache les mains d'un fils ! » (*Ciels*, p. 59)

La pièce de Mouawad fait retentir « le cri effroyable » de la vengeance de la jeunesse, le cri des fils, et le cri de douleur du père (ici Charlie Elliot Johns, collègue de Valéry, dont le fils meurt dans l'un des musées en question dans les attentats), le cri des Pères.

« Charlie crie.
Il sort de sa chambre.
Traverse le jardin.
Passe au milieu des statues et s’y appuie désespérément.
Charlie pousse un profond hurlement. » (*Ciels*, p. 81)

Ce « vagissement inarticulé » tel que le qualifie Wajdi Mouawad lui-même dans sa préface à la pièce *Ciels* est au cœur de la tétralogie entière *Le Sang des promesses* : ce cri est le lien, mais aussi la racine, le rhizome pour reprendre le sous-titre d’une des scènes de *Ciels*, qui sous-tend ces différentes pièces. C’est ce que Mouawad appelle, dans cette même préface, « le cri de l’hypoténuse » : il s’agit d’un cri de l’intime, un cri affectif, qui est mis sur scène, représenté, le cri du père qui perd son fils – ou le cri du fils qui tue son père – et ce cri représente « la seule vérité » de l’existence selon Dolorosa Haché :

« la seule vérité qui vient d’être dite, celle du fils qui tue son père, sourd autant qu’aveugle, tu refuses de l’entendre et de la voir, jusqu’aux statues du jardin on la fera résonner ensemble ! » (*Ciels*, p. 67)

C’est bien de ces cris terribles dont résonne la fin de cette pièce-tragédie qui devrait « exploser dans la tête des gens » (*Littoral*), ces spectateurs qui prennent la place des « statues du jardin » dans *Ciels*. Le cri de Charlie Elliott Johns peut alors s’apparenter au cri de chaque père / mère face à la douleur de perdre un fils dans la guerre ou dans un acte terroriste. Il s’agit donc pour Mouawad de mettre en scène et surtout de raconter les récits individuels en les liant à l’histoire collective. C’est dans ce sens qu’on pourrait comprendre le lieu des explosions, des musées, lieux de la mémoire collective¹¹⁸.

¹¹⁸ On peut aussi interpréter autrement cette destruction des musées par les jeunes terroristes : les musées sont surtout des lieux de la mémoire construite et ne tiennent pas toujours compte de tous les aspects de la mémoire collective. Victor, le fils de Charlie Elliott Johns se moque des musées et finit par aller sur Internet (lieu où se trouve en quelque sorte tous les rhizomes) pour finir la présentation qu’il doit préparer pour un projet scolaire. A propos des musées, voir aussi : Maryline Crivello (dir.), *Les Echelles de la mémoire en méditerranée (XIXe-XXe)*, Arles : Actes Sud (« Etudes méditerranéennes »), 2010, p. 21 : « Quelles significations ces traces de l’Antiquité conservent-elles pour nous lorsque, à partir du XVIIIe siècle, dans ces lieux emblématiques de l’esprit occidental que sont les musées, le travail de blanchiment de la ruine, la production d’une statuaire « restaurée » en blanc et inscrite dans un espace déréalisant effacent progressivement toute mémoire polychrome ? »

Ainsi, comme le pressent Sélim Abou quand il se lance dans la rédaction de son essai, *De l'identité et du sens*, il y a un « rapport implicite, mystérieux, entre la quête d'identité et la recherche du sens aussi bien dans la vie collective que dans l'existence individuelle »¹¹⁹ et surtout, Abou comprend que l'identité individuelle et l'identité collective restent dans un rapport étroit, s'alimentant l'une l'autre¹²⁰.

On pourrait dire que Wajdi Mouawad rapporte ce qui est privé, intime dans la sphère publique, sur la scène publique – ainsi, les titres des pièces du cycle *Le Sang des promesses* : *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels*, appartiennent-ils à un espace ouvert, accessible à tous, celui des différents éléments – Terre, Eau, Feu, Air. Cependant, ils font contraste avec les titres contenus à l'intérieur des pièces : *Littoral* s'ouvre sur une première scène intitulée « Ici », où l'on entre directement dans l'intimité de Wilfrid qui raconte comment il a reçu un appel téléphonique lui annonçant la mort de son père au moment où il était au lit avec une fille ; dans *Incendies*, les incendies de la pièce du même nom sont intimement liés au bouleversement qui a lieu dans la vie des personnages : « Incendies de Nawal », « Incendies de Sarwane », « Incendies de Jeanane » etc. ; « les ciels » impersonnels du début de la pièce du même nom sont liés aux « rhizomes de vies invisibles » (titre de la scène 3), pièce qui s'achève sur une scène intitulée : « Le Ciel de Victor ». De plus, ce jeu entre l'espace intérieur et l'espace extérieur apparaît chez Mouawad à travers son intérêt pour des éléments tels le téléphone, la télévision ou encore le réseau Internet... des éléments du monde extérieur ou de la sphère publique qui entrent dans le monde intime, dans la sphère privée. Les connections

¹¹⁹ Abou, Sélim, *De l'identité et du sens*, Beyrouth : Presses de l'Université Saint-Joseph, 2008, p. 17

¹²⁰ *Ibid.* – pour Abou, c'est la culture qui permet de faire le lien entre les deux instances.

sont alors soudaines, forcées, envahissantes. Dans *Littoral* c'est un appel téléphonique qui s'immisce en quelque sorte dans la vie quotidienne et tranquille de Wilfrid, qui interrompt la scène d'amour à laquelle il se livre, et qui l'oblige à aller trouver le corps de son père à la morgue. Il est alors amené à se lancer dans la quête d'une sépulture pour ce dernier, quête qui s'avère également une quête personnelle à la recherche du sens et de son identité. C'est également un coup de téléphone, « comme un couteau dans la gorge. Planté fret sec. Shlack ! Réveil brusque (...) c'est le téléphone (...) le goût de son propre sang à chaque respiration » (*Visage retrouvé*, p. 159-160), qui sort Wahab de la routine et de la « commodité »¹²¹ de sa vie quotidienne, en lui annonçant la mort de sa mère. Il doit alors confronter les monstres du passé : le spectre de la femme aux membres de bois, la guerre, les multiples facettes de la vérité, et aller vers une connaissance de lui-même. Dans *Incendies*, le testament de Nawal, comme une voix d'outre-tombe, « entraîne » les jumeaux vers des découvertes qui bouleverseront leur vie et révéleront une dimension cachée de leur identité. Ainsi, chez Mouawad, l'énigme est-elle étroitement liée à la recherche de soi. Dans les différentes œuvres de Mouawad, les spectateurs sont confrontés à la résolution des énigmes en même temps que les personnages. Je montrerai dans « Le Récit et la scène » et dans « La Poétique du lien » qu'ils sont amenés eux aussi à aller à la recherche du sens et d'eux-mêmes.

L'entrée dans « le temps hoquetant » que j'ai évoquée dans le chapitre précédent est liée, comme on l'a vu dans l'œuvre de Mouawad en particulier, à la figure d'Œdipe. En effet, la voix oraculaire sur laquelle s'ouvre la pièce *Ciels* décrit le cycle de la

¹²¹ Voir à ce propos *Infra*, p. 214 ainsi que le texte de Mouawad : « Nous sommes des immeubles » in *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes : Joca Seria (Coll. « Les Carnets du Grand T »), 2009, p. 53.

violence des pères qui tuent les fils, des fils qui tuent les pères et annonce un nouveau malheur à venir. On pense à la généalogie d'Œdipe : Laïos qui tente de se débarrasser d'Œdipe, Œdipe qui tue Laïos, les fils d'Œdipe, Étéocle et Polynice qui s'entretuent, etc. D'ailleurs, Jean-Pierre Vernant racontant l'histoire d'Œdipe, évoque « l'effroyable pestilence »¹²² qui touche Thèbes sous le règne de ce dernier : les bêtes ne sont plus fécondes, les femmes accouchent d'enfants mort-nés, de monstres, c'est, dit Vernant « tout le pouvoir saisonnier qui est dérégulé »¹²³ et Thèbes ne semble plus « obéir à un cycle temporel correspondant à l'ordre du monde »¹²⁴. Œdipe, « né à contretemps », « a faussé le temps cosmique »¹²⁵. D'une certaine façon, ajoute Vernant, « il est le mal humain, le malheur humain, la malédiction qui peut peser sur une lignée »¹²⁶. Dans la pièce, *Incendies*, l'accent est mis sur le cercle vicieux de la vengeance entre les communautés :

« Sawda : Et les réfugiés, pourquoi ont-ils enlevé les enfants ?

Le médecin : Pour se venger. Il y a deux jours, les miliciens ont pendu trois réfugiés qui se sont aventurés en dehors des camps. Pourquoi les miliciens ont-ils pendu les trois réfugiés ? Parce que deux réfugiés du camp avaient violé et tué une fille du village de Kfar Samira. Pourquoi ont-ils violé cette fille ? Parce que les miliciens avaient lapidé une famille de réfugiés. Pourquoi l'ont-ils lapidée ? Parce que les réfugiés avaient brûlé une maison près de la colline du thym. Pourquoi les réfugiés ont-ils brûlé la maison ? Pour se venger des miliciens qui avaient détruit un puits d'eau foré près d'eux. Pourquoi les miliciens ont détruit le puits ? Parce que des réfugiés avaient brûlé une récolte du côté du fleuve du chien. Pourquoi ont-ils brûlé la récolte ? Il y a certainement une raison, 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* » (p. 40-41, *Incendies* – c'est moi qui souligne)

¹²² Vernant, Jean-Pierre, *op. cit.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

Les relations de cause à effet présentées par le médecin mettent en relief un mécanisme de causalité lié à la vengeance. La répétition de « pourquoi » suivi de « parce que » met en évidence la répétition du cycle de la vengeance mais aussi, elle crée un rythme qui se joint au récit de l'histoire du monde qui semble, elle, prendre son origine dans la violence et dans la vengeance. Je monterai dans la partie finale de cette thèse, « La Poétique du lien », comment les œuvres étudiées proposent de casser ce fil et de déplacer, en quelque sorte, le début de cette histoire pour une refondation du monde.

2. Le Récit du deuil : Antigone ou comment enterrer ses morts

Redonner un lieu à tous nos morts.

L'Ombre d'une ville, p. 72

Mais je ne sais pas où l'enterrer, papa, je ne sais pas... Tu dis qu'il est enterré ici, là-bas, mais non, il est encore parmi les vivants, il n'a pas de repos, il n'a rien, papa n'est enterré nulle part et je ne sais pas comment l'enterrer, comment on fait pour enterrer son père.

Littoral, p. 60

*Enterrez-moi toute nue
Enterrez-moi sans cercueil
Sans habit, sans écorce
Sans prière
(...)
Aucune pierre ne sera posée sur ma tombe
Et mon nom gravé nulle part.
Lorsque ces enveloppes auront été remises à leur destinataire
Une lettre vous sera donnée
Le silence sera brisé
Et une pierre pourra alors être posée sur ma tombe
Et mon nom sur la pierre gravé au soleil.*

Incendies, p. 13-14

Dans son essai sur la tragédie grecque, Nicole Loraux consacre son étude à *La Voix endeuillée*, « comme si, [dit-elle], le deuil [était] au texte tragique un de ses principaux sous-textes »¹²⁷ ; elle réitère que « toute tragédie relève de la mise en scène d'un deuil ».¹²⁸ Les représentations littéraires de la guerre civile libanaise apparaissent en effet comme des récits de deuil. Il y a d'ailleurs un lien inextricable entre la guerre et la pensée de la mort. Freud l'avait déjà clairement montré dans *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* (1915), texte qu'il écrit justement au moment où est déclenché la

¹²⁷ Loraux, Nicole, *op. cit.*, p. 11

¹²⁸ *Ibid.*, p. 76

première guerre mondiale. Freud y rappelle qu'au cours de la vie, on a tendance à mettre la mort de côté, à ne pas y croire (jusqu'au moment où la maladie ou le deuil d'un proche nous la rappelle). Cette « attitude conventionnelle à l'égard de la mort est incompatible avec la guerre » dit Freud puisqu'en temps de guerre, la mort est sans cesse rappelée à nous, « il n'est plus possible de nier la mort ; on est obligé d'y croire »¹²⁹ ajoute-il. Ainsi, notre rapport à la mort est-il en quelque sorte perturbé avec « la guerre [qui] en démultiplie brutalement et cruellement l'expérience »¹³⁰. C'est ce que réitère Marc Crépon qui introduit son essai philosophique *Vivre avec la pensée de la mort et la mémoire des guerres* (2008) en revenant sur le texte fondateur de Freud cité plus haut. Pour Crépon, « le temps de guerre n'est ainsi rien d'autre que celui de [l'] envahissement et de [la] submersion, [par la mort qui ne se laisse plus dénier] – et lorsque nous en gardons la mémoire lorsque nous commémorons les victimes, lorsque nous faisons du souvenir des vies sacrifiées une responsabilité politique et éthique, c'est d'abord et avant tout ce *temps* qui nous est rappelé ».¹³¹ Se commémorer la guerre, faire un récit de guerre serait en d'autres termes faire un récit de deuil. C'est dans ce sens que Carine Trevizan intitule son étude des textes qui évoquent la grande guerre, *Les Fables du deuil*. Son investigation se centre sur « les mots mis sur la mort et le deuil, les formes de langage qui tentent d[']apprivoiser ou d[']exorciser »¹³² la double expérience de la perte et de l'absence. Les œuvres qui représentent la guerre civile libanaise se présentent également comme des récits de deuil. Je montrerai dans la sous-partie qui suit que l'enterrement des

¹²⁹ Freud, Sigmund, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », in *Essais de psychanalyse*, Paris : Petite bibliothèque Payot, 1972, p. 256.

¹³⁰ Crépon, Marc, *Vivre avec la pensée de la guerre et la mémoire des guerres*, Paris : Hermann Editeurs (Coll. « Le Bel aujourd'hui »), 2008, p. 11.

¹³¹ *Ibid.*, p. 12.

¹³² Trévizan, Carine, *Les Fables du deuil. La Grande guerre: Mort et écriture*, Paris : PUF (Coll. « Perspectives littéraires »), 2001, Avant-propos, p. XVIII.

morts y est un thème récurrent et central et que le retour de ce thème tient sa singularité dans le fait que le processus du deuil est largement présenté comme étant encore inachevé et apparaît conjointement avec des références au mythe tragique d'Antigone, explicitement ou implicitement évoqué dans les œuvres analysées.

Ainsi, la pièce *Littoral* de Mouawad est-elle centrée sur le récit d'une quête de sépulture pour le père de Wilfrid au pays des origines, pays ravagé par la guerre : les cimetières débordent, les quelques terrains qui restent sont minés. Le père de Wilfrid apparaît comme un cadavre ambulante mais « se comporte comme s'il était toujours vivant »¹³³ et l'accompagne pour trouver sa sépulture. On peut dire que le cadavre du père est exposé tout au long de la pièce et qu'on assiste aux différents rituels de l'enterrement et à la métamorphose et à la préparation du cadavre : les différentes scènes qui ponctuent la pièce ont pour titre : « Morgue » (scène 6, p. 25), « Procédures » (scène 8, p. 33, il s'agit de la visite de Wilfrid aux pompes funèbres), « Salon funéraire » (scène 10, p. 44), « Décomposition » (scène 29, p. 86), « Putréfaction » (scène 37, p. 101), « Déshabillage » (scène 44, p. 111, Wilfrid et les personnages qui l'accompagnent lavent le corps du père), « Habillage » (scène 51, p. 132). Il est intéressant de s'arrêter encore une fois sur la lecture que fait Loraux de la tragédie grecque lorsqu'elle rappelle que l'exposition du cadavre est « à la fois, un élément à part entière de la représentation tragique et un « acte éminemment rituel » [...] qui permettrait [aux spectateurs] de reconnaître une réalité rituelle au sein de l'inquiétante étrangeté de la tragédie »¹³⁴ - Mouawad, pour sa part joue sur cette inquiétante étrangeté, la réalité rituelle est bien

¹³³ Haddad, Katia, *op.cit.*, p. 218.

¹³⁴ Loraux, Nicole, *op. cit.*, p. 124.

présente, mais le cadavre du père est vivant rappelant la présence lancinante du passé dans le présent. Le père de Wilfrid ne quitte la scène qu'au moment où la quête identitaire s'achève et que Wilfrid intègre la part perdue de son passé. La quête aboutit au moment où Wilfrid et les enfants du pays enterrent le père de Wilfrid – ou le Père : ils acceptent qui ils sont et intègrent leur passé et celui de leur pays. Le père est « emmeré » sur la bordure du littoral avec des bottins qui comportent les noms de tous les habitants du pays. Ces noms avaient jusque là été récités par Joséphine qui les ramasse et les collecte pour « sauver la mémoire » « de ceux que l'histoire va oublier » (*Littoral* 115, 107).

« Tous ces noms, la plupart sont partis ou morts et personne ne sait plus où ils sont ! Tant de gens ont brûlé dans cette guerre, il ne restait plus que leurs cendres, alors leur nom... » (*Littoral*, p. 107)

Les noms sont, comme le disent si bien les auteurs de *La Littérature francophone du Machrek*, une « stèle funéraire orale »¹³⁵. Dans cette pièce où il n'y a pas de référence directe au Liban, ces noms qui restent résonnent eux du rythme et des sonorités de l'arabe, la langue maternelle (perdue) de Wajdi Mouawad¹³⁶.

« Et puis les morts du village de pierre. (...) Monsieur Laplante, mort entre les bras de son fils qui tapait du pied sur la place du village. Il y a aussi toute la famille Bernika retrouvée sous les décombres : Liba, Bénielle, Camil, Fred, Micho, Ekiel, Armand, Fourk, Ziad, Nouhar, Souhayla, Laure, Nazha, Sonia, et aussi l'autre Sonia, celle de la famille Sarkis, et celle de la famille El Kamar, Sonia El kamar, qui venait du village du monastère de la lune, trouvée violée et égorgée sur la pierre blanche. Vous aussi je me souviendrai de vos noms le temps qu'il faudra, Sonia, Sonia, Sonia. » (*Littoral*, p. 104)

¹³⁵ Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 214.

¹³⁶ Voir *Infra* les liens entre la guerre civile, l'exil et la perte de l'arabe comme langue maternelle, thème récurrent de l'œuvre de Wajdi Mouawad.

Ces chapelets de noms s'égrènent telle une prière pour conjurer l'exil et la guerre, pour tenter de rétablir la mémoire. Joséphine est désignée explicitement par le nom d'Antigone :

« Ulrich, l'aveugle m'a dit que je sauvais la mémoire. Il m'a appelé par un nom que je n'avais jamais entendu avant. Il m'a dit Bonne route, Antigone, moi je lui ai bien fait comprendre que je m'appelais Joséphine, mais il n'a rien voulu entendre ! Pourtant, on dit que les aveugles ont l'oreille fine (...) Un homme étrange cet Ulrich. » (*Littoral*, p. 115)

Joséphine-Antigone est un personnage-clef de la pièce : elle participe à l'enterrement des morts du pays qui sont restés sans sépulture et joue un rôle essentiel dans l'enterrement du père puisque ce sont les noms qu'elle porte qui permettent d'ancrer ce dernier au fond de la mer (voir *Littoral*, p. 133). En effet, comme le dit si bien Simone, la « présence [de Joséphine] donne un sens à [la] rencontre [de] tous [les personnages] ». Simone ajoute aussi : « Tu nous révèles puisque tu nous redonnes nos noms » (*Littoral*, p. 116). Ces noms s'accompagnent quelquefois de fragments de récits – comme dans la citation relevée ci-dessus – des récits caractérisant les personnages. Il s'agit alors de rendre aux morts non seulement leur nom, mais aussi leur corps meurtri et surtout leur histoire, comme le suggère Trévizan dans un chapitre des *Fables du deuil*, justement intitulé, « Le suaire des noms »¹³⁷. Les noms, dans *Littoral*, deviennent à la fois les métonymies des corps absents et la représentation du suaire qui enveloppe les cadavres qui n'ont pas reçu de sépulture. Les noms récités, prolongés par les fragments de récit, apparaissent également comme les métonymies des récits que les personnages proposent d'aller raconter de ville en ville, de pays en pays après avoir enterré le père : « Nous irons raconter notre histoire... » (*Littoral*, p. 127) est, en effet, le leitmotiv de la pièce :

¹³⁷ Trévizan, Carine, *op. cit.*, p. 179.

« SIMONE : Chacun racontera son histoire. (...) Je trouverai bien une façon pour leur raconter aux gens ce qui s'est passé, ils verront alors, ils sauront alors qu'ils n'ont pas été les seuls, qu'ils ne sont pas seuls. » (*Littoral*, p. 85)

Je m'arrêterai plus longuement sur la question du récit salvateur dans la seconde partie de cette thèse, « Le Récit en marche ».

Les noms récités par Joséphine et « emmerés » avec le père sont également le prolongement de la sépulture même puisqu'ils rappellent l'inscription du nom sur la tombe. L'écriture est en effet « le premier geste, avec l'acte des funérailles, de la symbolisation de la mort »¹³⁸ comme le rappelle Trévizan. C'est dans ce sens que chez Mouawad, c'est d'abord ce geste qui est mis en valeur : dans *Incendies*, le but ultime des personnages sera de poser une pierre sur la tombe de leur mère et d'y graver son nom. Ils ne pourront honorer ces rituels du deuil qu'au moment où ils auront accompli les dernières volontés que leur mère leur laisse dans son testament. De même, Nawal, leur mère, ne put retourner dans son village natal pour graver le nom de sa grand-mère sur la tombe qu'au moment où elle eut tenu la promesse d'apprendre à lire, compter et écrire. L'apprentissage de l'écriture est donc étroitement lié à l'enterrement des morts. L'œuvre écrite en devient elle-même, un prolongement, à un autre niveau, puisqu'elle porte sur scène la plainte funéraire tragique. L'héroïne de la pièce *Incendies*, Nawal, porte le nom révélateur de « la femme qui chante ». Ce nom est d'abord attribué au personnage de Sawda qui apparaît comme le double de celui de Nawal. Nawal rencontre celle qui l'accompagnera dans sa quête pour retrouver le fils qu'elle a dû abandonner à sa naissance, « au milieu du chemin », comme le dit la didascalie de la scène éponyme « Sawda » (*Incendies*, p. 34). Cela ne manque pas de rappeler les rencontres

¹³⁸ Trévizan, Carine, *op. cit.*, p. 177.

significatives que fait Wilfrid au pays des origines, rencontres qui se font à « la croisée des chemins » (*Littoral*, p. 83). Sawda, qui signifie « la noire » en arabe, pourrait être considérée comme l'autre face de Nawal, son ombre. Lorsque Sawda rencontre Nawal, elle lui demande de lui apprendre à lire et à écrire. En échange, elle lui promet de l'aider :

« Je sais voyager et à deux on sera plus fortes (...) Emporte-moi. Si tu es triste, je chanterai, si tu es faible, je t'aiderai, je te porterai. » (*Incendies*, p. 35)

Les femmes échangent, en quelque sorte, leurs attributs : Sawda apprend à lire, écrire et compter ; Nawal apprend à chanter. Le chant est alors étroitement lié à l'apprentissage de l'écriture et de la lecture : il lie également les deux femmes et joue le même rôle que celui de l'enseignement prodigué par Nawal à Sawda :

« Rappelle-toi le poème appris il y a longtemps (...) Rappelle-toi des paroles (Elles récitent le poème Al Atlal en arabe). Récite-le chaque fois que je te manquerai, *et quand tu auras besoin de courage, tu réciteras l'alphabet. Et moi, quand j'aurai besoin de courage, je chanterai, je chanterai, Sawda, comme tu m'as appris à le faire. Et ma voix sera ta voix et ta voix sera ma voix. Comme ça on restera ensemble. Il n'y a rien de plus beau que d'être ensemble.* » (*Incendies*, p. 62 – c'est moi qui souligne)

Réciter l'alphabet, ou un poème, chanter, joue un rôle salvateur, permet de créer un lien suprême entre les personnages. L'alphabet arabe qui se récite, les noms qui s'épèlent, et qui ponctuent la pièce, ne manquent pas de rappeler les noms aux sonorités arabes égrenés par Joséphine dans *Littoral* :

« SAWDA ET NAWAL : Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, hâ, khâ, dâl, dââl, rrâ, zâ, sîn, shîn, sâd, dââd, tââ, zââ, ainn, rainn, fâ, kââf, kâf, lâm, mime, nouîn, hah, lamaleph, wâw, ya. (...) SAWDA : Sîn, a... aleph... Sîn, aleph, wâw... dâl... a... aleph. Sîn, aleph, wâw, dâl, aleph. Sawda. » (*Incendies*, p. 38)

L'échange et le lien entre les deux femmes est si fort qu'à la mort de Sawda, Nawal devient elle-même la femme qui chante. D'où la confusion des jumeaux lorsqu'ils vont à la quête de leur identité sur les traces du passé et dans les lieux où a vécu leur mère. Le

chant est de prime abord associé à la tristesse, comme le dit Sawda dans la citation ci-dessus, et aux situations difficiles : il revient aux moments où Nawal se fait violer par son bourreau – qui s'avère être son fils – dans la prison de Kfar Rayat, et encore, quand Nawal doit se séparer des enfants, fruits de ces terribles unions, dont elle accouche en prison :

« Mais j'entendais les cris de l'enfant, et j'entendais les chants de la femme qui chante » (*Incendies*, p. 63).

Dans *Incendies*, le chant est plainte, lamentation tragique associée à la séparation et à la mort, « prière » (« Sawda chante comme on prie », p. 52). Le chant de la femme qui chante est « la voix endeuillée » de la tragédie telle qu'elle est décrite par Nicole Loraux dans son essai du même nom, la lamentation funéraire qui naît de « l'amère constatation d'une douleur écrasante »¹³⁹ dont elle parle n'étant pas « pur gémissement », mais étant toujours définie par son caractère musical¹⁴⁰.

Par ailleurs, dans *Incendies*, la construction singulière de la pièce permet de marquer la présence du passé dans le présent. Le passé n'y est pas tout simplement évoqué ou raconté, il n'est pas traité comme un souvenir, il revient littéralement et s'introduit dans le présent. On y retrouve deux quêtes qui se font en parallèle : celle du présent – les jumeaux, Jeanne et Simon, lancés à la recherche de leur père et de leur frère – et celle du passé – à quinze ans, Nawal, leur mère, obligée de cacher sa grossesse, doit donner l'enfant qu'elle a eu avec Wahab dès sa naissance ; elle promet à son fils de l'aimer toujours et, va à sa recherche quand elle a dix-neuf ans. Les deux quêtes aboutiront en même temps : on verra Nawal retrouver son fils, et en parallèle, Jeanne et Simon comprendre qui est leur frère et qui est leur père. C'est le personnage de Nawal

¹³⁹ Loraux, Nicole, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 89.

qui fait le lien entre le présent et le passé. Après sa mort, et avec le début de la quête de Jeanne, on la revoit sur scène à quatorze ans : avec elles reviennent d'abord les voix du passé qui s'introduisent dans le présent, puis les personnages du passé qui apparaissent sur scène en même temps que les personnages du présent. L'enchevêtrement des deux époques et des deux quêtes marque le fait qu'elles ne peuvent exister l'une sans l'autre, que le passé continue de faire partie du présent, de le hanter.

Ainsi, la dramaturgie singulière de Mouawad qui fait communiquer différents niveaux de représentation, où passé et présent s'imbriquent, où morts et vivants évoluent ensemble sur scène, met en valeur le fait que le passé hante les personnages.

Les images des corps gisant sur le sol qui ponctuent le roman *La Levée des couleurs* de Rami Zein et qui obsèdent Siham mettent en relief, à leur tour, la présence lancinante du passé dans le présent. Le roman est le récit du deuil de Siham qui n'arrive pas à proprement faire son deuil : elle a assisté à la mort des siens, a fui son village natal sans pouvoir enterrer ses morts qu'elle a laissés exposés dans le village à la merci des animaux. Une référence intertextuelle explicite met en évidence les liens qui se tissent entre Siham et Antigone¹⁴¹. Le mythe d'Antigone est clairement repris dans un passage qui évoque la pièce d'Anouilh:

¹⁴¹ Il est également possible de rapprocher le deuil de Siham de celui d'un autre personnage de tragédie, Electre. Je me réfère, une nouvelle fois, à l'étude de Nicole Loraux dans *La Voix endeuillée*. Voir à ce propos, *La Voix endeuillée*, pp. 38-57. Cette dernière rappelle qu'on reproche à Electre « la démesure de son deuil ». Elle décrit Electre comme celle qui reste dans le « toujours » du deuil, dans le « farouche et obstiné refus d'oublier » et qui « enfante sans cesse des guerres contre sa propre vie ». Ainsi, ne manque-t-elle pas de rappeler Siham qui, enfermée dans son deuil, se mutilé et tente de se suicider. Electre pleure sans fin son père et non, dit Loraux, « comme les mères tragiques en deuil un enfant, une promesse d'avenir évanoui ». Dans ce sens, on pourrait penser au fait que Siham pleure aussi la perte du passé, et des liens avec sa famille, ce qui l'empêche d'aller vers l'avenir. Loraux évoque également une étymologie moins connue du nom d'Electre ; selon elle, a-lektra, c'est celle qui est « sans lit », celle qui reste sans repos tant qu'elle n'aura pas vengé son père. Siham, quant à elle, a dû fuir son village natal et vivre dans

« En cours de français, le professeur parle d'Antigone, il raconte l'histoire de cette jeune fille qui a voulu donner une sépulture à son frère malgré l'interdiction du roi ; d'abord avec cette petite pelle, puis de ses propres mains, elle a couvert de terre le corps de Polynice, avant d'être condamnée à mort et jetée vivante dans un tombeau. Le professeur évoque Anouilh, cite des extraits de sa pièce, explique le sens de l'histoire en parlant de loi divine et de loi humaine. » (*Levée*, p. 47)

Siham fait elle-même le lien avec sa propre histoire et prend conscience de sa situation :

« Tout à coup un mur se fend sous ses yeux, deux pans s'écartent sur l'impensable : elle les voit, elle les a vus. (...) Elle vient de faire le lien entre le récit d'Antigone et Yarcoub. Elle n'avait jamais pensé à ça. Elle s'était toujours arrangée pour ne pas penser à ça, leurs corps, après, ceux de Nada, Mirna, ses parents, ses grands-parents » (*Levée*, p. 48)

et de celle des autres habitants du pays qui ont dû souffrir de la même manière :

« [Siham] imagine le cadavre de Polynice, ses membres raidis, son ventre gonflé comme ce corps dont elle a vu la photo dans un journal, à la bibliothèque, un homme gisant au milieu d'un boulevard, près de la ligne de démarcation, que personne n'osait retirer par crainte des snipers » (*Levée*, p. 48)

Essayer d'enterrer les morts apparaît ainsi passible de mort, châtement infligé à Antigone, puisque la guerre peut punir celui qui ose retirer les cadavres.

Dans l'article « Ecrire le deuil », ¹⁴² Antoine Compagnon qui se penche sur *Journal du deuil* de Roland Barthes, réalise que ces fragments de textes écrits au moment de la mort de la mère de ce dernier sont révélateurs : « cet écrit du deuil vérifie le lien essentiel du récit et de la vie, constitutif de l'identité narrative telle que Paul Ricœur la définissait »,

un orphelinat où on la traite comme une folle et d'où elle finit par être rejetée ; elle se retrouve enfin chez l'oncle Nebhan et sa famille qui l'accueillent à contre cœur, elle dormira dans « un coin », « derrière le canapé » sur « une couche posée au sol » (*La Levée des couleurs*, p. 123) et qu'elle doit ranger le matin. A cela s'ajoute le fait qu'elle reste agitée à cause du passé qui la hante. Ce n'est qu'après avoir confronté les démons du passé – et rencontré Maher dont elle comptait se venger – qu'elle peut enfin se reposer : « Elle s'endort » sereinement sous l'arbre où gisait auparavant sa sœur morte (*La Levée des couleurs*, pp. 200-201). On retrouve également la très connue étymologie du nom « Electre », la lumineuse, dans le roman de Zein, puisque le roman s'achève sur la levée du jour et les premières couleurs de l'aube. Cela pourrait rappeler la réplique finale de la pièce *Electre*, de Giraudoux : « Cela a un très beau nom, femme Narsès, cela s'appelle l'aurore », réponse faite par le mendiant à la question de la femme Narsès qui, elle, évoque un monde rappelant celui sur lequel se clôt le roman de Zein : « Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd'hui, et que tout est gâché, que tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s'entre-tuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève ? »

¹⁴² Compagnon, Antoine, « Ecrire le deuil », in *Acta fabula*, [en ligne] vol. 14, n° 2, « Let's Proust again ! », Février 2013, URL : <http://www.fabula.org/revue/document7574.php>, page consultée le 11 septembre 2013.

dit Compagnon, « l'écrit de deuil, refusant la vie, ne peut accéder au récit ». Il ne faudrait alors pas céder au récit de peur de s'éloigner du mort.

« Car raconter, « en parler », ce serait composer, accepter le passage du temps, faire le deuil, expliquer, rationaliser. En négatif, le deuil est l'illustration parfaite du lien entre le récit et le temps. Dans le deuil, refuser le récit, c'est refuser le temps – le temps de vivre. (...) Le deuil, le chagrin du deuil, pure répétition, échappe par là à toute mise en intrigue, car il est déni de la temporalité. La moindre suggestion de temporalité est intolérable parce qu'elle contient l'idée que le deuil pourrait baisser d'intensité, s'atténuer, s'achever. Barthes qualifie son expérience d'« autre durée, tassée, insignifiante, non narrée, morne, sans recours : vrai deuil insusceptible d'aucune dialectique narrative »¹⁴³.

Il est intéressant en effet de lire le roman de Ramy Zein dans le même sens que Compagnon lit *Journal du deuil* de Barthes. Il est vrai que nous ne sommes pas devant le même type de texte, puisque cette fois-ci, il s'agit bien d'un roman, d'un récit structuré selon le temps. Cependant, tout au long du roman, Siham refuse de parler de sa douleur et ressasse le moment du massacre de sa famille. Pour Siham, le temps semble s'être arrêté au moment du massacre de ses parents et, dans le roman, l'enfermement spatial et temporel se traduit à travers l'enfermement du lecteur dans le point de vue de Siham, dans la tête de Siham, qui, elle, reste enfermée dans ses souvenirs. Ceci est confirmé par une ouverture soudaine vers des points de vue multiples dans les deux dernières pages du roman (pp. 200-202), suite au retour de Siham dans son village natal où elle confronte son passé, tant les lieux du massacre que le violeur et le meurtrier de sa mère. Jusqu'à ce retour et cette confrontation, le roman semble en quelque sorte faire du « sur place » : tout se passe comme si l'on se retrouvait dans un « envers du récit » puisque « le deuil est l'espace et le temps de l'immobilité et de la répétition »¹⁴⁴. En effet, le temps et l'espace

¹⁴³ Compagnon, Antoine, *op. cit.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

ne semblent faire qu'un pour Siham : elle se sent « captive d'une prison immatérielle » (*La Levée des couleurs*, p. 93), et reste enfermée dans l'instant de la mort¹⁴⁵ des siens :

« Comment expliquer *ce temps crucifié*, cette force qui la retient, l'agrippe par les chevilles, *la cloue sur place* ? » (*La Levée des couleurs*, p. 129 – c'est moi qui souligne)

« Pendant des jours, Siham ne pense qu'à ça : la seconde, la fraction de seconde entre la lumière et le néant, la déflagration et le vide ; tout son malaise se cristallise autour de cet instant... » (*Levée*, p. 90)

« Sa mère ? Elle court dans le jardin, elle court à jamais sa mère, elle est rattrapée par des hommes en armes, séparée de son enfant, entraînée dans l'étable, nulle part ailleurs elle n'est, sa mère, certainement pas en train de l'observer du ciel en se préoccupant de son devenir » (*Levée*, p. 129)

C'est le désir de retour vers les lieux du crime, ainsi que le retour effectif sur ces lieux, qui déclenche les changements qui ont lieu au niveau de la conception du temps et de l'espace et que la narration prend un autre tournant. La focalisation interne sur Siham dure tout au long du roman et ce n'est qu'à travers les yeux et les sentiments de cette dernière que le lecteur a accès aux autres personnages : son frère Karim, l'oncle Nebhan, etc. Les lecteurs sont en quelque sorte enfermés dans ce point de vue jusqu'aux dernières pages du roman lorsque Siham commence à comprendre ce qui est arrivé et à se libérer des démons du passé : vers la fin du roman, et dès que se précise pour Siham le projet de revenir effectivement sur les lieux du passé, on voit le temps se dérouler et sortir peu à peu de l'instant ressassé, acquérant des dimensions plus épaisses : des souvenirs du passé qui vont au-delà de l'instant du meurtre de la famille apparaissent peu à peu :

« Des souvenirs reviennent auxquels elle n'a pas pensé depuis la mort de ses parents, comme cette nuit où son père l'a emmené sur le toit de la maison alors qu'elle était toute petite encore... » (*Levée*, p. 142)

¹⁴⁵ On pourrait penser au récit de Blanchot du même nom: *L'Instant de ma mort*.

« Ce jour, aussi, où en rentrant de l'école, elle a vu sa mère prête à sortir pour se rendre à Deyr-Lwayzé, la taille magnifiquement prise dans une robe neuve... » (*Levée*, p. 143)

et ce, avec le futur qui s'annonce plus clairement :

« D'autres souvenirs encore (...) autant d'images mises sous le boisseau du temps, surgies des années après pour une raison qu'elle ignore, comme si la mémoire se délivrait de ses entraves à mesure que se précisait le projet de remonter à Birnay. » (*Levée*, p. 144)

Effectivement, les changements au niveau de la narration culminent suite à la rencontre de Siham avec Maher, qui a participé au meurtre de sa famille, et après son retour effectif sur les lieux du crime – retour annoncé clairement au futur :

« Ce sera le 10 septembre.
Le même jour. » (*Levée*, p. 172)

Tout se passe alors comme si l'espace s'ouvrait littéralement et qu'en sortant du point de vue de Siham la vision s'élargissait : l'espace auquel les lecteurs ont accès n'est plus celui qui entoure Siham et ceci est marqué dans le texte par les différents connecteurs de lieux et de temps (voir les expressions en italique dans les citations ci-dessous) qui mettent en évidence les mouvements de points de vue et l'accès, pour la première fois dans le roman, aux regards et aux pensées d'autres personnages, en l'occurrence à ceux de Karim et de Maher :

« *A trente kilomètres de là*, Karim regarde la cour du collège depuis la fenêtre du dortoir. (...) Ses yeux suivent le vol d'une chauve-souris (...) Le front appuyé contre la vitre, Karim pense à sa sœur qui est venue le voir ce matin. (...) Quelque chose a changé entre Siham et lui, il l'a senti dès qu'ils se sont retrouvés face à face dans le hall désert. *C'est comme s'il n'y avait plus de barrière entre eux, plus de souvenirs, plus de peur*. Il espère la revoir bientôt. (...) Karim lève les yeux vers le ciel où subsistent quelques morceaux épars d'un soleil mal éteint... » (*Levée*, p. 200 – c'est moi qui souligne)

Plus de barrières dans le roman non plus où le passage à la ligne entre les paragraphes marque le changement de focalisation:

« *Au même moment, à Birnay, Maher G. songe à la jeune fille qui lui a rendu visite tout à l'heure. (...) Il n'arrive pas à savoir qui est cette fille (...) Il force sa pensée atone, tente de démêler les souvenirs glissants...* » (*Levée*, p. 200)

« *Un peu plus au sud, au-delà du mont Khraybi, il y a un arbre debout parmi les ruines* et, sous l'arbre, *une jeune fille couchée* à l'endroit où sa petite sœur gisait le matin du raid. Ses lèvres sont détendues, presque souriantes.

Dans quelques heures, quand poindra le jour et que les couleurs se lèveront sur les collines, Siham se réveillera (...) Elle regardera une dernière fois les ruines de la maison... » (*Levée*, p. 202)

Ce n'est plus Siham qui voit et cette jeune fille couchée est Siham qu'on voit de l'extérieur. Le mouvement du point de vue se détache du regard de Siham pour embrasser d'autres focalisations, et monte, tel une caméra, vers l'horizon, la montrant en contre-plongée. Par ailleurs, le nom arabe, Siham signifie « flèches » et pourrait être lié ici à l'image de « l'arbre debout parmi les ruines » qui représenterait Siham, la survivante, et par conséquent, à un schème ascensionnel, tant celui de la levée des couleurs du jour que celui du mouvement d'ouverture du point de vue. En revenant effectivement sur les traces du passé, et en en retraçant la trame – je m'arrêterai plus longuement sur la question du tissage du récit – Siham peut enfin faire son deuil – ou du moins, avoir un rapport plus pacifié avec la mort. Il est vrai que lorsque Siham revient dans son village des années plus tard, les cadavres qu'elle y a laissé exposés, ont disparu. L'enterrement des morts est figuré dans le roman tant par les gestes symboliques de Siham au moment où elle retourne à Yarcoub et qui répètent ceux du passé que par les images en fin du roman qui font écho au massacre sur lequel il s'ouvre. C'est le corps de la sœur de Siham, la petite Nada, qui servira de transition entre le passé douloureux et le présent plus serein. Au début du roman, la scène du massacre décrite à travers les yeux de Siham perchée sur un chêne montre Nada se faire arracher des bras de sa mère par un milicien qui « tire sa tête

en arrière et, d'un coup, lui tranche la gorge. Une plainte jaillit, des tressaillements agitent le corps de la fillette. Nada est abandonnée sur place. » (*Levée*, p. 14) Le lendemain, suite à sa chute du chêne, Siham ouvre les yeux sur « le petit corps étendu à ses côtés (...) la gorge béante » (*Levée*, p. 16). Quand elle retourne dans son village, Siham repère la place du chêne et « scrute le sol comme à la recherche de quelque chose » (*Levée*, p. 199) : le corps de Nada n'est pas là, mais, c'est ce corps qui resurgit en quelque sorte, rendu éminemment visible par Siham qui « lentement [,] (...) s'agenouille, se couche parmi les herbes, enroulée sur elle-même » (*Levée*, p. 200). Elle se fond en quelque sorte avec la terre – « une odeur d'écorce la pénètre » (*Levée*, p. 200) – avant de s'endormir :

« ... il y a un arbre debout parmi les ruines et, sous l'arbre, une jeune fille couchée à l'endroit où sa petite sœur gisait le matin du raid. Ses lèvres sont détendues, presque souriantes. » (*Levée*, p. 201)

Cette médiation entre les deux corps permet alors de suturer les blessures et de créer un nouveau lien avec le corps des disparus. Tout se passe comme si, grâce à cette médiation, Siham pouvait enfin enterrer sa sœur, l'agenouillement rappelle la prière, et le corps de Siham pénétré par celui de l'écorce figure l'enterrement.

Les corps des disparus ayant été maltraités, voire pulvérisés, pendant la guerre qu'a vécu Beyrouth retrouvent dans *L'Ombre d'une ville* d'Elie-Pierre Sabbag un lieu de sépulture singulier :

« En chemin, je t'expliquai que nous avions retrouvé les cimetières de la ligne de démarcation saccagés, tombes retournées, stèles érigées en barricades (...) Il avait fallu tout raser, exhumer les restes, bâtir des ossuaires et des enfeus, jeter les pierres tombales. Redonner un lieu à tous nos morts » (*L'Ombre d'une ville*, p. 72)

Si dans ce roman, la figure d'Antigone n'est pas explicitement évoquée, on pourrait la retrouver dans l'entreprise qui fonde le roman : le Mémorial monumental, imaginé par Elie-Pierre Sabbag – puisque, je l'ai déjà évoqué, il n'y a pas de mémorial national similaire au Liban – et qui permet de « redonner un lieu à tous [les] morts ». C'est dans ce Mémorial singulier que les vivants peuvent rencontrer les morts. Ce lieu de deuil national allie à la fois le côté public et officiel de la commémoration avec ses rituels sociaux du deuil et le deuil intime et privé : en effet, le mémorial s'élève au cœur de la ville de Beyrouth qui « encercle [ceux qui le visitent] de ses rues bourdonnantes » (*L'Ombre*, p. 10) et « le nouveau rituel comm[en]ce à entrer dans les mœurs et il n'[est] plus rare (...) de voir hommes et femmes aller et venir sur l'allée aux cyprès, s'adresser à l'hôtesse pour s'élever dans l'ascenseur de verre », ascenseur qui amène les visiteurs vers des studios privés, que l'on peut qualifier de chambres funéraires, où ils rencontrent leurs morts. Dans chaque studio mortuaire sont projetés des photos, des vidéos qui permettent aux visiteurs de revoir leurs morts et le passé. Le roman s'ouvre sur la marche de Josépha accompagné du narrateur, Athanase, vers le Mémorial des disparus. Beyrouth vient de sortir de la guerre et Josépha revient dans son pays natal pour « retrouver [le] sillage » (*L'Ombre*, p. 13) de son père et comprendre pourquoi il s'est mystérieusement donné la mort. L'expression « retrouver [le] sillage » du père est intéressante dans le sens où elle met en rapport, dès les premières pages du roman le motif de la trace, du chemin et du retournement de la terre. Le sillage est étymologiquement issu de « sillon », « tranchée ouverte dans la terre par la charrue ».¹⁴⁶ Ce sillon qui s'ouvre dans la terre annonce les tombes qu'on ouvre et l'expression « ouvrir la tombe de la ville » apparaît justement plus

¹⁴⁶ Voir « sillage » et « sillon » dans *Le Petit Robert 2014 Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Le Robert, 2014.

tard dans le roman (*L'Ombre*, p. 99). Retrouver le sillage du père se confond avec celui de la ville et par extension du pays que le narrateur et Josépha « sillonn[ent] » plus tard « pendant près d'un mois » (*L'Ombre*, p. 143). De plus, le sillage est la « ligne que trace un bâtiment en marche dans l'eau qu'il traverse », la « trace d'écume que laisse derrière elle, à la surface de l'eau, une embarcation »¹⁴⁷. En effet, le Mémorial singulier est lui-même décrit comme une sorte d'embarcation puisqu'il a l'allure d'« un vaisseau transparent » (*L'Ombre*, p. 45). Un lien se tisse donc dès l'ouverture du roman entre la question de la trace, de la marche et de l'architecture, thèmes dont j'analyserai les rapports dans la partie « Le Récit en marche ».

C'est Athanase, l'ami d'enfance du père de Josépha, qui aide cette dernière dans son entreprise grâce à ses récits qui croisent le passé du père et celui du pays :

« Voilà pourquoi je reviens, Athanase... Je veux retrouver le Liban et mon père » (*L'Ombre*, p. 38)

« Je t'apprendrais ces dernières décennies qui t'échappent. La fin de l'histoire de Pierre. Sa mort. Tout ce que je sais, je te le donnerai. (...) Ensemble, nous rebrousserons chemin, vers cette braise qui te consume » (*L'Ombre*, p. 39)

Athanase est aussi celui qui semble instiguer Josépha à aller visiter le Mémorial dont il est après tout le fondateur – c'est son projet que reprend un jeune architecte au moment de la construction effective du Mémorial (voir *L'Ombre*, p. 73). De plus, le Mémorial semble compléter le rôle d'Athanase auprès de Josépha : le Mémorial apparaît également comme porteur des récits du passé à travers les projections auxquelles il lui permet d'assister :

« Tu te dirigeas vers la minuscule fenêtre qui projetait une lumière exsangue. Je tirai l'épais rideau de pourpre. *Derrière l'écran Pierre attendait.*

¹⁴⁷ Voir « sillage » dans *TLFi - Trésor de la langue française informatisé*, [en ligne] URL : <http://atilf.atilf.fr> Je me référerai désormais à ce dictionnaire en employant l'abréviation : *TLFi*

Une Citroën s'arrête devant une école aux murs enduits de chaux, à l'ombre d'une rangée d'eucalyptus. On peut lire sur un haut bandé en métal ajouré : Petit Collège. Le chauffeur, en tenue kaki, ouvre la portière à une vieille dame essoufflée. Elle salue de la main un enfant au milieu d'une meute d'écoliers muets. Il ne répond pas. Suivi d'une petite fille, il sort et tend son cartable à la dame (...)

(...) J'écartai le rideau pourpre, tu ouvris la porte et alla t'appuyer sur la balustrade. » (*L'Ombre*, pp. 11-13)

Dans le Mémorial, Josépha, ainsi que les autres visiteurs, se trouvent au bord de l'abîme, dans les limbes à la limite entre le monde des morts et celui des vivants :

« J'entendais la plainte discrète de tes doigts sur *l'interminable garde-corps qui te rattachait encore au monde* (...) J'avais l'impression de fouler les étagères d'une bibliothèque géante, *effrayé par le précipice* (...) Mais ici, une brèche creusait la tranche de chaque livre et l'on pouvait choisir d'habiter tel ou tel, *qu'une balustrade de verre protégeait de l'abîme* » (*L'Ombre*, p. 11)

« Un homme nous croisa, *les yeux clos*. Penché sur l'appui, un couple *fixait le vide*. Le vaisseau semblait habité de *silhouettes estompées* que l'écho de leur pas trahissait comme une effraction » (*L'Ombre*, p.11)

A force de côtoyer les morts, les visiteurs du Mémorial ne sont pas loin de leur ressembler, cependant, cette rencontre avec les morts est essentielle: le regard sur le passé, le passage vers l'autre côté apparaît comme un rituel nécessaire tant pour Josépha que pour les habitants du pays. Pour compléter la quête de Josépha, aux récits oraux d'Athanase, et à ceux projetés à travers les images que porte en lui le Mémorial, viennent s'ajouter les documents visuels et auditifs collectionnés par Basile :

« Au début, Basile m'avait dit :

- Toi tu as tes crayons, moi, j'ai ma caméra. *Il ne faut rien oublier.*

Je n'avais pas beaucoup dessiné, il avait *tout enregistré*. Le sang, la nuit, les obus, les amis, les rues, les combats, nos soirées, les enfants, les miliciens, les corps. (...) Il avait *tout gardé*, ses photos, celles de ses parents, des cartes postales, des documents télévisés. Il découpait tous les journaux. *C'était sa façon de lutter contre la guerre.* » (*L'Ombre*, p. 22)

Dans ce sens, Basile est un personnage qu'on peut comparer à celui de Joséphine dans la pièce de Mouawad, *Littoral*, Joséphine qui collectionne, elle, les noms de tous les habitants du pays pour lutter contre la guerre et l'oubli. Au premier abord, Basile qui « garde tout » et dit qu'il ne faut « rien oublier » pourrait faire penser au personnage de Borges, l'homme qui n'oubliait rien, et qui apparaît sous la figure de Funes el memorioso¹⁴⁸. Cependant, le personnage de Basile se développe tout au long du roman et sa relation aux souvenirs change : je montrerai dans une partie ultérieure que Basile permet de conserver la mémoire mais amène également à se poser des questions sur la manière dont celle-ci se construit.

Ainsi, grâce aux récits d'Athanase et aux projections de Basile et du Mémorial où elle retrouve virtuellement son père, Josépha cherche-t-elle à « donner de l'épaisseur aux morts » (*L'Ombre d'une ville*, p. 137), à « figurer l'existence de l'absent » (*L'Ombre d'une ville*, p. 73), - tant le pays que le père perdus dans la guerre. Pour cela, il lui faut, lui dit Athanase, « ouvrir la tombe de [la] ville » (*L'Ombre d'une ville*, p. 99) dont le récit et le tombeau de Pierre deviennent les métonymies. En effet, le centre de Beyrouth et le tombeau de Pierre sont décrits comme un même lieu :

« De ce passé, ne subsistent, aujourd'hui, que les décombres du centre-ville. Jadis lieu de l'essor et de la richesse, foisonnement que la mort a figé, il n'est plus qu'une poussière jachère qui moisit au soleil. Vide imputrescible, nécrose de la mémoire sous les gravats. Le tombeau de Pierre. » (*L'Ombre d'une ville*, p. 119)

A la pierre tombale figée – à laquelle fait sensiblement écho le prénom « Pierre » - se substitue un mémorial fait d'images, « impalpable[s] réalité[s] » (*L'Ombre*, p. 73). Le mémorial a en effet des qualités aériennes et est étroitement lié aux schèmes

¹⁴⁸ Ce personnage est évoqué par Paul Ricœur dans son ouvrage, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil (Coll. « L'Ordre philosophique »), 2000, p. 537.

ascensionnels : « ses tours austères s'étal[ent] au loin » (*L'Ombre*, p. 9), elles « écras[ent] de part et d'autres *une verrière* trapue », l'ascenseur « de verre » est « transparent » et hisse les visiteurs « à l'assaut du ciel » (*L'Ombre*, p. 10), la balustrade est en verre aussi (*L'Ombre*, p. 11), les poussières y sont « lumineuses » (*L'Ombre*, p. 11). Ce symbolisme ascensionnel met en évidence le désir de la reconquête du passé et d'une puissance perdue¹⁴⁹, en l'occurrence celui du pays dévasté par la guerre.

*Nous avons remonté le temps,
donné de l'épaisseur aux morts,
touché à l'intangible.*

L'Ombre d'une ville, p. 137

Ainsi, le retour sur le passé est-il étroitement lié à l'enterrement des morts. Tout se passe comme s'il fallait d'abord déterrer le passé, pour pouvoir procéder à l'enterrement effectif des morts. Dans les œuvres que j'analyse, cela se manifeste à travers le rôle essentiel attribué au récit et à la nomination. L'Antigone qui apparaît, explicitement ou implicitement dans les différents textes, enterre les morts en portant leur récit ou leur nom.

La récurrence du thème de l'enterrement des morts et le retour de la figure d'Antigone dans les œuvres littéraires représentant la guerre civile libanaise prennent tout leur sens lorsqu'on replace ces œuvres dans leur contexte socio-historique : au Liban, suite à la guerre de 1975-1990, une loi d'amnistie a été adoptée et de nombreux problèmes liés à la guerre sont restés irrésolus. Ainsi, le sort des disparus, 17000 dont on

¹⁴⁹ Voir à ce propos, Durand, Gilbert, *op. cit.*, p. 162.

parle encore à ce jour, déportés, emprisonnés, ou peut-être morts, le sort des criminels de guerre, restent en suspens. Dans un pays où les guerres sont intermittentes et qui vit sous la menace continue d'une guerre à venir, dans un pays où l'on n'a pas fini d'enterrer ses morts, peut-on vraiment tourner la page de la guerre et faire le deuil du passé ? Dans l'ouvrage *Mémoires de guerre au Liban*, Franck Mermier rappelle que l'amnistie, « pour nécessaire qu'elle soit » et « par delà sa prétention affichée d'apaisement », reste liée à une « rétention de la vérité », « consacre un déni de mémoire » et « condamne les mémoires blessées à rester souterraines »¹⁵⁰. Les morts qui continuent de hanter la scène et les personnages de Mouawad, Zein et Sabbag, rappellent ceux qui hantent le Liban d'aujourd'hui. Dans la préface de l'essai *Les Fables du deuil*, Pierre Pachet s'arrête justement sur cette question. Il réalise que le terme de « deuil » peut sembler « trompeur » voire « grossier » et ce, non pas par rapport aux rites du deuil en tant que tel, mais en ce qui concerne le deuil « psychique » qui reste quant à lui lancinant, surtout dans le contexte des guerres qui engendrent des massacres de masse et des disparitions de cadavres.

Par ailleurs, il est intéressant de voir dans la figure d'Antigone la représentation de l'espoir d'une réconciliation suite à une guerre civile, en l'occurrence, celle du Liban. Pour cela, je fonde ma réflexion sur un article de Dario de Facendis¹⁵¹, « Antigone politique »¹⁵². Ce dernier remonte d'abord vers le personnage d'Œdipe qu'il considère

¹⁵⁰ Mermier, Franck, « Avant-Propos », in *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, p. 18.

¹⁵¹ Dario de Facendis est essayiste et chargé de cours à l'Université de Québec Montréal. Il est d'autant plus intéressant de le citer puisqu'il a collaboré avec Wajdi Mouawad à un volume des Cahiers du théâtre français, *L'Oiseau-Tigre*, dont le directeur est Wajdi Mouawad. De Facendis a également organisé un colloque à l'UQAM, *Terreurs, terrorismes et processus inconscients* (2005), auquel Mouawad a participé.

¹⁵² Facendis, Dario (de), « Antigone politique », article paru dans l'ouvrage dirigé par Grenier, Louise et Tremblay, Suzanne, *Le projet d'Antigone : Parcours vers la mort d'une fille d'Œdipe*, Montréal : Liber, 2005, pp. 109-118.

comme « le paradigme du balancement des catégories de l'Autre et du même. »¹⁵³ Nous le savons déjà, Œdipe est bien à la fois « le juge et le criminel »¹⁵⁴, celui qui découvre que la « terrible et nouvelle réalité : le mal, l'autre, le dissemblable, n'est plus ce qui se tient hors du cercle magique d'une société une et indivise, règne de l'Ordre, de la Justice et de la Vie, bâtie en fonction de ce rejet de la négativité hors de ses confins, mais il est en son centre »¹⁵⁵. Aussi, pour Facendis, « le dédoublement du père »¹⁵⁶ trouve-il son « incarnation biologique et symbolique »¹⁵⁷ chez les deux fils d'Œdipe, qui, dans la lutte du pouvoir pour occuper le trône laissé vacant par l'exil du père se sont entretués, « l'un devenant [...] ennemi de la cité, l'autre [...] son sauveur »¹⁵⁸. Facendis ajoute alors qu'« en réalité, [les frères] ne sont pas opposés l'un à l'autre dans l'altérité mais dans la mêmeté »¹⁵⁹ et qu'ils doivent donc « nécessairement s'entretuer »¹⁶⁰. Il considère donc qu'au moment où Créon refuse une sépulture à Polynice, il refuse de le reconnaître comme le semblable et, par conséquent nie « la vérité tragique de la nouvelle, irréversible, réalité de la cité »¹⁶¹. Le mal y est inhérent et Polynice ne peut être tout simplement exclu comme appartenant au « dissemblable absolu »¹⁶². Selon Facendis, il est impossible de vouloir rétablir l'unité mythique de la cité puisque ses fondations ont été déracinées par la tragédie d'Œdipe. Il faut donc tenir compte de l'histoire et trouver « une nouvelle parole pour dire ce Même, désormais traversé par une négativité avec

¹⁵³ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 114.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 115

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 116

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

laquelle il doit se réconcilier »¹⁶³. C'est donc Antigone qui « re-fond[e] la cité »¹⁶⁴ et « pose le premier acte politique »¹⁶⁵ lorsqu'elle donne une tombe à Polynice malgré l'interdiction de Créon, qui, avec sa volonté de forclore la vérité tragique, « renvoie au mythe, à la famille et à l'archaïsme »¹⁶⁶ : ainsi, Antigone, reconnaît-elle le tragique de la Cité et en accepte-t-elle la vérité. C'est dans ce sens qu'Antigone « ramène le politique devant la vérité de sa tâche : accomplir la réconciliation au sein de la scission originelle de l'Histoire sans recourir à des solutions régressives et répressives (en fait : mortifères). »¹⁶⁷ Dans ce même sens, il est intéressant de revenir vers l'ouvrage *La Voix endeuillée* de Nicole Loraux – à qui Facendis dédie d'ailleurs son article. La lecture que propose Loraux dans cet essai sur la tragédie grecque est pertinente dans le cadre de l'étude des textes à caractère tragique qui représentent la guerre civile libanaise : Loraux y esquisse une lecture de la tragédie qui pourrait être considérée, selon ses propres mots comme « authentiquement conflictuelle » puisqu'elle tient compte, comme le font les textes que j'analyse, en même temps « des deux pôles du politique, [à la fois] prescripteur de l'oubli et du deuil ravivant la mémoire »¹⁶⁸.

Pour conclure, dans l'article de Facendis, Antigone apparaît comme la médiatrice entre les parties scindées de la cité. Son histoire est étroitement liée à celle d'Étéocle et de Polynice qu'on pourrait voir comme une représentation des frères ennemis de la guerre civile libanaise. Je m'arrêterai davantage sur cette idée dans la dernière partie de cette thèse, « Pour une poétique du lien ». Cette Antigone-médiatrice est celle qui

¹⁶³ Facendis, Dario (de), *op. cit.*, p. 115.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 117.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Loraux, Nicole, *op. cit.*, p. 122.

apparaît dans les œuvres qui représentent la guerre civile libanaise. C'est Joséphine-Antigone qui, en portant les noms des morts et redonnant leurs noms à ceux qui les ont perdus, « [les] révèle » (*Littoral*, p. 116), ou étymologiquement, « lève le voile »¹⁶⁹ – comme au théâtre justement, et je démontrerai dans le chapitre, « Le Récit et la scène », comment la scène est le lieu privilégié de cette révélation – sur leur identité et sur le passé. Ces noms apparaissent comme les métonymies du récit qui est un élément fondamental de la poétique du lien propre aux ouvrages que j'analyse. Aussi, Antigone, telle qu'elle est présentée dans les œuvres étudiées tient-elle compte du passé et refonde-t-elle le pays tout en gardant le lien avec le fil de l'histoire. Ainsi, par exemple, bien que Nawal porte en elle le caractère rebelle et la colère¹⁷⁰ du personnage traditionnel d'*Antigone* et bien qu'elle se tienne « à l'opposé »¹⁷¹ de certaines traditions de son village, elle reprendra le fil de la promesse faite à sa grand-mère :

« Nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil. Alors apprend à lire, apprend à écrire, apprend à compter, apprend à parler » (*Incendies*, p. 29)

¹⁶⁹ Voir « révéler » dans le *TLFi*, en particulier la partie consacrée en bas de page à l'étymologie et l'historique de ce verbe.

¹⁷⁰ Le thème de la colère est prépondérant dans l'œuvre de Mouawad : je ne donnerai ici qu'un exemple révélateur pour mon propos : dans *Littoral*, les personnages ont un ressentiment contre les plus vieux, contre leurs parents qu'ils accusent d'avoir ruiné leur vie : « SIMONE. (...) Aujourd'hui la guerre est terminée et je suis encore en prison. Vous me dites encore ne joue pas, ne parle pas, ne rêve pas. Vous me dites tais-toi Simone, tais-toi ! Vous êtes des menteurs. » (p. 71) / « AME. (...) Je te le dis, les ennemis ce sont nos parents, alors on devrait plus retourner dans aucun village, rien ! Les parents, on devrait les éventrer, laisser leurs corps pourrir au soleil (...) On leur dira que le mal qu'ils nous ont fait est plus grand que le meurtre, on leur dira qu'ils nous ont pris l'irremplaçable, qu'ils ont tué les visions de notre jeunesse, de nos plus chers miracles (...) Puis on lèvera sur eux, sur nos parents, nos armes, et sans remords : TaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTa ! » (p. 86) Cette colère sera tempérée au moment où les personnages – dont Joséphine – s'uniront dans la quête commune d'une sépulture au père de Wilfrid. Le thème de la colère prend une telle ampleur dans l'œuvre de Mouawad qu'on peut dire qu'il fait partie intégrante de sa poétique ; on pourrait parler d'un théâtre de la colère, colère contre l'horreur de la violence nos sociétés, mais aussi contre les réactions de ces sociétés. Théâtre violent et où il faut se faire violence ; voir l'image du « tigre », animal privilégié de Mouawad ainsi que *Infra*, en particulier les chapitres 4 et 5.

¹⁷¹ Une explication connue du prénom Antigone revient souvent : Antigone signifie littéralement « à l'encontre des ancêtres » : du Grec « anti », « à l'encontre », et « goné », action d'engendrer, et de « goneus » signifiant « le père », le « parent », et « ancêtre », issu du verbe « gignomai ».

Pour casser le fil de la colère, il faudra donc tenir compte de ce fil et de la filiation. Alors, malgré le sang versé, malgré le tragique, Nawal reviendra dans son village natal pour reprendre le fil de la promesse faite à sa grand-mère. De plus, Nawal s'oppose aux gens de son village dans le sens où elle est la seule qui apprend à lire, écrire et compter ; elle tiendra tête à tous les villageois qui se moquent d'elle le jour où elle revient pour inscrire le nom de sa grand-mère sur la tombe :

« Je suis entrée dans le village en passant par la route du bas. Ma mère était là (...) On s'est regardées comme deux étrangères. L'un après l'autre les villageois sont arrivés. J'ai dit : « Je suis revenue graver le nom de ma grand-mère sur sa tombe ». Ils ont ri : « Tu sais écrire maintenant ? » J'ai dit oui. Ils ont ri. Un homme m'a craché dessus. Il a dit : « Tu sais écrire mais tu ne sais pas te défendre. J'ai pris le livre que j'avais dans la poche. J'ai frappé si fort que la couverture s'est pliée, il est tombé assommé. J'ai continué ma route. » (*Incendies*, p. 33)

Cette inscription sera alors la :

« Première épitaphe du cimetière » (*Incendies*, p. 53)

Antigone-médiatrice c'est également Siham qui, retrouvant simultanément le chemin du passé et les parties perdues de son récit, intègre le tragique et va vers la réconciliation. Le roman, *La Levée des couleurs*, dont le titre prend ici tout son sens, s'achève sur le jour qui point à l'horizon et sur la marche « sereine »¹⁷² de Siham qui la mène « vers la grande ville où les pelleteuses achèvent de déblayer les vestiges de la guerre » (*La Levée des couleurs*, p. 202), ville qui se re-fonde justement et sur laquelle se lève de nouvelles couleurs. Le Mémorial transparent, imaginé par Elie-Pierre Sabbag dans *L'Ombre d'une ville*, peut quant à lui, porter singulièrement en lui le souvenir de tous les morts, même ceux dont le corps a disparu dans la guerre ; ce Mémorial se veut comme un lieu où se

¹⁷² Voir *La Levée des couleurs*, p. 202 : « ...[Siham] marchera sans hâte, ne pensera à rien, bercée par les bourdonnements du soleil et le bruit de ses pas sur le bord de la route. Le village de Maher, elle le traversera en jetant un simple coup d'œil à l'épicerie, le sang calme, le cœur serein. »

refonderait la cité perdue, « une confrérie de la mémoire » (*L'Ombre d'une ville*, p. 73). Le nom écrit sur la pierre par Nawal permet quant à lui d' « éclairer [la] tombe » de la grand-mère (*Incendies*, p. 33). Cette lumière ne manque pas de faire écho au personnage de Joséphine qui dit à Wilfrid : « « Je suis la lumière » (*Littoral*, p. 125). Il ne serait donc pas exagéré d'associer la figure d'Antigone telle qu'elle apparaît dans les œuvres étudiées à la lumière, présente aussi dans la transparence du mémorial ou encore dans l'apparition de l'aube :

«...en enterrant ce corps, nous sommes sur le point de tourner la page, de tourner le jour, de tourner la vie. Demain, à l'aube, nous nous remettons en route, nous longerons le littoral jusqu'à la prochaine ville, puis jusqu'au prochain pays, pourquoi pas, jusqu'au prochain continent. Nous irons raconter notre histoire à des gens qui ne sont pas comme nous, qui ne vivent pas comme nous et qui pensent autrement que nous » (*Littoral*, p. 127).

DEUXIÈME PARTIE

LE RÉCIT EN MARCHE

OU

L'ESTHÉTIQUE DU DÉPLACEMENT

INTRODUCTION :

« Tu es celle par qui la parole arrive, alors entre dans les ténèbres et tire-nous du néant »

Mouawad, *Forêts*, p. 55, p. 89

« Je veux boire à l'eau du chagrin ! Unique condition pour casser le fil de toutes nos enfances abandonnées. Racontez, peignez ! »

Mouawad, *Forêts*, p. 85

L'entreprise d'Antigone ne peut cependant s'accomplir qu'au profit d'un retour douloureux vers le passé, d'une plongée nécessaire dans le tragique : « Nous savons que nous devons passer par la tragédie. Nous ne pouvons pas l'éviter. », dit justement Mouawad.¹⁷³ Tout se passe comme s'il fallait d'abord confronter les monstres du passé, les ramener à la surface, sur la scène du présent, pour pouvoir aller de l'avant. Voir, montrer le monstre est un motif qui revient dans les différentes œuvres que j'étudie. Je m'arrêterai longuement sur l'« exposition » du monstre, le spectacle du monstre voire le spectacle-monstre dans le chapitre 2 de cette partie, « Le Récit et la scène ». Mais d'abord, je mettrai en relief, dans un premier chapitre – « Le Récit-palimpseste » –, la structure singulière des différentes œuvres, une structure en palimpseste qui montre comment les lieux et les récits du présent se combinent avec ceux du passé de telle sorte que leur saisie provoque « un double mouvement vers le temps, tourné vers l'avant et vers l'arrière »¹⁷⁴. Je démontrerai donc que le récit est étroitement lié à ce mouvement, à

¹⁷³ Voir à ce propos Côté, Jean-François, *op. cit.*, pp. 135-136, la réflexion de Wajdi Mouawad sur le drame et la tragédie, et sur les questions de pessimisme et d'optimisme.

¹⁷⁴ Bähler, Ursula, *et al.* (éd.), *Figurations de la ville-palimpseste*, Tübingen : Narr, p. 8.

ce que j'appellerai une esthétique du déplacement en la présentant tout au long de la partie « Le Récit en marche ». Pour cela, je m'attacherai également, dans le chapitre 2, « Le Récit et la scène », à identifier et à analyser les liens entre le récit et la scène, liens qui contribuent à cette esthétique du déplacement.

CHAPITRE 3 :

RETISSER LE PASSÉ OU LE RÉCIT-PALIMPSESTE

« Mais les profondes tragédies de l'enfance, - bras d'enfants arrachés à tout jamais du cou de leurs mères, lèvres d'enfants séparées à jamais des baisers de leurs sœurs, - vivent toujours cachées, sous les autres légendes du palimpseste ».

Baudelaire, *Les Paradis artificiels*

Le palimpseste est à l'origine un parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte. Le mot d'origine latine, « palimpsestus » provient d'un terme grec qui signifie « qu'on gratte pour écrire de nouveau »¹⁷⁵. La technique du palimpseste, très répandue au Moyen-Age, née d'une pénurie matérielle et économique, visait d'abord, comme le rappelle Odile Bombarde, l'effacement pur et simple de la première couche textuelle, qui, le plus souvent n'avait aucun rapport avec le texte second, jugé seul digne d'attention :

« A-t-on remarqué que privilégier dans le sens de « palimpseste » la fonction de conversation du passé est un fait relativement récent ? Dans son principe, l'objet nommé palimpseste depuis l'Antiquité, un manuscrit de papyrus puis de parchemin sur lequel on a gratté la (ou les) premières écritures afin d'écrire un nouveau texte, suggère justement le contraire. S'il garde les traces du passé, c'est malgré lui. »¹⁷⁶

L'usage moderne du terme « palimpseste » semble alors constituer « la négation même de ce qui était visé dans l'application de la technique du palimpseste » puisqu'aujourd'hui, le terme « palimpseste », souvent employé dans son acception métaphorique et allégorique, « ne prend sa valeur que dans la profondeur, dans une confrontation

¹⁷⁵ Voir la définition et l'historique du mot « palimpseste » dans *TLFi*.

¹⁷⁶ Bombarde, Odile, « Palimpseste et souvenir-écran dans *Sylvie* : la noyade du petit Parisien » in *Littérature*, 158, 2010, p. 48.

simultanée des différentes couches de sens pensées comme étalées dans le temps »¹⁷⁷. Dans l'introduction de l'ouvrage collectif, *Figurations de la ville-palimpseste*¹⁷⁸, les auteurs reviennent sur les différents usages du mot « palimpseste » et rappellent le fait que c'est l'acception métaphorique de ce mot qui s'est diffusée depuis 1822, « après la publication, par Angelo Mai d'une copie du *De re publica* de Cicéron que le savant jésuite avait découverte et déchiffrée moyennant un procédé chimique à l'acide gallique, sous un texte des *Psaumes* de saint Augustin ». C'est alors que les écrivains et les poètes, tels Gérard de Nerval¹⁷⁹ ou encore Charles Baudelaire¹⁸⁰, s'emparent de la notion de palimpseste et l'utilisent dans le sens allégorique qui, lui, deviendra prévalent. Si je cherche tout d'abord à revenir vers une définition plus générale du mot « palimpseste », c'est surtout pour insister sur le fait que je ne me fonde pas uniquement sur l'interprétation de ce mot dans le cadre spécifique des études littéraires qui ont prévalu ces dernières années et où ce mot tend à se confondre avec les notions d'intertextualité et de transtextualité¹⁸¹. Dans cette partie, je ne m'arrêterai donc pas spécifiquement sur la notion littéraire de transtextualité définie par Genette et, bien que j'évoque le fait qu'« un

¹⁷⁷ Bähler, Ursula, *op. cit.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 6-9

¹⁷⁹ Voir Nerval, Gérard (de), *Angélique, Les Filles du feu*, Paris : Société du Mercure de France (Coll. « Les plus belles pages »), 1906, p. 93 : « Les souvenirs d'enfance se ravivent quand on a atteint la moitié de la vie. – C'est comme un manuscrit palimpseste, dont on fait reparaître les lignes par des procédés chimiques »

¹⁸⁰ Voir Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes IV : Petits poèmes en prose. Les paradis artificiels*, Paris : Michel Levy frères, 1869, p. 329, la partie intitulée : *Visions d'Oxford, Le Palimpseste* : « Qu'est-ce que le cerveau humain sinon un palimpseste universel et naturel?... Oui, lecteur, innombrables sont les poèmes de joie ou de chagrin qui se sont gravés successivement sur le palimpseste de votre cerveau, et comme les feuilles des forêts vierges, comme les neiges indissolubles de l'Himalaya, comme la lumière qui tombe sur la lumière, leurs couches incessantes se sont accumulées et se sont, chacune à son tour, recouvertes d'oubli. Mais à l'heure de la mort, ou bien dans la fièvre, ou par les recherches de l'opium, tous ces poèmes vont reprendre de la vie et de la force. Ils ne sont pas morts, ils dorment... Les profondes tragédies de l'enfance... vivent toujours cachées, sous les autres légendes des palimpsestes. La passion et la maladie n'ont pas de chimie assez puissante pour brûler ces immortelles empreintes. »

¹⁸¹ Je pense en particulier à l'ouvrage, devenu classique, de Gérard Genette, au titre révélateur : *Palimpsestes, La Littérature au second degré* (1982), où le critique étudie les différentes relations transtextuelles qui lient « de façon manifeste, ou secrète, un texte avec d'autres textes », entre autres, l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité ou encore l'hypertextualité.

texte peut toujours en cacher un autre », comme le dit Genette lui-même, je ne prendrai pas cela dans le sens strict d'une œuvre « dérivée d'une œuvre antérieure » tel qu'il le fait dans *Palimpsestes*. C'est surtout l'essai de ce même critique, « Proust-palimpseste », publié plus tôt, dans *Figures I* (1966), où il associe cette figure textuelle au fonctionnement par analogies de la mémoire, ainsi que l'ouvrage collectif : *Figurations de la ville-palimpseste* qui ont inspiré ce chapitre. Les œuvres que j'étudie se prêtent particulièrement bien à une étude littéraire qui s'inspire de l'allégorie du palimpseste, image qui permet de « représenter [...] les phénomènes humains, et avant tout la mémoire, comme une série de strates superposées, alliant succession historique et simultanéité, passé et présent, oubli et souvenir »¹⁸². J'étudierai plus spécifiquement la construction singulière des différentes œuvres, construction qui met en valeur un jeu révélateur entre les strates spatio-temporelles de la narration : les liens entre le récit et les lieux du présent avec le récit et les lieux du passé me permettront de proposer une réflexion sur la construction de la mémoire. Outre cette analyse qui s'intéresse à une étude des œuvres dans leur rapport au palimpseste dans le sens métaphorique du terme, je m'attacherai à mettre en évidence leur lien avec le palimpseste dans le sens propre, celui que rappelle Odile Bombarde – l'écriture d'un nouveau texte.

¹⁸² Ursula, Bähler, *op. cit.*, p. 7.

1- L'Ombre d'une ville : Le récit du passé ou la marche sur les lieux de mémoire¹⁸³

*Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli.
Sous la mémoire et l'oubli, la vie.
Mais écrire la vie est une autre
histoire. Inachèvement.*

Paul Ricœur
La Mémoire, l'histoire, l'oubli

*Les lieux sont des endroits où il se
passe quelque chose, où quelque
chose arrive, où des changements
temporels suivent des trajets affectifs
le long des intervalles qui séparent et
relient les lieux.*

Paul Ricœur
« Architecture et narrativité »

*Et l'art de l'espace par excellence,
l'architecture, ne parle pas de
l'espace : il serait plus vrai de dire
qu'elle fait parler l'espace, que c'est
l'espace qui parle en elle, et (dans la
mesure où tout art vise
essentiellement sa propre
représentation) qui parle d'elle.*

Genette, Figures II

Dans le premier roman d'Elie-Pierre Sabbag, la figure de la ville, apparaît dès le titre, *L'Ombre d'une ville*, où elle est associée au mot « ombre ». On peut dire que ce mot – que j'analyserai plus longuement par la suite – met en relief l'idée de strates puisqu'il

¹⁸³ Il est évidemment inévitable dans le contexte de ce travail évoquant une réflexion sur la mémoire de ne pas penser en lisant le titre de cette sous-partie au célèbre ouvrage de Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*. Cependant, j'ai surtout choisi ce titre dans le sens où il évoque les liens entre la marche dans l'espace et les différentes strates du temps. Je reviendrai sur la question de l'ouvrage de Nora plus tard dans ce chapitre dans les pages x où je propose de regarder les ouvrages que j'analyse à travers le concept de « nœuds de mémoire », proposé par Michael Rothberg et Max Silverman et que je préfère à celui de « lieux de mémoire. » Voir à ce propos *infra* la note 262 à la page 140.

évoque une certaine couverture, un certain dédoublement¹⁸⁴. Le titre invite donc déjà à une étude qui s'inspire du palimpseste d'autant plus que, comme le disent si bien les éditeurs du recueil d'articles *Figurations de la ville-palimpseste* :

« La figure de la ville se prête particulièrement bien à une étude littéraire qui s'inspire du palimpseste, en ce que l'espace urbain, souvent perçu en termes de traces matérielles, architecturales, renvoyant à diverses traces historiques, semble être en général au service de la construction de parcours identitaires et esthétiques précis qui s'y voient ainsi indissociablement liés. »¹⁸⁵

De plus, dans le roman de Sabbag, il s'agit de la ville de Beyrouth qui elle se prête de façon plus particulière à ce type de réflexion puisqu'elle se construit constamment suite à des destructions et reconstructions successives¹⁸⁶ et ce en particulier dans le contexte de la guerre¹⁸⁷. La figure du palimpseste permet en effet de rendre compte des transformations que subit cette ville tout au long de son histoire. Je montrerai d'abord les particularités de cette figure dans le roman de Sabbag et analyserai ses liens avec la réflexion que propose ce roman sur les questions de la reconstruction de la ville et de la conservation de la mémoire.

¹⁸⁴ Voir à ce propos l'article « Ombre » dans *Le Petit Robert 2014*, et dans Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles* (Édition revue et augmentée), Paris : Robert Laffont, (1969) 1982, « Bouquins ».

¹⁸⁵ Bähler, Ursula, *op. cit.*, p. 8 (présentation de l'ouvrage)

¹⁸⁶ *L'Ombre d'une ville* évoque l'histoire « lourde à porter » de cette ville: « Alors, penser que sous nos pieds, sept civilisations se chamaillent pour savoir qui d'entre elles fut la première... », p. 43

¹⁸⁷ Relisant cette partie de ma thèse, je découvre en même temps un documentaire de Nejdma Bouakra intitulé « Beyrouth, ville palimpseste », diffusé sur France-Culture le 10 novembre 2013 dans le cadre des émissions « Villes-mondes ». C'est surtout le titre du documentaire et sa description qui intéressent mon propos et mettent en relief la question du palimpseste, le documentaire lui-même comporte des entretiens avec des artistes. Voici la description du documentaire: « Beyrouth s'étale sous nos yeux et nous butons sur un palimpseste. La ville, tels ces parchemins maintes fois grattés pour servir de support à d'autres mots, est ce lieu où se sont déposés, par strates, les vestiges laissés par l'histoire violente du pays. Beyrouth « ville-palimpseste » devient cet « objet » qui à l'infini se construit par destructions et reconstructions successives. Des auteurs désormais classiques Elias Khoury au dramaturge Roger Assaf, en passant par la jeune garde, le collectif Zoukak, chacun d'entre eux se saisit de matériaux anciens, archives, fables et mythologie contemporaine pour écrire au présent. L'intertexte semble devenu marque de fabrique de la création libanaise. A nous auditeurs/spectateurs, elle tend un miroir. Face aux fictions de la ville, nous découvrons les frictions de la mémoire libanaise qui se conjugue au pluriel. Notre voyage se passe moins dans l'espace que dans le temps... ». Pour référence, voir le site : <http://www.franceculture.fr/emission-villes-mondes-villes-mondes-beyrouth-escale-1-2013-11-10>

La figure du palimpseste est étroitement liée dans ce roman à la marche des personnages qui se fait en même temps que le récit du passé dans l'espace de la ville de Beyrouth. *L'Ombre d'une ville* s'ouvre en effet sur la marche d'Athanase et de Josépha dans la ville de Beyrouth tout juste sortie de la guerre et en reconstruction :

« Beyrouth aime aussi l'hiver (...) Nous marchions. (...) Nous avançons dans l'ombre grêle des arbres (*L'Ombre d'une ville*, pp. 9-10)¹⁸⁸

- Un peu de patience... J'ai tant de choses à te raconter.
Quand Pierre mourut, tu avais quatorze ans (p. 13)

A mes côtés en voiture (...) tu découvrais une ville ordonnée... (p. 14)

En chemin, je t'expliquai que nous avons retrouvé les cimetières de la ligne de démarcation saccagés, tombes retournées... (p. 72) »

Cette marche – et son équivalent, la promenade en voiture – continue tout au long du roman et se fait en parallèle avec le récit du passé que Josépha, revenue au pays, tente de retrouver :

« Voilà pourquoi je reviens, Athanase... Je veux retrouver le Liban et mon père »
(p. 38)

Je montrerai comment la marche se fait dans la ville d'après-guerre mais également dans la ville d'avant – celle détruite par la guerre et celle qui la précède. Ainsi, la marche n'est-elle pas uniquement spatiale mais est-elle aussi temporelle. Ceci est possible grâce au récit qui y est étroitement lié et qui permet, pour sa part, de représenter le temps : il révélera les strates passées de la ville et de la vie des personnages. Le récit semble en effet se tisser à rebours de la marche qui a lieu dans la ville du présent des personnages. La réplique d'Athanase met clairement en relief les liens qui se tissent entre le récit qu'il racontera à Josépha et la marche :

¹⁸⁸ Sauf indication contraire, tous les numéros de pages entre parenthèses dans cette partie, « *L'Ombre d'une ville* ou la marche sur les lieux de mémoire », renvoient à l'œuvre de Sabbag, *L'Ombre d'une ville*.

« Je t'apprendrais ces dernières décennies qui t'échappent. La fin de l'histoire de Pierre. Sa mort. Tout ce que je sais, je te le donnerai. (...) Ensemble, *nous rebrousserons chemin*, vers cette braise qui te consume » (p. 39 – c'est moi qui souligne)

Pour retrouver « l'histoire de Pierre », il leur faudra « rebrousser chemin ». Le mouvement vers le passé reste en relation avec la marche qui se fait dans la ville présente, et, je le montrerai par la suite, avec la ville future. La marche devient un « trajet affectif »¹⁸⁹, une quête identitaire, tant pour Josépha que pour Athanase, qui en profite pour faire le bilan de sa propre vie, de son propre passé, évoquant son rapport au pays, et les décisions qu'il a prises lors de la guerre. Le récit lie intimement les deux personnages et, s'il semble évident que Josépha a besoin d'Athanase pour lui raconter ce qu'il sait du passé :

« J'ai besoin de vous. Parce que vous savez qui était mon père, pourquoi il est mort. » (p. 75)

il est important de noter que le récit devient essentiel pour Athanase lui-même :

« Je ne voulais pas que tu disparaisses, *me laisses à mi-chemin*. J'avais pris goût au jeu de Basile, à *nos films sur le passé* » (p. 133 – c'est moi qui souligne)

La métaphore filée continue et on retrouve une nouvelle fois un lien entre la trame du récit du passé et la trame de la ville, dans l'expression « à mi-chemin ». Si Athanase « apprend » à Josépha ce qu'elle ignore sur son père et sur son pays, sa présence à elle est un espoir pour ce dernier, un moyen d'« apprendre » « à affronter le temps qui [lui] reste dans Beyrouth reconstruite » :

« M'aideras-tu Josépha ? J'ai le dégoût de ces années passées à attendre qu'un ange de papier me révèle le chemin du salut. Apprends-moi à affronter le temps

¹⁸⁹ Ricœur, Paul, « Architecture et narrativité », article publié en 1998 dans la revue *Urbanisme* 303 novembre-décembre 1998, pp. 44-51. Je me réfère pour ma part à l'article publié en ligne en version PDF sur le site <http://www.fondsriceur.fr/doc/ARCHITECTUREETNARRATIVITE2.PDF> et numéroté pp. 1-16. Page 6 pour cette référence.

qui me reste dans Beyrouth reconstruite. Les blessures de la guerre, enduites de ciment, piquées de mensonges suinteront aux premières pluies... » (p. 71-72)

L'acte narratif apparaît alors comme « l'antagoniste par excellence des forces destructrices tel que le Temps ou l'Histoire »¹⁹⁰. De plus, on pourrait dire que l'acte narratif est au cœur de ce roman puisqu'il ne rapporte pas un récit d'actions mais plutôt un « récit de conversation ».¹⁹¹ Ce récit ne « se borne pas à un échange de mémoires, mais est coextensif à des parcours de lieux en lieux. »¹⁹² Ainsi, à mesure que « les personnages se déplacent dans la ville – à la recherche de leur identité, de leurs souvenirs, de leur histoire – les multiples strates historiques, culturelles et identitaires de la ville sont mises à nu »¹⁹³. Le dévoilement des récits du passé se fait en parallèle avec le dévoilement de la ville sous la ville. Je donne ci-dessous un exemple révélateur qui met en évidence les parallèles et les différences entre ce que voit Josépha au moment de la marche dans Beyrouth et ce qu'a connu le narrateur:

« A mes côtés en voiture, (...) tu découvrais une ville ordonnée, percée de grandes avenues ensablées (...)
- Là, *vois-tu*, j'achetais des fruits avec ma grand-mère.
La ruelle alors n'était qu'une procession de pyramides multicolores qui changeaient au gré des saisons. Celles des pastèques étaient taillées dans une malachite veinée de blanc. Les plus étranges étaient les kakis, leur tige en étoile de mer empêchant un ballon mordoré de s'envoler. Mes mains hésitaient entre la brillance et le velours. Le vendeur nous les faisait goûter comme Eve tentant Adam, lissant entre ses doigts secs ou épluchant sans blesser. Toi, tu ne retrouvais que l'enfilade des rideaux baissés d'une galerie commerciale et un escalator déserté. Tout avait changé (...) Les pêcheurs sous leur parasol publicitaire avaient disparu. Aseptisée, Beyrouth était irrespirable. » (p. 14 – c'est moi qui souligne)

¹⁹⁰ Fröhlicher, Peter, « Du Bellay, Hugo, Modiano – trois figurations de la ville-palimpseste » in *Figurations de la ville-palimpseste*, p. 19.

¹⁹¹ Ricœur, Paul, *op. cit.*, p. 6.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Narr, Sabine, « Ecriture palimpsestique de la ville chez Assia Djebar et Leïla Sebbar » in *Figurations de la ville palimpseste*, p. 102

Athanase dévoile à Josépha la ville du passé, celle d'avant la guerre et qu'elle n'a pas connue. L'emploi du présent dans l'expression : « vois-tu », dont on peut dire au premier abord qu'elle participe de la fonction phatique du langage, peut sembler anodin dans un autre contexte. Cependant, dans ce roman qui cherche littéralement à montrer le passé puisqu'il s'ouvre sur un Mémorial singulier qui comporte justement des « salles de vision » (p. 139) dans lesquels les visiteurs peuvent voir les morts et le passé à travers des images et des vidéos, ce présent met en évidence le fait qu'Athanase invite Josépha à *voir* la ville disparue : « Là, vois-tu... ». C'est contre la disparition du passé – liée à une sorte de mort par étouffement : « Aseptisée, Beyrouth était irrespirable » – que se font la marche et le récit d'Athanase et de Josépha dans la ville. Le palimpseste est ici « la figure qui rend tangible le temps : une strate ancienne, sous-jacente à une nouvelle, se donne soudainement à *voir* ». ¹⁹⁴ C'est grâce au récit d'Athanase qui permet de « rendre présent », « l'absence-qui-a-été » ¹⁹⁵, que sont remplis les manques liés au paysage de la ville et au récit que cherche Josépha. La construction parallèle avec l'explétif « ne...que » : « La ruelle alors *n'était qu'*une procession de pyramides multicolores qui changeaient au gré des saisons // Toi, tu *ne* retrouvais *que* l'enfilade des rideaux baissés d'une galerie commerciale... » met en évidence le rapprochement des deux époques. En effet, comme le dit Ricœur, reprenant ses propres théories développées dans *Temps et Récit*, « la mémoire est portée à la fois au langage et à des œuvres par le récit ». Ce « passage de la mémoire au récit », c'est ce que Ricœur appelle « la narrativité ». Et « ce caractère déclaratif de la mémoire va s'inscrire dans des témoignages, dans des attestations » ¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Nägeli, Cristina, et Zöllner, Reto, « Venise et Combray, le palimpseste de la ville chez Proust » in *Figurations de la ville palimpseste*, p. 71 - c'est moi qui souligne.

¹⁹⁵ Voir à ce propos Ricœur, *op. cit.*, p. 1.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 2.

Athanase a été témoin d'un passé que Josépha n'a pas connu. Le récit qu'il lui raconte en parallèle aux promenades dans la ville de Beyrouth permet de « croiser l'espace et le temps »¹⁹⁷. Le parallèle entre l'édification dans l'espace et l'édification dans le temps apparaît surtout à travers la juxtaposition que mettent en évidence ces deux propositions :

« Tu découvrais, je me souvenais » (p. 142)

Josépha, se promenant dans les différents villages du Liban avec le personnage-narrateur, découvre l'espace du présent qu'elle ne connaît pas, et découvre en même temps celui du passé qu'Athanase dévoile pour elle dans son récit :

« Tu découvrais, je me souvenais. Les marais salants n'avaient plus d'éolienne mais des pompes électriques (...) Quelques lourds complexes balnéaires empiétaient sur leur territoire. Plus loin, les reflets argentés des oliviers couvraient la plaine d'un brouillard immobile (...) *Je te parlais des places de villages que j'avais connues*, quinze ans auparavant, de petites portes en cèdre découpées dans un portail géant, de tonnelles ombragées. Assises sur le parapet de pierre, de jeunes femmes lissaient leurs cheveux noirs. De vieux paysans poussaient leur charrette de bois pestant contre leur mule. Les marais, étagés à quelques mètres de la mer, gardaient leur magie. Là, sur certaines portions de la route comme si nous nous penchions aux rares fenêtres d'une prison, nous retrouvions Pierre. » (p. 142 – c'est moi qui souligne)

A quel espace-temps appartiennent les femmes assises sur le parapet et les vieux paysans poussant leur charrette ? Les marais étagés sont-ils ceux du souvenir d'Athanase ou ceux revus au moment de la promenade avec Josépha ? Comme la description du paysage des deux époques se fait à l'imparfait, il pourrait être difficile de trancher. Il est intéressant de remarquer que cette juxtaposition d'époques différentes apparaît également dans le corps du texte : un parallèle se fait entre la narration qui dévoile le passé et l'architexture, si j'ose dire, c'est-à-dire la façon dont le texte se tisse : le texte du roman est lui-même construit de telle sorte qu'il y a continuellement une alternance entre les différents

¹⁹⁷ Ricœur, Paul, *op. cit.*

espaces et temps. Ainsi, par exemple, passe-t-on d'un moment entre Josépha et le narrateur à une visite de ce dernier chez Pierre dans le passé :

« Nous ressortions à la nuit tombante. (...) Je t'emmenai souvent te promener vers la galerie des enfeus. La ville des morts, muette, scintillait dans l'obscurité. [Il s'agit de la promenade d'Athanase et de Josépha]

De temps à autre, je lui rendais visite, harassé. Je m'asseyais parmi les patients dans la salle d'attente... (p. 125) » [Il s'agit de la visite d'Athanase à Pierre dans le passé plus lointain]

Encore une fois, l'emploi des temps du passé (imparfait / passé simple) pour les deux récits – tant celui rapportant la marche et les conversations d'Athanase et de Josépha et celui rapportant les moments du passé entre Athanase, Pierre et leurs amis – peut porter à confusion et pour le lecteur, il faut quelquefois un moment pour comprendre à qui renvoient les pronoms et de quelle époque il s'agit. Il est vrai que l'alinéa permettrait ici de donner un signe du passage d'un temps à l'autre, cependant, dans le roman, le changement d'époque n'est pas toujours signalé par un passage vers un nouveau paragraphe et vice versa.

Ce jeu narratif et textuel est annoncé dans les premières pages du roman dans le rôle que tient le Mémorial lui-même qui est le lieu par excellence du passage vers le passé. Comme je l'ai déjà dit auparavant, le Mémorial prend part à la narration du passé grâce aux films et aux images du passé qu'il projette. Dans le roman, la première irruption du passé dans le présent des personnages, se fait à travers le Mémorial où se lève littéralement le rideau sur le passé:

« Tu te dirigeas vers la minuscule fenêtre qui projetait une lumière exsangue. Je tirai l'épais rideau de pourpre. Derrière l'écran Pierre attendait.

Une Citroën s'arrête devant une école aux murs enduits de chaux, à l'ombre d'une rangée d'eucalyptus. *On peut lire* sur un haut bandé en métal ajouré : Petit Collège. Le chauffeur, en tenue kaki, *ouvre* la portière à une vieille dame essoufflée. Elle *salue* de la main un enfant au milieu d'une meute d'écoliers muets. Il ne *répond* pas. Suivi d'une petite fille, il *sort* et *tend* son cartable à la dame (...) » (p. 11 – c'est moi qui souligne)

Ce passage qui se trouve dans les toutes premières pages du roman met en évidence l'importance du regard que doit porter le présent sur le passé : tout se passe comme si, la minuscule fenêtre du studio mortuaire où se trouvent Josépha et Athanase devenait le lien avec le temps d'avant : ce que Josépha y retrouve c'est le passé de son père qui surgit justement au présent dans le texte. L'emploi du présent de narration accentue cette idée. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que le motif de la fenêtre qui ouvre sur le passé revient lors des promenades d'Athanase et de Josépha sur les routes du pays :

« Là, sur certaines portions de la route comme si *nous nous penchions aux rares fenêtres* d'une prison, *nous retrouvions Pierre.* » (p. 142 – c'est moi qui souligne)

Grâce aux récits du Mémorial, grâce aux récits d'Athanase qui permettent de *voir* l'autre espace-temps sous le présent, les personnages peuvent *se pencher* sur le passé – tant dans le sens propre, celui du mouvement vers l'arrière, que dans le sens figuré, celui de l'attention, l'intérêt apporter pour quelque chose¹⁹⁸. Le roman de Sabbag se centre sur l'importance du récit du passé : retrouver le récit, l'écouter, mais aussi, et surtout, l'importance de « l'acte de faire-récit »¹⁹⁹. La reconstruction du temps passé, faire récit ou remettre ensemble les morceaux du temps, devrait permettre de faire face au temps nouveau, de construire une mémoire pour l'avenir. Le roman pourrait être vu comme un premier pas vers ce que Ricœur appelle « le chemin de la reconquête par les agents sociaux de la maîtrise à faire récit de façon à la fois intelligible, acceptable et responsable »²⁰⁰. Même s'il s'agit d'un texte littéraire, il s'agit de provoquer dans ce roman une réflexion sur l'absence de mémorial collectif à Beyrouth – et par conséquent

¹⁹⁸ Voir « pencher » dans *TLFi*.

¹⁹⁹ Ricœur, Paul, *op. cit.*, p. 7.

²⁰⁰ Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 580.

sur l'absence de récit non seulement public mais aussi intime sur les événements de la guerre. Pour Sabbag, cette maîtrise à faire récit se traduit également dans l'architecture de la ville qui, en devenant aseptisée, court le risque de perdre les traces architecturales, spatiales, qui permettraient de faire des liens avec le récit sous-jacent du passé. Il ne faut pas oublier que l'écrivain, Elie-Pierre Sabbag, est « architecte de formation »²⁰¹ et qu'il a participé à la reconstruction du centre-ville de Beyrouth après la guerre. Il fait partie des architectes qui se sont opposés à l'« aseptisation » du centre-ville au moment de sa reconstruction: par exemple, sur la façade d'un immeuble qu'il a restauré, il a voulu garder des stigmates de la guerre²⁰². Le roman de Sabbag, publié en 1993, et qui peut

²⁰¹ Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 206

²⁰² Selon Katia Haddad, l'immeuble en question, est l'immeuble Sabbag qui se trouve au centre-ville. Cet immeuble restauré par Elie-Pierre Sabbag contraste clairement avec ceux qui se trouvent juste à côté et qui sont entièrement « nettoyés » de toute trace de la guerre. Par exemple, l'immeuble de la banque Audi qui se trouve en face est un immeuble entièrement neuf et moderne. Voir les photos ci-dessous. J'ai fait d'autres recherches et ai compris que l'immeuble Sabbag abrite aujourd'hui la compagnie d'architectes : « Sabbag Assi Architects » dont l'auteur Elie-Pierre Sabbag est un des directeurs. Voir à ce propos le site de cette compagnie : <http://www.sa47.com> L'immeuble restauré garde des pans de murs rongés par la guerre ainsi que l'ancien squelette de l'immeuble original. C'est une nouvelle structure en verre qui permet par sa transparence de faire des liens entre cet immeuble et l'espace de la ville dans laquelle il se trouve. Cette structure transparente permet aussi de montrer les traces laissées par la guerre. La restauration de cet immeuble a clairement influencé l'écriture du roman, *L'Ombre d'une ville* : sa structure et son emplacement ne manquent pas de faire écho au Mémorial imaginé dans le roman tel un « vaisseau transparent », une « cathédrale de verre ». Voici ci-dessous deux photos de l'immeuble Sabbag tel qu'il est aujourd'hui (photos de Google Images, 7 janvier 2014) :



justement être qualifié de roman de « sortie de guerre »²⁰³, est précurseur de cette pensée dans le sens où il représente la réflexion de l'auteur, en tant qu'architecte et en tant qu'artiste, à l'époque de la reconstruction de la ville :

« Beyrouth ne perdra plus sa mémoire. Elle lui a assigné un territoire. Dans le périmètre protégé (...) se dresse le Mémorial des disparus (...) Les hommes ont eu beau effacer toute trace de sang de la cité, abattre chaque mur criblé, maquiller les fissures de trompe-l'œil, traces d'époustouflantes perspectives, jamais ils ne pourront anéantir le souvenir. » (p. 45)

Ci-dessous des photos de détails. Photos prises le 21 janvier 2014 par un ami, Waël Haddad : dans la photo de gauche, on voit clairement les traces d'éclats d'obus et le contraste entre l'ancien immeuble et l'immeuble restauré met en évidence le désir de garder vivant le lien entre le présent et le passé. La dernière photo, à droite, est un détail des consoles qui portaient les balcons et qui ont été préservés ; pourtant les balcons, détruits par la guerre, sont absents. On pourrait lier cela à la réflexion de l'auteur sur la représentation de l'absence. Voir *Infra* p. 117.



Et en guise de comparaison, ci-dessous, une photo de l'immeuble de la banque Audi qui met en évidence « l'aseptisation » du Centre-ville que cherche à éviter Sabbag. Google Images, 7 janvier 2014. :



²⁰³ El Maïzi, Myriem, « Ecrire Beyrouth : Enjeux mémoriels et guerre civile dans *L'Ombre d'une ville* d'Elie-Pierre Sabbag » in *Nouvelles Études Francophones*, Volume 27, Numéro 1, Printemps 2012, p. 218.

Il faudra en effet attendre la première décennie des années 2000 pour voir une véritable réflexion sur le rapport des Libanais à la mémoire de la guerre²⁰⁴. Par exemple, ce n'est qu'à partir de 2008 qu'un travail effectif commence à se faire dans ce même sens avec le projet de *Beit Beirut* (La Maison de Beyrouth) : connu sous le nom de la « Maison Jaune », ce bâtiment a été construit en 1924, sur une intersection qui s'est trouvée des années plus tard, lors de la guerre civile, sur la ligne de démarcation qui séparait en deux la ville de Beyrouth. « Outre sa situation stratégique », ce bâtiment qui présente une architecture singulière, « aérienne et faite de transparences » et « s'ouvrant largement sur la ville »²⁰⁵, est devenu l'un des repaires de francs-tireurs pendant la guerre civile. Ce lieu singulier « superpos[e] ainsi] une architecture domestique et une architecture de guerre »²⁰⁶. C'est pour ces raisons que la Maison Jaune a été choisie pour le projet *Beit Beirut*, elle sera réhabilitée de sorte à préserver « les traces du temps et de la guerre »²⁰⁷ et devrait ouvrir ses portes en 2014 pour devenir un musée consacré à l'histoire de la ville de Beyrouth depuis le XIX^e siècle. Ainsi ce bâtiment devient-il symbolique et il est significatif de le citer dans le cadre de cette lecture sur le palimpseste dans son rapport avec le récit et la mémoire puisqu'il s'inscrit dans la lignée de la pensée présentée dans le roman de Sabbag ; les propos de l'architecte, Youssef Haidar, l'un des partenaires du projet de La Maison de Beyrouth, rappellent ceux de *L'Ombre d'une ville*. Ce dernier voit dans la Maison Jaune « l'équivalent d'un être vivant qui a en lui des cicatrices (...) des traces »²⁰⁸. Ce qu'il compte faire en réhabilitant le bâtiment – éviter de se retrouver avec

²⁰⁴ Pour plus de détails sur cette question, voir l'introduction générale de cette thèse.

²⁰⁵ Voir la présentation de La Maison de Beyrouth sur le site: <http://www.beitbeirut.org>, consulté le 16 décembre 2013.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Youssef, Haidar, interviewé par Bouakra, Nejdma, « Beyrouth, ville palimpseste », documentaire diffusé sur France-Culture le 10 novembre 2013 dans le cadre des émissions « Villes-mondes ».

un bâtiment « nettoyé, propre, neuf » comme « tous les bâtiments du centre-ville »²⁰⁹ – équivaut au projet précurseur de Sabbag tant dans son travail d'architecte restaurant la façade des immeubles de Beyrouth que dans la pensée présentée dans son roman.

Outre l'importance accordée à la conservation du récit du passé et au fait de dire le passé, le roman apparaît comme une réflexion sur la façon dont se raconte le passé. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la place importante accordée dans le roman au personnage singulier de Basile. Ce dernier représenterait la mémoire, surtout une réflexion sur la construction de la mémoire. En effet, je l'ai déjà évoqué dans « Le Récit du deuil », Basile est un collectionneur de souvenirs qui rassemble tout document qu'il trouve sur le passé, photo, vidéo, audio :

« Au début, Basile m'avait dit :

- Toi tu as tes crayons, moi, j'ai ma caméra. *Il ne faut rien oublier.*

Je n'avais pas beaucoup dessiné, il avait *tout enregistré*. Le sang, la nuit, les obus, les amis, les rues, les combats, nos soirées, les enfants, les miliciens, les corps. (...) Il avait *tout gardé*, ses photos, celles de ses parents, des cartes postales, des documents télévisés. Il découpait tous les journaux. C'était sa façon de lutter contre la guerre. » (p. 22)

Cela lui permet de retrouver et de projeter un moment précis du passé :

« Je découvris au sous-sol, une pièce de la taille d'un demi-terrain de tennis. Des néons en ligne éclairaient violemment un cortège de boîtes en métal blanc suspendues (...) [Basile] s'installa devant deux écrans d'ordinateurs.

- C'est génial. Tu vas voir. Donne-moi une date, un souvenir, n'importe quoi.

- 13 avril 1975²¹⁰ lui répondis-je sans réfléchir.

Il appuya sur quelques touches. Un autobus brûlait, des ambulances sillonnaient un quartier à vive allure. Une femme se frappait le visage.²¹¹ Des miliciens souriaient. » (p. 23)

On pourrait dans ce sens voir en Basile un autre narrateur qui participe à la narration du passé rejoignant ainsi l'entreprise d'Athanase et du Mémorial. Ce que fait Basile permet

²⁰⁹ Haidar, Youssef, *op. cit.*

²¹⁰ Il s'agit de la date à laquelle on situe traditionnellement le déclenchement de la guerre civile libanaise.

²¹¹ C'est la même scène qui revient comme un leitmotiv dans l'œuvre de Mouawad et sur laquelle je m'arrêterai dans la dernière partie : « La Poétique du lien », en particulier dans « De l'origine de l'œuvre : le ressassement de la scène du massacre du bus chez Wajdi Mouawad ».

de conserver la mémoire mais amène également à se poser des questions sur la manière dont elle se construit ou devrait se construire. Si au premier abord, il semble que Basile choisit de tout garder et pense qu'il ne faut « rien oublier » comme le personnage de Borges, l'homme qui n'oubliait rien,²¹² ce n'est pas le cas dans la suite du roman où sa relation aux souvenirs change. En effet, Basile ne se contente pas de toujours reproduire les souvenirs tels qu'ils sont ; avec les différents éléments qu'il a rassemblés, il crée de nouveaux récits :

« Ce que j'ai, je le soigne et ce que je n'ai pas, je l'invente » (p. 23)

« A partir de mes documents, je peux créer n'importe quelle image de synthèse. Je transfère par scanner un négatif que j'ai de toi. Je te vieillis, je te fais porter la barbe, une canne si j'en ai envie, et je te balance dans Beyrouth ou Varsovie pourvu que j'aie ce décor en stock. C'est très simple. » (p. 32)

On peut alors dire que Basile est un faiseur de récits, un fabulateur qui crée des possibles narratifs en réutilisant des documents du passé et y projette Athanase :

« Arrête, Basile, tu es un faussaire. (...) Mon double ce fantôme rôdait sur l'écran parmi des gens qu'il n'avait pas connus, dans un costume qui n'avait jamais été le sien » (pp. 32-33)

D'ailleurs, au moment où Athanase appelle Basile « monsieur l'infographiste », ce dernier avoue préférer « vidéaste » qui « rime avec cinéaste » parce qu'« il y a plus de poésie » (*L'Ombre d'une ville*, p. 25). Ailleurs, il est désigné comme « le laborantin de l'imaginaire » (p. 92). Aussi, Basile, pourrait-il être vu comme une projection ou une mise en abyme de l'auteur. En effet, comme lui, il participe à la construction du paysage architectural de la ville :

« ...je travaille pour des promoteurs immobiliers. Il n'y a plus que ça à Beyrouth. Je fais de la simulation. Ils me donnent les plans d'un immeuble (...) Je projette leur construction en trois dimensions. Ils peuvent circuler dans le bâtiment, se pencher au balcon, voir la mer *comme s'ils y étaient*. Et modifier à tout moment

²¹² Voir la référence dans « Le Récit du deuil » *Supra*, p. 86.

(...) Les clients *adorent avoir l'illusion de marcher* dans leur futur appartement. » (p. 24 – c'est moi qui souligne)

Ces simulations de constructions à venir, ces possibles architecturaux de la ville pourraient faire écho à la marche proposée dans le roman qui est à son tour une marche possible dans une ville et un pays futurs et qui rappelle ainsi celle proposée aux clients de Basile. Le roman donne l'illusion de marcher vers un mémorial (futur, puisqu'absent de la réalité de Beyrouth) et permet par cette simulation une réflexion sur la question de la mémoire et de la reconstruction d'après-guerre. Basile apparaît en quelque sorte comme celui qui fait le lien, à sa manière, entre les différents moments du temps, le passé, le présent et le futur. Ainsi rejoint-il l'entreprise du narrateur, du mémorial et de l'auteur qui deviennent des sortes de passeurs non seulement de récits ou de mémoire, mais des passeurs qui permettent de braver les dangers grâce à la poésie – je prends ce mot dans son sens étymologique de « créer », « faire » – et donc grâce à la création de récits – oraux ou virtuels – et grâce, en ce qui concerne l'auteur, à l'écriture de ce roman. Ce n'est donc pas un hasard s'il y a une sorte d'hommage au personnage du chauffeur de taxi celui qui fait passer Athanase d'un côté de la ville à l'autre malgré les dangers des bombardements²¹³. Ce personnage prend en effet une place importante dans

²¹³ Il est intéressant de remarquer qu'un personnage similaire apparaît quelques années plus tard dans le roman d'Alexandre Najjar, *L'École de la guerre* (1999), dans le chapitre III, « Les francs-tireurs ». Ce chapitre est commenté dans *La Littérature francophone du Machrek* pp. 224-227). En voici un extrait significatif et qui pourrait faire écho à mon propos : « Ce pont reliait l'Est chrétien de Beyrouth à l'Ouest musulman de la capitale. (...) J'entends, surgie du passé, la voix du chauffeur de taxi se parlant à lui-même pour se donner du courage. Je me revois assis à côté de lui sur la banquette avant. Devant nous, le « ring », le point de la mort, qui serpente, interminable devant des immeubles lépreux... (...) A l'extérieur, au niveau du tuyau d'échappement, était suspendu un petit soulier de bébé qui, au dire de Moussa, avait appartenu à son premier enfant : Rachid. « C'est un porte-bonheur, m'assurait-il d'une voix grave. Les souliers des enfants éloignent le Mal. (...) La tête rentrée dans les épaules, Moussa roule à tombeau ouvert vers l'autre bout du pont, sans savoir qui, de la mort ou de la vie, nous accueillera à l'arrivée. Il fonce. Sans se poser de questions. Comme le franc-tireur qui nous tient en joue. (...) Moussa prononce la formule d'usage : « Remercions Allah d'être sains et saufs ! » (...) Je suis toujours du côté de la vie. – C'est la Providence, dis-je. – Non, réplique Moussa (...) C'est le soulier à Rachid. » (pp. 29-34)

le roman où il est évoqué à plusieurs reprises : pp. 35-36, pp. 110-111, p. 122, p. 130 et enfin à la page 145 :

« Au premier jour, Nabil était mort. Mon passeur n'avait pas résisté à la crue du fleuve. Son taxi lacéré par des roquettes, gisait dans le no man's land (...). « Je traverse, j'ai traversé. » Mots magiques que je disais à ma mère et à Pierre à chaque fois que j'allais de l'autre côté de la ville »

Dans ce roman où l'espace est lié au temps et où l'on peut « [se] promener dans [le] *jardin du souvenir* » (p. 24), « [se] projet[er] dans [la] brûlante et confuse *contrée du souvenir* » (p. 61), traverser la ville équivaut à une traversée du temps, et cette traversée n'est pas sans danger elle aussi : le roman insiste également sur les périls que courent les personnages s'ils restaient trop longtemps plongés dans le passé en compagnie des ombres de la ville : plusieurs fois, Basile apparaît « pâle », « moisi comme un suaire » lorsqu'il émerge de sa rangée d'écran (p. 54, p. 92) et la mère de Josépha s'inquiète que les visites du Mémorial puissent être « nuisibles » (p. 140) pour cette dernière et pour Athanase.

Ainsi, le roman de Sabbag permet-il de s'interroger comme Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* sur « le travail de configuration narrative »²¹⁴ dans sa relation à la mémoire. Dans une partie de cet ouvrage, Ricœur montre « le rapport étroit entre mémoire déclarative, narrativité, témoignage et représentation figurée du passé historique »²¹⁵ ; il évoque « le caractère inéluctablement sélectif du récit » et rappelle que « si on ne peut se souvenir de tout, on ne peut pas non plus tout raconter ».²¹⁶ Dans le roman de Sabbag, on retrouve aussi une interrogation sur les limites du récit, Athanase sait qu'il ne peut « tout raconter » (p. 99) à Josépha et qu'il restera toujours quelque

²¹⁴ Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 579

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

chose de l'ordre du non-dit. La sélection des souvenirs tant dans les documents choisis par Basile que dans les récits d'Athanase, ou encore dans ceux projetés à l'intérieur des chambres funéraires du Mémorial permet aussi de provoquer une réflexion sur « la mise en intrigue »²¹⁷ du récit du passé. Ricœur ajoute dans le même sens : « On peut toujours raconter autrement, en supprimant, en déplaçant les accents d'importance, en refigurant différemment les protagonistes de l'action en même temps que les contours de l'action. »²¹⁸ Ce type de réflexion est également présenté à travers les jeux de simulation avec les documents-souvenirs de Basile qui dit qu' « une vie peut se raconter de mille et une manières » (p. 102).

Ce questionnement sur les limites de la représentation de la mémoire et du passé est un thème récurrent de l'œuvre – encore courte, il est vrai – de Sabbag. Dans son deuxième et dernier roman, *Nous reviendrons à Beyrouth*, il reprend cette interrogation sur la figuration d'un passé désormais absent. Cela apparaît à travers le personnage singulier de Graxx, autre héros du roman aux côtés de Louise. Graxx apparaît comme « le héros positif du roman »²¹⁹, « qui au début laisse Louise à son infortune, finira par choisir de la suivre à Beyrouth, lui rapportant ainsi un fragment du bonheur qu'elle avait connu avec lui à Paris »²²⁰ éclairant ainsi la fin de ce sombre roman qu'est *Nous reviendrons à Beyrouth*. C'est surtout le métier de Graxx qui est significatif quant à mon propos : ce dernier est un peintre qui s'apparente aux peintres modernes dans la lignée de Giacometti. C'est ainsi qu'est décrit le portrait qu'il fait de Louise :

« A la manière de Giacometti lorsqu'il peignait sa mère, Graxx a multiplié les traits noirs, effacés puis réinscrits sur la toile, pour dessiner le contour du visage. Droite,

²¹⁷ Ricœur, Paul, *op. cit.*, p. 580

²¹⁸ *Ibid.*, p. 579

²¹⁹ Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 156.

²²⁰ *Ibid.*, p. 208.

mains sur les genoux, au centre de la toile. Ce foisonnement de barres verticales représente les doutes et les silences du peintre. Est-ce moi, ces yeux ronds, cette ombre si menue dans l'espace gris ? C'est déjà une autre, cet objet figé comme un masque mortuaire » (*Nous reviendrons à Beyrouth*, p. 98)

Choisir Giacometti parmi tous les peintres n'est pas un hasard : ce dernier passait son temps à essayer de capturer sur la toile ou dans ses statues la présence de ses modèles à l'absence desquels il avait alors toujours l'impression de se heurter. Pour Giacometti, la question qui se pose sans cesse est celle de capturer la présence d'un être et de fixer cette présence sur la toile, saisir l'être dans sa présence dans l'espace :

« L'exercice du crayon est chez Giacometti le moyen nécessaire, permanent, pour « voir », et le blanc de la feuille, le lieu le plus immédiat, le plus inquiet aussi, d'une tentative « sans fin » – car toujours recommencée – pour capter dans l'espace et dans la lumière, la présence vivante, fuyante, de l'être ou de l'objet qui lui fait face. Il s'agit là d'une épreuve, d'une exigence absolue, d'une quête de « vérité »... »²²¹

Cette « quête de vérité » est aussi celle de Graxx. Elle pose la question de la présence et de l'absence des êtres et des objets à l'espace, de la séparation qui se fait entre l'être représenté et l'être présent comme modèle. Cela met en évidence l'identité changeante, impossible à capturer, et pose encore une fois la question de la mémoire, de l'instant à sauvegarder et qui semble sans cesse se dérober. Il est encore plus difficile pour Graxx de capturer la présence de Louise, qui déjà se dérobe derrière un corps duquel elle est désincarnée. Cette toile devient encore une fois la preuve de l'exil de Louise, d'une Louise qui ne se retrouve plus vraiment et dont le vrai visage reste à jamais perdu ainsi que toute illusion de retour vers un temps d'avant. Comme je l'ai déjà évoqué plus haut²²², le corps meurtri de Louise pourrait être vu comme la métonymie du corps de Beyrouth ravagé par la guerre. Beyrouth, constamment personnifiée dans le premier

²²¹ Catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, *Alberto Giacometti, le dessin à l'œuvre*, 24 janvier-9 avril 2001, p. 2

²²² Voir à ce propos *supra* : le chapitre « L'Entrée dans le tragique » ainsi que Haddad, Katia, *op.cit.*, p. 209.

roman de Sabbag, *L'Ombre d'une ville*, semble en quelque sorte prendre corps dans ce deuxième roman, non seulement à travers le corps meurtri de Louise, mais également à travers le titre où apparaît son nom cette fois-ci : *Nous reviendrons à Beyrouth*. Ainsi la toile de Graxx rappelle-t-elle également le questionnement sur la figuration de la ville changée et changeante de Beyrouth.

Le titre du roman *L'Ombre d'une ville* peut donc être compris de deux façons différentes :

D'une part, il met l'accent sur l'ombre de la ville. Cela suggère que les ombres et les fantômes du passé doivent avoir leur place dans la ville du présent: il s'agit de « passer de l'exorcisme toujours inachevé au *travail* de mémoire [expression privilégiée par Ricœur pour remplacer *devoir* de mémoire] dont il ne faut pas oublier qu'il est aussi un travail de deuil »²²³. Il s'agit également de faire ressortir ce qui est caché sous l'ombre : l'ombre étant ce qui dissimule, ce qui empêche de connaître²²⁴ une certaine part de l'histoire de la ville, cela suggère un travail de deuil réussi et non refoulé. Le titre évoque également le péril que risque une ville si elle reste dans l'ombre, donc dans l'effacement, dans l'oubli.²²⁵ Elle ne deviendrait alors que l'ombre d'elle-même... reflet affaibli de ce qui a été – dans la locution être (n'être plus que) l'ombre de soi-même, très amaigri ou diminué intellectuellement.²²⁶ C'est sur cela que s'achève d'ailleurs le roman, qui reste un roman empreint de pessimisme²²⁷ :

²²³ Ricœur, Paul, *op. cit.*, p. 581.

²²⁴ Voir « ombre » dans *TLFi*

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Haddad, Katia, *op. cit.* p. 207.

« Pierre est mort. Beyrouth a survécu, comme moi, *amoindrie*. Qui de nous trois avait choisi la vie ? La vraie vie, Josépha... » (p. 159)

Il faut ajouter que dans ce roman, contrairement aux autres œuvres étudiées dans ce chapitre, le retour vers le passé insiste sur l'époque qui précède la guerre qui apparaît comme magnifiée : il s'agit comme le dit justement El-Maïzi, dans son article sur *L'Ombre d'une ville*, d'une « nostalgie » qui « célèbre et recrée le Beyrouth d'Antan », comme une sorte de « paradis perdu »²²⁸. Mais il est intéressant de remarquer que ce n'est pas uniquement le passé qui est ainsi décrit : dès qu'Athanase et Josépha s'éloignent de Beyrouth, leurs promenades dans le Liban du présent ne manquent pas d'être bucoliques et « insouciantes » (p. 140). Tout se passe comme s'il restait ainsi des traces dans ce roman d'une certaine idéalisation du Liban, une survalorisation qui apparaissaient dans les romans francophones libanais des années 20-40 tel que regroupés dans l'anthologie, *La Littérature francophone du Machrek*.²²⁹

D'autre part, l'ombre évoquée dans le titre est considérée métaphoriquement comme l'apparence changeante, transitoire et trompeuse d'une réalité, l'ombre est aussi reflet²³⁰ : c'est en effet sur un jeu de reflets que commence le roman, comme pour mettre l'accent sur les questions concernant la figuration de la ville : comment la représenter, architecturalement, mais aussi dans un récit :

« Beyrouth aime aussi l'hiver. A chaque dérobade de nuage les ombres s'éclipsent. Les murs se ternissent. Le vent chargé d'embruns rince la poussière des trottoirs. (...) Des meurtrières protégeaient jalousement l'autre côté. Une lumière résiduelle s'y nichait, qui colorait le parpaing gris » (p. 9)

²²⁸ El-Maïzi, Myriem, *op. cit.*, p. 217.

²²⁹ Voir à ce propos Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 42 et p. 156.

²³⁰ Voir « ombre » dans *TLFi* et *Le Petit Robert 2014*.

Aussi, les jeux du palimpseste dans *L'Ombre d'une ville* sont-ils étroitement liés à une réflexion sur la construction de la mémoire de la ville de Beyrouth – et par extension de celle du pays, le Liban que les personnages vont également sillonner. Le rituel sacré de la marche vers le Mémorial s'ouvre sur les promenades dans la ville de Beyrouth puis s'étend aux autres parties du Liban « comme d'un pèlerinage » (p. 143) :

« A notre tour, nous nous levions, reprenant nos errances. Nous entamions notre procession sur les routes en lacets, entre vallonements arides et peupliers en sieste, puis un village s'enflait le long d'une rue » (p. 142)

Ainsi, la lecture de l'œuvre d'Elie-Pierre Sabbag, peut-elle se fonder sur la théorie de Paul Ricœur qui rapproche l'architecture et la narrativité²³¹ à travers ce qu'il désigne par « une opération fondamentale de mise en récit » ou de « configuration »²³² : pour faire le parallèle entre les deux et expliquer cette opération « configurante »²³³, Ricœur lie le fait de construire (édifier dans l'espace) à celui de raconter (édifier dans le temps) : l'architecture serait à l'espace ce que le récit est au temps. Tant par la reconstruction de la ville que par l'édification du récit du passé, et par l'édification du mémorial, « la mise en récit » dans le roman de Sabbag se veut telle que la décrit Ricœur : « une mise en récit qui projette dans l'avenir le passé remémoré »²³⁴. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la relation qui lie Athanase à Josépha, Athanase – dont le nom, du grec, signifie, justement, l'immortel – représentant celui qui a vécu le passé – le passé qui ne devrait pas mourir – et Josépha, représentant l'avenir – qui devrait « inscrire dans [s]a mémoire » (p. 145) ce qu'elle voit, ce qu'elle entend et « surtout [se] souv[enir] »

²³¹ Voir l'article de Paul Ricœur intitulé « Architecture et narrativité ».

²³² Ricœur, Paul, « Architecture et narrativité », p. 2.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

(p. 110) des strates de la ville passée. C'est également dans ce sens que se dresse le Mémorial singulier de ce roman : cet espace qui permet le contact permanent entre passé et présent grâce aux récits qu'il porte en lui. C'est un lieu de passage vers le passé, une sorte de portail vers le passé qui porte « dans l'avenir le passé remémoré » et se dresse dans une ville future imaginée par Elie-Pierre Sabbag.

2. Wajdi Mouawad : Sous les noms, « l'instant Minotaure »²³⁵

*Mais il y eut aussi dans l'histoire des hommes
victimes d'un différend, du différend, et dont
le sort ressemble à celui des bêtes.*

Fontenay, *Le Silence des bêtes*

Le Jardin aux sentiers qui bifurquent

Jorge-Louis Borges

Le malheur absolu - et c'est le malheur de la cendre - c'est que le témoin disparaît.

Derrida

Nous irons ensemble chercher les mots qui manquent.

Anima, p. 314

J'ai déjà brièvement évoqué la construction singulière de la pièce *Incendies*²³⁶ où la quête du présent – les jumeaux lancés à la recherche de leur père et de leur frère – et la quête du passé – Nawal, leur mère, tente de retrouver le fils qu'elle a été obligée d'abandonner – se font en parallèle. Je donnerai ici quelques exemples révélateurs qui permettront de comprendre comment se construit la pièce. Ci-dessous, il s'agit de la

²³⁵ Mouawad, Wajdi, *Ciels*, p. 37 et *Anima*, p. 210 – j'expliquerai ce choix de titre dans mon texte.

²³⁶ Voir *supra* : « Le Récit du deuil ».

première apparition effective du passé sur scène : au moment où Jeanne accepte de résoudre la conjecture et de se lancer dans la quête proposée dans le testament de sa mère, cette dernière apparaît sur scène :

« Soir. Bureau du notaire.

Hermine Lebel et la jumelle.

JEANNE. Vous avez l'enveloppe?

HERMILE LEBEL. La voici. Cette enveloppe n'est pas pour vous, mais pour votre père, le vôtre et celui de votre frère. Votre mère souhaite que vous le retrouviez, et que vous la lui remettiez.

(...)

Jeanne sort. Nawal (14 ans) est dans le bureau.

Hermile Lebel sort de son bureau et appelle du couloir.

HERMILE LEBEL. Jeanne!

NAWAL (*appelant*). Wahab!

HERMILE LEBEL. Jeanne! Jeanne!!

Hermine Lebel revient, sort son téléphone portable et compose un numéro.

NAWAL (*appelant*). Wahab!!

HERMILE LEBEL. Allô, Jeanne ? C'est maître Lebel. Il y a une chose à laquelle je viens de penser.

NAWAL (*appelant*). Wahab!!

WAHAB (*au loin*). Nawal!

HERMILE LEBEL. Votre mère a connu votre père lorsqu'elle était très jeune.

NAWAL (*appelant*). Wahab!!

HERMILE LEBEL. Je vous le dis, je ne sais pas si vous le saviez.

WAHAB (*au loin*). Nawal! » (*Incendies*, scène 4, p. 22)

La scène qui suivra est la première scène qui se rapporte au passé : cependant, son titre, au présent : « Ce qui est là », met en valeur l'existence simultanée de deux temps, de deux espaces à la fois, comme dans un palimpseste. Le passé est bien là, sous-jacent. A partir de cette scène, l'alternance entre le présent et le passé va devenir systématique, la pièce présentera en alternance une scène du présent puis une scène du passé, ou/et, comme l'exemple cité plus haut, une scène où le passé et le présent s'enchevêtrent. La construction de la pièce s'apparente aux techniques cinématographiques : les séquences du passé s'imbriquent dans les séquences du présent : un élément de l'histoire, une image les rattache comme pour un fondu enchaîné qui, dans un film, permet d'obtenir un

raccord entre deux plans mettant en évidence leurs rapports. Les voix du passé se faisant entendre sur la scène du présent rappellent les jeux qui se font sur la bande son d'un film de cinéma : ainsi, par exemple, dans la scène où Hermile Lebel explique la phobie de Nawal face aux autobus, le bruit des marteaux piqueurs ponctue la scène annonçant celui des mitraillettes dans lequel il finit par se confondre. De même, on pourrait parler d'un fondu d'images entre l'eau des arrosoirs dans le présent et le sang qui gicle dans l'autobus du passé :

« Hermile ouvre le robinet pour arroser la pelouse. Jeanne et Simon rejoignent Hermile. Bruit de marteaux-piqueurs. (...)

Hermile Lebel. (...) Tous les autobus qui passent s'arrêtent ici et chaque fois qu'un autobus s'arrête, je pense à votre mère (...)

Jeanne. Pourquoi vous pensez à notre mère chaque fois qu'un autobus s'arrête ?

Hermile Lebel. A cause de sa phobie ! (...)

Hermile Lebel. Oui quand elle était petite, elle a vu un autobus de civils se faire mitrailler devant elle. Une affaire effroyable. (...)

Bruit de marteaux piqueurs.

Jeanne. Qu'est-ce qu'elle vous a dit exactement au sujet de l'autobus ?

Sawda (*hurlant*). Nawal !

Simon. Laisse tomber l'autobus et réponds-moi ! Tu vas le [le père] trouver où ?

Bruits de marteaux-piqueurs.

Jeanne. Qu'est-ce qu'elle vous a raconté ?

Sawda (*hurlant*). Nawal !

Hermile Lebel. Elle m'a raconté qu'elle venait d'arriver dans une ville...

Sawda (*à Jeanne*). Vous n'avez pas vu une jeune fille qui s'appelle Nawal ?

Hermile Lebel. Un autobus est passé devant elle...

Sawda (*hurlant*). Nawal !

Hermile Lebel. Bondé de monde !

Sawda (*hurlant*). Nawal !!

Hermile Lebel. Des hommes sont arrivés en courant, ils ont bloqué l'autobus, ils l'ont aspergé d'essence et puis d'autres hommes sont arrivés avec des mitraillettes et...

Longue séquence de bruits de marteaux-piqueurs qui couvrent entièrement la voix d'Hermile Lebel. Les arrosoirs crachent du sang et inondent tout. Jeanne s'en va. (...)

Nawal. J'étais dans l'autobus, Sawda (...) Le temps est une poule à qui on a tranché la tête (...) le sang nous inonde et nous noie. » (*Incendies*, p. 47-48)

Cette esthétique palimpsestueuse²³⁷ n'est pas sans intérêt pour le sens de la pièce. En effet, tout se passe comme si le passé rattrapait le présent et comme si le présent allait vers – ou s'engouffrait dans – le passé.

Jeanne. Où m'entraînes-tu maman ? Où m'entraînes-tu ?

Nawal. Au cœur du polygone, Jeanne, au cœur même du polygone.
(*Incendies*, p. 49)

De plus, il ne serait pas abusif de parler d'intrusion ou même d'irruption du passé dans le présent puisqu'il s'agira effectivement d'une explosion incendiaire quand les personnages retrouveront ceux qu'ils cherchent. Jeanne découvre d'abord que sa mère a été torturée en prison où elle se trouvait pour avoir tué le chef de toutes les milices et où elle a également accouché d'un enfant que Jeanne croit alors être le frère perdu. Partie à la recherche de ce frère, elle découvre sa propre identité²³⁸ : sa mère a eu non pas un enfant de son viol en prison, mais deux enfants, les jumeaux eux-mêmes.

« JEANNE. Non ! Non ! Nous sommes nés à l'hôpital. On a notre certificat de naissance ! (...) Mon père est mort, il a donné sa vie pour le pays, et ce n'est pas un bourreau, et il a aimé ma mère.

MALAK. C'est qu'elle vous racontait ? (...) Je t'avais prévenue, au jeu des questions et réponses, on arrive facilement à *la naissance des choses*, et nous voilà arrivés au secret de ta propre naissance. » (*Incendies*, p. 67 – c'est moi qui souligne)

Jeanne et Simon sont autres que ceux qu'ils croyaient être, sous les prénoms qu'ils croient connaître, se cachent « les noms véritables », titre justement de la scène où se fait la terrible révélation (*Incendies*, p. 65). Ils sont désormais Jeannane et Sarwane. Cherchant le frère perdu, Jeanne trouve le père perdu. Simon est à son tour « entraîné » (p. 71) dans la quête, et va de nouveau à la recherche du frère perdu. Cette fois-ci, il

²³⁷ On retrouve également l'adjectif « palimpsestique » employé par les auteurs de *Figurations de la ville-palimpseste*. Je choisis pour ma part le néologisme « palimpsestueux » – que j'emprunte à Gérard Genette et à Philippe Lejeune – et qui me semble plus pertinent dans le contexte de l'œuvre de Mouawad puisqu'il rime avec « sinueux » et « incestueux ».

²³⁸ Voir le chapitre 2 : « Le Récit et l'énigme : La figure d'Œdipe ».

comprend que son frère s'appelle Nihad, qu'il est devenu franc-tireur pendant la guerre et qu'il a également travaillé dans la prison où était enfermée sa mère. Mais, la vérité est encore plus terrible et douloureuse : en trouvant son frère, Simon trouve aussi son père :

« CHAMSEDDINE. Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère était ton père. *Il a changé son nom*. Il a oublié Nihad. *Il est devenu Abou Tarek*. Il a cherché sa mère, l'a trouvée, mais ne l'a pas reconnue. Elle a cherché son fils, l'a trouvé ne l'a pas reconnu. Il ne l'a pas tuée car elle chantait et il aimait sa voix. (...) Oui, oui, tu comprends bien, 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*, p. 84 – c'est moi qui souligne)

Sous le nom d'Abou Tarek, se cache le nom véritable, celui du frère des jumeaux, celui du fils de Nawal : dans la pièce, la quête de cette dernière s'achève en même temps que l'on voit s'achever celle des jumeaux. On retrouve alors Nihad au moment des procès auxquels assistait la mère. Cette dernière le reconnaît grâce à un objet insolite qu'elle lui a donné, un nez de clown, qu'il qualifie de « *trace* de [ses] origines » (*Incendies*, p. 84 – je souligne). Nawal comprend alors que son bourreau est son fils et le père de ses enfants. Par ailleurs, cet enchevêtrement des quêtes et des époques qui apparaît dans la construction de la pièce mime le brouillement des pistes lors des quêtes ainsi que les liens étroits qui se tissent entre la guerre et l'identité. C'est le chaos de la guerre qui recouvre – comme dans un palimpseste en quelque sorte – les traces qui permettraient à la mère de retrouver son fils et aux jumeaux de retrouver leurs origines. A cause du désordre de la guerre, il est plus difficile pour Nawal de retrouver son fils : les orphelinats ne gardent pas de registres, et les enfants sont parfois obligés de fuir, de devenir des réfugiés et bougent au gré des événements de la guerre (voir *Incendies*, p. 41 par exemple). La guerre est celle qui embrouille les choses. La guerre est également celle qui est à l'origine d'une perte de repères absolue : à cause de la confusion de la guerre, « [le fils] a cherché sa mère, l'a trouvée, mais ne l'a pas reconnue. [La mère] a cherché son fils, l'a trouvé ne

l'a pas reconnu » (p. 84). La fin de la pièce révèle une violence sans pareille ; elle met surtout en évidence les horreurs littéralement engendrées par la guerre : les deux jumeaux nés de l'inceste entre la mère et son fils dans une prison de guerre, « tous deux fils et fille du bourreau et nés de l'horreur » (*Incendies*, p. 85). Ainsi, cette plongée dans le passé permet-elle aux personnages de coïncider avec leur identité véritable. Pour résoudre l'énigme, il est nécessaire de reprendre le fil de l'histoire, de retisser les morceaux du récit :

« A présent, il faut reconstruire l'histoire.
L'histoire est en miettes. » (*Incendies*, p. 89)

Mais, cette mise au jour du récit véritable est à double tranchant : si ce récit permet aux jumeaux de retrouver leur identité et de reconstruire l'histoire tue, ce savoir apparaît comme redoutable, une descente inexorable au plus profond de soi. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la phrase-clé de la pièce :

« L'enfance est un couteau planté dans la gorge » (*Incendies*, p. 14, p. 88)

En effet, cette plongée dans le passé remet au jour le monstre – incarné ici par les jumeaux eux-mêmes qui découvrent qu'ils concentrent en eux toutes les monstruosité : nés du viol, de la torture et de l'inceste. Sous les noms se cache le monstre avec qui les personnages découvrent qu'ils ont partie liée : le père des jumeaux – qui est aussi leur frère – s'appelle Abou Tarek : « abou » dans la langue arabe signifie « père de » et « Tarek » qui vient du verbe « taraka » signifie celui qui frappe. En Arabe, Tarek, c'est également celui qui arrive la nuit, celui qui frappe à la porte pour annoncer sa présence²³⁹. C'est le monstre du passé, « ce[lui] qui est là » (voir le titre de la scène 5

²³⁹ Voir le dictionnaire de la langue Arabe [en ligne], URL : <http://www.almaany.com>

d'*Incendies*). Il ne peut pas tout simplement être caché. Je reviendrai sur la place de ce monstre sur la scène du présent dans le chapitre suivant.

Le monstre, qui incarne une autre figure traditionnelle des tragédies, revient dans l'œuvre de Mouawad. Il faut plonger dans « les méandres du passé »²⁴⁰ pour libérer ce que Mouawad appelle si justement « l'instant Minotaure ». Encore une fois, le temps est traité de façon « spatiale » : le retour dans le passé est clairement associé à l'image d'un espace labyrinthique : les méandres évoquent la sinuosité d'un tracé, « une suite de courbes dans le tracé d'une voie de communication, d'un parcours », mais surtout, au figuré, et dans le sens étymologique, « le détour sinueux »²⁴¹. Je montrerai plus tard dans cette sous-partie et dans le chapitre qui suit comment cette image des méandres peut également servir à décrire l'écriture-palimpseste de Wajdi Mouawad, une écriture du détour, de l'oblique, qui lui permet de mieux revenir sur l'horreur souvent considérée indicible et d'en parler. L'image des méandres est évidemment associée à celle du labyrinthe qui abrite « l'instant Minotaure ». Cette expression, employée pour la première fois dans *Ciels* (p. 37), la dernière pièce du quatuor, *Le Sang des promesses*, revient dans *Anima* (p. 210) : elle peut être comprise comme l'instant où naît le tragique représenté sous la forme d'un monstre. Ainsi, cet instant prend littéralement corps dans les œuvres de Mouawad. Ce dernier explicite déjà cette idée dans la présentation qu'il fait de *Forêts* :

« Nous *fabriquons du temps* et le temps fabriqué nous sert à construire nos vies, Il arrive cependant *qu'une seconde ancienne*, après avoir prononcé son tic et son tac, *décide de ne pas mourir*. Elle reste là, insupportablement immortelle, altérant notre existence. Comment faire alors pour la retrouver, cette seconde, enfouie quelque part dans les replis de notre vie ? (...) Et comment faire pour redescendre [le temps] sans se perdre dans *les méandres du passé, dédale où*

²⁴⁰ Mouawad, Wajdi, « Propos du metteur en scène » écrits pour la première présentation de la pièce *Forêts*, mars 2006, repris dans *Le Poisson-soi : version quarante-deux ans*, Montréal : Boréal (Coll. « Liberté grande »), 2011 pp. 89-90.

²⁴¹ Pour la définition de « méandres », voir *TLFi*.

traînent les monstres effrayants qui cherchent continuellement à nous soustraire du présent et de son bonheur ? »²⁴²

Cette figuration du temps est mise en relief à travers la dramaturgie singulière de Mouawad, le temps passé prend corps et se manifeste sur la scène du présent , comme je l'ai déjà montré.

Dans le roman *Anima*, cette « seconde ancienne » qui « décide de ne pas mourir » se manifeste pour Wahhch Debch au moment où il découvre sa femme morte, « ensanglantée au milieu du salon », « entre ses mains, sa blessure, le couteau planté là dans le sexe » (*Anima*, p. 13). Je rappelle que ce chapitre qui ouvre le roman est raconté par le chat de Wahhch qui sera relayé par différents animaux jusqu'aux toutes dernières pages du roman où le Coroner prendra la relève. Je reviendrai encore une fois sur ces choix narratifs dans la suite de cette thèse. Comme le dit Baudelaire en évoquant la métaphore du palimpseste :

« Souvent des êtres, surpris par un accident subit, suffoqués brusquement par l'eau, et en danger de mort, ont vu s'allumer dans leur cerveau tout le théâtre de leur vie passée. »²⁴³

Cette violence fait en effet appel à un autre événement, caché dans le passé, ce que Wahhch ne comprendra vraiment qu'au bout de sa quête, à la fin du roman : le viol que sa femme subit (*Anima*, p. 13), décrit par le coroner à la page 22, ressemble en tout point à celui de sa sœur auquel il a assisté enfant, événement qu'il a complètement oublié et qu'il retrouve dans le récit du milicien qui, lui, a été témoin des événements (*Anima*, pp. 362-363) : les deux femmes sont violées par leur bourreau à travers une plaie ouverte avec un couteau dans leur ventre. A partir de cette scène violente qui ouvre le roman et

²⁴² Mouawad, Wajdi, *op. cit.*

²⁴³ Baudelaire, Charles, *op. cit.*, p. 330.

sur laquelle je m'arrêterai plus longuement dans le chapitre « Le Récit et la scène », « la seconde ancienne qui décide de ne pas mourir » refait surface dans la vie de Wahhch Debch. En effet, un autre événement lié à ce moment terrible de son enfance lui revient dès qu'il voit sa femme morte :

« Ôtez la terre dessus ma tête, voulut-il hurler, comme au jour ancien où des hommes l'avaient enterré vivant. Il ne faut pas que je pleure, s'était-il répété, si je pleure, si je crie, ils recommenceront, me sortiront, me tueront et me remettront dedans » (*Anima*, p. 13)

« J'ai commencé à penser à moi le jour où j'ai trouvé la femme que j'aimais éventrée au milieu du salon dévasté. Il a fallu cette effroyable vision pour me mettre à penser à moi. Instantanément. J'ai vu le ventre dévasté de Léonie et je me suis revu dans le ventre dévasté de la terre, et depuis ça ne cesse de s'ouvrir. Je m'ouvre, quelque chose s'écartèle, et plus ça avance, plus ça me dissèque, plus je me disloque » (*Anima*, p. 276)

Wahhch cherchera à donner de l'épaisseur à cet instant. Le passé n'est pas immédiatement visible mais va être progressivement porté à la lumière : poursuivant le meurtrier de sa femme, il traverse de nombreuses villes, du Canada et des Etats-Unis. Le voyage dans l'espace s'avère être un voyage dans le temps et une plongée dans les méandres tumultueux du passé. Cette quête – dans l'espace – amène Wahhch sur les traces de ses origines et révèle les strates du passé perdu. Sa quête est une descente inexorable vers l'enfer de son propre passé et également une plongée inexorable dans le monde bestial et violent de l'espèce humaine. Elle permet de relier les morceaux, les traces qui se révèlent progressivement à Wahhch – et par conséquent aux lecteurs – comme dans une enquête policière. Il comprendra que le récit qu'il (re)trouve ne correspond pas tout à fait à celui qui lui a été raconté et sa vie en est bouleversée :

« Je sentais l'odeur des terres brûlées, j'entendais déjà la déchirure de *la trame* de sa vie » (*Anima*, p. 352)

La trame se réfère au fil de la vie mais également au fil du récit. Wahhch doit s'enfoncer dans le labyrinthe pour affronter le minotaure.

La figure du palimpseste apparaît également à travers les titres qui structurent le roman. Dans la troisième partie du roman, *Canis lupus lupus*, la narration est prise en charge par le chien de Wahhch. Ce dernier apparaît soudain au moment où Wahhch tue le meurtrier de sa femme (voir le chapitre *Vulpes Vulpes*, *Anima*, p. 259), et avec l'approche des révélations sur le passé de Wahhch, les titres se réfèrent aux noms des lieux traversés par le personnage principal : on comprend que ces noms de lieux ne renvoient pas uniquement aux signifiés qui semblent être tout d'abord désignés, mais qu'ils en appellent à d'autres lieux, d'autres signifiés²⁴⁴. Ainsi, par exemple sous les noms des villes américaines, « Cedar Creek, Illinois » (*Anima*, p. 265), « Jerusalem Road, Illinois » (*Anima*, p. 266), ou encore « Cairo, Illinois » (*Anima*, p.269), « Oran, Missouri » (*Anima*, p. 282), « Hebron, New Mexico » (*Anima*, p. 344), se profilent des villes et des lieux du Moyen-Orient. Les noms des villes américaines ne renvoient pas uniquement à des noms de villes, mais aussi à des noms de poètes ou de personnages tel Virgile ou Ulysse: « Virgil, Kansas » (*Anima*, p. 307), renvoie ainsi au poète latin, mais également au personnage de la *Divine Comédie* de Dante, cité en intertexte dans le chapitre « Ulysses, Kansas » (*Anima*, p. 322) dans les paroles de Wahhch à Winona, la jeune femme qui aide Wahhch et son chien au moment où ce dernier est capturé pour faire partie des combats brutaux entre chiens et qui, désormais, fuyant « le trou », « l'Enfer » qu'est pour elle la

²⁴⁴ Une ville qui n'apparaît pas dans les titres, mais dans le corps même du texte, « sert de bascule entre ces deux géographiques : elle se dénomme Lebanon et elle se trouve dans l'Illinois » : Makhoulouf, Georgia, « La généalogie de la violence selon Wajdi Mouawad in *L'Orient littéraire* [en ligne], 9 septembre 2012. URL : http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=31&nid=3959

ville de Virgile, où « son existence s'ensevelit sous les batailles de bêtes, la brutalité des hommes »²⁴⁵ (*Anima*, p. 317), accompagnera Wahhch dans sa quête:

« Toutes les âmes ont besoin d'un passeur, Charon en sa barque, pour atteindre les rives brûlées de l'enfer, tu es mon passeur, en ton pick-up, petite fée, et oui, fuyant Virgil, et demain quittant Ulysses, il nous faudra, le poète l'a dit, laisser ici toute espérance²⁴⁶ » (*Anima*, p. 326)

Bien que cela soit intéressant et permette de révéler de nombreux rapports intertextuels importants, il serait trop long de faire ici une étude toponymique et onomastique exhaustive. Je m'en abstiendrai donc mais m'arrêterai ci-dessous sur quelques exemples suggestifs pour mon propos.

Sous les noms, Thebes, Illinois (*Anima*, p. 267) ou encore Carthage, Missouri (*Anima*, p. 290), il est fait allusion non seulement à des villes d'aujourd'hui mais également aux villes anciennes de l'antiquité : Thèbes se réfère à la ville des mythes grecs, et rappelle les mythes chers à Mouawad, celui d'Œdipe, mais également et surtout, dans ce contexte, celui de Cadmos, fondateur de la ville de Thèbes, fils d'Agénor, roi de Tyr (autrefois, une ville de Phénicie, elle se trouve dans le Liban d'aujourd'hui), et frère, entre autres, de Phœnix et d'Europe, enlevée elle par Zeus lorsqu'elle jouait au bord d'une des plages de Phénicie²⁴⁷. Le mythe de Cadmos, qui permet de créer un lien entre les différents lieux, est d'ailleurs raconté par Mouawad dans la pièce *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* (2008) :

²⁴⁵ On ne peut s'empêcher de voir dans les expressions employées par Winona des échos entre sa vie à Virgile et la façon dont Wahhch a été enterré suite au massacre dont sa famille a été victime avec des chevaux. En effet, Winona, c'est aussi l'âme sœur de Wahhch, son double (son nom commence aussi par « W ») et son anima, la femme qu'il prendra sous sa protection, celle qu'il protégera contre tout ce dont il n'a pu protéger sa femme ou encore sa mère, ni sa sœur tuées dans les massacres des camps de Chatila. Au moment du massacre auquel Wahhch a assisté enfant et dont il ne se souvient pas et qui sera rapporté par le témoin qu'il rencontre à la fin du roman, il comprend que sa sœur a été scalpée avant d'être tuée. Winona, tourmentée par son corps trop moche et se sentant mal aimée s'inflige elle-même la torture de défaire « la trame de son cuir chevelu » (*Anima*, p. 326).

²⁴⁶ Il s'agit d'une référence à Dante, *L'Enfer*, Chant III : « Vous qui entrez, laissez toute espérance ».

²⁴⁷ Schmidt, Joël, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris : Larousse (Coll. « Les Référents »), 1998. Voir les articles « Cadmos » et « Europe ».

L'envie de vivre avec les Grecs était trop forte. Alors comme toujours ces lectures m'ont fait remonter l'histoire et m'ont ramené à cet instant, pour moi, merveilleux et mystérieux entre tous : l'enlèvement d'Europe à Sidon, en Phénicie, c'est-à-dire au Liban ! Sidon, où, enfant, j'allais faire des pique-niques avec mes parents avant la destruction, l'exil, la colère, les chagrins. (...) L'intimité, je l'ai trouvée dans le désir (...) de raconter encore l'histoire de Cadmos qui, parti à la recherche d'Europe, fonde Thèbes pour donner naissance à sa quête.²⁴⁸

Quant à la ville de Carthage, qui se trouve dans la Tunisie d'aujourd'hui, elle est également liée au Liban : en effet, cette ville a été fondée par Elissa, connue aussi sous le nom de Didon, vénérée par les Romains. Elle aussi fille d'un roi de Tyr, elle est la sœur de Pygmalion et fuit le royaume de son père, lorsqu'elle apprend que son frère tente de l'assassiner.²⁴⁹ Ce mythe revient également dans les deux romans d'Elie-Pierre Sabbag comme le font remarquer les auteurs de *La Littérature francophone du Machrek*. Il est en effet explicitement évoqué dans *L'Ombre d'une ville* : Athanase raconte à Josépha une visite de la ville de Tyr avec Pierre et Marthe, la sœur de ce dernier qui est étudiante en histoire. Athanase précise qu'il assistait « à une conférence sur Tyr à travers les âges » (*L'Ombre*, p. 15). Le récit de Marthe sur Elissa et Pygmalion est mis en abyme dans le récit qu'Athanase fait à Josépha :

« Marthe (...) se tourna vers moi.

- Elissa et son frère Pygmalion étaient tous deux héritiers du trône de Tyr. Elle avait épousé son oncle maternel, Archebas, riche et puissant sénateur, pour mieux asseoir son emprise sur la ville. Pygmalion le fit assassiner et s'empara du pouvoir. Dépouillée, Elissa s'enfuit avec la flotte accompagnée d'un groupe de fidèles et de quatre-vingts femmes qui devait assurer la pérennité de la race.

- Ce n'est pas une fuite...

- Si tu veux. Arrivée sur les promontoires de Carthage – la ville neuve, elle établit, par la ruse, sa colonie comme une réplique de Tyr, florissante et souveraine. Quelque temps

²⁴⁸ Mouawad, Wajdi, « Le Rêve de Dominique », introduction à la pièce *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, pp. 8 et 9. Voir aussi ce que dit Mouawad dans ses entretiens avec Côté, Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, p. 57 : « Le Liban est un pays qui a 7000 ans. Europe, fille d'Agénor et sœur de Cadmos qui fonda Thèbes – ville de Jocaste, d'Œdipe et d'Antigone – est phénicienne. Elle jouait sur la plage de Sidon lorsque Zeus, déguisé en Taureau, lui est apparu et l'a enlevée ».

²⁴⁹ Schmidt, Joël, *op. cit.*, article « Didon ». Voir aussi l'article disponible en ligne de M'hamed Hassnine Fantar, « Elyssa de Carthage, Apports d'un mythe fondateur », in *Mare Internum : archologia e culture del Mediterraneo*, volume 2, 2010.

plus tard, le roi indigène Iarbas la somma de l'épouser. Elissa lui demanda trois mois de délai. Le jour venu, elle se poignarda sur l'autel dédié à son époux... Qu'en penses-tu ?
- Qu'elle n'aurait jamais dû quitter Tyr. C'est là qu'elle devait lutter et résister.»
(*L'Ombre d'une ville*, pp. 17-18)

Ces strates du récit figurent les strates historiques et archéologiques présentées dans le roman. Par ailleurs, selon une interprétation intéressante des auteurs de *La Littérature francophone du Machrek*, Sabbag s'en sert « comme canevas en filigrane dans ses deux romans » pour mettre en relief la « même et lancinante problématique » qu'ils posent, « le choix pénible entre l'exil loin du pays qui n'offre rien de bon à ses enfants et la persistance dans une foi absurde dans l'avenir d'une terre ingrate. »²⁵⁰ Ainsi, disent-ils, « selon le point de vue où l'on se place, Elissa peut ainsi apparaître comme un être persécuté et forcé à l'exil ou comme une femme qui abandonne les siens pour chercher d'abord son salut personnel »²⁵¹. De plus, « à l'exemple du mythe, les romans d'Elie-Pierre Sabbag sont construits, visiblement ou non, autour de couples fraternels déchirés », mettant en évidence « les attitudes contradictoires des membres de la bourgeoisie et des classes aisées face aux conflits libanais et mettent en scène les déchirements et les contradictions insolubles de cette classe »²⁵². Je voudrais ajouter à cela le fait que l'ancien mythe d'Elissa et Pygmalion, présent en intertexte dans les romans de Sabbag, pourrait également être vu comme une métaphore de la guerre civile, qui est une guerre fratricide justement, une « histoire de famille (...) plus douloureuse qu'une querelle de voisinage car on y tente de renier son propre sang »²⁵³ comme le dit Sabbag lui-même dans les dernières pages de *L'Ombre d'une ville*. C'est dans ce sens d'ailleurs que j'interprète le choix de la ville de Carthage par Mouawad dans *Anima*. Celle-ci ramène

²⁵⁰ Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 206

²⁵¹ *Ibid.*, pour plus de détails sur cette lecture des deux romans : voir les pp. 206-208 de *La Littérature francophone du Machrek*.

²⁵² *Ibid.*, p. 207

²⁵³ Sabbag, Elie-Pierre, *L'Ombre d'une ville*, p. 131.

ainsi en abyme au mythe d'Elissa et de Pygmalion ainsi qu'au conflit civil libanais. En effet, il est clair que c'est sur la guerre civile que ce dernier cherche à mettre l'accent comme le montre son choix de la ville américaine, Carthage, Missouri. A Carthage Missouri a eu lieu la première grande bataille terrestre de la guerre civile américaine, le 5 juillet 1861, opposant les Unionistes du Nord, qui étaient, entre autres, pour l'abolition de l'esclavage, aux Confédérés du Sud qui étaient contre. Cette guerre sera un prélude au carnage qui suivra et ouvre la guerre opposant des Missouriïens à d'autres Missouriïens.²⁵⁴

Dans le chapitre « Carthage, Missouri », Wahhch assiste à une représentation en commémoration de la Guerre de Sécession qui se fait sur les lieux même où des combattants sont morts :

« Les attaques se sont enchaînées toute la matinée. Un homme à côté de nous a regardé Wahhch et lui a dit que son bisaïeul, Nathaniel Saul, était mort sur cette place, le 5 juillet 1861, il y a 150 ans, en combattant aux côtés du général Franz Sigel. » (*Anima*, p. 290)

Si cette reconstitution historique fait évidemment référence à la guerre civile américaine, elle devient aussi l'incarnation d'autres moments et d'autres espaces. C'est l'image de la ligne, au sens propre et au sens métaphorique, qui permet de faire ces liens²⁵⁵: derrière la Mason-Dixon Line qui symbolise la séparation entre le sud et le nord

²⁵⁴ Voir à ce propos, Burchett, Kenneth, *The Battle of Carthage Missouri, 1861: First trans-Mississippi conflict of the civil war*, Jefferson, N.C. : McFarland & Company 2012, p. 2 : « Few people know about the Battle of Carthage. Overshadowed by the great battles of the war, it slipped from memory with hardly a page to recount its pivotal role in the fight to keep Missouri in the Union, and keeping Missouri in the Union was critical to the outcome of the Civil War ».

²⁵⁵ La métaphore du fil et de la ligne apparaissent à travers les paroles de Humbert, l'homme qui devient l'ami de Wahhch et donne son nom au chien de ce dernier: « Il a dit Alors donne-lui son nom et Humbert s'est mis à parler de la mort, cette ligne où tout s'efface et de la guerre, cette ligne où tout se déchire. Il a parlé des lignes poreuses qui séparent les humains des bêtes et des lignes qui sillonnent le visage des vivants. Il a parlé des lignes qui nous font et nous défont, rides, traits, limites, frontières, démarcations. Il a parlé des lignes qui nous sauvent, conductrices, électriques, musicales, et il a parlé de celles qui nous manquent, ces lignes blanches au tracé de nos routes, ces lignes invisibles à nos âmes égarées au fond de leurs labyrinthes. Il a parlé des lignes verticales au bout desquelles se sont pendues tant d'Ariane sans plus de Thésée à sauver ni de Minotaure à abattre, il a parlé des lignes de vie au creux de nos paumes, il a parlé des lignes sans encre pour s'inscrire sur le papier des mémoires puis, avec le passage interminable du train (...) il s'est mis à hurler : et je voudrais aussi te parler de la ligne que tu portes sur ta figure, cette balafre

des Etats-Unis lors de la Guerre de Sécession, se profile la ligne de démarcation qui sépare la ville de Beyrouth en deux lors de la guerre civile libanaise, la Ligne verte. De plus, on retrouve cette même ligne dans la blessure qui sépare le visage de Wahhch en deux, blessure qu'il reçoit au moment où il tue Welson Woolf Rooney. Le visage de Wahhch porte également les traces de la géographie et de l'espace²⁵⁶ :

« Sa balafre allait de sa joue tuméfiée à sa joue tuméfiée et passait par la crête de sa lèvre supérieure, traçant une ligne de démarcation entre le haut et le bas de son visage » (*Anima*, p. 273)

Le discours que l'on retrouve dans les pages qui raconte la reconstitution de la bataille de Carthage pourrait s'appliquer aussi à la guerre civile libanaise :

« there was a civil war within the state ! Missouri against Missouri » / « Il a rappelé que ce n'était pas comté contre comté (...) puisque dans le cœur de chaque frère la haine et l'amour s'étaient entretués » (*Anima*, p. 292)

D'ailleurs, dans ce même chapitre, dans l'enfilade de tableaux « alignés les uns derrière les autres sur toute la longueur de la rue » (*Anima*, p. 293) Wahhch se trouve pour la première fois²⁵⁷ de sa vie devant une image qui le ramène vers les lieux de son enfance et vers le lieu et le temps du massacre de sa famille. Il s'agit d'une exposition de photos décrites en ces termes dans le roman :

« ...le musée avait voulu faire une grande installation au cœur de la ville autour du thème de la guerre civile en exposant des photographies de la plupart de celles qui ont eu lieu depuis 1864 puisque plusieurs considèrent la guerre civile

qui sépare ton visage comme celle qui, ici même, il y a plus d'un siècle, a séparé ce pays entre le nord et le sud, faisant couler le sang de toute une jeunesse, et puisque le bar où l'on s'est rencontrés portait le nom de cette ligne de démarcation, je donne à ton chien le nom de Mason-Dixon Line. Chaque fois que tu l'appelleras par son nom, chaque fois que tu crieras Mason-Dixon Line, il faudra que ton cœur bondisse hors de ta poitrine. Promets-le moi ! » (*Anima*, p. 283)

²⁵⁶ Les liens entre le visage ravagé de Wahhch et l'espace géographique fait écho à ceux que l'on retrouve dans le visage de la mère de Wahab dans le premier roman de Mouawad, *Visage retrouvé*.

²⁵⁷ Quelques pages plus tôt, il dit: « Contrairement à toi, je ne connais pas mon cauchemar, je n'en garde aucun souvenir, je n'ai jamais vu de photo de Sabra, je n'ai jamais vu une photo de Chatila. Depuis qu'un homme est venu me déterrer pour me sauver, je n'y ai jamais remis les pieds » (*Anima*, p. 280)

américaine comme la matrice des guerres civiles de l'ère moderne » (*Anima*, p. 296)

Cette exposition est représentée dans le roman à travers une superposition d'images des horreurs et des violences provenant de différentes guerres et génocides : les images sont figurées dans le texte du roman par des fragments de phrases séparées (et liées puisque mise en parallèles) par une ligne verticale :

« Des gris et des blancs. Nulle couleur. Vision après vision, image après image | Alignement de canons tombés de leurs jambes | Humains morts au milieu de maisons détruites | Humains côte à côte | Humains pendus au bout d'une corde | (...) Visages d'humains tétanisés | Visage d'humain défiguré | Squelettes d'humains | Charnier | Charnier de bêtes et d'humains | (...) Puis, au détour d'un panneau, les couleurs ont surgi. Le vert des arbres est apparu, le brun de la terre, le rouge du sang et tous les bleus et les ombres des membres arrachés, déchirés. (...) Corps amoncelés au pied d'un mur maculé de rouge | Fillette en jupe jaune morte sous les gravats | (...) Femme sans tête | Jambe seule | Troncs | (...) Humains et animaux au fond d'un trou... » (*Anima*, p. 294)

Parmi ces images, revient une « vue générale de Chatila²⁵⁸, prise par un soldat israélien depuis un immeuble aux abords du camp, le 17 septembre 1982, dans la matinée, c'est-à-dire pendant que les miliciens libanais chrétiens procédaient au massacre » *Anima*, (p.

²⁵⁸ Il s'agit d'un des camps de réfugiés palestiniens, Sabra et Chatila. Ces camps se trouvent dans Beyrouth Ouest. Ils ont effectivement été attaqués par des miliciens phalangistes libanais sous l'œil de l'armée Israélienne. Ces massacres ont eu lieu entre le 16 et le 18 septembre 1982. Wajdi Mouawad se réfère en particulier à l'ouvrage de Amnon Kapeliouk, *Sabra-Chatila, Enquête sur un massacre*, Paris : Seuil (Coll. « L'Histoire immédiate »), 1982. Voir les références bibliographiques citées par Mouawad à la fin d'*Anima*, p. 395. Mouawad va même jusqu'à reprendre littéralement des morceaux de ce texte dans son roman. Le texte de Kapeliouk a été publié en décembre 1982, chez le Seuil dans une collection au nom révélateur : « L'Histoire immédiate ». Son enquête veut rester proche des événements : dans son avertissement au lecteur, il insiste sur le fait qu'il se base sur des témoignages provenant des différents partis concernés. Il est intéressant de citer ici l'avertissement de Kapeliouk (p. 8) : « L'enquête présentée ici est le produit d'un travail commencé au lendemain du massacre de Sabra et Chatila. Elle est fondée sur le témoignage de dizaines d'Israéliens, civils et militaires, de Palestiniens, de Libanais et de journalistes étrangers. J'ai largement utilisé la presse israélienne, libanaise et internationale, les dépositions devant la commission d'enquête judiciaire israélienne, les procès-verbaux de la Knesset (Parlement israélien), les services d'écoute des radios du Proch-Orient, les dépêches d'agences de presse internationales et des documents d'origine israélienne, palestinienne et libanaise. J'ai examiné et confronté les informations ainsi recueillies en écartant volontairement toutes celles pour lesquelles je ne pouvais obtenir de confirmation certaine ». On peut donc comprendre le choix de Mouawad qui reste ainsi (malgré le détour de la fiction) proche de l'événement et proche de la parole des témoins.

296). Il est intéressant de mettre en évidence le lien mais aussi la séparation qui apparaît entre Wahhch et l'image qu'il regarde :

« I was there !
-What do you mean ?
- I mean I'm in that picture ! I was there ! I'm somewhere here ! In that picture at that moment ! » (p. 296)

Dans la citation en anglais, on voit clairement le rapport qu'entretient Wahhch avec cette image qui semble le ramener littéralement vers l'ici et le maintenant du massacre du passé : cela est mis en évidence par l'emploi du présent « I'm in that picture » et l'adverbe « here », qui se traduit par « ici ». Il ne faut pas oublier que, pour Wahhch, le temps semble s'être arrêté dans la fosse où il a été enterré vivant : « cette fosse dans laquelle on m'a jeté et de laquelle (...) je ne suis jamais sorti » (p. 314). Au retour de l'ici et du maintenant se juxtapose paradoxalement l'emploi du passé : « I was there » et le déterminant « that » introduisant « that moment » qui évoquent un éloignement dans le temps. Cet effet de séparation est surtout marqué au moment où Wahhch voit l'image pour la première fois :

« Brusquement, Wahhch est resté interdit devant une image. (...) Il s'en est approché jusqu'à appuyer son front contre la vitre. Je crois qu'il aurait voulu pénétrer à l'intérieur du cadre, passer à travers le verre pour retrouver ces immeubles et ce ciel si bleu, mais il était devant une fenêtre qui ne pouvait plus s'ouvrir » (*Anima*, p. 294)

La séparation de Wahhch du passé n'est pas liée uniquement au passage du temps ou à l'exil, il est surtout lié au fait que Wahhch a été séparé de l'histoire de ce passé. Il en reste « retranché »²⁵⁹. J'emploie ce mot dans le sens où il a une connotation spatiale. De

²⁵⁹ On retrouve aujourd'hui ce mot chez certains analystes, en particulier ceux qui s'occupent des traumatismes de la guerre, ou de génocides. Pour ma part, je m'inspire de l'ouvrage *Histoire et trauma: La Folie des guerres*, Paris : Stock, 2006, 415 p., de Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillière. Cet ouvrage a d'abord été publié en anglais sous le titre : *History beyond trauma*. Davoine et Gaudillière s'intéressent au « lien mystérieux et essentiel qui relie l'histoire d'un homme à la grande Histoire. Ils mettent en

plus, si Wahhch n'a plus accès au passé, ce n'est pas uniquement parce qu'il en refoule les moments traumatisants, mais séparé par le fait qu'il n'y a pas accès surtout parce que son histoire lui a été retranchée, dans le sens d'ôter. On ne parlerait donc pas uniquement de refoulement, causé par le traumatisme même, et dans le sens où l'entend Freud, mais on pourrait également parler de retranchement, cette séparation causée d'avec le passé par les événements qui suivent le traumatisme, en l'occurrence, le fait qu'on choisisse de taire le récit du passé, de le modifier dans l'instance de Wahhch.

Ainsi, dans *Anima*, les images de différents espaces et temps se superposent-elles. L'écriture semble se faufiler dans les méandres du temps, creuser les couches archéologiques de la terre et de l'histoire pour proposer un regard croisé sur l'histoire et sur la mémoire : la mémoire y est à la fois horizontale et verticale. Aussi, dans ce roman, le palimpseste est-il lié non à un seul aspect du passé et du temps mais à plusieurs. « Le palimpseste des images transforme un temps linéaire en mémoire verticale ».²⁶⁰ Décrivant le travail de la mémoire dans son ouvrage : *Palimpsestic Memory : The Holocaust and Colonialism in French and Francophone fiction and film*, Max Silverman insiste sur la structure composite du palimpseste qui n'est pas, dans les œuvres qu'il explore, une combinaison entre deux aspects du temps uniquement (passé et présent) mais de

évidence que la transmission des drames humains entre générations ne peut se faire qu'au regard de la grande Histoire. » (voir la présentation de l'ouvrage sur la quatrième de couverture). Ils insistent sur l'impérieuse nécessité, pour le psychanalyste, de reconnaître que ces morceaux retranchés de l'Histoire sont actualisés dans le présent du travail analytique. Je dois la découverte de cette référence à Olivia Choplin que j'ai rencontrée lors d'une conférence. Choplin a centré sa thèse de doctorat sur les théories développées par Davoine et Gaudillière pour analyser des ouvrages de Michel Tremplay, Marie NDiaye et Wajdi Mouawad. Sa thèse s'intitule : *Staging the Psyche : Representing the « Other scene » in the theatre of Michel Tremblay, Marie NDiaye and Wajdi Mouawad*, Thèse de doctorat, Département de français et d'italien, Emory University, 2009.

²⁶⁰ Silverman, Max, « Mémoire palimpseste, *La question humaine, Ecorces et Histoire(s) du cinéma* », Image & Narrative, Volume 14, numéro 2, 2013, p. 46

différents moments, produisant ainsi une série de significations qui lient des aspects disparates du temps et de l'espace.²⁶¹ C'est ce que l'on retrouve justement dans le roman de Mouawad qui « va créer une rencontre avec [les massacres des camps palestiniens et la guerre civile libanaise] en [les] mettant en dialogue avec d'autres histoires d'horreur, de violence, de souffrance et de résistance ».²⁶² Mouawad va aussi créer un lien entre une histoire individuelle (et fictive), celle de Wahhch et l'histoire universelle. Cependant, comme le dit si bien Max Silverman dans son article « Mémoire palimpseste », cette juxtaposition de différentes images de souffrance et de résistance ne « présente[...] [pas] l'histoire en termes d'une répétition du même », n' « assimile[] » pas « tout simplement » tel moment d'horreur « à d'autres moments d'horreur, mais [...] problématise[...] la question de similarité et de différence et de simultanéité et de distance »²⁶³. En réalité, en créant ces juxtapositions, et « en dérangeant nos associations habituelles », Wajdi Mouawad permet d' « établir de nouvelles relations »²⁶⁴ qui permettent de dire autrement l'horreur. Je m'attarderai davantage sur cette nouvelle parole et cette nouvelle écriture de Mouawad dans la suite de cette sous-partie, et dans les chapitres suivants où j'aborderai la question du témoignage et de l'indicible. Ainsi, le roman *Anima*, crée-t-il ce que Max Silverman appelle des « nœuds de mémoire » – expression qu'il préfère à celle de « lieux de mémoire »²⁶⁵, et que j'adopte à mon tour, puisqu'elle s'éloigne de « la mémoire,

²⁶¹ Silverman, Max, *Palimpsestic Memory : The Holocaust and Colonialism in French and Francophone fiction and film*, New York : Berghahn Books, 2013, p. 3 – « The composite structure in these works is a combination of not simply two moments in time (past and present) but a number of different moments, hence producing a chain of signification which draws together disparate spaces and times ».

²⁶² Cette citation de Max Silverman s'applique à l'étude qu'il fait du film de Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, et de la représentation proposée par ce dernier de la Shoah : voir l'article de Silverman : « Mémoire palimpseste, *La question humaine*, *Ecorces* et *Histoire(s) du cinéma* », p. 46.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Pour une étude critique plus développée sur le concept des « nœuds de mémoire » dans son rapport et ses différences avec « les lieux de mémoire » de Pierre Nora, voir l'ouvrage dont Max Silverman est l'un

réglée trop souvent par un récit linéaire de l'histoire de la communauté, une identité culturelle homogène (...) [et] décrit le réseau complexe d'enchevêtrement de traces-mémoires différentes. »²⁶⁶ *Anima* peut ainsi ouvrir « un espace de réflexion sur l'atrocité et la souffrance, la violence et la victime de la violence, des moments particuliers de violence et la nature générale de « l'espèce humaine » sans jamais fournir de réponses idéologistes simplistes. »²⁶⁷

Dans la première partie d'*Anima*, chaque titre de chapitre renvoie à l'animal qui se charge de la narration : « *Felis Sylvestris catus carhusianorum* » (p. 13), « *Passer domesticus* » (p. 15), « *Columba livia* » (p. 19), etc. Ce choix n'est pas anodin : l'emploi du latin met déjà l'accent sur la question de l'origine dans son rapport au langage et à la nomination, thèmes qui sont au cœur de ce roman. D'une part, le latin est la langue qui est à l'origine du français. Cette langue souche, Pascal Quignard la définit ainsi justement :

des éditeurs : Rothberg, Michael, Sanyal, Debarati et Silverman, Max, (éds), « *Nœuds de mémoire : Multidirectional Memory in Post-war French and Francophone culture* », *Yale French studies*, 118/119 (2010), en particulier les pages 1-12. Il est intéressant de remarquer que l'année même de la publication de ce journal, l'ouvrage *Les Echelles de la mémoire en Méditerranée (XIXe-XXIe siècle)* est publié sous la direction de Maryline Crivello. Cet ouvrage veut également s'éloigner du concept de Nora et se décrit comme un « manifeste anti-« lieux de mémoire » (voir la p. 19 de cet ouvrage), pour proposer la possible dénomination « confins » de mémoire (voir p. 21) L'ouvrage de Crivello privilégie à son tour une définition autre du « lieu de mémoire » et ce, pour s'éloigner du concept de « lieux figés sur eux-mêmes, investit d'un sens historique déjà là » (p. 19). Ces nouveaux lieux de mémoire sont caractérisés par le fait qu'ils « donne[ent] à voir des phénomènes de déplacement, de superposition, voire d'hybridation, qui résultent de la confrontation des regards et des usages. Ainsi, certains lieux palimpsestes, multifonctionnels et polysémiques, dessinent une Méditerranée du partage, synchrétique et hybride mais aussi hétérogène, intolérante et conflictuelle. » (p. 20) Ainsi, « ces lieux de la Méditerranée sont davantage lisibles comme des espaces de coappartenance ou des laboratoires de perception de l'altérité. La notion de « confins », espaces non limités par des frontières mais par tout un système de recoupements culturels, prend ici tout son sens et devient une piste essentielle pour aborder la Méditerranée autrement et dans ses marges ». (p. 21)

²⁶⁶ Silverman, Max, *op. cit.*, p. 45

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 48

« [...] la langue latine [:] Ce qui est avant notre langue renvoie à ce qui est avant notre naissance. La couche la plus ancienne (le latin) dira la scène la plus ancienne. »²⁶⁸

D'autre part, on peut dire que ce choix amène certains lecteurs qui ne lisent pas le latin à s'interroger d'abord sur ces titres dont la signification se révélera peu à peu pour eux lorsqu'ils avanceront dans la lecture d'un chapitre : ils comprendront qui est l'animal qui raconte selon les caractéristiques qui lui sont attribuées. Tout se passe comme si le fonctionnement de chaque chapitre reflétait celui du roman entier qui fonctionne par dévoilement progressif. De plus, la relation d'étrangeté qui pourrait naître pour certains lecteurs devant les titres en latin serait à rapprocher de celle provoquée pour les lecteurs non-arabophones face au nom du personnage principal : Wahhch Debch. Certains de ces lecteurs, qui n'ont d'abord pas les moyens de deviner qu'il s'agit de mots arabes, m'ont dit que ce nom leur est apparu, surtout dans le contexte violent du roman, comme une onomatopée proche d'un cri inarticulé, jusqu'au moment de la révélation du sens de ce nom vers la fin du roman :

« - Debch est le nom de votre famille adoptive, n'est-ce pas ?

- Oui, je n'ai aucun moyen de connaître mon vrai nom.

- Qui vous a prénommé Wahhch ?

- Mon père adoptif.

- Vous savez ce qu'il signifie ?

- Oui. Féroce ?

- Si on veut. Wahhch signifie plutôt monstrueux. C'est un prénom d'autant plus étrange que Debch signifie Brutal... Vous le saviez ?

- Je n'y ai jamais pensé.

- Debch est peut-être dérivé de Debs qui, au contraire, signifie doux, sucré, puisqu'il désigne le jus du caroubier. Au Liban, Debs est un nom très fréquent parmi la communauté chrétienne, alors que Debch est très rare. Personne ne s'appelle ainsi. Au Liban du moins.

- C'est peut-être un surnom, a dit Jean.

Wahhch n'a pas répondu. Une ombre a voilé son front, altérant son visage. Son regard s'est défait. » (*Anima*, p. 334)

²⁶⁸ Quignard, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris : Gallimard, 1994, p. 260

Pour un lecteur arabophone, le choix du nom arabe est déjà révélateur des origines de Waahch Debch. Cependant, on voit bien que Waahch Debch ne comprend qu'à moitié la signification de son prénom, ou en tout cas, ne maîtrisant pas si bien la langue arabe, – il s'excuse par exemple de ne pouvoir parler en arabe à un autre Libanais, (*Anima*, p. 355) – n'a pas pensé à toutes les résonnances et les associations possibles de ce patronyme. D'ailleurs tant pour Wahhch que pour le lecteur parfaitement arabophone, ce nom s'avèrera à son tour porter une dimension sous-jacente cachée. En effet, Wahhch comprend qu'il n'a pas été « sauvé » par son père adoptif et que toute l'histoire qu'il croyait connaître sur son identité était fausse. Le père adoptif de Wahhch n'est pas le sauveur mais le bourreau, il est celui qui a orchestré le massacre de la famille de ce dernier, il est celui qui a scalpé la sœur du petit « Wahhch », l'a violée dans une plaie qu'il a ouverte dans son ventre pour ne pas être souillé en la pénétrant là où les autres miliciens l'avaient d'abord pénétrée, il est celui qui a obligé « Wahhch » enfant a assisté au massacre : son vrai nom, Maroun el Debch, n'est en fait qu'un surnom qui se réfère à sa brutalité, brutalité si monstrueuse que, pendant la guerre, on l'appelle même, « Wahhch el debch », c'est-à-dire, « le Monstre Brutal » (voir p. 348) :

- « - Oui. Maroun kén baddô ykoun awhhach wâhhad.
- Maroun voulait être le plus sauvage.
- Kén baddô ykoun « Légende ». Metl Batman .
- Il voulait devenir comme Batman. Une légende.
- Est-ce que vous connaissez son vrai nom ? Le nom qu'il avait avant d'être surnommé Debch ? (...)
- Il ne se souvient pas...
- Est-ce qu'il est devenu une légende ? (...)
- Il ne sait pas si on peut appeler ça une légende...
- C'est-à-dire ?
- Il est entré et il a tué...
- Oui, mais vous êtes tous entrés et vous avez tous tué... (...)
- Mais il s'appelait Wahhch el Debch.
- Il a été digne de son nom, c'est ça ? (...)
- Bien sûr !
- Comment ? (...)

- Pourquoi tu veux savoir ? (...)
- Ce n'est pas nécessaire de savoir. » (*Anima*, p. 356-357)

« Savoir est [...] redoutable »²⁶⁹, comme le dit justement la seule phrase qui forme le chapitre précédant celui de la révélation sur le massacre de la famille de Wahhch Debch. Mais, ne pas savoir, est encore plus redoutable, semble dire le roman. En effet, Abou-I-Zouz, le témoin qui accepte de raconter à Wahhch la scène violente de la mort de sa famille est incapable de lui donner des informations sur sa véritable identité. Il dit en Arabe dialectal :

« - Ma ba'rif la enno ma haddann 'ayyatlo, ma hhadann sammé. » (*Anima*, p. 365)

En français n'est traduite que la première partie de la phrase :

- Le garçon, on ne connaît pas son nom parce que personne ne l'a appelé par son nom. » (*Anima*, p. 365)

La partie finale : « ma haddan sammé » n'est pas traduite, et équivaut à : « personne ne l'a nommé ». Tout se passe comme si Wahhch n'avait alors pas existé ou, du moins, qu'une part de lui est littéralement morte. Ces deux phrases « concluent » la quête de Wahhch qui s'avère alors devoir rester à jamais inachevée. Ce qui restera de l'ordre de l'indicible est cette absence de nom, ce silence sur le nom. On retrouve autrement l'expression leitmotive d'*Incendies* : « L'enfance est un couteau planté dans la gorge » :

« Wahhch a voulu avaler sa salive mais sa gorge trop nouée, ne parvenait pas à déglutir. Rien, à l'heure des noirceurs, ne peut espérer franchir l'isthme du gosier ». (*Anima*, p. 365)

²⁶⁹ « Qu'est-ce donc que savoir a de si redoutable ? » est la seule phrase du chapitre « Winona, Arizona. », *Anima*, p. 353. Elle reprend en intertexte *Les Trachiniennes* de Sophocle, voir *Anima*, p. 394, Citations et ouvrages de références.

Il est intéressant dans ce sens de revenir au sens étymologique du mot « anima » : dans la langue hébraïque de la bible, le mot « nephesh »²⁷⁰ qui se réfère à l'âme, le principe de vie, renvoie aussi au cou externe et à la gorge, en tant qu'organe permettant à la fois de respirer et d'avaler, de faire descendre dans le gosier, les aliments ou le souffle, autrement dit de survivre.²⁷¹ Wahhch sera à jamais privé de son vrai nom et par conséquent d'une part de soi, d'une part de son passé et de son nom d'origine. Son identité restera liée à celle du monstre, son père adoptif qui est celui qui lui a donné ce nom littéralement monstrueux. La perte du nom est en fait au cœur de ce roman et elle coïncide avec la perte d'une part de soi, d'une part essentielle de l'histoire. Elle renvoie également chez Mouawad aux questions de l'exil et de la perte de la langue maternelle. Ne plus pouvoir nommer dans la langue maternelle, ne plus pouvoir dire le monde dans cette langue équivaut dans un sens à une perte d'une part essentielle de l'histoire personnelle et de l'histoire collective.

Dans ce même sens, il est intéressant de revenir au choix du latin pour les titres des chapitres racontés par les animaux et pour les titres des différentes parties du roman. Le latin est souvent considéré comme une langue morte, en d'autres termes, les mots de cette langue sont aujourd'hui privés de prononciation. Ces signifiants aphones sont donc à l'image des bêtes habituellement silencieuses. C'est le roman qui permet de donner une

²⁷⁰ Nephesh est lié aussi au mot arabe "nafas" qui signifie respirer, faire entrer l'air dans les poumons et au mot "nafs" qui est l'âme.

²⁷¹ « The living soul is the most important term of Genesis 2 :7. The Hebrew *nephesh* means the principle of life, but the *nephesh* (...) All that has breath is *nephesh* (soul). This agrees with the possible origin of the word from the Akkadian *napâsi* (expand) and the derivation *napishtu* (throat, neck) with resultant meaning « breath-soul » : Moody, Dale, *The Word of truth : A Summary of Christian doctrine based on Biblical revelation*, Grand Rapids, Mich. : Wm. B. Eerdmans Publishing, 1990, p. 173. Voir aussi la thèse présentée par Eyzaguirre, Amelia Caron, dans laquelle elle explore les différentes significations et connotations de ce mot, en particulier les pages 6 et 8: "Nephesh: An Ethnography of Israelite Purity Laws" (2008). Senior Thesis Projects, 2008. http://trace.tennessee.edu/utk_interstp5/5

voix à ces choses muettes, tout comme il tente de figurer la part tue de l'histoire de Wahhch. A cela s'ajoute le fait qu'une part de cette histoire restera interdite, muette. Une part de cette histoire est restée enterrée avec cet enfant – *in-fans*, qui ne parle pas – enterré vivant, réduit au silence ou au cri inarticulé.

Il est intéressant dans le cadre de ce roman qui fait clairement référence à la Guerre de Sécession de faire un lien avec les horreurs de la traite négrière. Aux Etats-Unis, les Africains-Américains ont toujours le souci de refaire le lien avec le passé et de retrouver leur identité véritable. Pour certains d'entre eux la chaîne généalogique a été rompue à jamais. En effet, l'esclavage signifiait une séparation d'avec le pays et d'avec la langue d'origine et une perte identitaire certaine. Dans *Esclavage et dépendances serviles, Histoire comparée*, les auteurs rapportent la « stratégie appliquée » par Robert King Carter, un riche planteur de Virginie, pour « contrôler les esclaves en les séparant de leur héritage africain ». L'une des premières étapes de cette stratégie était « l'imposition d'un nouveau nom »²⁷² :

« Dans la majorité des cas, il donnait à ses esclaves des diminutifs anglais usuels : Tom, Davey, Moll et Nan, comme s'il voulait faire d'eux des enfants à perpétuité. Mais il en affublait d'autres de noms plus proches de ceux d'animaux de ferme tels que Jumper (nom habituellement donné aux chevaux) comme s'il voulait indiquer ainsi le fossé qui les séparait de l'humain. (...) Aucun de ses esclaves ne recevait de nom de famille, un signe dénotant l'âge adulte que Carter ne pouvait accorder à son cheptel humain. »²⁷³

Il s'agissait en effet de déshumaniser les esclaves, de les retrancher de la famille humaine, de leur refuser le droit d'être des hommes. Dans *Le Silence des bêtes*, livre auquel Mouawad fait directement référence dans *Anima* en le citant comme l'une des

²⁷² Cottias, Myriam, Stella, Alessandro et Vincent, Bernard Vincent, *Esclavage et dépendances serviles, Histoire comparée*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 218.

²⁷³ *Ibid.*, p. 219

sources qui a inspiré son travail²⁷⁴, Elisabeth de Fontenay, fait référence à Lyotard et dit qu' « il peut sembler bien naïf » de vouloir dénoncer « « 'l'injustice' qui est de surcroît faites aux animaux d'âge en âge » « dans la mesure où elle relève de l'ordre de ce 'différend' auquel Jean-François Lyotard a consacré un livre ». Elle cite alors ce dernier :

« Quelqu'un éprouve plus de douleur à l'occasion d'un dommage fait à un animal qu'à un humain. C'est que l'animal est privé de la possibilité de témoigner selon les règles humaines d'établissement du dommage, et qu'en conséquence tout dommage est comme un tort qui fait de lui une victime ipso facto. Mais s'il n'a pas du tout les moyens de témoigner, il n'y a même pas de dommage, du moins, vous ne pouvez pas l'établir (...). C'est pourquoi l'animal est un paradigme de la victime »²⁷⁵

Et elle ajoute :

« Mais il y eut aussi dans l'histoire des hommes victimes d'un différend, du différend, et dont le sort ressemble à celui des bêtes. »²⁷⁶

Dans *Anima*, Wahhch enfant est d'ailleurs enterré avec les animaux dont il boit le sang pour survivre : une relation étroite se tisse entre ces êtres qui subissent l'injustice :

« Je me souviens de [la] chaleur [des bêtes], je me souviens d'avoir serré entre mes bras la tête d'une jument comme si elle avait été ma propre mère (...) Je me souviens du mutisme de toutes ces bêtes à qui l'on a fait subir cette effroyable chose qui ne les concernait en rien pourtant, je me souviens m'être mis à parler pour elles, mettant mes paroles dans leur bouche (...) je me souviens de ce pendant, un pendant animal. » (*Anima*, p. 336)

Dans *Les Noirs du Québec, 1629-1900*, Daniel Gay s'intéresse également aux noms choisis pour les esclaves noirs en Amérique du Nord et ailleurs. Dans la partie intitulée « L'Identification par le nom », se référant entre autre à Heidegger, il propose la réflexion suivante que je reprends ici dans le cadre de l'analyse d'*Anima* :

« Le « pouvoir de nomination fondatrice » dont parle Heidegger n'est pas que le privilège de la parole ; il est l'expression d'un rapport de forces inégales entre dominant et dominé. Ainsi, le nom attribué à ce dernier est « son passeport vers

²⁷⁴ Voir *Anima*, p. 394, « Ouvrages de référence ».

²⁷⁵ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 38, cité par Isabelle de Fontenay dans *Le Silence des bêtes*, p. 22.

²⁷⁶ Fontenay, Isabelle (de), *op. cit.*

les autres », c'est à dire le signe de son identité et peut être de son destin. De plus, la « politique de nomination » entraîne dans les conditions évoquées, « la mise à mort de la mémoire » et exerce une fonction d'exclusion sociale »²⁷⁷

Daniel Gay rappelle que les esclavagistes donnaient leur propre patronyme aux esclaves. « Ce type d'appropriation est un des moyens par lesquels le propriétaire s'identifie à son bien ». Ou encore, « certains nombre de noms paraissent indiquer lieu où l'esclave a pris naissance, a été acheté ou les circonstances de sa capture. »²⁷⁸ Wahhch Debch, le père, sépare Wahhch le fils d'une source identitaire essentielle, le nom. Il le coupe ainsi de son passé originel. Mais surtout, en choisissant pour lui un nom (voir *Anima*, p. 334) il a un pouvoir sur lui : « la connaissance du nom donne prise sur la personne »²⁷⁹. A cela s'ajoute le fait que Wahhch n'a d'origine que celle choisie par son père adoptif, une date de naissance fictive qui coïncide avec celle de Saint-Marion patron de son propre nom (voir *Anima*, p. 335). De plus, à la vraie histoire de Wahhch, le père adoptif substitue une histoire fautive : « Pour ma part, je n'ai aucun souvenir de ce que je viens de vous raconter et ce que je sais, je le sais par le témoignage de mon père » dit Wahhch au moment où il raconte comment son père, « au péril de sa vie » l'aurait sauvé (voir *Anima*, p. 335). Wahhch découvre qu'il n'est en fait que le butin de guerre de ce père qui ne l'a sauvé que pour sauver l'image virile qu'il s'est construite et cacher sa stérilité (voir *Anima*, p. 364-365). Le père adoptif amène Wahhch à s'identifier et à coïncider à l'instant et à l'espace du massacre de son enfance. Cet instant duquel le père adoptif refuse de témoigner vraiment :

« Que faire des fragments éclatés de son histoire ? Fragments qu'il ne cesse de ressasser, incapable d'en raccorder les parties puisque le seul témoin de son

²⁷⁷ Gay, Daniel, *Les Noirs du Québec, 1629-1900*, Québec : Septentrion (Coll. « Cahier des Amériques »), 2004, p. 110

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 109.

²⁷⁹ Voir Schmidt, Joël, *Le Dictionnaire des symboles*, article « nom ».

désastre, qui l'a sorti de la fosse et l'a sauvé de la mort, ce père qui n'est pas son père mais qui l'a élevé comme son propre fils, refuse de parler de ce qu'il a vu et de ce qu'il a vécu, refuse de témoigner pour lui. » (p. 325)

et qu'il travestit pour ne vivre que dans l'image qu'il en a créée. Ainsi, enferme-t-il Wahhch dans cet instant Minotaure, et le garde-t-il silencieux puisqu'il ne lui transmet pas le véritable récit du passé. Par conséquent, Wahhch le fils reste emprisonné dans cet instant dont il ne peut vraiment parler. Il est détenu dans et par le silence. Son père adoptif tente de faire de lui un enfant à perpétuité, un *infans*²⁸⁰, qui ne parle pas. En effet, lorsque Wahhch raconte son histoire à Winona, il lui dit qu'

« il n'avait jamais eu six ans. Ensevelie, son heure s'était arrêtée, fixée au fond de la terre. [Et qu'] il est devenu semblable à un immeuble hanté par un locataire dont il ignore tout. » (*Anima*, p. 324).

Face à « la seconde ancienne qui refuse de mourir » et à « l'heure qui s'est arrêtée, fixée au fond de la terre », face au temps dont les souvenirs sont congelés, et « aux paroles gelées »²⁸¹ de ceux qui l'entourent, Wahhch veut remettre le temps en marche, donner corps au récit absent et aux absents, et surtout substituer la parole au silence : voici ce

²⁸⁰ Voir l'étymologie latine du mot « enfant » (in-fans) : « qui ne parle pas », voir *TLFi*.

²⁸¹ Je fais ici référence à une expression employée dans les travaux des psychanalystes Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillère, dans le livre *Histoire et trauma : La folie des guerres*. Ces psychanalystes centrent leur psychanalyse sur le lien entre l'histoire personnelle et l'Histoire. Ils s'intéressent surtout à la parole et à la communication. Voici la présentation de l'ouvrage qui est significative quant à mon propos dans cette thèse : « Ce livre raconte des micro-histoires singulières qui ont pu commencer à se dire seulement dans une liaison à la grande Histoire, aussi du côté de l'analyste. Chaque fois, au-delà des symptômes et des crises, fut découvert l'horizon des guerres et des catastrophes socio-historiques. Et la certitude que la mise en histoire de moments d'effondrement du lien social comporte en soi la genèse d'un sujet. Le travail analytique s'est élaboré au contact des failles du lien social. À ces limites, les outils classiques de la psychanalyse sont mis en question. En effet, rien n'apparaît plus étranger à l'ordre de la parole que l'action meurtrière. Dans ce livre magistral, Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillère tentent de conter la chronique des combats auxquels les ont convoqués leurs patients sur le chemin de leur reconquête. » Dans ce livre où ils présentent leur travail, et se réfèrent à des cas, ils font également appel à des textes littéraires qui sont des points d'appui pour leur réflexion : Cervantes et Don Quichotte, Descartes et ses rêves, Stendhal et la bataille de Waterloo, Faulkner qui cherche à inscrire les voix de son grand-père et de son père et la présence du passé, Rabelais et ses « paroles gelées ».

qu'il dit à son père dans leur dernière conversation téléphonique (rapportée dans le récit du chien de Wahhch) :

« Je te demande juste quelques mots de plus / (...) Trop d'abstractions ça me rend dingue, tu comprends ! Il faut des surfaces pour poser ses pieds et les cadavres de ceux qu'ont aimé, qui nous ont aimés, on a besoin de les voir, de les toucher. (...) / Il y a tellement de trous dans ce que tu m'as raconté / (...) Qui sont ceux qui ont fait ça, qui étaient mes frères, mes sœurs, leur nombre, leur nom, leur ombre (...) / C'est mon histoire, ce n'est pas seulement la tienne / Moi, je t'obligerai ! Moi ! » (*Anima*, p. 323)

En s'appropriant son histoire et en la transmettant à travers le manuscrit qu'il donne au Coroner – et qui deviendra *Anima*, Wahhch « fait récit là où il n'y pas eu, ou pas encore pu avoir, de récit » et « rend[...] le temps vivant et [...] le prolonge »²⁸². Wahhch trouve alors sa voix, et surtout son « je » à travers celui du Coroner – je reviendrai sur cette idée dans le chapitre suivant – et passe du statut d'objet dans lequel l'avait enfermé son père au statut de sujet. Il trouve alors une nouvelle voie pour transmettre et témoigner de l'indicible. Je reviendrai sur les singularités de ce témoignage dans les chapitres suivants. C'est ainsi qu'on pourrait comprendre cette outre-langue décrite dans les dernières lignes d'*Anima* :

« Il existe tout au fond des mers, des poissons monstrueux doués de parole, gardiens d'une langue ancienne, oubliée, parlée jadis par les humains et par les bêtes aux rivages des paradis perdus. Qui osera jamais plonger pour les rejoindre et apprendre auprès d'eux à reparler et à déchiffrer ce langage ? Quel animal ? Quel homme ? Quelle femme ? Quel être ? Celui-là, s'il remontait à la surface, aurait à l'intérieur de sa bouche bleuie par le froid les fragments d'une langue disparue dont nous cherchons inlassablement et depuis toujours l'alphabet. Nous réapprendrions à parler. Nous inventerions des mots nouveaux. Wahhch retrouverait son nom. Tout ne serait pas perdu. » (*Anima*, 389)

N'est-ce pas de cette langue que tente de se rapprocher le roman *Anima* ?

²⁸² O'Dwyer de Macedo, Heitor, et Kaplan, Leslie « Le Livre qui nous manquait », « La folie », *Concepts, thèmes et enjeux de la psychanalyse, réexamens*, juin 2005. Contributions inédites. Article qui reprend les concepts de Gaudillière et Davoine, publié sur le site de l'Organisation Psychanalytique de Langue Française, <http://www.quatrieme-groupe.org>

C'est lorsque Wahhch Debch tue Welson Woolf Ronney – à la fois son double et celui de son père – que surgit le chien, son totem.

« (...) suivant la croyance des Indiens, chaque humain a un animal comme symbole de cette part invisible de son être magique, sa poésie, son totem » (*Anima*, p. 79)

Lorsque Humbert lui propose de nommer son chien « Mason-Dixon Line », il lui dit :

« je donne à ton chien le nom de Mason-Dixon Line. Chaque fois que tu l'appelleras par son nom, chaque fois que tu crieras Mason-Dixon Line, il faudra que ton cœur bondisse hors de ta poitrine. Promets-le moi ! » (*Anima*, p. 283)

Ce baptême du chien qui reçoit un nom et qui est adopté par Wahhch est une amorce qui est liée au récit du massacre de la famille de Wahhch dévoilé à la fin du roman. Tout se passe comme si, à travers cet animal-totem, Wahhch recevait un autre nom : Mason-Dixon Line est le nom d'un lieu autre que le lieu originel auquel il était acculé, réduit à s'identifier auparavant. Il faut ajouter qu'à partir du moment où Wahhch entreprend sa quête, il commence à s'octroyer de nouveaux noms : ainsi, il se nomme « Raphaël Clément » lors de son séjour chez la sœur de Welson Wolf Rooney pour ne pas être reconnu par ce dernier. Plus tard, en cherchant à comprendre ce qui s'est réellement passé au moment du massacre de sa famille, pour ne pas être découvert par Abou-l-Zouz qui a connu son père adoptif, Wahhch choisit le nom « Naji Obeid ». Il est intéressant de remarquer que le prénom Raphaël vient de l'hébreu et signifie « Dieu guérit ». Dans le roman, le choix de ce prénom est lié au récit de l'homme que Wahhch rencontre avant d'arriver à l'auberge tenue par la sœur de Wahhch. Raphaël Clément est l'ami de cet homme et l'a sauvé au moment où son avion a été abattu par les Nazis l'aidant à retourner en « zone libre » (voir *Anima*, p. 216). Raphaël renvoie aussi à l'un des archanges. Dans *La Bible, le Livre de Tobie* en parle: il est celui qui guide et protège le jeune Tobie. Aussi, chez les Catholiques, est-il considéré comme le saint patron des

voyageurs et des mutilés de guerre. Il est donc clair que ce nom n'est pas choisi par hasard. De plus, selon *Le Livre de Tobie*, Raphaël est envoyé par Dieu pour guérir la cécité du père de Tobie et l'aider à rencontrer Sarah afin d'assurer la descendance d'Abraham²⁸³. On peut alors faire un lien avec les différents thèmes de ce roman : celui du voyage, de la quête, de la guerre, et surtout celui de l'importance du regard sur le passé et de la transmission de ce passé aux générations futures. Guérir la cécité du père peut également renvoyer au personnage d'Œdipe qui revient dans l'œuvre de Mouawad. Naji est un mot arabe qui signifie quant à lui « celui qui est sauvé » et est en rapport avec le récit du massacre de la famille de Wahhch à venir. Wahhch Debch est alors à la fois celui qui est sauvé, le survivant du massacre, et celui qui sauve puisqu'il témoigne, à sa manière, de ce massacre. Je m'arrêterai plus longuement sur le thème du témoignage et de la transmission dans le chapitre suivant de cette thèse. Mason-Dixon Line, c'est le nom d'une frontière – sur laquelle se superposent d'autres frontières, comme je l'ai montré – enfin traversée, c'est le nom de lignes raccordées, malgré certaines déchirures. On passe du trou où est emprisonné Wahhch à la ligne qui est liée au tissage et à la parole, aux lignes du manuscrit que Wahhch envoie au Coroner, Aubert Chagnon, qui sera responsable de sa transmission :

« ... [j'ai reçu] par la poste un courrier recommandé, une large enveloppe matelassée contenant un manuscrit original de deux cents vingt-sept pages, séparé en trois parties distinctes, – *Animae verae*, *Anima fabulosae*, *Canis lupus lupus* – d'une écriture fine serrée, facilement lisible, contenant très peu de ratures et un dessin au lavis noir. » (*Anima*, p. 388)

²⁸³ Il faut ajouter que l'image de l'ange revient dans l'œuvre de Mouawad : la pièce *Seuls*, je le montrerai dans le dernier chapitre, est construite autour de deux tableaux, dont le premier montre Abraham sacrifiant son fils et représente l'ange qui empêche Abraham de tuer Isaac, le second est le tableau *Le Retour du fils prodigue*. La pièce *Ciels* est entièrement centrée sur le tableau de l'annonciation et sur l'archange Gabriel, souvent associé à Raphaël. Nouveau type d'« annonciation » proposé par l'œuvre de Mouawad ? Je reviendrai sur ces idées dans le dernier chapitre de cette thèse.



C'est sur ce dessin et ce nom que se clôt justement le roman *Anima*, sur l'image de cette bête muette – double de Wahhch Debch – qui prend la parole dans ce roman pour dire l'indicible. Bête fabuleuse (« Bestiae fabulosae » est le titre de la deuxième partie du roman, celle au bout de laquelle surgit le chien qui sera adopté par Wahhch), « animal de fiction » (*Anima*, p. 388) dont le nom et la légende²⁸⁴ remplacent celles de Wahhch Debch le père.

²⁸⁴ Voir *Supra*, les citations qui mettent en évidence le fait que le père voulait être perçu comme une légende.

3. La Levée des couleurs, retisser le récit ou la rencontre

*J'habitais la maison d'en face,
face à la guerre et au Jardin,
de morts plantés et de rosiers
ancêtres oubliés dans la dynamique d'une allée,
dans un cube de mémoire*

Nadia Tuéni, *Archives sentimentales d'une guerre au Liban*

Siham, le personnage principal de *La Levée des couleurs*, assiste tout comme Wahhch au massacre de sa famille. Cette dernière reste également enfermée dans l'espace-temps de cet événement terrible du passé,²⁸⁵ dans cet instant Minotaure qui ouvre le roman. Suite au massacre, elle vit de façon végétative et laisse le temps passer. Elle demeure, pour sa part, dans la durée du « temps crucifié » (*La Levée des couleurs*, p. 129)²⁸⁶ du massacre, comme dans un espace où elle habiterait. Cet espace est présenté comme un labyrinthe qui enferme Siham : en effet, cette dernière reste dans le ressassement du souvenir, et cela est mis en évidence dans le roman par le récit itératif de la scène du massacre. Siham « déroule » indéfiniment les images comme si elle déroulait la bobine d'un film (la métaphore provient du roman même, p. 70), et s'enferme dans ce mouvement de sorte qu'elle semble s'enliser dans les fils du souvenir. L'entrée dans l'espace mémoriel pour trouver un souvenir est d'ailleurs décrite ainsi : elle « part à sa recherche dans la broussaille des souvenirs » (p. 70). L'image de la broussaille rappelle le fait que Siham ne voit que des morceaux de la scène du massacre à travers les branches

²⁸⁵ Voir à ce propos la sous-partie: « Le Récit du deuil » dans le chapitre 2, *supra*.

²⁸⁶ Sauf indication contraire, toutes les références entre parenthèses dans cette sous-partie, « *La Levée des couleurs*, retisser le récit ou la rencontre » renvoient au roman de Zein, *La Levée des couleurs*.

de l'arbre où elle se trouve. La broussaille évoque aussi, par son aspect enchevêtré, et au sens figuré, un « fouillis inextricable ».²⁸⁷ La métaphore du fil qui enserre et emprisonne revient dans le roman :

« Tout reflue chaque fois qu'elle pense à Maher [l'un des miliciens qu'elle reconnaît parmi ceux qui ont tué sa famille], le temps se contracte, les lignes s'incurvent, forment des nœuds, qui l'enserrent, la ligotent, l'étranglent » (p. 70)

« Elle demeure immobile, muette, le regard rivé au fil qu'elle enroule autour d'une phalange, enserrant le doigt si fort que le sang expulsé s'amasse de part et d'autre de la chair livide en deux pustules violettes » (p. 29)

Dans la deuxième citation, le geste de Siham montre évidemment sa douleur et son angoisse, mais surtout, le fil qui enserre le doigt l'engorgeant de sang montre le lien organique qui se tisse entre Siham et la scène du massacre. Il annonce son enfermement à la fois mental et charnel dans la suite du roman. L'emploi du verbe « refluer » dans la deuxième citation en association avec le retour des souvenirs est intéressant dans le sens où ce verbe est employé habituellement pour désigner un liquide, en l'occurrence le sang. De plus, étymologiquement ce verbe signifie : « couler dans un sens inverse, se retirer »²⁸⁸, comme le sang de Siham et le temps qui sont désormais bouleversés. Le geste de Siham jouant avec le fil est suivi justement de cette scène :

« Un peu plus tard, elle s'aperçoit qu'elle est blessée : elle saigne abondamment (...) Sans précaution, elle écarte le tissu, et voit la peau ouverte, palpitante, rouge. La vision la captive. Une étrange sensation l'envahit, elle voudrait que la plaie se creuse, s'étende, elle voudrait se transformer en un minuscule insecte et plonger dans le cirque sanguinolent de sa chair » (p. 30)

Cette scène est importante dans le sens où elle se trouve au début du roman et annonce, en quelque sorte, sous une forme imagée, l'enfermement de Siham dans le moment du

²⁸⁷ Voir « broussaille » dans le *TLFi*.

²⁸⁸ Voir « refluer » dans le *TLFi*.

massacre, ressassant le récit, vivant dans la durée de l'instant du crime, Siham prolonge le temps de l'instant Minotaure – « Elle voudrait qu'on éteigne et qu'on *prolonge* les moments abouchés à l'ombre » (p. 91) – l'enroule et s'y enferme tout comme elle désire que cette plaie « se creuse [et] s'étende ». Son besoin de retour vers le sang est un désir de retour vers le moment où a lieu la violence, pour s'y confondre et garder le lien sanguin et charnel avec ceux qu'elle a perdus. L'emploi du possessif dans l'expression « plonger dans le cirque sanguinolent de *sa* chair » évoque à la fois la chair de Siham et la chair de sa chair, l'ensemble de sa famille. Pour filer la métaphore, on peut associer le saignement de Siham au « mince filet noir » (p. 16) qui coule du nez de Nada, sa sœur, au moment où elle la trouve morte et au « collier de sang qui étrangle la gorge » de sa mère (p. 17). Le geste de Siham écartant le tissu pour voir la plaie sanguinolente rappelle « ses mains raides [qui] joignent les pans souillés de la robe de chambre » de sa mère (p. 17). Ce geste inverse est le premier accompli par Siham après le massacre auquel elle a assisté impuissante. Cette étoffe de fortune de laquelle elle recouvre sa mère est liée au linceul qu'elle ne lui aura pas donné et dont elle prendra conscience des années plus tard. Le geste par lequel Siham joint les deux pans de la robe annonce celui qu'elle fera inlassablement dans le roman : ce pan de tissu est lié à celui du récit que Siham roule et déroule essayant de le raccorder, d'en retrouver les maillons manquants pour essayer de comprendre la fracture de son monde.

Suite à la déchirure de son monde, Siham continue d'habiter le passé, ainsi, des années plus tard, suite à un bombardement,

« quand elle sort de l'abri, la première chose qu'elle regarde, ce sont les ficus de la cour. Elle vérifie qu'ils n'ont pas souffert des bombardements. Parfois, une branche sectionnée gît au sol ou pendouille de l'arbre. Le spectacle lui fait mal.

Elle s'approche, se colle au tronc en fermant les yeux (...) L'oreille plaquée contre l'écorce, elle écoute longuement le bruissement de la sève » (p. 90)

Siham semble ne voir le paysage extérieur que dans son rapport avec son monde intérieur et avec le paysage du passé : pour elle, le présent est constamment lié aux couches du passé sous-jacent : le « spectacle » des arbres blessés qui la désole rappelle celui auquel elle a assisté enfant du haut du chêne dans lequel elle se trouvait. L'image de la « branche sectionnée qui gît au sol » rappelle celle de sa sœur morte sous le chêne, ou encore, cette branche ferait référence à Siham, séparée de sa famille. En effet, dans l'imaginaire, « tout arbre est irrévocablement généalogique ».²⁸⁹ La sève, « fluide (...) qui emprunte les vaisseaux du bois », « principe vital », fait ainsi écho au sang versé mais également au lien de sang, lien de génération. Siham entretient d'ailleurs une relation particulière avec les arbres, en particulier avec le chêne sur lequel s'ouvre le roman et où elle aime « passer de long moments perchée (...) les cuisses serrées sur une branche, le regard perdu entre la montagne et l'azur » (p. 11). C'est la première image du roman, celle d'avant le massacre ; Siham perdue dans ses rêveries, nichée dans le chêne, « guette les merles, les fauvettes, les perdrix, (...) scrute les hameaux accrochés à flanc de collines ou nichés au creux de la vallée (...) et puis la mer qu'elle devine au crépuscule. » Elle est décrite comme un oiseau : elle est « perchée là-haut » et « ses ongles grattent machinalement l'écorce de l'arbre ». (p. 11-12). Comme le dit Bachelard, dans *La Poétique de l'espace*, l'arbre apparaît tel « un nid »²⁹⁰, « un lieu de repos et de tranquillité » ; il est associé à « l'image de la maison simple ».²⁹¹ D'autres images, telle celle de la « galette tendre et juteuse accompagnée d'un thé bien chaud, bien sucré » que

²⁸⁹ Durand, Gilbert, *op. cit.* p. 398

²⁹⁰ Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, (Coll. « Quadrige »), (1957) 1998, p. 125.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 126.

Siham « a sur la langue » et l'état de « semi-conscience » auquel elle se laisse aller, « encore engourdie par le sommeil » (p. 12), corroborent cet état de « bien-être » dont parle Bachelard et qu'il associe à l'image du nid, autrement dit de la demeure première, du chaud et de l'intime²⁹². L'accent est mis sur ces éléments d'autant plus que dans la scène qui suit, le massacre qui bouleverse la vie de Siham touche en particulier à son intimité, à sa sécurité. Siham perdra non seulement sa famille mais également sa maison et son village. Elle sera dépossédée de ses « premiers biens » et de « ses premiers attachements »²⁹³, de tout ce qui la connecte au monde tel qu'elle l'a connu jusque là. Elle est littéralement « mis[e] à la porte, hors de l'être de la maison, circonstance où s'accroissent l'hostilité des hommes et l'hostilité de l'univers ».²⁹⁴ Le début du roman apparaît ainsi prémonitoire et comme le dit Bachelard :

« Mais pour comparer si doucement la maison et le nid, ne faut-il pas avoir perdu la maison du bonheur ? Il y a un hélas dans ce chant de tendresse. Si on revient dans la vieille maison comme on retourne au nid, c'est que les souvenirs sont des songes, c'est que la maison du passé est devenue une grande image, la grande image des intimités perdues. »²⁹⁵

Il est intéressant de remarquer que c'est le chêne qui sauve en quelque sorte Siham du massacre, mais surtout, elle partage avec lui le sort des survivants :

« C'est un vieux chêne situé au bout du jardin, *rescapé* de la forêt qui couvrait jadis le plateau de Yarcoub dont on retrouve encore quelques vestiges isolés. » (p. 11 – c'est moi qui souligne).

²⁹² Voir à ce propos Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, « La maison », « Le nid », « La miniature ».

²⁹³ Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p. 33.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 35.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 128.

Après le massacre, comme pour retrouver « la primitivité du refuge », Siham « se resserre sur [elle]-même, se retire, se blottit, se cache, se musse, [comme dans] un mouvement animal »²⁹⁶. D'autres fois, elle

« se colle [...] aux ficus de la cour. Elle les entoure de ses bras, presse son oreille contre les troncs en fermant les yeux. Elle croit entendre le grouillement de la sève, le craquèlement de l'écorce, des murmures tendres et ombreux qui se confondent avec les battements de ses veines », « se serre contre leurs troncs frais et rêches ». (p. 72)

Tout se passe comme si elle retrouvait en eux le corps du chêne protecteur de son enfance, mais aussi le corps de la maison du passé. Autres êtres muets, ils rappellent le *silence des bêtes* qui deviennent des « paradigmes des victimes »²⁹⁷. Siham, la survivante d'un massacre dont elle refuse de parler se « confond » avec les arbres et « écoute longuement le bruissement de [leur] sève » (p. 90) lorsqu'ils sont à leur tour touchés par l'injustice.

Pour sortir du temps ressassé, Siham devra renouer les nœuds manquants de l'intrigue et retisser le récit du massacre. Son parcours l'amènera à affronter les monstres qui l'habitent ainsi que l'un des meurtriers de sa famille.

« Là finissent les images. Au seuil de l'étable *se suspend le temps du possible*. Siham *déroule chaque séquence du film*, ce qu'elle a vu, ce qu'elle devine (...) Des questions en suspens, *des embryons*, des scènes, des trappes, des abîmes. » (p. 70 – c'est moi qui souligne)

Pour retrouver les parties manquantes de l'histoire, Siham ne peut que se tourner vers son frère : il est le seul avec qui elle veut parler du massacre puisqu'il était là pendant la tuerie. Son témoignage l'aiderait à retrouver les morceaux manquants de son histoire, à confirmer la présence de Maher parmi les miliciens, à en comprendre la raison. Mais,

²⁹⁶ Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p. 119.

²⁹⁷ Voir *supra* p. 147.

après le massacre, le lendemain, « ils n'ont pas échangé un mot » (p. 21). Elle commencera à ressasser les images :

« Elle garde longtemps les yeux ouverts. Des images jaillissent (...) d'autres images, d'autres fragments, et Karim *qui tressaille au creux de son ventre*, qui articule des *embryons* de phrases entrecoupées de plaintes sourdes » (p. 22 – c'est moi qui souligne)

Lui, s'arrêtera à ces phrases « embryons entrecoupées de plaintes sourdes » comme d'un discours tronqué, des phrases mortes-nées en quelque sorte. Il s'agit en tout cas d'une parole qui reste liée à la douleur du traumatisme et qui restera silencieuse. Ce frère avec qui Siham entretient une relation organique, et qu'elle protège comme une mère, cherchera à se détacher d'elle – Karim est heureux sans elle, sans Yarcoub, sans le passé, (p. 161) – contrairement à Siham qui veut savoir, qui veut comprendre ce qui a provoqué le massacre et comment il s'est déroulé, Karim veut oublier et tourner la page du passé. Ce couple fraternel pourrait rappeler la posture des Libanais qui, suite à la guerre civile, adoptent des positions opposées : ceux qui cherchent à comprendre et qui restent tournés vers le passé et ceux qui privilégient l'oubli à la mémoire. Le désir d'obtenir le témoignage de son frère obsède Siham, elle lui demande constamment « ce qu'il a vu » (pp. 29 et 45), « ce qu'il sait » (p. 29), « ce qu'il a entendu », s'« il a reconnu quelqu'un » (p. 45) et lorsqu'il ne lui répond pas, elle imagine ce qu'il aurait pu avoir vu et entendu :

« Qu'a-t-il vu au juste ? Qu'a-t-il entendu ?

Elle le revoit en train de jouer au Lego sur le tapis du séjour. Il doit être huit heures du matin. Elle sort de la cuisine et le trouve là, accroupi par terre (...) La grand-mère est sur le canapé (...) Elle traverse le séjour et sort (...)

Siham imagine ce qui a pu se passer quelques minutes plus tard, alors qu'elle était juchée au sommet de l'arbre et qu'elle voyait des miliciens courir vers la maison. Son père [Salim] se trouvait dans la salle d'eau pour se laver les mains (...) Elle le voit qui pose les légumes dans la cuisine (...) *il regarde* par la lucarne, voit déferler sur la maison des hommes en armes (...)

La tante Mirna a vu son beau-frère s’effondrer sous ses yeux. Elle était en train d’éplucher des légumes à la table de la cuisine (...) Mirna se dresse, le couteau à la main ; les miliciens la butent (...) De l’autre côté du mur, les grands-parents n’ont pas eu le temps de comprendre. Le séjour a été envahi par des hommes qui les ont mitraillés (...) les rangers ont piétiné les pièces de Lego abandonnés par Karim – Karim qui a dû se réfugier dans la salle d’eau dès les premières secondes (...) A-t-il vu Salim ? A-t-il vu les miliciens ? A-t-il reconnu Maher ? (...) Il retient son souffle (...) Il suffoque...

Leur mère, elle est dans la chambre avec Nada. Elle a entendu les premiers coups de feu (...) Elle met un pied dans le couloir, voit des individus (...) Elle rentre précipitamment (...) Les hommes l’agrippent (...) Elle entend les cris de sa fille » (p. 67 – c’est moi qui souligne)

« Parfois elle se demande ce qui serait arrivé si elle était restée à la maison. (...) Qu’aurait-elle vu ? Qu’aurait-elle entendu ?... » (p. 70)

Tout se passe comme si Siham tentait de reconstituer le récit en déplaçant le point de vue limité qu’elle a eu sur le massacre, ainsi en imagine-t-elle les possibles narratifs : dans le paragraphe ci-dessus, on la voit qui adopte d’autres points de vue, ceux des personnes – voire des personnages, puisqu’ils font désormais partie du récit imaginé par Siham – qui étaient à l’intérieur de la maison : le père, la tante, les grands-parents, le frère, la mère... Jusque là, le roman, n’est raconté qu’à travers le regard de Siham. Dans ce passage, Siham, qui tente de reconstituer le récit, devient narratrice, en quelque sorte, de l’événement auquel elle n’a pas eu accès – et auquel par conséquent le lecteur n’a pas accès. En effet, dans le récit qu’elle imagine, elle reprend les morceaux de l’histoire auxquels elle a eu accès et tente de les rapiécer, de combler les trous laissés dans la trame du passé ainsi que dans les corps criblés de balles auxquels elle rendra hommage en les enterrant symboliquement, en superposant son corps sur celui absent de sa petite sœur.²⁹⁸ Le tissu du récit devient ainsi linceul et rallonge les pans du tissu de la robe de chambre qu’elle joint sur le corps de sa mère au moment du massacre. En se déplaçant, en déplaçant son regard, son écoute, elle se met à la place de ceux qui ne pourront pas

²⁹⁸ Voir *supra*, chapitre 2, « Le Récit du deuil, Antigone ou comment enterrer ses morts ».

raconter l'injustice qu'ils ont vécue. Elle tente de leur rendre leur histoire, de mettre des mots sur leur silence, de témoigner pour eux. Je développerai ces questions en les liant aux thèmes du silence et du témoignage et à ce que j'appelle l'esthétique du déplacement dans le chapitre suivant. Par ailleurs, cette scène, ainsi que les questions pressantes à son frère sur ce qu'il sait, mettent en évidence le désir de Siham d'obtenir un savoir complet sur ce qui s'est passé. Cela met encore une fois en évidence le fait que Siham revit le passé, voire vit dans le passé – le récit se fait au présent – et cherche à se confondre avec cet instant qui semble être le seul qui la définit. De plus, ce besoin incommensurable de vérité est lié à celui de vouloir garder cet événement vivant. En effet, si Siham repasse les images dans sa mémoire, ce n'est pas uniquement pour les comprendre, c'est également parce qu'elle ne veut pas encore s'en détacher. N'ayant pas donné de sépulture à ses morts, le seul moyen de faire en sorte qu'ils échappent à « la 'rapacité' du temps et à 'l'ensevelissement' dans l'oubli » comme le dit Ricœur, reprenant les mots de Saint-Augustin, c'est en faisant un « effort de rappel »²⁹⁹. Et, dans le cas de Siham, le rappel n'est pas seulement le fait de se souvenir, mais aussi le fait de rappeler sur la scène du présent ceux qui en ont été retranchés. Elle a le « devoir de ne pas oublier »³⁰⁰, mais surtout, elle semble vouloir restituer l'histoire entière, telle qu'elle a été vécue par les autres, dans sa vérité. Il est intéressant de lier ce passage – l'un des seuls dans le roman où l'on peut parler d'une certaine ouverture vers d'autres points de vue narratifs outre celui de Siham – même s'il s'agit ici d'une ouverture imaginée par cette dernière – à celui sur lequel s'achève le roman. En effet, la clause, je l'ai déjà montré dans le chapitre « Le Récit du deuil », est le seul passage du roman où l'on sort effectivement du point de

²⁹⁹ Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 36

³⁰⁰ *Ibid.*

vue de Siham pour avoir accès à une multiplicité de points de vue sur l'action : on voit alors Siham de l'extérieur, mais on a également accès au point de vue de Karim et de Maher. Tout se passe comme si l'histoire de Siham ne pouvait être complète que dans son ouverture vers d'autres histoires, son rapport avec d'autres histoires. Je reviendrai sur cette idée dans le chapitre sur la poétique du lien. En effet, Siham ne sort du ressassement du passé qu'au moment où elle arrive non seulement à l'affronter, mais surtout à le comprendre en obtenant le maillon manquant de son histoire, c'est-à-dire la réponse à cette question lancinante : comment Maher G., « l'épicier de Birnay », « qui sourit à sa mère, [...] lui rend la monnaie, soulève Karim, ébouriffe ses cheveux, [...] se penche sur elle, lui tapote les joues en lui disant qu'elle est très belle », comment cet homme dont « elle se rappelle [la] voix chaude, [le] geste sec, [les] yeux sombres, le contact rude de sa main sur sa peau, [l'] odeur de transpiration et de tabac froid » (p. 25-26 - voir aussi la page 46 qui reprend les mêmes souvenirs), et par qui elle était attirée (voir p. 46), comment cet homme s'est-il transformé en monstre :

« C'est lui, Maher G., elle en est certaine, lui qui court à travers le jardin, qui agrippe la nuque de sa mère, brise le corps en deux, la pousse dans l'étable où elle l'a retrouvée égorgée, les jambes écartées, nue, lui encore qui rattache sa ceinture, (...) ramasse sa mitraille, la passe à l'épaule, se dirige vers la maison » (p. 26 – il s'agit d'un récit itératif qui répète celui de la page 25, qui n'est lui qu'une répétition de la p. 15 où Siham n'avait pas encore mis de nom sur le visage du milicien)

Siham n'arrive pas à résoudre l'énigme, elle n'arrive pas à superposer l'image familière du Maher qu'elle a connu et aimé avec celle du Maher qui a violé et tué. Les signes ne semblent plus correspondre et l'équation est insensée pour Siham qui voit Maher se dédoubler.³⁰¹ Bien qu'il soit originaire du village voisin, Maher fait partie de sa famille

³⁰¹ On pense au bouleversement des jumeaux de la pièce *Incendies* devant l'équation qui les met face à la terrible vérité de leurs origines : A Jeanne qui est mathématicienne, Simon demande : « Simon : Tu m'as toujours dit que 1 plus 1 font 2. Est-ce que c'est vrai ?

en quelque sorte puisqu'elle l'associe à la chaleur familiale et familière. Elle se remémore les voyages vers Birnay avec douceur et nostalgie : la visite hebdomadaire fait partie de la routine de la famille, routine que Siham perd au moment du massacre :

« Siham aimait ses trajets en car. Elle s'installait au fond du véhicule, sortait la tête par la fenêtre et fermait les yeux au vent (...) A Birnay, ses parents leur offraient, selon la saison, une glace, un sirop de dattes, un épi de maïs, un cornet de lupins. Puis on allait chez Maher pour les courses. C'était son moment favori quand, pénétrant dans l'épicerie du village, elle *reconnaissait* la haute silhouette du jeune homme avant d'entendre sa *voix grave et chaude* » (p. 46)

Ces moments chaleureux de bien-être rappellent le « paradis [où elle] baigne dans la nourriture, (...) comblée de tous les biens essentiels », ³⁰² perchée dans le chêne familial. Bien qu'ils appartiennent à des communautés religieuses différentes (voir p. 46), Maher et Siham apparaissent liés par des liens familiaux : le lien qui se brise est celui de cette même famille qu'est le pays. Je reviendrai plus longuement sur cette idée dans le chapitre sur les représentations littéraires de la guerre civile et la poétique du lien. Ainsi, Maher fait-il partie de la maison, il est lié à ce qui rappelle l'intimité du foyer, éveillant un sentiment de bien-être paisible, de repos confortable ; il est le « heimlich » que définit Freud. C'est pour cette raison que lorsqu'il apparaît sur la scène du crime, il devient l'« unheimlich » : Siham ne le reconnaît plus, « même quand elle revoyait la scène, une ombre voilait sa silhouette, un autre visage se substituait au sien, elle s'arrangeait pour ne

Jeanne : Oui... c'est vrai...

Simon : Tu ne m'as pas menti ?

Jeanne : Mais non !... 1 et 1 font 2 !

Jeanne : Fuck, c'est pas l'heure de faire des maths, dis-moi ce que tu as trouvé !

Simon : Explique-moi comment 1 plus 1 font 1 !

Jeanne : D'accord ! Il y a une conjecture très étrange en mathématiques (...) cette conjecture affirme que peut importe le chiffre de départ, on arrive toujours à 1. (...)

Chamseddine : (...) Le fils est le père de son frère, de sa sœur. » (*Incendies*, p. 84)

Le lien qui unit Siham et Maher est familial, et dans un sens la relation qu'il a avec sa mère a un côté quelque peu incestueux et que c'est dans ce sens qu'il peut rappeler l'énigme qui est au cœur du polygone K, annoncée par Jeanne au début de la pièce *Incendies* et qu'elle finit par résoudre.

³⁰² Bachelard, *op. cit.*, p. 35.

pas l'identifier parmi les hommes » (p. 25). Aussi, ce n'est pas seulement Siham qui habite le passé, c'est aussi le passé qui l'habite, qui la hante :

« Tout reflue chaque fois qu'elle pense à Maher, le temps se contracte, les lignes s'incurvent, forment des nœuds, qui l'enserrent, la ligotent, l'étranglent » (p. 70)
« Elle est la captive d'une prison immatérielle dont il est le geôlier sans mains et sans visage » p. 93
« Maher continue de la hanter » p. 140
« Il *demeure* là, en silence », p. 140

Par ailleurs, Siham désigne le massacre qui a eu lieu et dont elle refuse de parler, par la périphrase : « ça » (voir p. 28):

« Quelquefois, elle se détache d'elle-même, elle oublie qui elle est, ce qu'elle est. L'instant d'après elle réintègre son corps et s'aperçoit qu'elle est Siham : l'histoire de Siham est la sienne, toutes deux coïncident, elle est elle. Elle se retrouve, confuse, incrédule. Je suis ça. Ça est moi. Elle voudrait que ces moments se prolongent où elle n'est pas elle-même. Qu'ils se prolongent indéfiniment. Non pas mourir, même pas devenir quelqu'un d'autre, mais cesser d'être ce qu'elle est » (p. 72-73)

L'emploi de ce pronom est significatif : d'une part, il rappelle le nom employé par Freud pour désigner l'inconscient et le refoulé, « le ça » ; d'autre part, en tant que pronom, « ça » est la forme familière à la fois du pronom « cela » et du pronom « ceci » qui lui est opposé. « Ça » se rapporte ainsi à la fois à ce qui est proche et lointain. En effet, cette chose dont Siham refuse de parler, est à la fois familière et étrangère, voire monstrueuse, une chose proche mais à laquelle elle ne veut pas s'associer. Le massacre est une histoire avec laquelle elle vit constamment qui la concerne, qui concerne sa famille mais qui lui paraît étrangère, monstrueuse.

La sortie de Siham du ressassement est liée tout comme chez Sabbag et Mouawad à la dynamique de la marche dans son lien avec le tissage du récit. Le chemin qu'elle emprunte à la fin du roman pour aller retrouver son frère, juste avant de prendre la route vers Birnay où elle compte se venger en éliminant Maher est figuré dans le roman à travers un texte ponctué des noms de lieux de la région. Il s'agit des noms réels, sauf pour

les villages directement concernés par le drame présenté dans le roman - Deyr-Lwayzé, Yarcoub, Birnay³⁰³ ...

« Le bus la dépose à la gare routière Charles-Helou (...) Elle prend la direction du centre-ville, pénètre dans le quartier Saïfi (...) Les yeux baissés, elle s'écarte des barrages, accélère le pas en direction de l'avenue Bechara el-Khoury.

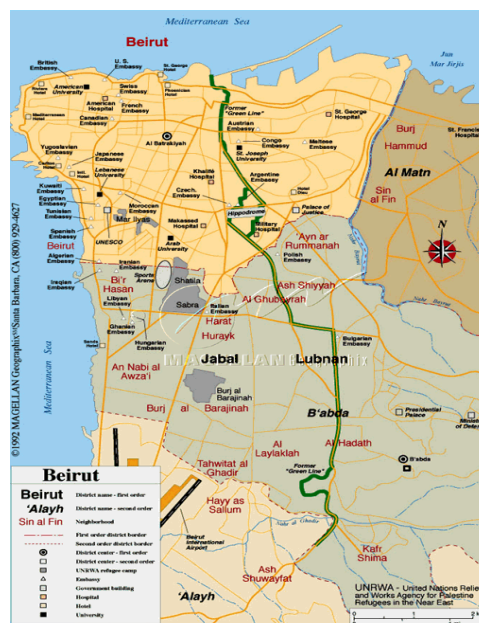
Ici courait la ligne de démarcation, baptisée ligne verte pendant la guerre en raison des herbes sauvages qui l'avaient envahie (...) Elle passe sous le pont Fouad Chehab, s'engage dans l'avenue Bechara el-Khoury. (...)

Siham pénètre dans le quartier jésuite, longe la bibliothèque Orientale et l'église Saint-Joseph, rejoint l'avenue Fouad Chehab par la rue Youssef Semaani. Un flot de voiture engorge la place Tabaris (...) Elle monte l'avenue Charles-Malek, dépasse l'église Saint-Nicolas, le centre Sofil emprunte à gauche une enfilade de rues étroites qui traversent le secteur de Hekmet. Elle passe devant l'hôpital Saint-Georges, puis entre dans le quartier de Rmeil. » (*La Levée des couleurs*, p. 187)

Siham parcourt la ville de Beyrouth qui vient de sortir de la guerre. Ainsi, Siham retrace-t-elle en marchant et en rassemblant les noms de la ville par sa marche le chemin auparavant fractionné par la guerre. Il est important de remarquer qu'elle passe d'abord par la ligne de démarcation³⁰⁴ comme pour relier les deux parties de la ville séparée

³⁰³ Voir Introduction *supra* p. 11.

³⁰⁴ Voici ci-dessous une carte qui représente « la ligne verte » qui séparait la ville de Beyrouth en deux (Beyrouth-Est et Beyrouth-Ouest) lors de la guerre civile libanaise (1975-1990) :



auparavant. De plus, l'horizontalité de cette marche qui suit le tracé des ruelles et des quartiers de la ville ainsi que l'ascension en bus vers le village de Maher et le sien :

« L'ascension est rapide, on traverse les villages de Jamhour, kahhalé, Aaley, Bhamdoun, Sawfar (...) Mdeyrej (...) Le soleil est encore haut quand le minibus la dépose au centre de Birnay » (p. 194)

font contraste avec la fuite chaotique du début qui s'apparente elle à la descente et à la chute :

« Siham et Karim s'engagent dans un sentier abrupt qui s'enfonce dans la forêt de pins en bas du hameau (...) ils dévalent la colline (...) Siham est pieds nus, elle marche sur des cailloux, des pierres, des ronces (...) Ils suivent le sentier à travers des bois et des garrigues semées de buissons rabougris, épineux, vert poussière. (...) elle traverse à toute vitesse tirant son frère, avant de s'engouffrer dans un bosquet de chênes. (...) Siham a perdu le sentier, elle coupe tout droit, là où elle peut, comme elle peut (...) Ils traversent des chênaies, des pinèdes, des garrigues (...) ils ont les pieds et les jambes écorchés par les ronces. A plusieurs reprises, ils doivent contourner de larges secteurs pour éviter des baraquements militaires ou des parcelles de forêts incendiées par les pilonnages... » (pp. 19-23)

Dans le roman de Zein, on revient au sens propre du palimpseste : en effet, par sa marche dans les dernières pages du roman, Siham, semble effacer l'ancien texte de la ville (celui de la guerre dont on voit encore quelques vestiges) pour en écrire un nouveau – je reviendrai plus longuement sur l'écriture d'un nouveau texte dans le chapitre suivant – les toponymes qui relient les noms de la ville de Beyrouth font contraste avec l'énumération plutôt chaotique des noms de villes lors des bombardements :

« Nouveau flash d'informations : les roquettes ont fauché des dizaines de civils, six membres d'une même famille ont été tués à Hadath, les pilonnages frappent à présent plusieurs localités de la montagne dont les noms s'égrènent lugubrement dans la nuit, Kahhalé, Mansourieh, Beit-Méry, Bsalim, Dahr el Sawwan » (p. 121).

Ces noms que les Libanais ont effectivement l'habitude d'entendre à la radio dans le contexte de la guerre³⁰⁵ ont un rôle différent dans l'énumération qui apparaît à la fin du roman de Zein. Dans un article intitulé « Réflexion sur la violence au Liban », Joseph Maila écrit :

« Le massacre est cynique, silencieux. Nul ne le revendique ou n'ose le reconnaître comme tel. Il se veut tellement anonyme qu'il se confond avec la terre sur laquelle il a été commis et prend son nom : Aichiyeh, Damour, La Quarantaine, le Chouf. Le massacre est un lieu dit. L'horreur y a le visage de la pierre. »³⁰⁶

Cependant, l'énumération des noms de lieux dans *La Levée des couleurs* n'est plus liée au seul « flash d'informations » et à une certaine banalisation de la violence qui apparaît dans le roman à travers l'évocation des publicités du « vantant la mortadelle Zwann ou le lait Tatra » (p. 121) qui viennent s'accoler aux noms de lieux où ont été fauchés des

³⁰⁵ Je ne peux m'empêcher ici de citer un poème d'Antoine Boulad, extrait de son recueil, *Le Journal de la guerre* – un poème par jour pour les trente-trois jours de la guerre de juillet 2006 qui a opposé le Hezbollah (parti Libanais) à l'armée israélienne. Le poème du 9^{ème} jour – que je reprends dans son intégralité ci-dessous – n'est composé que de noms de lieux :

Peu de mots.

Sinon, Marwahine, Srifa, Blida, Dweir, Aïtaroun, Aïta El Chaeb, Bint Jbeil, Mahrouné, Cana, Maroun El Ras, Sour, Khiam, Meis El Jabal, I'dayssé, Kfarkila, Hanaway, Sultaniyeh, Tebnine, Dahyé...

Dans sa préface au recueil de Boulad (pp. 5-10), Katia Haddad montre que ce poème figure la « décomposition de l'espace » (p. 9) : « A cette décomposition de l'homme, répond celle du temps au huitième jour en 52 gestes inutiles, marqué par le vide : le fromage est « sans gras » (...) les biscottes « sans sel » répond aussi la décomposition de l'espace le jour suivant en 19 noms de lieux eux aussi « sans », puisqu'il s'agit de villages et villes partiellement ou entièrement détruits par les bombardements israéliens. » En effet, ce poème insiste sur la perte, sur l'absence. Cependant, les noms de lieux ne sont pas entièrement vides ni vidés puisque le poème leur rend leur corps. En effet, dans ce poème en Français, tous les mots (ou presque) sont en Arabe. On n'entend que les sonorités de la langue arabe et, en quelque sorte, son chant endeuillé puisque ces mots disent la mort qui touche les lieux. Ces noms de lieux égrenés rappellent les noms des morts que dit et répète Joséphine dans *Littoral*. Comme eux, ils portent dans la musique des mots « l'édifice immense du souvenir » (Proust). Je pense en effet à la petite phrase musicale de Vinteuil qui ramène tout un monde à la mémoire de Swann. Alors, comme le dit si bien Katia Haddad, ce qui sauve le poète, c'est « la langue des mots » (voir la préface au recueil de Boulad, p. 10) Il est pertinent de préciser que pour la première édition du recueil (SAQI, 2008) à laquelle je me réfère, les poèmes de Boulad sont présentés dans les deux langues : la langue française dans lesquels ils ont été composés et la traduction en langue arabe qui y est jointe.

³⁰⁶ Maila, Joseph, « Réflexion sur la violence au Liban », in *La Guerre du Liban au regard des sciences humaines*, Beyrouth : Université Saint-Joseph, 1985, p. 47

dizaines de civils. Elle prend un sens nouveau dans le contexte de ce roman qui justement « pense la violence et la nomme »³⁰⁷. Il s'ouvre sur le spectacle du massacre et tente d'entrer au cœur du silence qui se fait sur les massacres. Je reviendrai sur la question de la représentation du silence dans le chapitre suivant. Dans le roman, les noms de lieux sont associés d'une part au retour sur le passé et au retissage de la trame du récit et d'autre part, au chemin qui amène Siham à affronter le passé, non pas dans le sens de la vengeance, puisque celle-ci n'aura pas lieu – Siham découvre Maher paralysé, muet : il a été touché par une balle, comme s'il avait déjà été puni par une sorte de *deus ex machina* - et qu'elle comprend qu'il a d'abord été victime avant d'être bourreau (sa fiancée, Alia, ayant été tuée à Beit-Yarine). Je développerai davantage mon analyse de cette scène de rencontre entre Maher et Siham dans la partie sur la poétique du lien. Siham peut alors se libérer du minotaure qui l'habite, se défaire des fils du labyrinthe qui l'enserraient auparavant. Le temps peut enfin se délier et le récit s'ouvrir et sortir de son ressassement et du regard unique de Siham. Dans le ciel aussi un autre texte se tisse qui change le sens premier qu'on aurait pu accorder au titre du roman : au début du roman :

« On se bat d'une colline à l'autre : elle surprend des départs de feu, des griffures rouge-orange, intenses et fugitives, suivies d'explosions et d'échos d'explosions, tandis que des panaches de fumé s'élèvent dans le ciel. » (pp. 22-23)

Dans les dernières pages, l'espace s'ouvre sur des images aériennes, sur des connections entre les pensées des personnages comme d'une communication d'un lieu à l'autre, et la

³⁰⁷ Maila, Joseph, *op. cit.*, p. 43. Maila pense en effet que « la plus grande violence qu'une société peut commettre envers elle-même tient précisément dans le refus de reconnaître la violence qu'elle secrète. » C'est pourquoi, il invite ses compatriotes à s'éloigner de la violence anonyme : « Il nous appartient aujourd'hui, dans le courage et la lucidité, de penser la violence et de la nommer, de comprendre comment elle s'enclenche et s'impose ; et de savoir pourquoi dans notre société, elle est toujours déjà là et nous guette ». Il faut préciser que cet article de réflexion sur la violence au Liban fait partie des premiers articles publiés sur la question dans l'ouvrage édité par Sélim Abou : *La Guerre du Liban au regard des sciences humaines*, qui date de 1983 quand la guerre civile bat encore son plein.

levée des couleurs du jour³⁰⁸ se substituent à celle du combat dont les couleurs s'élevaient dans le ciel.

Au bout de son chemin dans la capitale, au moment où Siham se retrouve devant le mur de son ancienne école, une image intéressante apparaît qui met en relief son évolution et ses changements:

« Ses yeux se brouillent, elle n'arrive pas à se détacher du mur, elle a l'impression qu'il bouge, qu'il s'incline, s'affaisse, *les lézardes frémissent et s'allongent pour s'aboucher les unes aux autres...* » (p. 188)

Les liens entre Siham et ce mur sont importants : à plusieurs reprises, elle avait désirée se fondre dans la matière, devenir « mur » : ceci est lié à son traumatisme comme je l'ai évoqué plus haut.

« La nuit, de plus en plus souvent, des couteaux surgissent sous ses yeux (...) elle entend des chuchotis, des tintements de cloches comme des carillons électrique ; *sur le mur d'en face courent de longues fissures qui s'entrelacent et se creusent jusqu'à former des lézardes luisantes...* » (p. 112)

Siham est loin de « ce mur fissuré » qui met en évidence la fêlure de sa vie. Cette fois-ci, elle voit le mur sous un jour nouveau: une fusion a lieu à travers « les lézardes » qui « s'abouchent ». Ce n'est pas la première fois que ce verbe apparaît dans le roman et le choix n'est pas anodin. Pour Siham, il ne s'agit plus de « prolonger les moments abouchés à l'ombre » (p. 91) : aux lézardes qui « s'entrelacent » et se « creusent » mettant en évidence un mouvement vers l'intérieur, un mouvement cyclique qui rappelle les entrelacs du labyrinthe où s'enferme Siham, répondent les lézardes qui se « s'allongent » dans un mouvement qui annonce une rencontre. En effet, le verbe « aboucher » est formé de « à » et « bouche » et signifie : « Se rencontrer, rentrer

³⁰⁸ Voir *supra* : « Le Récit du deuil ».

en contact », « mettre en relation deux personnes », « s’entretenir avec quelqu’un » (TLF), « mettre en rapport, provoquer une entrevue » et encore « faire communiquer bouche à bouche » (TLF). Ces lézardes qui s’abouchent peuvent dans le contexte de la marche de Siham dans la ville représenter les liens qui se retracent entre les différents lieux séparés par la guerre et figurer la réconciliation ainsi que la reconstruction, les lézardes du mur pouvant ici représenter les crevasses causées par les obus lors de la guerre. Les lézardes qui s’abouchent peuvent aussi annoncer le moment où Siham va vers les lieux du passé pour aller à la rencontre d’abord de son frère puis de son bourreau. Il est intéressant de voir que *Le Trésor de la langue française* atteste de l’emploi du verbe au XIII^e siècle dans le sens suivant : « s’aboucher » signifiait « se rencontrer pour le combat », ce que prévoit justement de faire Siham en allant retrouver Maher pour se venger. Cependant, c’est le sens en usage aujourd’hui qui prévaudra. Ces lézardes qui s’abouchent représentent la fusion des parts perdues de l’histoire et des parties séparées de Siham qui fusionnent en quelque sorte en elle au moment où elle va vers son passé et confronte Maher.

En conclusion sur le récit-palimpseste, il est intéressant de revenir sur ce que rappelle Odile Bombarde à propos du palimpseste en tant qu’écriture d’un nouveau texte. Malgré le pessimisme qui teinte les différentes œuvres, elles se veulent un espoir pour l’avenir : la guérison du passé permettrait d’entamer un mouvement vers l’avant « et à cet effet se tourner vers le passé d’une manière nouvelle ». ³⁰⁹ *Littoral* s’achève sur une marche vers le futur, tout comme *La Levée des couleurs*. Dans le deuxième roman de Sabbag, celui qui suit, *L’Ombre d’une ville*, le nom alors absent de la ville apparaît dans

³⁰⁹ Bombarde, Odile, *op. cit.*, p. 50

le titre au futur : *Nous reviendrons à Beyrouth*. Le désir qui soutient ces œuvres est « qu'un destin nouveau puisse prendre forme », « une surface vierge est ardemment espérée, vierge comme devrait être le présent *pour que la vie ait lieu* et l'écriture soit possible sur un palimpseste [reconstitué, et par conséquent] offert à de nouveaux signes ». ³¹⁰ C'est aussi dans ce sens que ces auteurs trouvent des moyens de dire autrement le passé, et créé une écriture nouvelle sur laquelle je m'arrêterai dans les chapitres qui suivent.

³¹⁰ Bombarde, Odile, *op. cit.*, p. 50 - c'est moi qui souligne.

Ouverture :

Du palimpseste littéraire au palimpseste réel des murs de Beyrouth

En écrivant les passages de cette thèse sur le récit du deuil et son lien avec le motif du palimpseste, j'ai découvert un travail révélateur quant à mon propos et qui se faisait dans la ville même de Beyrouth. En 2008, un jeune artiste reconnaît les figures des disparus de la guerre sur les affiches d'une exposition-photo collées sur les murs de la ville. Ces figures vont le hanter : il a peur de les voir déchirées ou cachées sous de nouvelles couches d'affiches. Cinq ans plus tard, il reviendra sur les mêmes lieux, et creusera dans l'épaisseur de strates d'affiches et d'annonces publicitaires pour remettre au jour les figures des disparus. Le projet du jeune artiste qui a décidé de rester anonyme – pour permettre que l'attention du public reste portée sur le cœur de son projet : les visages des disparus – sera soutenu par l'association humanitaire « ACT for the disappeared », dont la mission est d'interpeller et d'engager les citoyens Libanais – en particulier les jeunes – dans des actions et une réflexion sur le sort des disparus de la guerre libanaise. Le commentaire qui accompagne les photos de ce projet sur la page *Facebook* de l'association « ACT for the disappeared », explique que des méthodes et techniques similaires à celles employées pour l'excavation des fosses communes ont été adoptées pour ramener ces affiches à la surface. Aussi cela rappelle-t-il les corps des disparus ou des morts exhumés dans les œuvres littéraires³¹¹. Il est intéressant d'ajouter que l'auteur du projet a non seulement mis au jour les visages des disparus, mais a également ajouté des informations concernant le lieu et la date de disparition de ces

³¹¹ Voir à ce propos *supra* l'analyse que je propose dans « Le Récit du deuil ».

personnes, ainsi que des renseignements sur eux : nom et date de naissance, ou compléter par des dessins la partie manquante de leur corps.³¹² et ³¹³ Les images ci-dessous³¹⁴ permettent de voir des exemples de ce projet sur différents murs de Beyrouth. On ne peut alors qu’être frappé par la justesse des enjeux que porte en elle l’œuvre littéraire qui apparaît comme précurseur de ce type de mouvement.



³¹² Pour plus d’informations et d’images sur le projet entrepris par le jeune artiste voir l’article au titre révélateur de Meris Lutz, « Keeping the disappeared in public sight »: in *The Daily star*, 16 février 2013, p. 3, ou encore le blog : <https://beirutwalls.wordpress.com/2013/02/04/> (consulté dimanche 22 septembre 2013).

³¹³ Voir à ce propos la dernière image que j’ai choisie (*Infra*, p. 175) pour présenter les liens entre ce projet et mon analyse des œuvres littéraires.

³¹⁴ J’ai trouvé les deux premières images sur la page Facebook de l’association « ACT for the disappeared », la troisième est prise du blog : <https://beirutwalls.wordpress.com/2013/02/04/>



Voici la traduction de ce qui est écrit en arabe sous la figure du disparu au centre de cette image, figure complétée par le dessin qui redonne corps à l'absent et par les mots suivants que je considère comme une sorte de récit permettant de garder des traces du disparu :

*Georges Ibramin Antoun, né le 1^{er} janvier 1963. Date de disparition : 31 janvier 1990.
Lieu : Ecole de la Paix et du Cèdre, Metn, Mont-Liban.*

CHAPITRE 4 :

LA RÉCIT ET LA SCÈNE : DIRE L'INDICIBLE

*Icy est le confin de la mer glaciale, sus
laquelle feut au commencement de l'hyver
dernier passé grosse & felonne bataille,
entre les Arismapiens, & le Nephelibates.
Lors gelèrent en l'air les parolles & crys des
homes & femmes, les chaplis des masses, les
hurtys des harnoys, des bardes, les
hannissements des chevaux, & tout effroy
de combat. A ceste heure la rigueur de
l'hyver passée, advenente la serenité &
temperie du bon temps, elles fondent & sont
ouyes.*

Rabelais, *Pantagruel*

Les différentes œuvres que j'analyse accordent une place importante au regard. Une relation s'y tisse entre le regardant et le regardé et un lien étroit avec la figuration d'un espace scénique tant dans les pièces de théâtre, à travers une structure de mise en abyme et de scènes de théâtre dans le théâtre, que dans les romans qui accordent une place fondamentale à la scène. Dans « Mots meurtriers, mots meurtrissants », texte au titre révélateur, Bart Philipsen, réfléchissant sur l'effet sanglant des mots dans les tragédies d'Hölderlin, conclut « qu'ils sont toujours emboîtés dans une structure performative qui est plus effectivement meurtrissante et, dans un sens très fondamental, théâtrale. »³¹⁵ Dans cette partie, je vais d'abord donner des exemples de cette esthétique de la scène

³¹⁵ Philipsen, Bart, « Mots meurtriers, mots meurtrissants, Traduire le performatif tragique » in *Œdipe contemporain ? Tragédie, tragique, politique*, p. 211.

dans les romans et les pièces étudiées. Je montrerai ensuite comment cette esthétique permet de mettre en valeur l'image de la violence et ce, à travers, le retour du thème du regard : on verra qu'il s'agit de montrer la violence mais aussi de voir la violence, d'en être témoin, et surtout de la transmettre. Ainsi, l'esthétique de la scène permet de mettre en place un dispositif essentiel qui crée un lien non seulement entre les personnages, mais également avec les lecteurs ou spectateurs et ce, à travers la figure de la métalepse et grâce à la catharsis.

1- L'esthétique de la scène : la mort « sous la lumière crue »

- Dis-moi ! Elle s'appelait comment...
- Léonie ! Elle s'appelait Léonie !
- Elle est morte comme ça...
- Mais je ne sais pas, je ne sais pas ! Oui. Oui.
- Sous la lumière crue... Wahhch...

Wajdi Mouwad, *Anima*

Tout le roman *Anima* de Wajdi Mouawad est fondé sur le lien entre le regardant et le regardé. En effet, les animaux qui se chargent de rapporter l'histoire observent la scène humaine comme les spectateurs d'une pièce de théâtre (dans laquelle ils sont quelquefois impliqués – je reviendrai sur cette idée plus tard). Je donnerai ici quelques exemples suggestifs qui mettent en évidence la théâtralité de ces scènes. Le roman s'ouvre sur le jeu théâtral. Le chat qui observe et raconte la première scène dit :

« Ils avaient *tant de fois joué* à mourir dans les bras l'un de l'autre, qu'en la trouvant ensanglanté *au milieu du salon*, il a éclaté de rire, convaincu d'être *devant une mise en scène...* » (*Anima*, p. 13)

Le milieu du salon apparaît comme le milieu d'une scène où semble se jouer la vie humaine. Outre le lexique employé dans ces premières lignes et qui rappelle le théâtre, on retrouve des références aux jeux de lumières d'un spectacle à travers le chapitre :

« La lumière du jour, demi-teinte par demi-teinte, s'est retirée de l'appartement aspirée à travers les deux grandes fenêtres comme au fond d'un entonnoir, par le mouvement général du monde (...) Je le voyais dans la lueur jaunâtre des lampadaires extérieurs qui éclaboussaient, par taches, une partie du salon. »
(*Anima*, p. 14)

Dans le deuxième chapitre, raconté par les moineaux, on retrouve également un lien avec l'espace scénique : Wahhch est à l'hôpital et les oiseaux l'observent de l'extérieur, par la fenêtre :

« Attirés par ce bien-être, nous avons appris à profiter du mouvement des rideaux pour l'observer à travers l'entrebâillement », (*Anima*, Passer Domesticus, p. 16)

Quelques chapitres plus loin – le récit est raconté aussi par un chat comme pour faire pendant à celui qui ouvre le roman – Janice est tuée à son tour par le meurtrier de la femme de Wahhch (Janice est l'hôtesse qui reçoit Wahhch dans le même lieu où elle a reçu Welson Wolf Roney auparavant, elle console Wahhch et il couche avec elle. (Il a donc un lien charnel, organique avec elle et elle fait partie en quelque sorte de la lignée de Wahhch, lignée touchée par la violence comme sa femme, sa sœur, sa mère, son père). Janice demande à Wahhch le nom de sa femme et lui donne un indice intéressant pour notre propos et qui met en évidence le lien entre la figuration de la violence et de la mort et l'espace scénique :

- Dis-moi ! Elle s'appelait comment...
- Léonie ! Elle s'appelait Léonie !
- Elle est morte comme ça...
- Mais je ne sais pas, je ne sais pas ! Oui. Oui.
- *Sous la lumière crue...* Wahhch... (*Anima*, p. 91 – c'est moi qui souligne)

Léonie meurt tout comme Janice « sous la lumière crue »³¹⁶, comme si elle mourait sous l'éclairage d'une scène. C'est en effet à travers cette expression : « sous la lumière crue » que je propose de relire *Anima* en faisant référence aux autres œuvres de mon corpus, en particulier à *La Levée des couleurs* de Ramy Zein pour mettre en évidence l'importance de l'esthétique de la scène et celle du regard. Ce roman s'ouvre également sur le regard de Siham qui assiste, tout comme Wahhch, impuissante, à la mort de sa famille, à travers les branches du chêne qu'elle « écarte » comme on écarterait les rideaux d'une scène (voir *La Levée des couleurs*, p. 12). Siham « agrippée à une branche », « écoute ». « Tous ses sens sont concentrés sur cette place envahie par les véhicules » (*Levée*, p. 13) où se joue le drame qui affectera sa vie. Sa mère « apparaît sur la terrasse » - lieu que Siham peut embrasser du regard - « surgit en robe de chambre », comme on apparaît sur scène. Le crime a lieu en plein jour et lorsque Siham découvre les corps, « le soleil est à

³¹⁶ Au moment où je lisais *Anima*, je continuais mes recherches sur le thème de la guerre au Liban : l'ouvrage de l'historien Fawwaz Traboulsi, *Guernica-Beyrouth, Une toile de Picasso – Une ville arabe en guerre* (1987), qui met en rapport le tableau de Picasso, la guerre civile espagnole et la guerre civile libanaise m'a amené à aller de nouveau regarder le tableau de Picasso. Mon regard, influencé par ma lecture du roman de Mouawad, m'a montré le tableau sous un autre jour. Bien qu'il y ait des liens intéressants à faire entre *Anima* et *Guernica*, je ne ferai pas ici une comparaison entre les deux œuvres. Cependant, je voudrais dire que la lumière du plafonnier, au centre du tableau de Picasso, éclairant la scène du carnage, m'a fait penser à l'expression qu'on retrouve dans *Anima* : « ...morte (...) sous la lumière crue ». Voici ci-dessous *Guernica* de Picasso :



la verticale du monde » (*Levée*, 16). Cette lumière crue qui éclaire la scène des meurtres et qui ouvre les deux romans permet de mettre la lumière sur les événements, les porter en pleine lumière c'est-à-dire, les expliciter, les étaler au grand jour.³¹⁷ Elle se joint au mouvement du récit-palimpseste et est liée à l'idée du témoignage. Durand rappelle en effet « l'isomorphisme de la parole et de la lumière ».³¹⁸ On peut également penser à l'expression « faire la lumière sur les événements » qui est liée dans les deux romans à la quête des personnages qui reviennent sur leur passé énigmatique.

Dans *Anima*, tout comme dans la scène initiale du meurtre de Léonie, et celle qui la double, la mort de Janice, tous les moments clés du récit se présentent suivant la structure de regardant/ regardé et selon un dispositif scénique : ainsi, par exemple, le chapitre où Wahhch se retrouve pour la première fois devant une image de son passé s'ouvre sur une « mise en scène » : la reconstitution d'un événement historique de la guerre civile américaine, la bataille de Carthage. Une reconstitution historique est une méthode qui consiste à recréer un événement appartenant à l'Histoire et que l'on fait revivre par une composition humaine.³¹⁹

« Plusieurs se sont écroulés au milieu de la grande place sur une pelouse entourée d'arbres. Une femme tombant à son tour, a hurlé America forever !! soulevant les applaudissements, les ovations et les acclamations de la foule entassée derrière les barrières métalliques le long des rues. » (*Anima*, p. 290)

Comme je l'ai dit auparavant, cette reconstitution fait un lien avec la guerre civile libanaise. Il est important de préciser que ce type de spectacle n'existe pas au Liban et que c'est pour cette raison que Mouawad l'évoque dans le contexte de ce roman lié au

³¹⁷ Voir la définition de « lumière » dans *TLFi*.

³¹⁸ Durand, Gilbert, *op. cit.*, p. 173.

³¹⁹ Voir « reconstitution » dans *TLFi*.

témoignage sur le passé. Le passage insiste sur le lien que permet de créer ce type de spectacle, un lien avec l'histoire individuelle mais également avec l'histoire du pays :

« Un homme à côté de nous a regardé Wahhch et lui a dit que son bisaïeul (...) était mort sur cette place (...) il était fier de ce que ses ancêtres avaient fait pour ce pays et combien cette reconstitution historique le bouleversait. It's my history, right ? The history of my blood ! » (*Anima*, p. 291)

La scène, telle qu'elle est racontée, met en évidence le fait que l'événement permet de créer un lien social et communautaire autour d'une histoire commune – ce qui n'est pas encore le cas au Liban :

« Carthaginians. Thank you for the moving reenactment ! I know that you have all worked really hard for over a year to bring us that moment, and today you all have won the battle !... » (*Anima*, p. 291)

Un autre épisode essentiel, celui vers lequel tend le roman entier, est celui du massacre des parents de Wahhch, raconté par un des miliciens qui y a participé :

« Maroun nous a choisi un à un, nous étions triés au volet. Sabra et Chatila devait être un chef-d'œuvre (...) On voulait que ce soit grandiose. Un feu d'artifice. Tout le monde devait s'en souvenir (...) Il a dit que (...) si nous étions d'accord, nous allions tout de suite acheter nos tickets en éteignant toute possibilité de rachat pour nos âmes (...) Les Palestiniens étaient comme des instruments de musique entre nos mains et chacun essayait de leur faire sortir une note de douleur qu'on n'avait jamais entendue. Les Juifs nous donnaient du matériel. Ils nous éclairaient. C'était comme un film qui passe au ralenti. Tout était jaune et rouge. Jaune des lumières, rouge du sang (...) Maroun a dit qu'on allait faire du théâtre. Quand il était petit, il aimait faire du théâtre avec les frères franciscains. (...) On allait les tuer l'un après l'autre en les obligeant à regarder le spectacle. (...) On a commencé avec le fils aîné. (...) Il a explosé. On a applaudi. » (*Anima*, p. 360-361)

Tout se passe comme dans une pièce de théâtre : tant le champ lexical du passage – « acheter nos tickets, chef-d'œuvre, instruments de musique, éclairaient, lumières, théâtre, spectacle, applaudi... » – que les différentes actions et intentions des personnages, tel le choix des acteurs, « trié sur le volets », le jeu de lumière, ou encore l'intérêt de créer un spectacle « grandiose », qui renvoient à l'idée de mise en scène et de

spectacle. Par ailleurs, ce qui est particulièrement intéressant dans ce passage ce sont les références à la réalité historique des événements de Sabra et Chatila. En effet, dans l'ouvrage historique auquel se réfère Wajdi Mouawad,³²⁰ *Sabra et Chatila. Enquête sur un massacre*, Kapeliouk rapportant les événements du massacre met en évidence l'existence d'une structure qui comporte des regardants et des regardés et qui ne manque pas de rappeler celle de la scène :

« Le carnage commence aussitôt. Il durera, sans interruption, quarante heures. Les israéliens peuvent *observer* les opérations depuis le toit (7^e étage) des trois immeubles des officiers libanais qu'ils occupent (...) Ils sont munis *de télescopes et de jumelles* permettant de *voir* la nuit. En réalité, ils n'ont en pas vraiment besoin. Ils se trouvent à deux cents mètres du principal lieu de la tuerie. Durant ces deux jours, l'immeuble fourmillera d'officiers, et on observera un incessant va-et-vient de véhicules de transmission (...) Pour reprendre l'expression d'un officier israélien, du toit de ces immeubles, on voit « *comme au théâtre au premier rang* »³²¹

La réalité historique est elle-même liée à l'idée de spectacle : le jeu de lumières de la régie-lumière par exemple, « Les Juifs nous donnaient du matériel. Ils nous éclairaient. », que l'on retrouve dans le roman, a réellement eu lieu³²². La mise en abyme du regard des Israéliens sur le massacre des Palestiniens, qui fait référence à la réalité historique, est ainsi redoublée par l'autre mise en scène, plus crue, où les miliciens libanais choisissent de jouer à « faire du théâtre » (récit fictif du roman, qui aurait pu faire partie de la réalité historique). L'arrêt sur le regard est au cœur du roman *Anima* : du regard de l'animal qui voit les humains et raconte le récit, on passe au yeux ouverts de l'animal qui voit son prédateur prêt à le dévorer, qui voit la mort en face :

³²⁰ Voir la note précédente sur le choix de cet ouvrage par Mouawad (*supra*, p. 137, note 255).

³²¹ Kapeliouk, Amnon, *op. cit.*, p. 47 – C'est moi qui souligne.

³²² Pour un autre témoignage sur les massacres de Sabra et Chatila, on peut voir le film d'animation documentaire *Waltz with Bashir*, du réalisateur Ari Folman, 2008. Ce film est d'ailleurs cité dans les œuvres auxquelles Mouawad fait référence. Il dit s'en être inspiré pour certaines descriptions des massacres. Voir *Anima*, p. 394.

« ...les bêtes (...) me *voient* me dresser devant elles pour les happer et les avaler vivantes » (*Anima*, chapitre raconté par le Boa constrictor, p. 69),

« ...j'ai vu ses yeux et il a vu les miens, j'ai vu sa langue et il a vu la mienne, et si la vitre qui nous séparait n'avait pas existé, je crois que je me serais saisi de lui pour l'enlacer dans une étreinte infinie (...) jusqu'à l'engloutissement entier de son corps dans mon corps » (*Anima*, chapitre raconté par le Boa constrictor, p. 75)

« ...j'ai été frappé de stupeur *quand j'ai vu ce que j'ai vu* et compris ce que j'ai compris » (*Anima*, *Oryctolagus cuniculus*, p. 77 – ce passage évoque la dévoration d'un lapin par le boa sous le regard d'un autre lapin qui lui se charge de la narration).

Selon les dires de Wajdi Mouawad, « au moment de l'horreur », « les bêtes gardent les yeux ouverts ». Par contre, « nous fermons les yeux au moment de l'horreur », rappelle-t-il, comme pour dire « je ne veux pas voir ça », comme pour « protéger la mémoire ». ³²³ Cependant, dans ce roman, le jeu sur le regard des animaux et le point de vue adopté dans la narration, amènent le lecteur virtuel à adopter le « je » de l'animal et par conséquent son regard et de voir, comme lui, le moment de l'horreur. Il l'oblige à ne pas s'aveugler. Le jeu sur le regard, à travers le récit des bêtes, tout au long du roman, annonce celui qui a lieu au moment du massacre des Palestiniens qui meurent « sous la lumière crue » de la scène, regardés par les Israéliens. C'est du même jeu qu'il s'agit dans la scène où Maroun Debch choisit de « faire du théâtre » « en [...] obligeant [les différents membres de la famille de Wahhch] à regarder le spectacle » de la mort des autres. Ce regard obligatoire, nécessaire, sur la violence est au cœur du roman de Mouawad. Dès l'ouverture du roman où s'expose le corps nu de Léonie, morte « sous la lumière crue ». Regarder la mort de l'autre, surtout lorsqu'il s'agit d'un membre de la famille, c'est comme regarder sa propre mort en face, comme l'animal qui ne ferme pas les yeux devant l'horreur. Regarder l'instant de la mort (Blanchot). Par ailleurs, le regard sur la violence n'est pas particulier

³²³ Mouawad, Wajdi, entrevue accordée à Bourseiller, Christophe, *op. cit.*

aux personnages du livre, ni aux personnages à qui il est fait référence dans la réalité historique dans un contexte particulier ; il s'agit du regard de l'homme sur l'homme dans le contexte de la violence humaine et universelle.

La réflexion de Mouawad sur la représentation de la violence et de la mort apparaît également dans la pièce *Incendies*, à travers le personnage singulier du franc-tireur. Dans *Incendies*, deux courtes scènes sont consacrées au franc-tireur³²⁴ sur son lieu de tir. La première scène, la scène 31, est intitulée « L'homme qui joue » ; la deuxième, la scène 33, « Les principes d'un franc-tireur ». « L'homme qui joue » est le franc-tireur Nihad qui s'avèrera être le fils de Nawal – celui dont celle-ci avait accouché en secret et qu'elle avait perdu de vue à cause de la guerre – mais aussi le père de ses enfants – son bourreau et son violeur dans la prison où elle a été enfermée pendant la guerre. Le verbe « jouer » employé dans le titre de la scène se réfère à différentes sortes de jeu, Nihad porte son « fusil à lunette en guise de guitare, il interprète avec passion les premiers accords de The Logical Song de Supertramp » (*Incendies*, p. 73). Nihad ne joue pas seulement d'un instrument, mais joue surtout de son fusil, et de la vie des autres. Nihad n'est pas seulement franc-tireur mais aussi artiste : il est photographe :

L'HOMME. Je vous en prie, laissez-moi partir ! Je ne suis pas d'ici. Je suis photographe.

NIHAD. Photographe ?

L'HOMME. Oui... de guerre... photographe de guerre.

NIHAD. Et tu m'as pris en photo... ?

³²⁴ Le franc-tireur est un personnage qui revient dans d'autres œuvres qui représentent la guerre civile libanaise, je pense entre autre à *L'École de la guerre* (1999, 2006) d'Alexandre Najjar, à *La Confession négative* (2009) de Richard Millet, ou encore au roman arabophone de Hanan El-Cheick, *L'Histoire de Zahra* (1980). Je pense qu'on pourrait dire que les représentations récurrentes du franc-tireur créent un véritable archétype du franc-tireur : ce dernier devient une représentation de l'arbitraire de la guerre, mais permet également une réflexion sur la question de l'Autre.

L'HOMME. ...Oui... Je voulais prendre un franc-tireur... Je vous ai vu tirer... je suis monté... mais je peux vous donner les pellicules...

Nihad. Moi aussi, je suis photographe. Regarde. C'est moi qui ai tout pris.

Nihad lui montre photo sur photo.

L'HOMME. C'est très beau...

NIHAD. Non ! Ce n'est pas beau. La plupart du temps on pense que ce sont des gens qui dorment. Mais non. Ils sont morts. C'est moi qui les ai tués ! Je vous jure.

(...)

Fouillant dans le sac du photographe, Nihad sort un appareil photographique à déroulement automatique muni d'un déclencheur souple. Nihad regarde dans le viseur et mitraille l'homme de plusieurs photos. Il tire de son sac un gros ruban adhésif et attache l'appareil au bout du canon de son fusil.

L'HOMME. Qu'est-ce que vous faites...

NIHAD. J'améliore mes conditions de travail.

L'appareil est bien fixé.

Nihad relie le déclencheur souple à la gâchette de son fusil.

Il regarde dans le viseur de son fusil et vise l'homme.

Prendre en photo quelqu'un qui va mourir, c'est facile. Prendre quelqu'un qui vient de mourir, c'est facile, un peu ennuyant. Prendre en photo quelqu'un qui meurt. C'est plus difficile. C'est plus rare. C'est plus beau.

(...)

Nihad tire l'appareil se déclenche en même temps. Apparaît la photo de l'homme au moment où il est touché par la balle du fusil. (Incendies, p. 74)

Le jeu de Nihad devient un jeu d'optique, un jeu de regards. On glisse de l'expression mitrailer quelqu'un pour le tuer à l'expression « mitrailer l'homme de plusieurs photos » et inversement. L'autre est littéralement figé tant par la mort que dans la photo. Ce désir de capturer l'autre dans une photo, de garder une trace de celui qui va mourir, qui est en train de mourir ou qui est déjà mort donne un caractère particulier à ce franc-tireur. « Artiste », collectionneur, non pas de cadavres mais de photos d'êtres en train de mourir, en train d'être tués ; il tente de capturer l'image d'êtres se trouvant entre la vie et la mort, de capturer le moment indicible entre la vie et la mort. L'entreprise de ce franc-tireur artiste pourrait alors apparaître comme une mise en abyme de l'entreprise de Mouawad qui s'intéresse à l'impact que peut créer l'image sur le spectateur / lecteur. Comme le dit Blanchot pour qui, tout « commence avec la fin qui seule permet de

comprendre [:] Pour parler, nous devons voir la mort (...) Quand nous parlons, nous nous appuyons à un tombeau, et ce vide du tombeau est ce qui fait la vérité du langage, mais en même temps, le vide est réalité et la mort se fait être. »³²⁵ Aussi l'œuvre de Mouawad cherche-t-elle à montrer la mort en figeant « l'instant de [la] mort »³²⁶, au moment où « apparaît la photo de l'homme lorsqu'il est touché par la balle du fusil » (*Incendies*, p. 75). La mort est ainsi mise en relief dans ce cadre de l'image où elle se fige. Par ailleurs, « L'homme qui joue » est aussi quelqu'un qui interprète une pièce et qui la met en scène : après avoir tué l'homme, Nihad imagine qu'il passe une entrevue avec ce dernier :

« NIHAD: Kirk, I am very habby to be here at « Star TV. Show »...
Thank you to you, Nihad. So Nihad, what is your nesxt song ? ».
(*Incendies*, p. 75)

Nihad joue les deux rôles, il est à la fois un autre lui-même accordant une entrevue à la télé et celui qui lui pose des questions. Ce passage vers d'autres rôles, met en évidence le pouvoir de Nihad. En tant que franc-tireur, il peut à la fois créer le vide autour de lui en tuant, mais également peupler le vide en imaginant qu'il parle avec le journaliste. La mise en abyme est claire puisque Nihad passe à la télévision : le public de la télé représente celui des spectateurs. Cette ouverture au public est significative dans le sens où d'habitude un franc-tireur est seul face à la mort des autres. Ainsi, cette scène de théâtre dans le théâtre, permet d'inclure le spectateur, de l'impliquer tant à travers le regard de Nihad qui regarde la mort que dans le sens où il se trouve présent au moment où ce dernier tue et joue avec la mort. Le spectateur est donc en face du monstre et le regarde qui se montre. Le monstre – en l'occurrence le franc-tireur / bourreau – est mis en scène

³²⁵ Brunel, Patrick, *La Littérature française du XXe siècle*, Paris : Nathan Université, (Coll. « Lettres sup. »), p. 164.

³²⁶ Titre du récit de Blanchot, *L'instant de ma mort*.

comme un personnage qui se met en scène lui-même, qui s'exhibe, se montre. Le franc-tireur de Mouawad n'est plus vraiment seul. En ce sens, ce côté spectaculaire rejoint la fin de la pièce *Incendies* lorsque Nihad prononce son discours devant le tribunal du procès des criminels de guerre et sort le nez de clown, objet de spectacle, laissé par sa mère dans le seau où il a été retrouvé au moment de sa naissance :

« NIHAD : Le spectacle, moi, c'est ça ma dignité. Et depuis le début. Je suis né avec.
Il pose le nez de clown. Il chante. » (p. 84, *Incendies*)

Tout se passe comme si Wajdi Mouawad cherchait à mettre en scène le monstre. Aussi pourrait-on dire que la tragédie mouawadienne diffère des tragédies antiques ou classiques où le monstre – celui qu'on montrait – disparaissait : se crevant les yeux tel l'Œdipe de Sophocle, se donnant la mort telle la Phèdre de Racine. Chez Mouawad, le monstre est là qui se montre : Nihad prononçant son discours final avouant avoir été bourreau et criminel ne semble pas éprouver de culpabilité ; il continue à y évoquer la beauté dans la douleur, la beauté dans l'horreur :

« Je ne conteste rien de tout ce qui a été dit à mon procès au cours de ces années. Les gens qui ont dit que je les ai torturés, je les ai torturés. Et ceux qu'on m'accuse d'avoir tués, je les ai tués. Je veux d'ailleurs les remercier car ils m'ont permis de *réaliser des photos d'une très grande beauté*. Ceux que j'ai giflés et celles que j'ai violées avaient toujours *un visage plus émouvant après la gifle et après le viol*, qu'avant la gifle et qu'avant le viol. » (*Incendies*, p. 84, c'est moi qui souligne)

Il pose son nez de clown et chante. Il est devant le public du tribunal qui représente en abyme le public des spectateurs. Nihad ne se creve pas les yeux en apprenant qu'il a violé et torturé sa mère, il ne se suicide pas en apprenant qu'il est le père de ses propres frères et sœurs. En tout cas, la pièce n'y fait aucune allusion : la dernière référence à Nihad dans la pièce est la suivante :

« Nihad finit la lettre [celle que sa mère lui adresse]. Il se lève. » (*Incendies*, p. 88)

Il n'y a pas de didascalie évoquant la grimace douloureuse qu'on s'attendrait à voir sur le visage de Nihad. Rien qui montre les sentiments qu'on imaginerait se peindre sur son visage. Rien que ce mouvement : « Il se lève », un mouvement ascendant loin de la chute finale que l'on retrouve dans une tragédie classique.

Dans *Anima*, le jeu sur le regard se trouve aussi dans l'évocation de l'image des yeux arrachés et dévorés :

« C'est une femelle. Une rate. Sa progéniture dans le ventre. Elle bouge encore. Son cœur bat. Je croasse. *Je lui arrache le globe laiteux de l'œil d'un seul coup de bec* (...) J'enfonce mes griffes dans sa chair et *je lui ouvre le ventre* (...) *j'avale les effluves électriques de ces vies initiales* (...) les yeux aveugles et les cœurs battants qui se taisent sous la lame de mon bec, hachant, tranchant. » (*Anima*, « Corvus Brachyrhunchos », pp. 142-143)

Si la description du charognard dévorant la rate ainsi que les petits qu'elle porte est violente, elle ne met pas l'accent sur la violence animale mais plutôt sur la bestialité humaine qu'elle rappelle, annonce et dénonce : d'une part, le récit détaillé du corbeau dévorant la rate fait pendant à la scène initiale du roman, celle du meurtre de Léonie, morte et violée dans la plaie de son ventre qui portait l'enfant de Wahhch et annonce, d'autre part, la scène primaire et primitive du massacre du camp de Chatila où un milicien « ouvrait le ventre » des bébés, « arrachait le foie et le mangeait tout fumant, tout chaud » (*Anima*, p. 361), et où la sœur de Wahhch a été violée dans la plaie de son ventre. Mais surtout, la scène violente du corbeau annonce celle qui clôt le roman et où le père adoptif de Wahhch se fait dévorer par les charognards :

« (...) l'un d'eux [les oiseaux] a dessiné un grand cercle, juste au-dessus du corps, avant de se poser à côté de la tête et puis, d'un mouvement vif et sec, il a planté son bec dans le visage de l'homme pour extraire un œil de son orbite et l'avaler » (*Anima*, récit raconté par Aubert Chagnon, p. 384).

Le dernier spectacle du roman est donc celui de la mort du père adoptif de Wahhch: pour se venger, Wahhch reprend les éléments qui ont caractérisé le massacre de sa famille – comme dans la reconstitution d’un crime suite à une enquête. C’est à son tour de mettre en scène et d’organiser la mort du père, à laquelle le Coroner est invité à assister en témoin – je développerai la question du témoignage plus tard en la liant à la figure de la métalepse et au thème de la transmission :

« J’ai abouti dans un ancien bassin asséché sorte de *plateau* creux, pierreux, *au milieu duquel s’agitait*, dans une mare de sang, le corps dénudé d’un homme sauvagement mutilé » (*Anima*, p. 383).

Tout comme dans une pièce de théâtre, le spectateur (le coroner) ne peut participer à l’action ni sauver le « personnage ». La vengeance réservée au père de Wahhch reprend point par point les crimes terribles dont il a été coupable. La scène de vengeance s’ouvre sur l’œil du père qui est arraché comme un symbole pour punir celui qui est resté aveugle à ses crimes et n’en a pas pris la responsabilité, celui qui a caché ses crimes, étouffé le passé, et aveuglé les autres en refusant de témoigner pour eux.

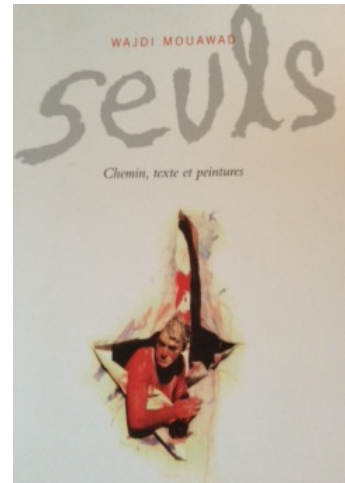
Le choix de la structure théâtrale est essentiel dans le contexte des œuvres étudiées et ce dans son rapport à la question du témoignage. Dans le chapitre « Thoughts on a Theatre of witness », publié dans « Genocide, war and human survival », Karen Malpede³²⁷ revient sur la définition du théâtre et la lie à celle du *theatron* grec : le théâtre antique grec est, dit-elle, un lieu de témoin (et de témoignage) puisque le « *theatron* » est

³²⁷ Karen Malpede est auteur et metteur en scène. Elle est également activiste. Ses écrits théoriques portent sur le développement du concept de « theatre of witness ».

le lieu d'où l'on regarde: « The theater is a place of witness theatron: seeing place »³²⁸. Malpede insiste sur l'importance accordée au regard dans ce théâtre qu'elle décrit ainsi : l'acteur dit son histoire devant le chœur qui est en est témoin, elle devient alors la sienne. Par la suite, les spectateurs voient le chœur voir, d'où l'importance de la structure : voir et être vu. Malpede, qui écrit son texte en 1996, se désole de la banalisation du théâtre contemporain et précise que cela a eu lieu justement parce que le théâtre a rompu son lien avec la véritable collaboration entre la connaissance de soi et l'être dans le monde. On peut ainsi dire que les œuvres de Mouawad, Sabbag et Zein recréent les liens avec le « theatron » tel que décrit par Malepede et refont du théâtre un lieu de témoignage, un lieu qui permet le lien entre la connaissance de soi et du monde.

³²⁸ Malpede, Karen, « Thoughts on a theatre of witness and excerpts from two plays of witness : *Better people, The Beekeeper's daughter* » in Strozier, Charles et Flynn, Micheal (éd.), *Genocide, war and human survival*, Oxford, UK: Rowman and Littlefield publishers, 1996, p. 231.

2- Regarder, Montrer, Voir : L'impact de l'image



Quelqu'un est là et me regarde

Mouawad, *Seuls*

Dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur dit que pour lutter contre l'oubli, il faut s'intéresser à la trace :

« Toutes les traces sont au présent. Nulle ne dit l'absence, encore moins l'antériorité. Il faut alors doter la trace d'une dimension sémiotique, d'une valeur de signe, et tenir la trace pour un effet-signe, signe de l'action du sceau sur l'empreinte (...) Pour penser la trace, il faut à la fois la penser comme effet présent et signe de sa cause absente. Or dans la trace matérielle, il n'y a pas d'altérité, pas d'absence. Tout en elle est positivité et présence »³²⁹

Dans les œuvres étudiées, la notion de « trace matérielle » apparaît à travers les noms qui deviennent des objets palpables : ainsi, dans *Littoral* Joséphine porte-t-elle les noms qui servent à enterrer le père. Dans *La Levée des couleurs*, Siham, retraçant par sa marche les quartiers de la capitale, en fait ressortir les noms comme pour figurer la carte de la ville

³²⁹ Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 552.

détruite auparavant par la guerre. Il y a en effet un lien étroit entre les mots et la visualisation : ainsi, par exemple, à la fin de la pièce *Incendies*, Nawal dit-t-elle :

« J'ai pensé au mot OCÉAN et j'ai éclaté en sanglots.
(...) *J'ai vu* le mot OCÉAN éclater,
Et là,
Je l'ai reconnu,
Lui !
Et là,
Je l'ai revu,
Lui !» (*Incendies*, p. 92 – le mot « océan » est en majuscule dans le texte)

Le texte entier baigne dans un champ lexical du liquide : « la lumière est de pluie, océan (5 fois), éclaté en sanglots (3 fois), larmes de bonheur... » En même temps les didascalies indiquent : « Il se met à pleuvoir » / « Il pleut » (p. 90) / Pluie torrentielle (p. 92). On est dans l'évocation au sens étymologique du terme, « faire apparaître par des incantations », « ressusciter »³³⁰. En effet, cette dernière réplique de la femme qui chante ressemble à un poème et tout se passe comme si, en répétant le mot « océan » qui lui rappelle Wahab, son premier amour, elle arrive à le faire réapparaître. Les mots font littéralement apparaître les idées auxquelles ils sont associés, en l'occurrence la pluie et Wahab. La notion de trace est liée au récit qui se spatialise – voir à ce propos le récit-palimpseste – le récit que l'on peut voir et que l'on peut montrer. Aussi, pour analyser les textes de mon corpus, on peut s'intéresser à la sémiotique visuelle qui étudie les objets de significations se manifestant sur le canal visuel, et au premier rang ceux de l'image.

Je commencerai cette sous-partie sur une anecdote qui a inspiré ma réflexion sur les liens entre l'impact de l'image et le témoignage. Il s'agit d'une histoire racontée par le

³³⁰ Voir « évocation » dans le *TLFi*.

dramaturge libanais Roger Assaf³³¹ : cet événement qu'il a vécu a affecté, dit-il, le concept de son travail théâtral³³². Il se trouvait présent devant un immeuble qui a complètement disparu sous ses yeux lors d'un bombardement en 1982. Assaf qualifie ce qu'il a vécu d' « extraordinaire ». Il dit : « J'ai vu des gens autour des décombres et des cadavres, moi je faisais partie des gens qui voyaient ces choses qu'on a vu d'ailleurs en photo » dans les médias. Il ajoute : « Mais, il y avait également d'autres personnes qui étaient présentes et qui regardaient ça de façons différentes. C'est des personnes qui vivaient et pour lesquelles cette chose qui a disparu est toujours vivante dans leur tête. » Ces personnes qu'il évoque semblent avoir une relation autre avec cet immeuble, peut-être en sont-ils des habitants ou des visiteurs habitués, Assaf ne le précise pas vraiment dans l'entrevue qu'il donne à France Culture, mais c'est bien ce qu'il semble suggérer quand il dit : « Ce qu'ils voient eux n'est pas ce que je vois moi et ce que vous voyez vous dans les journaux. [Eux] ils voient des images vivantes qui sont encore vivantes dans [leur] tête et que moi je ne connais pas ». Aussi, son travail, ou comme il le dit, « l'art qu'il pratique », c'est-à-dire son théâtre « consiste-t-il à donner forme à ces images pour qu'elles ne disparaissent pas ».

Le concept du travail de Assaf en tant que dramaturge et metteur en scène permet d'introduire mon propos concernant les liens entre le fait de voir la scène, « les images vivantes » et d'en témoigner. En effet, l'image est étroitement liée au regard et c'est dans ce sens qu'elle a une place importante dans les œuvres que j'étudie. Dans la partie se

³³¹ Roger Assaf est l'un des acteurs majeurs du théâtre libanais. Après des études d'art dramatique au Théâtre national de Strasbourg, il participa à la création du Théâtre de Beyrouth et créa avec Nidal Ashkar, en 1968, l'Atelier d'art dramatique de Beyrouth. C'est à partir de cette expérience que s'est développée sa troupe itinérante Al-Hakawâti qui (ré)inventa un théâtre populaire d'expression arabe en prise avec l'histoire du Liban et la façon dont ses drames résonnent dans l'existence des gens simples.

³³² Je me réfère à une interview avec Roger Assaf qui fait partie du documentaire de Nejdma Bouakra intitulé « Beyrouth, ville palimpseste », diffusé sur France-Culture le 10 novembre 2013 dans le cadre des émissions « Villes-mondes ».

rapportant à l'histoire et à l'étymologie du mot « témoin », le Trésor de la langue française atteste des emplois suivants du mot : le témoin est « celui qui voit quelque chose, en est le spectateur », « celui qui se trouve là où se passe quelque chose ». Deux conditions sont mises en valeurs : la vue, et la présence sur les lieux où se passe la chose. Aussi, pour transmettre un témoignage faudrait-il créer un impact visuel sur le lecteur / le spectateur et faire en sorte qu'il soit étroitement lié à ce qui se passe, comme s'il y était présent. C'est ce que tentent de faire les œuvres que j'étudie et ce à travers l'intérêt pour l'image et le choix du dispositif scénique ainsi que grâce à la figure de la métalepse sur laquelle je m'arrêterai un peu plus loin.

L'Ombre d'une ville met en évidence le souci de représenter ce qui est absent, de garder la trace du passé. L'image joue un rôle central dans ce roman puisque le Mémorial présente les récits du passé à travers des images et des vidéos,³³³ il porte en lui des « salles de vision » (*L'Ombre*, p. 139). L'expression « vision » ne se référant pas uniquement au fait de revoir le passé, mais aussi à celle de la lucidité sur le passé. Il faut se faire voyant. Pour garder la trace du passé, Athanase témoigne et transmet l'histoire, celle du père de Josépha, mais aussi celle du pays. Son récit aussi se spatiale comme je l'ai montré dans « Le Récit-palimpseste ». Ainsi, grâce à l'impact du récit et de son lien étroit avec les images, Josépha portera : « l'ombre gravée en filigrane dans [son] regard »

³³³ Je voudrais ajouter que dans *L'Ombre d'une ville*, on trouve un intérêt particulier pour la réalité virtuelle : Basile crée de nouveaux récits en agençant autrement les documents audio-visuels qu'il a sous la main. Il crée alors une sorte d'avatar d'Athanase qu'il projette dans des situations diverses (voir par exemple *L'Ombre*, pp. 32-33, pp. 100-101). Il s'agit d'un jeu métaleptique en quelque sorte puisque les frontières entre le monde réel et le monde fictif sont perméables. La réalité virtuelle permet au personnage de faire partie du monde projeté. Il est intéressant de voir cette idée dans le contexte de la réflexion sur le rapport à la mémoire : par exemple, aujourd'hui, il y a des musées qui utilisent la technologie de la réalité virtuelle dans des théâtres pour créer un lien avec les visiteurs-spectateurs qui sont projetés dans le monde du passé et avec lequel ils peuvent interagir. Voir à ce propos : SUBSOL, Gérard (dir.), *Virtual story telling. Using virtual reality technologies for storytelling*, Berlin : Springer, 2005, 287 p.

(*L'Ombre d'une ville*, p. 144). Le verbe « regarder » est d'ailleurs associé au verbe « inscrire » dans le roman :

« *Regarde bien*, Josépha, et surtout, souviens-toi ! » (p. 110) / « *Inscris* dans ta mémoire, Josépha, juin 1982³³⁴. » (*L'Ombre d'une ville*, p. 145)

Le fil du récit, suggéré par l'expression « en filigrane », restera « gravé », non sur une pierre tombale, mais dans le regard de Josépha comme une trace pour l'avenir.

Dans *Anima*, à travers une image de l'exposition de photos dans la ville de Carthage qui témoignent des guerres, Wahhch revoit pour la première fois son passé (*Anima*, p. 294)³³⁵. La scène est redoublée par celle des films documentaires sur les massacres de Sabra et Chatila (*Anima*, p. 339-340). Ces scènes reprendront vie et sens au moment où le récit sera raconté par Abou-l-Zouz qui a été témoin du massacre (pp. 360-364) dans la scène spectaculaire et monstrueuse du passé.³³⁶

L'image permet de faire apparaître ce qui est absent et il ne s'agit pas uniquement d'événements du passé. Ci-dessous, je vais montrer, comment grâce à l'image dans sa relation avec le dispositif scénique, c'est aussi le monde intérieur des personnages qui se manifeste devant le spectateur / lecteur.

Dans *Seuls*, le texte de la pièce de théâtre est précédé d'un texte au titre révélateur, « Chemin » qui apparaît en fait comme un métatexte sur la pièce elle-même et sur le fonctionnement de l'œuvre de Mouawad en général. « Chemin » montre justement le cheminement de l'écrivain et du metteur en scène sur les traces de l'écriture et de la

³³⁴ Il s'agit de la date à laquelle les israéliens ont envahi la ville de Beyrouth pendant la guerre civile libanaise.

³³⁵ Voir mon analyse *supra* dans « Wajdi Mouawad, sous les noms, 'l'instant Minotaure' »

³³⁶ *Ibid.*

création de son œuvre. Dans son avant-propos à *Seuls*, intitulé à juste titre « un oiseau polyphonique », Mouawad qualifie son œuvre de « spectacle de théâtre » et explique :

« N'éditer que « les mots prononcés » ne pouvait rendre compte ni de l'écriture ni du spectacle puisque la polyphonie serait perdue. » (*Seuls*, p. 15)

La pluralité des voix dans cette œuvre est aussi un mélange de styles, et de genres, tout comme le sont les autres œuvres de Mouawad, en particulier *Anima* : il suffit de feuilleter *Seuls* pour le comprendre : c'est d'abord une réflexion poétique de Mouawad sur son entreprise littéraire, un métatexte dans le sens où « Chemin » et « Texte » contiennent tous deux des commentaires sur la pièce transposée dans « Texte ». En somme, il s'agit d'une œuvre sur l'œuvre qui s'écrit. De plus, *Seuls* contient une page de dictionnaire significative puisqu'elle définit le mot « écouter » (voir p. 37) ; un extrait de la Bible (la parabole du Fils prodigue, p. 76-77) ; des tableaux : *L'Annonciation* du Tintoret (p. 32), *Le Retour du fils prodigue* (p. 42, p. 67) et *Le Sacrifice d'Abraham* de Rembrandt, (p. 107, p. 109) ; des toiles originales peintes par Mouawad; des autoportraits photographiés de ce dernier (voir les photomatons, p. 51), une photo de l'auteur-enfant dans les premières pages du texte de la pièce (p. 126) ; des photos de lieu : la cathédrale Saint-Etienne et sa rosace (p. 60) ; des photos de la pièce jouée qui accompagnent le texte de la pièce, comme une sorte de bande image ; des schémas de l'auteur qui dessine des plans de ses pièces (p. 62-63), etc.

La pièce elle-même, dont on pourrait dire qu'il s'agit d'une autofiction, est à son tour une mise en abyme de la poétique de l'auteur. Je me retiens de faire ici une analyse détaillée de la pièce. Cependant, ce qui m'intéresse c'est le fait que cette pièce donne littéralement à voir le monde intérieur du personnage et permet également de créer des

liens avec le monde extérieur. Un résumé analytique de la pièce permettra de mettre en lumière ce que je viens de dire :

Harwan, montréalais, d'origine libanaise, est étudiant en sociologie de l'imaginaire. Il s'interroge « depuis [son] mémoire en maîtrise sur la question de l'identité » (p. 125). Il prépare une thèse de doctorat et s'intéresse aux « interrogations relatives à notre capacité de vivre ensemble et de nous accommoder de nos différences » (p. 125), dont le titre est : « Le Cadre comme espace identitaire dans *les solos* de Robert Lepage » (p. 132 – c'est moi qui souligne), dont il peine à trouver la conclusion (p. 127). Les références ne peuvent être plus claires : *Seuls* est une pièce sur l'œuvre même de Mouawad. Dans les premières scènes, on voit Harwan, pris par le travail de sa thèse qui tente de préparer un voyage pour aller à Saint-Pétersbourg retrouver Robert Lepage pour une entrevue. Robert Lepage y sera pour regarder le tableau de Rembrandt, *Le Retour du fils prodigue*, exposé au musée de l'Ermitage (p. 143) et sur lequel il va écrire un livre. Tous les dialogues avec les autres personnages (son directeur de thèse, sa sœur Layla, son père, la vendeuse, etc.) se passe à travers le téléphone et le répondeur. Ce sont donc des voix qui remplacent les autres personnages sur l'espace scénique qui se résume à un seul lieu, une chambre avec un lit. Lorsque Harwan se trouve dans un autre lieu, c'est par une projection d'images sur le cadre qui est en arrière-plan de la scène qu'il est représenté : ainsi par exemple le photomaton, ou encore les recherches virtuelles sur Internet. Les préparatifs du voyage sont interrompus par l'accident cardio-vasculaire de son père (p. 145) qui est alors dans le coma et avec qui il va passer du temps à l'hôpital (scène qui s'intitule « Père », pp. 147-153). Avec lui, il parle du passé, de ses origines – il dit, et la didascalie précise « en arabe » – : « Tu es né au Liban en 1928. Tu es né dans une région qui s'appelle Deir-el-

Kamar. Là commence ton histoire » (p. 150). Suit une scène où Harwan est dans sa chambre d'hôtel à Saint-Pétersbourg. Il parle de ses souvenirs d'enfance au Liban, de la guerre, de la bombe qui est tombé dans le jardin derrière la maison dont il a « de toutes petites photos (...) au fond de la tête » (p. 148). Il bute sur des mots de sa langue maternelle, il évoque l'exil, etc. Cependant, on comprend que le spectacle auquel on a assisté jusque là n'est pas ce qu'il est : à la page 160 l'appel de sa sœur révèle la vérité sur ce qui a lieu : ce n'est pas le père qui est dans le coma, mais Harwan lui-même. Ainsi, le lieu scénique apparaît-il comme le lieu³³⁷ qui donne à voir le monde intérieur du personnage. Dans les scènes finales, lorsque Harwan comprend qu'il est dans le coma, séparé du monde, il se lave dans un bac d'eau chaude et en sort trempé de peinture rouge. Cette peinture annonce le sang à venir au moment où « il s'ouvre les commissures des lèvres », « se crève les yeux », « s'éventre » : (p. 169). Il s'agit surtout dans ce passage d'un corps souffrant, d'un corps mutilé. Cependant, la mise en scène du corps dans cette pièce, n'est pas seulement une réflexion esthétique telle qu'on la connaît dans le théâtre contemporain, sur la place essentielle du corps « pur » sur scène. La séparation d'avec le monde qui est liée au coma peut être interprétée ici dans un sens métaphorique : il y a des liens entre la souffrance exprimée sur scène et entre les questions de la séparation d'avec le pays en guerre, de l'exil, de la perte de la langue maternelle, de la perte de l'enfance. L'élargissement de l'espace intime, qui est figuré sur l'espace scénique est essentiel pour comprendre l'œuvre de Mouawad. Cette figuration du monde intérieur sur

³³⁷ Il est intéressant de voir que dans cette pièce tout se passe en un lieu unique – celui de l'espace mental du personnage représenté sur le lieu de la scène. Ce lieu unique rappelle l'unité de lieu des tragédies classiques et permet de créer une tension tragique puisque Harwan est enfermé en lui-même – dans le coma – et que les spectateurs y sont pris à leur tour. Ce qui est singulier de l'œuvre de Mouawad c'est que paradoxalement, ce lieu unique embrasse d'autres lieux et d'autres temps. On retrouve cette même structure dans *Ciels* où les enquêteurs – qui cherchent à savoir qui sont les terroristes qui menacent le monde – sont confinés dans un huis-clos. Les connections avec le monde extérieur se font grâce à des bruits, des voix, le monde virtuel de la toile d'Internet...

l'espace scénique est déjà annoncée dans *Littoral* : les personnages du réalisateur et du chevalier Guiromelan, sortent littéralement de l'imagination de Wilfrid, tout comme le père mort, mais qui est tout de même présent sur scène. Tous ses personnages accompagnent Wilfrid dans sa quête d'une sépulture pour son père. Eux aussi mettent en évidence la fracture du monde intime de Wilfrid : l'impression d'être continuellement filmé met l'accent sur le dédoublement de Wilfrid, le fait qu'il se sent étrange et étranger ; le chevalier quant à lui fait un lien avec le monde de l'enfance³³⁸. On peut aussi lire le roman *Anima* dans ce même sens : le voyage de Wahhch pourrait être vu comme une plongée dans son propre inconscient,³³⁹ et le dédale de sa quête pourrait être vu comme un labyrinthe intérieur : comme le dit si bien, Daniel Loayza présentant la pièce *Ciels*, « cette curieuse expression qu'est « l'instant Minotaure » suggère encore une autre piste : le labyrinthe et celui qui le hante pourraient ne faire qu'un ».³⁴⁰ Le roman serait ainsi un élargissement du monde intime du personnage qui se donne à voir de manière spatiale à travers les événements du récit et le voyage géographique. Il est également intéressant de lire *La Levée des couleurs* de Ramy Zein comme une figuration spatiale du monde intime de la jeune Siham : le point de vue unique qui enferme les lecteurs dans le regard de Siham, ainsi que le récit itératif du jour du massacre contribuent à cet effet. De

³³⁸ La pièce *Littoral* est souvent lue comme une pièce sur le passage de l'enfance à l'âge adulte.

³³⁹ C'est dans ce sens que l'on pourrait comprendre pourquoi toutes les femmes avec qui il a une relation intime sont tuées par son double Welson Wolf Rooney, qui est aussi une représentation de son père adoptif dont il porte le nom, Wahhch Debch, ou monstre brutal. Le fait qu'il se sente monstrueux ou encore coupable de la mort de sa femme pourrait être lié au sentiment de culpabilité qui le tenaille depuis qu'il a assisté impuissant au meurtre de sa famille. Aussi, tous les événements du livre peuvent être lus comme une manifestation ou une répétition du massacre originel qui se manifeste à nouveau dans la vie de Wahhch. Le passage de la frontière entre le Canada et les États-Unis dans un camion enfermé avec les chevaux, animaux chthoniens par excellence, représente la descente dans le monde inconscient, en l'occurrence infernal, qui le ramène vers le lieu (et le temps) où il a été enterré encore vivant avec des chevaux.

³⁴⁰ Loayza, Daniel, « Le Ciel dense de voix humaines », Brochure pour la création de *Ciels*, Théâtre français, Centre National des Arts du Canada, 11-22 mai 2010, pp. 6-7.

plus, le récit du passé se fait toujours au présent de narration comme si Siham le voyait à nouveau devant ses yeux :

« A présent elle le voit, elle le reconnaît (...) il sourit à sa mère (...) lui tapote les joues » (p. 25) / Nada est couchée au pied de l'arbre. Ses paupières s'agitent... (Levée, p. 95)

A cela s'ajoute les liens entre le récit et les techniques cinématographiques³⁴¹ : lorsque Siham revient vers le passé, il est dit qu'elle « déroule chaque séquence du film » (p. 70). Le passé revient en effet à l'esprit de Siham à travers des flash-backs soudains, des « fragments », des « images » (p. 22) comme d'un montage alterné d'images en gros plans :

« Des images jaillissent, l'épaule nue de sa mère à l'instant où l'homme la pousse dans l'étable, les reflets du soleil sur les cheveux de Nada, la cheville tordue de sa tante, l'oreille ensanglantée de son père... » (Levée, p. 22)

L'arrêt sur image et le zoom apparaît surtout à travers la focalisation sur l'image de la plaie de Siham présentée en gros plan dans le texte :

« Sans précaution, elle écarte le tissu, et voit la peau ouverte, palpitante, rouge. La vision la captive. Une étrange sensation l'envahit, elle voudrait que la plaie se creuse, s'étende, elle voudrait se transformer en un minuscule insecte et plonger dans le cirque sanguinolent de sa chair » (Levée, p. 30)

Le tissu que Siham écarte – que j'ai déjà lié au mouvement inverse fait par Siham fermant les pans de la robe de chambre de sa mère – rappelle les branches que Siham écarte au moment où elle assiste au massacre de sa famille, quand justement elle voit la violence et le sang. La plaie qu'elle regarde et qu'elle voudrait voir s'étendre peut être vue comme celle de la déchirure de son monde intérieur représenté tout au long du

³⁴¹ Voir également les jeux du points de vue dans ce roman (déjà évoqués *supra* dans « Le Récit du deuil ») : on voit la scène du massacre en plongée (au début du roman) à travers le regard de Siham et on voit Siham, couchée sous l'arbre de son village, à travers un point de vue externe, en contre-plongée à la fin du roman.

roman. Elle fait écho aux corps violentés, ensanglantés, exposés au milieu de la place et à l'ouverture du roman : aussi, le lecteur écartant la page de couverture assisterait-il à son tour au spectacle de la violence. On pourrait alors penser aux expressions : « rouvrir / raviver une plaie », la « rappeler pour faire revivre une douleur passée et à demi-oubliee »³⁴² et encore à l'expression contraire « mettre un baume sur une plaie »³⁴³ qui évoque le mouvement et le geste de Siham, qui à travers le linceul des mots et du récit reviendra embaumer ses morts. La plaie en gros plan met en abyme le spectacle douloureux et terrible auquel on assiste à travers ce roman, tant celui du monde extérieur que celui du monde intime de Siham. Cette image du gros plan sur la plaie me ramène vers le roman *Anima* de Wajdi Mouawad qui s'ouvre justement sur la découverte du corps violenté de Léonie, « elle était morte (...) et tenait, entre ses mains, sa blessure, le couteau³⁴⁴ planté dans son sexe » (*Anima*, p. 13). L'image qui m'intéresse cette fois-ci est une figure de style : en voyant le spectacle de sa femme meurtrie, il est dit que Wahhch « a éclaté de rire, convaincu d'être devant une mise en scène, quelque chose de grandiose, pour le surprendre cette fois-ci, le terrasser, l'estomaquer, lui faire perdre la tête, l'avoir » (*Anima*, p. 13). L'image ici est étroitement liée à la représentation théâtrale, « une mise en scène » « grandiose » qui « terrasse le spectateur » fait penser à la notion de catharsis. On pense au mot de Romilly rappelant que la force d'une tragédie est d'être « tangible et terrible », « présence terrifiante ».³⁴⁵ Wahhch est estomaqué au sens figuré, il a le souffle coupé, il est frappé d'étonnement. Mais, on le comprendra au moment où le crime de sa femme sera expliqué en détails par le coroner (*Anima*, p. 22), Léonie a été littéralement

³⁴² Voir « plaie » dans le *TLFi*.

³⁴³ Voir « baume » dans le *TLFi*.

³⁴⁴ On peut dire que pour raviver la douleur, Mouawad joue sur les images, on pense ici à l'expression « remuer le couteau dans la plaie » encore plus forte que celle de « raviver une plaie ».

³⁴⁵ Romilly, Jacqueline (de), *op. cit.*, pp. 20, 22

estomaquée, frappée en plein estomac. L'image de l'éventrement revient dans le roman, par exemple au moment où le corbeau estomaque la rate (voir *supra* p. 188 et *Anima*, p. 142-143) ou dans la scène du meurtre de la sœur de Wahhch, estomaquée elle aussi. Mais encore, il suffit de regarder l'image sur laquelle s'achève la pièce *Seuls*³⁴⁶ où l'on voit le personnage apparaître à travers un cadre déchiré – la didascalie dit clairement : « Il saisit le couteau. Il fissure la paroi. Harwan³⁴⁷ est à présent *dans le ventre* du tableau » – pour comprendre que le choix de l'image n'est pas anodin et qu'il est étroitement lié à la poétique de Mouawad.

3- Les récits « obus dans le cœur »³⁴⁸

La fin de la pièce *Incendies* révèle une violence sans pareille ; elle met en évidence les horreurs littéralement engendrées par la guerre: les jumeaux comprennent qu'ils sont « tous deux fils et fille du bourreau et *nés de l'horreur* » (*Incendies* 85) puisqu'ils sont nés de l'inceste entre leur mère torturée et violée par son propre fils dans une prison de guerre. C'est ce récit tragique et surtout violent que met en scène la pièce *Incendies* de sorte à mettre *sur* scène, et par conséquent, sous les yeux des spectateurs, les horreurs de la guerre. La pièce porte en elle d'autres récits violents, comme mis en abyme, tel le récit de Sawda où elle rapporte, en hypotypose, une scène terrible à laquelle elle a assisté lors des massacres du camp de réfugiés où elle vivait: des miliciens qui

³⁴⁶ Voir l'image en exergue de cette sous-partie, *supra*, p. 191.

³⁴⁷ Le prénom Harwan n'est pas d'origine arabe. Ce prénom vient de Heravan qui signifie « perse » (c'est le nom d'un village en Iran). Mouawad l'a donc choisi à cause du mythe de Persée auquel il fait référence dans la partie « Chemin », *Seuls*, p. 116. Persée est également l'homonyme de « percer » qui rappelle la déchirure du cadre.

³⁴⁸ *Un obus dans le cœur* est le titre sous lequel est paru une partie du roman *Visage retrouvé* chez Leméac / Actes Sud Junior, 2007: la partie qui y est publiée est uniquement celle racontée à la première personne.

préparent l'exécution de trois frères demandent à leur mère de choisir un fils à sauver ou de les perdre tous les trois. La définition de l'hypotypose est significative quant à mon propos :

« L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle *les met en quelque sorte sous les yeux*, et fait d'un récit ou d'une description, *une image*, un tableau ou même une scène vivante ». ³⁴⁹

C'est à travers les paroles violentes de Sawda et son regard que le spectateur est amené à être, à son tour, témoin de la violence :

« Je ne veux pas me consoler (...) de ce que j'ai *vu et entendu* ! (...) Je *voyais* le tremblement de leurs jambes (...) Nawal, écoute-moi, je ne te raconte pas une histoire. Je te raconte une douleur qui est tombée à mes pieds. Je la *voyais*, entre le tremblement des jambes de ses fils (...) [Le milicien] a laissé l'aîné en vie, tremblant ! Il l'a laissé et il est parti. Les deux corps sont tombés. La mère s'est relevée et au cœur de la ville qui brûlait, qui pleurait de toute sa vapeur, elle s'est mise à hurler que c'était elle qui avait tué ses fils...» (*Incendies*, p. 58)

Le récit violent de Sawda fait écho aux autres récits violents des ouvrages de Mouawad où l'on voit la mort à l'œuvre, tels les récits d'Amé et de Sabbé dans *Littoral*, ou encore le récit spectaculaire du massacre du camp de Chatila dans *Anima*.³⁵⁰ Ces récits violents rappellent le rôle qu'attribue Simone au récit dans *Littoral* : cette dernière propose d'aller poser une bombe « encore plus terrible que la plus terrible des bombes qui a explosé dans [l]e pays ». Cette bombe singulière « ne peut exploser que dans une seule place », « dans la tête des gens », dit-elle. Elle ajoute :

« On va aller leur raconter des histoires. Des histoires telles qu'ils seront obligés de nous arracher le visage ou de venir avec nous. (...) Chacun racontera son histoire. (...) Je trouverai bien une façon pour leur raconter aux gens ce qui s'est

³⁴⁹ Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris : Flammarion (Coll. « Champs »), 1977, p. 390. C'est moi qui souligne.

³⁵⁰ La violence du récit de Sawda rappelle d'autres récits similaires, en particulier ceux d'Amé et de Sabbé dans *Littoral* sur lesquels je reviendrai dans le chapitre 5 dans la sous-partie : « Sommes-nous condamnés à être les fils du monstre ? De la figure d'Œdipe à la figure d'Hamlet ». On peut également se référer au récit de Hakim dans *Littoral* p. 80 qui raconte « l'histoire d'un ami qui est mort d'une façon horrible ».

passé, ils verront alors, ils sauront alors qu'ils n'ont pas été les seuls, qu'ils ne sont pas seuls. Tu viens ? » (*Littoral* 84-85)

Ce passage se présente comme une mise en abyme de la poétique de Mouawad. Le récit, et en particulier le récit personnel, « chacun racontera son histoire », apparaît comme le moteur de la représentation tragique mouawadienne, dans le sens où le/s récit/s sont si « terribles » qu'ils vont avoir l'effet d'une bombe, d'une explosion. « Tout est là, sous les yeux, réel, proche, immédiat (...) La tragédie est ainsi tangible et terrible ».³⁵¹ Ce passage de *Littoral* annonce *Ciels*, la dernière pièce du quatuor *Le Sang des promesses*, dont fait partie *Incendies*. Les explosions finales et terribles de *Ciels* rejoignent la bombe que veut faire exploser Simone. Les bombes des jeunes terroristes de *Ciels* explosent dans les grands musés du monde :

« On 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 ; et cette conséquence effroyable, qui a été constatée dans chacun des musées attaqués, semble justement avoir été le but de l'opération. » (p. 79)

et rappellent la place de la parole artistique dans le monde. Elles explosent « dans la tête des gens » – comme dit justement Simone – ces spectateurs assis au milieu de la scène de *Ciels*, et leur rappellent la terrible possibilité d'une perte de toute humanité, de tout humanisme s'il advenait que « la poésie et la beauté [deviennent elles aussi] destruction » (*Ciels*, p. 67). On ne sort pas indemnes d'une pièce – ou d'un roman – de Mouawad. Il le dit si bien : « L'œuvre d'art est un feu », « un geste de guerrier » qui engage à « entrer en guerre pour une guerre intérieure ».³⁵² C'est justement ce « feu » qui est mis en scène dans *Incendies* et qui ressurgit en abyme dans le récit de Sawda qui

³⁵¹ Romilly, Jacqueline (de), *op. cit.*, p. 20

³⁵² Mouawad, Wajdi, « Nous sommes des immeubles » in *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes : Joca Seria (Coll. « Les Carnets du Grand T »), 2009, p. 54-55.

répète « tout brûlait, tout cramait » (*Incendies*, p. 57), pour aller embraser le spectateur. La répétition des mots dans le récit de Sawda joue un rôle incantatoire, et permet d'évoquer le passé, dans le sens étymologique c'est-à-dire de le rappeler sur la scène du présent. « Sur les places publiques nous irons et nous raconterons notre histoire » dit Simone dans *Littoral* (p. 117). Le théâtre de Mouawad est cette « place publique » où s'exposent et explosent ces récits-incendies, ces récits-obus dans le cœur, des récits nécessaires malgré tout puisqu'ils reconstruisent les histoires, les mémoires et disent le passé perdu. C'est en fait le lieu de la scène qui devient la place où se racontent les histoires, où se dit la guerre, où se font les témoignages, où se déverse la mémoire.

4- Métalepses et Catharsis : transmission et témoignage

*Voyez la tragédie (...)
Vous n'êtes spectateurs, vous êtes personnages.*

Agrippa D'Aubigné, *Les Tragiques*

*Toute fiction est tissée de métalepses.
Et toute réalité, quand elle se reconnaît dans une fiction,
et quand elle reconnaît une fiction en son propre univers.*

Genette, *Métalepse*

*L'image est une porte, une fenêtre, un « cadre »
que chacun peut s'approprier, auteur, metteur en
scène, acteur, spectateur, dans lequel chacun peut
s'engouffrer et déployer son propre imaginaire.
Elle est un espace de liberté et de communauté.*

Charlotte Farcet, *Les Tigres de Wajdi Mouawad*

*...playing, whose end both at the first and now, was and
is, to hold as 'twere, the mirror up to nature; to show
virtue her own feature, scorn her own image, and the
very age and body of the time his form and pressure.*

Shakespeare, *Hamlet*

Dans *Figures III*, Genette consacre une partie de son travail sur la narratologie à explorer le terme de *métalepse narrative*, à laquelle il donne le sens spécifique de : « prendre (raconter) en changeant de niveau ». ³⁵³ La métalepse brouille les niveaux narratifs et les niveaux de représentation. Elle transgresse une frontière, celle « mouvante mais sacrée » qui devrait séparer deux mondes : « celui où l'on raconte, celui que l'on raconte ». Genette cite alors le trouble de Borges face à la métalepse : « De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou

³⁵³ Genette, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil (Coll. « Poétique »), 1972, p. 244

spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs »³⁵⁴. Ce qui m'intéresse dans la figure de la métalepse et en particulier dans cette citation de Borges, c'est le lien qui se tisse, grâce à la métalepse, entre les lecteurs ou les spectateurs et le monde du roman ou de la scène. Parmi les manifestations de métalepses, Genette cite « les personnages échappés d'un tableau, d'un livre (...) d'un rêve, d'un souvenir ». Autant d'exemples qui correspondent bien avec les œuvres que j'étudie. On pense à *Visage retrouvé* et au personnage de la femme aux membres de bois qui surgit de l'autobus incendié de son enfance et qui le hante. Ce roman pourrait faire partie de la littérature fantastique : « le personnage qui sort d'un tableau est assez répandu dans [ce genre] de la littérature » rappelle Genette dans l'ouvrage *Métalepse, De la figure à la fiction*. On peut aussi citer Wilfrid qui est accompagné dans sa quête de personnages appartenant au monde de l'imaginaire et au monde des spectres, personnages qui interagissent avec lui et avec les autres personnages. Dans *Incendies*, on voit les personnages du passé (par exemple Sawda dans la citation ci-dessous) côtoyer les personnages du présent (par exemple Jeanne ci-dessous) sur l'espace scénique et même leur parler comme s'ils appartenaient au même espace-temps :

« Sawda (hurlant) : Nawal !
 (...)
 Sawda (à Jeanne) : Vous n'avez pas vu une jeune fille qui s'appelle Nawal ? »
 (*Incendies*, p. 48)

Dans *La Levée des couleurs*, Siham, quant à elle, revit son passé au présent et semble y habiter. Mais encore, on peut revenir sur l'écriture en palimpseste qui permet d'imbriquer passé et présent. Je donnerai un exemple suggestif ici en rappelant l'écriture de Mouawad qui s'apparente au cinéma : les passages entre présent et passé grâce à la technique

³⁵⁴ Borges, cité par Genette, *op. cit.*, p. 245.

cinématographique du fondu sonore et du fondu d'images³⁵⁵ mettent en relief les passages d'un niveau à l'autre du récit, des personnages du passé peuvent se frayer un chemin vers le présent des personnages. Genette lui-même évoque le fondu sonore du cinéma et le lie à la métalepse :

« Je serai tenté d'annexer à la métalepse cet effet propre au ciné (mais que le théâtre, s'il ne l'a déjà fait, pourrait facilement emprunter) (...) le fondu sonore... »³⁵⁶

Comme il le dit si bien :

« L'introduction inopinée dans la séquence A (...) d'un bruit propre à la séquence B (...) ne peut que procéder, aux yeux et aux oreilles du spectateur attentif, que d'une intrusion caractérisée de l'auteur (scénariste et / ou réalisateur) du film... ».³⁵⁷

Ainsi, dans *Incendies*, dans la scène où Hermile commence à raconter aux jumeaux la phobie des autobus de leur mère, il est relayé par cette dernière qui ressurgit sur scène ainsi que les bruits et les voix du passé. Ceci est la première métalepse. Une deuxième la relaie dépassant le quatrième mur³⁵⁸ de la représentation : les bruits des mitraillettes venant du passé de Nawal et se mêlant aux bruits des marteaux piqueurs du présent de Jeanne et Simon, envahissent les spectateurs. Il faut rappeler que ces bruits se font entendre en même temps que l'eau-sang gicle des tuyaux d'arrosage³⁵⁹ sur « Les pelouses de banlieue », titre suggestif de cette scène – comme si la banlieue (habituellement en périphérie d'un lieu) – ou encore le public – tranquille et non concernée par cette violence y est pleinement immergée. Genette réfléchit au concept du « quatrième mur » dans son ouvrage sur la métalepse :

³⁵⁵ Voir *supra*, p. 123-124.

³⁵⁶ Genette, Gérard, *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris : Seuil, (Coll. « Poétique »), 2004, p. 74.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁹ Voir *supra*, p. 123-124.

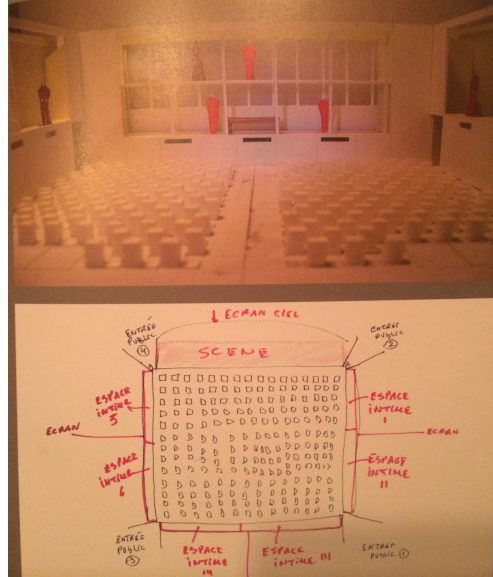
« Le « quatrième mur » virtuel du théâtre moderne, qui nous rend si sensibles – quand il y en a – les effets d'échanges et de transgression entre scène et salle, était bien moins actif dans le théâtre du XVII^e siècle, où certains spectateurs occupaient effectivement les côtés de la scène, sur le même plan que les acteurs, et pour ainsi dire dans le même espace que les personnages. »

Dans les pièces de Mouawad, il arrive que ce mur soit absent comme dans *Ciels* où les spectateurs, sont assis au milieu d'une salle et entourés de toutes parts par les personnages comme s'ils étaient enfermés par le spectacle – ce qui contribue à l'effet tragique de cette pièce. De plus, les spectateurs sont ainsi inclus dans et par le spectacle qui les concerne justement, dans lequel ils sont impliqués : *Ciels* est en fait la mise en scène du drame de notre époque, de la violence endémique du monde actuel :

« CLEMENT SZYMANOWSKI : Ces pays sont coupables d'avoir versé le sang des fils du siècle ! cette géographie doit être vue comme la géographie des deux premières guerres mondiales, matrices des guerres d'aujourd'hui, d'un siècle mécanique et de son cortège de morts. C'est la géographie du sang versé, c'est la géographie du sang massacré - celle d'hier et celle d'aujourd'hui. Cette voix qui nous condamne et nous menace, c'est la voix de ceux qui sont nés pendant les guerres, Vietnam, Liban, Iran-Irak et qui ont grandi à l'ombre des hécatombes (...) Ils ont trente ans et cherchent aujourd'hui à donner la parole à toutes les jeunesses sacrifiées avant eux. Une vengeance de la jeunesse par la jeunesse (...) son cri sera effroyable. » (*Ciels*, p. 59)

Voici une photo extraite du *Sang des promesses* dans laquelle Mouawad met en évidence la façon dont il conçoit le décor et la mise en scène de *Ciels*³⁶⁰:

³⁶⁰ Photo (prise par moi) de la page 87 de l'ouvrage de Mouawad, Wajdi, *Le Sang des promesses*, Puzzle, racines et rhizomes, Montréal/ Paris : Leméac / Actes Sud, 2009, 91 p.



De plus, Genette – citant Fontanier³⁶¹ – lie la pratique de l’hypotypose – dont on a vu qu’elle joue un rôle central dans la transmission des récits – à la métalepse.³⁶² Les récits passent d’un personnage à l’autre, mais aussi, les récits obus dans le cœur sont projetés vers l’extérieur du monde romanesque et du monde de la scène vers le lecteur et vers le spectateur. De plus, il ne faut pas oublier que les spectateurs – ou lecteurs – font le même chemin que les personnages à la quête d’une réponse à l’énigme posée au début des œuvres. Par exemple, dans *Incendies*, et dans *Anima*, la découverte de la vérité se fait en même temps pour le personnage et pour le public : le choc est le même dans le monde de la représentation et dans le monde du spectateur / lecteur.³⁶³ C’est ainsi qu’on pourrait

³⁶¹ Voir la citation de Fontanier, *supra*, p. 203.

³⁶² Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 11.

³⁶³ Voici ci-dessous un exemple de mise en scène de la pièce qui met en évidence le lien entre la scène et la salle : évoquant une mise en scène d’*Incendies*, et son interprétation du rôle de Jeanne, Julie Moreau dit : « Le cours [que Jeanne propose à ses étudiants en mathématiques au début de la pièce] expose toute la situation. Elle s’en sert pour faire un état des lieux. Lorsqu’elle est seule face au public, c’est un peu comme si elle disait : « Venez avec moi, je vous fais passer de l’autre côté du miroir. » Son personnage ressemble un peu à Alice. Quand la photographie de sa mère sera agrandie, elle y plongera de la même façon. La jeune femme passe constamment à travers les miroirs et emmène le public avec elle. Elle est à l’état du présent et ne sait rien, comme les spectateurs au début de la pièce. » *Incendies : Rencontre avec*

comprendre l'image récurrente de l'éventrement dans l'œuvre de Mouawad : il s'agit aussi d' « estomaquer » le lecteur ou le spectateur. Le sens de ce mot pris au figuré est « frapper d'étonnement, couper le souffle », « comme sous l'action d'un coup à l'estomac, à la poitrine », ou d'un « obus dans le cœur », ou encore d'un « couteau dans la gorge », expression leitmotiv de l'œuvre de Mouawad.

En parlant de son théâtre,³⁶⁴ Mouawad insiste sur le « dialogue avec le public », sur la relation avec le spectateur et son regard ; spectateur à qui, dit-il, il « tente de faire comprendre comment tout cela s'est passé ». Mouawad ajoute qu'il veut « faire une pièce limpide et transparente afin que le spectateur *soit entièrement submergé* » (c'est moi qui souligne). Une pièce dans laquelle le spectateur « pourra, s'il veut, *se reconnaître* ». Dans cette partie sur la métalepse, il est intéressant de revenir sur sa pièce *Seuls* qui permet d'explicitier le jeu de miroir possible entre l'œuvre et son public : cette pièce, dont j'ai dit qu'elle pouvait être lue comme une pièce mettant en abyme sa poétique, joue sur l'image du cadre et de l'encadrement. Il ne s'agit pas de mettre en relief la question de la représentation dans le sens où il s'agit de dire : tout est représentation, fausseté, etc. L'idée ici est de mettre l'emphase sur l'image représentée puisque le témoignage littéraire est aussi un témoignage imagé. L'image métaphorique se donne également à voir. Entrer dans le cadre de la représentation, sortir du cadre de la représentation : ces deux « images » sont littéralement représentées visuellement sur la scène de *Seuls*, tant par la peinture que par les objets et la mise en scène. L'idée de métalepse est elle-même

les acteurs. Mise en scène de Stanislas Norday, Propos recueillis par Cécile Roy pour le site : <http://educ.theatre-contemporain.net>

³⁶⁴ Les citations qui suivent sont prises d'une Interview avec Wajdi Mouawad : Propos recueillis par Mathieu Laviolette-Slanka, pour *Evene.fr*, Juin 2009.

apparente sur scène. La présence du cadre met en relief l'objet d'art et aussi l'art dans sa relation au monde. La pièce, ainsi que le livre où elle est publiée, peuvent tous deux être vus littéralement comme des représentations de la figure de la métalepse. La pièce s'achève sur l'image du personnage qui fissure la toile du tableau de Rembrandt, *Le retour du fils prodigue*, pour y entrer³⁶⁵ ; il est « dans le ventre » du tableau. Mais, comme le dit Genette : « [sortir du cadre] : c'est là une définition possible de la métalepse, possible mais partielle puisque notre figure consiste aussi bien à entrer dans le cadre : dans les deux cas du moins, il s'agit de le franchir »³⁶⁶. En franchissant le cadre du tableau pour y entrer, le personnage sort en quelque sorte du cadre de l'espace scénique. D'ailleurs, l'image qui achève *Seuls*³⁶⁷ est reprise sur la couverture de la pièce (voir l'image en exergue à cette partie, p. 191) et le personnage semble déchirer la

³⁶⁵ La fissure du tableau et l'encadrement du personnage dans ce dernier est à la fois un retour vers une part perdue de soi – l'artiste qui revient vers l'art qu'il a perdu avec la perte du pays de l'enfance – mais aussi une prise de conscience de la perte définitive d'une part de soi : en même temps que le personnage, désigné par « le fils prodigue », « revien[t] vers les couleurs », il prononce les mots suivants : « *Le Retour du fils prodigue* de Rembrandt, sujet du prochain spectacle me force à me poser une question encore jamais formulée au cours de cette thèse : et si, moi, je devais retourner vers ce qui m'attend, comment ferais-je pour le trouver, pour m'en souvenir ? Qu'est-ce qui, depuis si longtemps espère mon retour ? Qu'est-ce qui, s'il me voyait au bout de la route, en serait à ce point ému ? Qu'ai-je donc quitté sans même le comprendre ? Ai-je perdu toute mémoire ? Comment dit-on *mémoire* en arabe ? » (*Seuls*, p. 184) La brisure de la langue est toujours présente et cette phrase finale fait écho au questionnement du personnage : « ...et si je retrouve le silence, est-ce que tu crois que je retrouverais la peinture et si je retrouvais la peinture papa, est-ce que tu crois que je recommencerais à parler l'arabe ? » (*Seuls*, p. 151)

³⁶⁶ Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 79.

³⁶⁷ Voici la dernière page (et l'image sur laquelle s'achève la pièce) de *Seuls* :



couverture du livre pour en sortir. Ces images sont mises en rapport comme dans un effet miroir³⁶⁸, représenté aussi par la répétition du « s » qui ouvre et clôt le mot du titre « Seuls ». Aussi, dans cette pièce, Harwan n'est pas seul. La pièce n'est pas un solo. C'est un « spectacle polyphonique » - comme toutes les œuvres de Mouawad, - qui porte en lui différentes voix, différentes langues, différents temps, différents espaces... Le pluriel de « seuls » rappelle celui des titres : *Incendies, Forêts, Ciels* ; il rappelle l'écriture intertextuelle et palimpsestueuse de l'œuvre de Mouawad qu'on peut ainsi décrire comme une écriture plurielle qui permet l'entretien entre soi et l'autre, entre l'ici et l'ailleurs, entre le roman ou la scène et le lecteur ou le spectateur.³⁶⁹ La conclusion de la thèse de Harwan peut être lue comme une mise en abyme de l'œuvre de Mouawad lui-même :

« Tout au long de cette thèse, j'ai tenté de montrer comment, dans les solos de Robert Lepage, le cadre, qui est cet écran, mur (...) échappe aux lois du temps et de l'espace et à la loi de la gravité : 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 (...) 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*, p. 182)

L'œuvre de Mouawad où intertextualité et mise en abyme contribuent à un « spectacle polyphonique », ne crée pas uniquement un effet esthétique mais porte une réflexion éthique sur le monde d'aujourd'hui. En effet, « organe d'un retour de l'œuvre sur elle-

³⁶⁸ Il y a un effet de miroir entre l'entreprise du personnage qui sort de la peinture et de l'artiste qui se confond avec l'œuvre d'art. Mouawad est d'ailleurs lui-même l'acteur qui – jusque là – joue le rôle de Harwan.

³⁶⁹ On pense à la phrase de Derrida dans *Psyché: Invention de l'autre* : « L'autre appelle à venir et cela n'arrive qu'à plusieurs voix ».

même », la mise en abyme apparaît « comme une modalité de *réflexion* ». ³⁷⁰ Je prends le mot « réflexion » dans les deux sens : celui lié à la réflexivité, au jeu de miroir, mais également celui lié au verbe « réfléchir » : il s’agit donc de penser la place de l’œuvre, son rôle, dans le monde d’aujourd’hui. Comme Hamlet, on peut « assigne[r] au théâtre, la fonction permanente d’offrir à la vie un miroir ». ³⁷¹ Il faut rappeler que Hamlet met en scène une pièce de théâtre, le meurtre de Gonzague dans laquelle il insère une tirade écrite par lui, pour amener son oncle Claudius à avouer qu’il est l’assassin de son père. Hamlet veut ainsi mettre devant les yeux de Claudius son propre crime. On voit clairement les liens avec l’entreprise de Mouawad, surtout dans *Anima* et dans *Ciels*. Dans son texte, « Nous sommes des immeubles », dont la métaphore spatiale est significative – l’immeuble étant un lieu à la fois intime et communautaire – Mouawad répète la phrase qui se trouve dans *Seuls* (p. 116) :

Ebranlement ébranlement !
Le sang de la poésie est dans la gorge.
Ouvrir les fenêtres, quitte à en briser les vitres. ³⁷²

Il ajoute : « Ici il y a un théâtre. Si vous voulez, vous pouvez y venir mais rien ne vous y force (...) Venez comme vous le désirez, mais un conseil : mieux vaut y venir comme le tigre va vers sa proie » ³⁷³. Ce qui est sur scène concerne aussi le spectateur qui doit être lucide et voir la vérité crue – cette chose que Mouawad décrit comme belle et redoutable

³⁷⁰ Dallenbach, Lucien, *Le récit spéculaire, Essai de sur la mise en abyme, Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil (Coll. « Poétique »), 1977, p. 16

³⁷¹ *Ibid.*, p. 22 - Il faut rappeler que Hamlet met en scène une pièce de théâtre, le meurtre de Gonzague dans laquelle il insère une tirade écrite par lui, pour amener son oncle Claudius à avouer qu’il est l’assassin de son père. Hamlet veut ainsi mettre devant les yeux de Claudius son propre crime. On voit clairement les liens avec l’entreprise de Mouawad, surtout dans *Anima* et dans *Ciels*. Je reviendrai sur cette idée dans le dernier chapitre.

³⁷² Mouawad, Wajdi, « Nous sommes des immeubles », in *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, p. 55.

³⁷³ *Ibid.*

à la fois³⁷⁴ – et va l’amener à son tour à confronter ses propres Minotaures et ceux du monde dans lequel il vit en descendant dans les méandres de cet immeuble, en apprenant à le connaître :

« Nous sommes des immeubles avec une infinité de pièces, de corridors sombres, donnant à des escaliers qui montent et redescendent. Il y a là une infinité de dédales... »³⁷⁵

et à sortir de la « commodité de sa situation bien commode vivant à l’arrière, grâce au sang des autres »³⁷⁶.

Comme le dit Vincenzo Susca, « Wajdi Mouawad *provoque* le spectateur », et ce, dans le sens étymologique du terme : Susca rappelle que le latin « provocare » vient de « *pro*, en avant, et *vocare*, appeler : appeler à, exciter, inciter »³⁷⁷. Je voudrais lier l’expression « en avant » à celle du récit en marche, et du récit qui sort vers le lecteur ou le spectateur : ce récit ne va pas vers lui uniquement pour le provoquer mais surtout, j’ajouterais, pour l’impliquer, de sorte à ce qu’il soit touché – je reviendrai sur cette question en parlant de la catharsis – devienne à son tour « passeur de récit ».³⁷⁸ Le verbe « impliquer »³⁷⁹ vient d’ailleurs de *implicare*, qui signifie « plier dans, emmêler,

³⁷⁴ Mouawad, Wajdi, *Architecture d’un marcheur*, p. 47 : « La vérité, on le sait bien est une addition de choses belles et de choses laides. Or la partie laide étant laissée de côté, nous ne rencontrons pas réellement la vérité de ce pays que nous formons. » (dans ce cas Mouawad, répond à une question de Jean-François Côté concernant le Québec.)

³⁷⁵ Mouawad, Wajdi, « Nous sommes des immeubles », *op. cit.*, p. 55.

³⁷⁶ *Ibid.* On retrouve cette même phrase dans la partie « Chemin » de *Seuls*, mais dans ce cas-là, Mouawad dit clairement qu’il reprend une pensée et une citation du philosophe Jean Patočka à l’ouvrage duquel il se réfère d’ailleurs en note de bas de page, *Essais hérétiques sur la philosophie de l’histoire*.

³⁷⁷ Susca, Vincenzo, « La thèse de Wajdi », in *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, p. 101.

³⁷⁸ J’emprunte cette expression à Lise Lenne (« Le Poisson-soi : de l’aquarium du moi au littoral de la scène... », *Agôn, Revue des arts de la scène* [En ligne], Dossiers, N° 0 : En quête du sujet, mis à jour le 17 juin 2009) qui dit l’emprunter à son tour au titre d’un article de Lucie Robert (« Les passeurs de récit », *Voix et Images*, vol. 28, numéro 3 (84), 2003, pp. 163-170).

³⁷⁹ Pour les définitions du verbe « impliquer » voir *TLFi* et *Le Petit Robert 2014*.

enrouler » et qui rappelle les liens du récit-tissu. De plus, le verbe « impliquer » porte en lui des définitions opposées qui me semblent intéressantes dans le cadre de cette lecture : impliquer quelqu'un signifie « l'engager dans une affaire fâcheuse », l'engagement est lié à l'accusation, à la culpabilité. Mais aussi, être impliqué, c'est être concerné, s'investir dans une action, un processus. On retrouve – je le montrerai – ces différentes définitions à travers les œuvres que j'étudie, surtout celles de Mouawad.

Dans le cadre de cette sous-partie sur la métalepse, je m'arrêterai en particulier sur deux œuvres : *L'Ombre d'une ville* me permettra de mettre en évidence les liens qui grâce à la métalepse permettent d'inclure le lecteur dans l'œuvre. Le caractère tragique de ce roman étant différent de celui des œuvres de Mouawad et de Zein, et n'évoquant pas, par ailleurs, des images crues de massacres et de violence, je n'y explorerai en particulier que les thèmes du témoignage et de la transmission dans leur relation à celui du récit en marche. Ensuite, je reviendrai sur *Anima*, qui me servira de modèle pour expliciter l'importance de la figure de la métalepse dans l'implication du lecteur, et dans son rapport au témoignage et à la catharsis que je redéfinirai dans le contexte des œuvres étudiées.

Dans *L'Ombre d'une ville*, les studios funéraires du Mémorial où se recueillent Josépha et les habitants du pays sont étroitement liés à l'espace scénique : à l'intérieur du studio, comme au théâtre, un « rideau de pourpre » s'ouvre sur le monde de la représentation :

Porte numéro 607 : dans l'étroite pièce aux parois ternes, deux chaises en bois nous accueillirent, une table grise, un spot laiteux. Tu te dirigeas vers la minuscule fenêtre qui projetait une lumière exsangue. Je tirai *l'épais rideau de*

pourpre. Derrière l'écran Pierre attendait.

*Une Citroën s'arrête devant une école aux murs enduits de chaux, à l'ombre d'une rangée d'eucalyptus. On peut lire sur un haut bandé en métal ajouré : Petit Collège. Le chauffeur, en tenue kaki, ouvre la portière à une vieille dame essoufflée. Elle salue de la main un enfant au milieu d'une meute d'écoliers muets. Il ne répond pas. Suivi d'une petite fille, il sort et tend son cartable à la dame (...) *J'écartai le rideau pourpre*, tu ouvris la porte et alla t'appuyer sur la balustrade. » (*L'Ombre*, pp. 11-13)*

Ces studios permettent de franchir la limite entre le présent et le passé et de revoir les morts. Cette métalepse est marquée par l'emploi du présent de narration dont Genette dit qu'il est « le procédé le plus efficace » de l'hypotypose – qu'il lie à la métalepse – pour faire revivre une scène passée. Il est intéressant de remarquer encore une fois les liens qui se tissent entre le monde intime des personnages et le monde extérieur : le Mémorial est un lieu public, communautaire ; cependant, c'est paradoxalement dans ce lieu que Josépha retrouve un lien avec son propre passé, celui de sa famille et celui de son pays. Les studios apparaissent comme les lieux du caché et de l'intime par excellence, fermé sur eux-mêmes, mais paradoxalement, ils s'ouvrent à nouveau sur le monde de la représentation du passé. Cette représentation visuelle qui a lieu dans le monde intime et qui porte sur la vie personnelle de Josépha reste étroitement liée au monde extérieur : en effet aux récits du Mémorial se juxtaposent et s'entrelacent les récits d'Athanase qui se déploient lors de la marche dans la ville de Beyrouth et dans le pays et se rapportent à la fois à l'histoire du père de Josépha et celle du pays. En entrant dans le Mémorial, Josépha pose un regard sur son passé et sur son monde intérieur mais elle pose également un regard sur le monde qui l'entoure. Etrangement l'ascension dans le Mémorial est aussi une descente profonde en soi à la recherche d'un sens : les images le disent : « l'ascenseur transparent » « hisse » les personnages « dans un enchevêtrement de coursives et d'escaliers qui se croisaient à l'assaut du ciel » (*L'Ombre*, p. 10-11), et qui ne

manque pas - beau hasard ! - de rappeler l'image de dédale évoquée par Mouawad dans « Nous sommes des immeubles » : Josépha monte dans le Mémorial pour rentrer dans le studio intime où elle va confronter des douleurs passées, la perte de son père, la détérioration du pays. En allant confronter les fantômes du passé, au haut du Mémorial, elle est d'ailleurs décrite comme étant au bord d'un précipice, comme étant au bord d'elle-même :

« J'entendais la plainte discrète de tes doigts sur *l'interminable garde-corps qui te rattachait encore au monde* » (*L'Ombre*, p. 11)

A force de côtoyer les morts, les visiteurs du Mémorial-« vaisseau » (*L'Ombre*, p. 11) – comme une barque de Charon – ne sont pas loin de leur ressembler : ils sont également au bord du vide et au bord d'eux-mêmes :

« Un homme nous croisa, *les yeux clos*. Penché sur l'appui, un couple *fixait le vide*. Le vaisseau semblait habité de *silhouettes estompées* que l'écho de leur pas trahissait comme une effraction » (*L'Ombre*, p.11)

L'histoire intime, personnelle est encore une fois inséparable de l'histoire d'une communauté, de l'histoire d'un pays. Le deuil de Josépha est aussi celui des autres habitants du pays. Aussi, c'est par le biais du Mémorial, à la fois lieu intime et privé, lieu public et communautaire, lieu de la profondeur et de la verticalité que le lecteur est invité à entrer dans le roman. Un jeu de pronoms intéressant met en évidence le jeu métaleptique qui permet d'inclure le lecteur à la marche des personnages qui ouvre le roman :

« *Nous* marchions. (...) Dans un groupe de curieux, quelqu'un montrait du doigt le Mémorial aux tours austères qui s'étaient au loin. *Nous* avançons dans l'ombre grêle des arbres comme aspirés par le chemin qui allait se rétrécissant vers une étroite faille sombre. (...) Soudain, l'édifice surgit sur le parvis incliné où il semblait arrimé. Herse monumentale, il *nous* barrait la route de ses tours qui

écrasait de part et d'autre, une verrière trapue. Beyrouth *nous* encerclait de ses rues bourdonnantes... » (*L'Ombre*, p. 9)

Ce « nous » qui semble d'abord désigner Athanase et Josépha revient plus tard dans le roman sans pourtant désigner ce couple. Je choisis un exemple significatif :

« Beyrouth ne perdra plus sa mémoire. Elle lui a assigné un territoire. Dans le périmètre protégé, effleuré par les bruits lointains de la ville et le murmure de quelques arbres meurtris, se dresse le Mémorial des disparus. *Chacun de nous* y a sa place, sa promenade. Un ami, un proche, un père, une mère, l'absent de toujours. Les hommes ont eu beau effacer toute trace de sang de la cité, abattre chaque mur criblé, maquiller les fissures de trompe-l'œil, tracer d'époustouflantes perspectives, jamais ils ne pourront anéantir le souvenir. Pour vaincre l'éternité, chaque mort a déposé son bagage de vie dans le vaisseau transparent. » (*L'Ombre*, p. 45)

La description du Mémorial, dans ce passage détaché des autres paragraphes du roman met en relief la métalepse créée par le pronom « nous », et le passage du monde du roman, vers celui du lecteur virtuel. Ce roman invite d'ailleurs le lecteur virtuel à entrer dans la marche du début et à s'associer au premier « nous » et à la marche vers le passé qui l'amènerait vers l'avenir. Ce n'est donc pas un hasard si le Mémorial est comparé à une bibliothèque et l'entrée dans les studios où l'on retrouve la représentation du passé à l'entrée dans un livre :

« J'avais l'impression de fouler les étagères *d'une bibliothèque géante*, effrayé par le précipice et collant le dos aux volumes parfaitement rangés. Mais, ici une *brèche creusait la tranche de chaque livre* et l'on pouvait choisir d'habiter tel ou tel, qu'une balustrade de verre protégeait de l'abîme. » (*L'Ombre*, p. 11)

Cette métaphore liant Mémorial et bibliothèque donne à l'Incipit sa signification : c'est au moment où le lecteur ouvre le roman qu'il découvre ce lieu qui porte en lui des studios qui ouvrent sur le passé. On peut ainsi voir dans cette métaphore révélatrice une mise en abyme de l'acte de lecture : un lien se tisse entre l'entrée dans les studios pour rencontrer les morts dans le monde du roman et l'entrée dans le monde du roman pour le lecteur. Par ailleurs, on passe du « je » du narrateur, au pronom « on » indéfini qui permet d'inclure

l'idée plus générale du lecteur.

Par ailleurs, il est intéressant de s'interroger sur les questions d'énonciation et de voix narrative dans le roman : il est vrai que c'est Athanase qui se charge de la narration de l'histoire que l'on y lit: si l'on emploie les termes de Genette, Athanase est le narrateur principal qui raconte après coup – après le départ de Josépha – l'histoire au narrataire, qui, étrangement est Josépha elle-même, qui a pourtant déjà vécu une partie de l'histoire avec lui. Il s'agit du niveau extradiégétique³⁸⁰ (le niveau où se situe la narration) qui se présente alors étrangement avec le pronom « tu » bien plus qu'avec le pronom « je » :

« Beyrouth aime aussi l'hiver. Pour *toi* Josépha, ce n'était pas le bon jour. *Nous* marchions (...) *Tu* relevas le col châle de ton manteau noir. Ton visage soucieux émergeait avec peine des vagues de laine » (p. 9) / « Tu découvrais. Je me souvenais. » (p. 142) / « A huit heures du matin, je klaxonnais sur ton balcon, tu te penchais, me faisais signe et descendais » (*L'Ombre*, p. 143)

On peut se demander pour quelle raison Athanase raconte l'histoire ainsi, répétant à Josépha ce qu'elle sait déjà, et pourquoi il ne dit pas comme on s'y attendrait : « A huit heures (...) je klaxonnais sur *son* balcon, *elle se* penchait... » Cette idée intrigante peut être interprétée de deux manières à la fois opposées et complémentaires: l'emploi de la deuxième personne dans la narration peut rappeler le roman de Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, ou celui de Butor, *La Modification* où, bien qu'il s'agisse d'une feintise, ces jeux de rôles permettent de créer des jeux métaleptiques entre le monde

³⁸⁰ La diégèse, le niveau de l'histoire racontée, c'est en grande partie ce qu'Athanase a vécu avec Josépha – les promenades vers le Mémorial, dans Beyrouth et dans le pays. Quant à la métadiégèse, c'est ce qui est raconté dans la diégèse par le Mémorial, Athanase et Basile à Josépha sur le passé. Les niveaux sont parfois difficiles à séparer dans le roman comme je l'ai déjà dit plus tôt dans *Le récit-palimpseste*. Ainsi, il est difficile de replacer un énoncé tel que celui-ci, qui fait partie du récit, et non du dialogue : « Quel choc, Josépha, que ces premiers jours, ces premiers fracs, ces déchirements dont l'écho rauque résonnait entre nos murs. Le silence entre deux salves, la peur glacée de la mort, tourbillonnaient dans les rues. Tous nos repères s'estompaient » (p. 104) Rien n'indique s'il a été dit à Josépha au moment des promenades dans la ville, où s'il a été inclus par Athanase au moment où il raconte l'histoire.

de l'œuvre et le monde du lecteur³⁸¹. Sabbag ne va pas jusqu'au bout dans le jeu sur le pronom de la deuxième personne. Pourtant, l'emploi du « tu » permet quand même, dans un sens, d'inclure le lecteur virtuel (sans qu'il s'agisse de feintise). En soulignant la relation entre le « je » et le « tu », le roman insiste sur le témoignage et la transmission à l'autre qui, dans ce roman, ne s'absente pas, ne devient pas la troisième personne, mais reste présent (ou du moins, c'est ce qui est désiré par Athanase – j'y reviendrai), comme si le témoignage se faisait en direct (j'y reviendrai aussi). Ce choix narratif révélateur permet de mettre l'accent sur la fonction phatique (vérifier le contact) et la fonction conative (agir sur le destinataire).³⁸² En effet, Athanase veut graver le récit dans la mémoire de Josépha et cette insistance apparaît dans les injonctions : « - Regarde bien, Josépha, et surtout, souviens-toi ! » (*L'Ombre*, p. 110) ou encore « - Inscris dans ta mémoire, Josépha, juin 1982. » (*L'Ombre*, p. 145). Elle répond : « Je n'oublierai jamais... » (*L'Ombre*, p. 143) Il faut rappeler ici qu'Athanase n'est pas uniquement l'ami de Pierre, le père de Josépha. Il est aussi le parrain de cette dernière et celui qui va lui faire passer ce qu'il sait de l'histoire de son père et de celle du pays. Avec elle, il refait des chemins qu'il a suivis avec son père. Il devient son lien avec son père mais aussi une sorte de père symbolique. Cette relation est intéressante dans le sens où Athanase semble s'adresser à sa fille, ou encore, aux enfants du pays, ceux à qui on n'a pas raconté le passé, qui seraient eux les lecteurs virtuels visés par ce roman. Il dit d'ailleurs à Josépha :

« A [la] mort [de] Pierre, j'aurais voulu mourir, mais je n'avais pas son courage. (...) Pourquoi après toutes ces années remuer le passé ? (...) Tu savais déjà que j'allais tout te dire. A toi seulement. Comme si avant de le rejoindre, *je t'attendais pour te passer le relais*, révéler ce que j'avais observé pendant toute une vie derrière les fenêtres de ma maison » (*L'Ombre*, p. 138)

³⁸¹ Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 103

³⁸² Sur ces questions, voir Genette, *Figures III*, p. 261-263.

Athanase, prend le relais de Pierre – qui était médecin dans un hôpital pendant la guerre et qui finit par perdre espoir et se suicide mystérieusement – celui qui « répète » : « Tant que je peux sauver des vies, le Liban ne disparaîtra pas » (*L'Ombre*, p. 113). A défaut de sauver des vies, celui qui n'a fait qu'observer pendant la guerre, Athanase ou l'immortel, veut absolument sauver l'histoire, la transmettre à Josépha. Aussi, s'inquiète-t-il continuellement qu'elle ne la voie pas telle qu'elle a été, qu'il en oublie de parties, qu'il ne puisse pas tout dire !

« Je voulais tout te raconter » (*L'Ombre*, p. 99) / « Ce passé je l'avais vécu. Pour toi, il n'était qu'une photographie. » (*L'Ombre*, p. 144) / « Non, Josépha [tu ne connais pas assez bien le Liban], tu ne l'as pas vu avec ses yeux (les yeux de Pierre) » (*L'Ombre*, p. 133-134)

De plus, malgré le chemin fait avec Josépha, malgré le fait qu'elle promet de ne pas oublier, Athanase a peur que son témoignage ne disparaisse, que Josépha ne revienne plus vers le Mémorial. Cela apparaît dans ses paroles de la dernière page:

« Tu es loin, presque aussi loin que Pierre et Marthe. Depuis combien d'années n'es-tu pas revenue au pays ? Iras-tu, si tu passes par Beyrouth te promener dans l'allée des cyprès, te mêler aux visiteurs qui se recueillent devant les images de leurs frères disparus, d'une Histoire gommée ? As-tu envie de voir l'un de nous, de l'autre côté de l'écran, te sourire, te parler ? » (*L'Ombre*, p. 159)

Le récit d'Athanase est en fait un double témoignage puisqu'il raconte le témoignage qu'il a fait à Josépha à la place de cette dernière par peur qu'elle ne le transmette pas. Cela met en évidence l'importance de ce témoignage et de sa transmission mais met également en relief, à travers le roman et son narrateur, le pessimisme de l'auteur qui a peur que le pays ne disparaisse si l'histoire était gommée. Par ailleurs, Athanase évoque sa mort à double reprise : « Comme si avant de le rejoindre, je t'attendais pour te passer le relais » (p. 138) et dans les dernières lignes du roman : « As-tu envie de voir l'un de nous, de l'autre côté de l'écran, te sourire, te parler ? » (*L'Ombre*, p. 159). Métalepse

finale ? Tout se passe comme si Athanase faisait déjà partie du Mémorial où son récit d'outre-tombe restera parole vive, parole vivante.

Ainsi, dans *L'Ombre d'une ville*, « le récit (...) n'achève [-t-il] pas son trajet dans l'enceinte du texte, mais dans son vis-à-vis : le lecteur ».³⁸³ C'est sur ce « personnage » qu'insiste le roman de Sabbag qui s'écrit surtout à la deuxième personne (tu / nous). Le roman s'ouvre sur un lien singulier entre Mémorial et bibliothèque et sur ces studios qui sont comme des livres dans lesquels on entre. Aussi, « l'acte de lecture », et ce texte, « déploient-t-ils [leur] capacité d'éclairer et d'éclaircir [la] vie » du lecteur comme le dit Ricœur : le roman a alors « la capacité de révéler le *caché*, le non-dit d'une vie soustraite à l'examen socratique » mais aussi de « transformer »³⁸⁴ le lecteur. Choisir d'habiter tel ou tel studio mortuaire, ou « choisir d'habiter tel ou tel livre » (*L'Ombre*, p. 11), comme on choisirait d'habiter la ville de Beyrouth ou ce roman, est « une *réplique* à construire ».³⁸⁵ Sabbag invite ainsi à

« l'habiter réceptif et actif [qui] implique une relecture attentive de l'environnement urbain, un réapprentissage continu de la juxtaposition des styles, et donc aussi des histoires de vie dont les monuments et tous les édifices portent la trace. Faire que ces *traces* ne soient pas seulement des résidus mais des témoignages réactualisés du passé qui n'est plus mais qui a été, faire que l'avoir-été du passé soit sauvé en dépit de son ne-plus-être ; c'est ce que peut la « pierre » qui dure ».³⁸⁶

Il faut encore une fois noter ici le choix significatif du nom³⁸⁷ de celui dont Josépha cherche à retrouver le récit : « Pierre » est le nom du père de cette dernière, celui dont le récit manque et qui déclenche la quête de Josépha et la marche du roman. En effet, Pierre

³⁸³ Ricœur, Paul, « Architecture et narrativité », p. 13

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 14

³⁸⁵ Ricœur dit : « Habiter comme *réplique* à construire », *Ibid.*, p. 15.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ Nom qui par ailleurs ne manque pas de rappeler celui de l'auteur lui-même, Elie-Pierre Sabbag, et met en évidence une nouvelle fois les liens qui se tissent entre sa vie et celle de ces personnages qui apparaissent comme ses virtualités.

est associé à une réflexion sur la « pierre qui dure » puisque dans le roman, il est étroitement lié au récit du passé, à la ville perdue du passé : « De ce passé, ne subsistent, aujourd'hui, que les décombres du centre-ville. (...) Vide imputrescible, nécrose de la mémoire sous les gravats. Le tombeau de Pierre ». C'est face à cette ville nécrosée, à ce tombeau que s'élève le roman, construisant le Mémorial imaginaire comme « une pierre qui dure » (expression employée par Ricœur). Ricœur achève son article, « Architecture et narrativité », sur une citation de Walter Benjamin :

« Le flâneur cherche un refuge dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie » et invite ses lecteurs à être « les flâneurs des lieux de mémoire ».

Dans le roman de Sabbag, les lieux de mémoire ne sont pas encore ce qu'ils devraient être dans le sens où la ville a été détruite, qu'elle est encore en cours de reconstruction et qu'elle n'est plus « la ville familière » connue par Athanase. C'est dans l'absence de la ville familière que se fait le parcours de la ville, dans une ville qui n'est plus que l'ombre d'elle-même. C'est dans ce contexte que doivent s'ouvrir les tombes (voir *L'Ombre d'une ville*, p. 99) pour savoir vivre avec les fantômes du passé, les intégrer. C'est dans ce contexte que naît le fantasme du Mémorial – et de ce roman – qui vient se greffer sur les manques de la ville. Beyrouth – et ses habitants – a besoin du récit du passé pour, elle aussi, pouvoir « mieux affronter le temps » (phrase qui concerne Athanase dans le roman)... *L'Ombre d'une ville* de Sabbag, est un récit en marche dans la ville de Beyrouth (et par extension, dans le pays). Les lecteurs sont alors invités à leur tour à travers le « nous » qui inaugure le roman – « Nous marchions » (*L'Ombre*, p. 9) – à être les *marcheurs* des lieux de mémoire : je remplace le mot « flâneur » par celui de « marcheur » dans le sens où il y a un côté plus actif dans la marche. Flâner c'est se promener sans hâte en s'abandonnant à l'impression et au spectacle du moment, le

flâneur est celui qui s'attarde, se complait dans une douce inaction. Marcher, en revanche, a un côté plus actif, et l'origine du mot est révélatrice : il s'agit de « laisser sa marque, imprimer un pas »³⁸⁸. Cette marque est celle de cette marche singulière qui devrait lier l'espace-temps du passé et à celui du présent pour mieux avancer vers l'avenir. Ce n'est pas un hasard si au prénom d'Athanase, l'immortel, répond celui de Josépha, Joseph, de l'hébreu, signifie « Dieu ajoutera ». Cette dynamique de la marche rejoint le tissage du récit et la dynamique évoquée par le *travail* de mémoire. Travail de mémoire « portée à la fois au langage et à des œuvres par le récit, le mettre-en récit »³⁸⁹ et représenté par le Mémorial-Narrateur qui ouvre le roman et vers lequel marchent Athanase et Josépha.

J'ai mis mes paroles dans ta bouche

Isaïe, 51-16 (phrase mise en exergue
au roman *Anima*)

*Si la brûlure est forte, je peux
affirmer qu'il y a un lien réel
entre ce que je regarde et
cela qui me regarde.*

Seuls, Mouawad

Dans l'ouvrage qu'il consacre à la métalepse, Genette évoque un cas particulier de cette figure, qu'il appelle « le biais narratif », où un personnage du niveau premier du récit prend le relais de la narration d'un personnage du niveau enchâssé ou inversement.³⁹⁰ Les exemples évoqués par Genette concernent des récits subtilisés à un

³⁸⁸ Voir « marcher » dans *TLFi* et dans *Le Petit Robert 2014*.

³⁸⁹ Ricœur, Paul, *op. cit.*, p. 2

³⁹⁰ Genette, Gérard, *Métalepse : De la figure à la fiction*, p. 14-15.

narrateur et raconté par un autre. Dans *Anima*, c'est un peu le contraire qui arrive puisque Wahhch donne d'abord la parole aux animaux qui se chargent de raconter le récit à sa place, de dire « je » pour lui. Il se cache sous ces différents animaux qui se relaient, dans les deux premières parties du roman, *Bestia Verae* et *Bestiae fabulosae*, les uns après les autres reprenant le fil du récit là où l'animal précédent l'a laissé, selon les lieux traversés par Wahhch. A la fin de cette partie, au moment où Wahhch tue Welson Wolf Ronney, son chien fabuleux apparaît : c'est lui qui prendra le relais du récit dans l'avant-dernière partie du roman, *Canis Lupus Lupus*. Dans la dernière partie, *Homo Sapiens Sapiens*, la parole est léguée à Aubert Chagnon, le Coroner à travers le manuscrit que lui laisse Wahhch Debch. Il y a uniquement deux instances dans les parties narrées par les animaux où on voit Wahhch écrire sans comprendre de quoi il s'agit exactement – ce n'est qu'à la fin que l'on comprend qu'il écrivait son histoire (et que la parole donnée aux bêtes étaient un choix de l'auteur, Wahhch) :

« -Vous auriez des feuilles blanches et un crayon ?

- Je vais t'installer à une petite table si tu veux écrire. » (*Anima*, Equus Asinus, p. 169)

« Il a écrit jusqu'à l'aube et s'est couché au matin. » (*Anima*, Equus mulus, p. 171)

La dernière partie du roman s'ouvre sur le récit d'Aubert Chagnon qui raconte les événements qui ont eu lieu au moins un an avant sa réception du manuscrit et qui l'ont transformé, en particulier le spectacle étrange et terrible auquel il a été amené à assister, celui de la mort du père de Wahhch :

« Wahhch Debch m'avait fait venir à Animas pour que je sois *témoin de la mort* de son propre père dont il avait dû attacher les mains pour l'empêcher de se défendre. Le sens de tout cela m'échappait (...) J'ai choisi d'attendre que Wahhch Debch se manifeste à nouveau (...) L'attente a duré une année entière. Jusqu'à la semaine dernière, jusqu'à ce que je reçoive par la poste un courrier recommandé, une large enveloppe matelassée contenant un manuscrit original de

deux cent vingt-sept pages, séparé en trois parties distinctes – *Animae verae*, *Animae fabulosae*, *Canis lupus lupus* – d'une écriture fine, serrée, facilement lisible, contenant très peu de ratures et un dessin au lavis noir » (*Anima*, p. 388)

C'est après avoir reçu ce manuscrit et après sa lecture qu'Aubert Chagnon écrit d'une manière nouvelle le dernier fragment de la partie qui lui correspond et qui complète et transmet l'histoire de Wahhch Debch.

Au début du roman, dans son rôle de Coroner, Aubert Chagnon fait son métier : il observe les événements de manière objective, prend des notes pour décrire le crime, donne à Wahhch le rapport de l'autopsie, lui explique ce qu'il sait de la façon dont le crime a été commis, de l'heure du décès, etc. (voir *Anima*, p. 20-23) Comme il le dit lui-même, son travail est d'être « le gardien des faits », et il précise qu'être coroner ce n'est pas être « policier », « ni pourchasser les criminels », qu'« il n'enquête pas » mais « s'occupe des faits », répond à des questions : « Qui est mort ? Où et quand ? Dans quelles circonstances », « il fait des recommandations et il écrit des rapports d'investigation. Toujours. Selon le même plan, invariablement. 1. Cause probable du décès. 2. Identification. 3. Circonstances du décès. 4 Recommandation. 5. Conclusion. » (p. 373-374). Ses rapports exigent ainsi de la « clarté », de l'objectivité, « un jargon » approprié. Cependant, dans la dernière partie du roman, celui qui était censé être un spectateur devient personnage : en effet, le coroner qui est supposé n'être qu'un observateur, puisqu'il ne participe aucunement aux faits mais qu'il est chargé seulement de les rapporter, qui doit être un spectateur objectif, devient autrement engagé dans l'histoire de Wahhch : il devient un personnage qui participe pleinement à l'intrigue à laquelle il était supposé rester extérieur. Mais aussi, il devient narrateur et écrivain.

Chagnon ne prend le relais de la narration qu'après avoir lui-même été amené à assister à la mise à mort du père par les charognards – mise en scène par Wahhch Debch³⁹¹ – c'est-à-dire au moment où il devient à son tour témoin de la violence, qu'il la voit, et se trouve là au moment où elle a lieu, mais surtout, le lien qui se tisse entre Chagnon et Wahhch est celui de l'empathie. L'empathie, vient de « en « dedans » et de « pathie » souffrance », c'est la « faculté de s'identifier à quelqu'un, de ressentir ce qu'il ressent ».³⁹²

Aubert Chagnon n'est pas resté indifférent à Wahhch, il dit que l'histoire de Wahhch le « touche » (verbe employé à deux reprises, p. 376-379) : il est à la fin de sa carrière, son rapport sur le « crime monstrueux » de Léonie a été son « ultime dossier » (*Anima*, p. 375). Chagnon avoue que le fait que les enquêteurs aient refusé d'arrêter l'assassin parce qu'il leur permettait de les amener sur des pistes pour combattre « le grand banditisme » a grandement affecté l'idée qu'il se faisait de la justice (*Anima*, p. 375). De plus, lorsque Wahhch l'appelle pour aller le retrouver à Animas, sa propre femme vient de mourir. Il est intéressant de remarquer que le voyage de Chagnon vers la ville d'Animas, dont le nom est révélateur, est aussi une sorte de passage vers Wahhch, comme une incarnation, voire une métempsychose, une migration de l'âme, puisqu'il s'agit d' « âme » dans ce roman où les meurtriers de Chatila doivent comme leur dit le père de Wahhch faire « le vrai sacrifice » : « sacrifier leur âme », « l'éteindre » (*Anima*, pp. 360-361) et où Wahhch risque de perdre la sienne en commettant un parricide. Et où aussi Chagnon parle non seulement de « décalcomanie des corps » mais de « celle des esprits », le sien et celui de Wahhch, « à l'intérieur des mots » (voir. P. 384) qui lui permet de raconter l'horreur à laquelle il assiste. En effet, Chagnon, devient en quelque

³⁹¹ Voir *supra*.

³⁹² Voir « empathie » dans *Le Petit Robert 2014*.

sorte Wahhch, il adopte son regard sur la violence, pour la voir et la comprendre du dedans, il « habite » son corps, et finit, après avoir lu le manuscrit de ce dernier, par adopter sa parole, son écriture :

« Il m'avait donc appelé de là. Je suis resté à l'intérieur de la cabine [téléphonique], à *habiter le même espace physique qu'il avait habité* comme si la décalcomanie de nos positions allait m'apporter des réponses, m'indiquer comment le retrouver et m'apprendre ce qu'il était venu faire dans ce coin perdu » (*Anima*, p. 378 - c'est moi qui souligne)

« J'ai décroché le combiné, je l'ai collé contre mon oreille, *je me suis imaginé dans sa peau* et j'ai fermé les yeux, et je nous ai revus, Madeleine et moi, nouvellement mariés, quand nous étions jeunes, le temps à nos pieds (...) j'ai revu notre appartement dans le quartier Saint-Henri, je me suis vu monter les escaliers, ouvrir la porte et j'ai eu la vision de Madeleine, dans toute la force de ses trente ans, étendu dans son sang un couteau planté et planté et planté et replanté dans son sexe, dans son ventre, dans le corps de notre enfant, et j'ai eu envie d'éclater en sanglot... » (*Anima*, p. 379 - c'est moi qui souligne)

C'est dans cette interaction avec la douleur de l'autre que Chagnon peut commencer à témoigner de la violence :

« Je n'entendais plus les mots dans ma tête, je ne ressentais plus la parole, ou alors c'étaient des mots nouveaux, une parole nouvelle, qui étaient en vérité les mots et la parole de Wahhch que je ressentais en moi et qui me transperçaient, tout à coup *pour avoir touché de trop près sa douleur*. J'avais l'impression de respirer à son rythme et de parler avec sa langue, et en cet instant même où, penché à ma table, je tente de décrire à nouveau *cette étrange transfiguration*, les mots, sur le papier, semblent me glisser de la main de la manière qu'ils doivent glisser de la sienne. » (*Anima*, p. 379 - c'est moi qui souligne)

Cela rappelle le fait que le spectateur ou le lecteur est amené à voir le monde intérieur du personnage du dedans, comme dans *Seuls* ou encore dans *Anima* ou dans *La Levée des couleurs* où l'espace du dedans s'élargit et apparaît dans l'espace de la représentation (qu'il s'agisse d'une pièce ou d'un roman). Dans cet échange métalectique, il est « touché » par le personnage – non pas seulement de « manière fictionnelle », comme le suggère Genette en évoquant les personnages de tableau « qui en viennent à s'animer,

jusqu'à franchir la surface de sa représentation et venir toucher son spectateur »³⁹³ – mais de manière à toucher l'âme, l'ébranler, comme dit, Mouawad. Ainsi, ces deux conditions – être témoin et être empathique³⁹⁴ – sont-elles essentielles pour créer le lien cathartique propre aux œuvres que j'étudie. En effet comme le dit si bien Karen Malepede dont je reprends la théorie de «Theatre of witness » au début de cette partie sur « le récit et la scène » :

« The theater of witness offers the *hope* of resistance in place of the *fear* of misfortune; it emphasizes *compassion* (an interactive stance) over (isolating) *pity*. Instead of catharsis as purgation, theater of witness offers a passage through an intense experience in order to arrive at a state of integration of previously disorienting fragmented memories. »³⁹⁵

Ainsi, le lien cathartique n'est plus seulement celui de la pitié et de la crainte, il est celui de l'empathie qui permet une interaction qui mènerait vers l'action de témoigner, ce que je voudrais appeler dans le contexte des œuvres étudiées, en m'inspirant du texte ci-dessous où Mouawad décrit son théâtre, la rencontre cathartique ou l'engagement cathartique :

« ... et puisque la phrase est à jamais perdue dans les interstices des mémoires, il est permis de voir l'art comme une tentative de renversement ponctuel, comme un coup d'état contre la mécanique du manque. Le théâtre comme asile pour les mots rescapés de la fragmentation. Le théâtre comme théâtre. Non pas comme un espace mais comme un temps, celui de la métamorphose. Non pas un divertissement mais comme un engagement, celui de la rencontre. »³⁹⁶

La figure de la métalepse permet donc d'explicitier et d'expliquer les liens étroits qui se tissent dans les œuvres étudiées entre le récit et la scène. Tout se passe comme si le

³⁹³ Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 81

³⁹⁴ C'est dans ce sens que Wahhch peut se mettre à la place des animaux, écouter le silence des bêtes et le transmettre.

³⁹⁵ Karen Malpede « Theatre at 2000. A witnessing project » in STROZIER, Charles et FLYNN, Micheael (éd.), *The year 2000. Essays on the end*, New York : New York University Press, 1997, p. 30

³⁹⁶ Mouawad, Wajdi, « La Phrase manquante » in *Les Tigres de Wajdi Mouawad* p. 86.

lecteur / le spectateur était amené à devenir témoin de la violence pour être à son tour *impliqué* dans le conflit et pouvoir / devoir en parler. C'est ainsi que peut se lire le rôle du coroner dans le roman *Anima* qui est spectateur de la mise à mort du père, et à laquelle assiste aussi, à travers son regard, le lecteur du roman. En effet, Aubert Chagnon a l'impression d'être impliqué, dans le sens de la culpabilité, dans le crime du père de Wahhch, il dit, après avoir assisté impuissant et terrifié à la mise à mort de l'homme qui s'avère être le père de Wahhch :

« Je suis retourné inspecter les lieux (...) Je me suis baissé et j'ai aperçu une corde de chanvre nouée. L'homme avait bel et bien les bras attachés derrière le dos. (...) J'ai pris la corde et je l'ai glissée dans mon sac conscient de l'infraction qui me rendait *complice* de ce crime... » (*Anima*, p. 386)

Aubert Chagnon ne sait quoi faire de cette corde et attend que Wahhch se manifeste à nouveau : ce n'est qu'au moment où il reçoit le manuscrit de Wahhch qui raconte et témoigne des événements de sa vie qu'il dénoue le lien de la complicité pour le remplacer par celui du témoignage. Aussi, se débarrasse-t-il de la corde de chanvre qui le lie à la violence et au cycle de la vengeance quand il reçoit le texte de Wahhch, ce testament, au sens de nouvelle alliance, dont il adopte la « nouvelle » écriture, pour tisser le fil du récit qui achève le roman et accomplit la promesse du témoignage et de la parole : Aubert Chagnon peut alors s'impliquer, au sens de l'engagement cette fois-ci :

« De quoi étais-je tout à coup devenu le complice ? Malgré la mise à mort d'un homme, je ressentais la joie d'avoir vu de mes propres yeux l'animal de fiction, d'avoir eu le privilège de croiser le regard de Mason-Dixon Line *dont j'écris le nom en tremblant*, comme si je posais là un geste sacrilège (...) Je n'ai pas osé imaginer sa parole, non, cela, je ne le pouvais pas. Cela ne m'appartenait pas, n'était pas de mon ressort. *Tout au plus pouvais-je tenter de raconter d'une manière nouvelle* pour moi, éloignée de tous les rapports que j'ai pu faire (...) dans une langue trempée dans celle de Wahhch, les derniers déroulements de son histoire pour les joindre à mon manuscrit. Cela, oui, je me sentais en droit de la faire, puisque *c'était à moi qu'il l'avait confié*. » (*Anima*, p. 388)

Grâce à Aubert Chagnon qui témoignera pour lui, qui lui rend son nom en l'écrivant, le nom du chien, son totem, et en quelque sorte son nom, puisqu'il y ait lié par cette balafre qui coupe son visage en deux (comme la frontière en question) et qu'il a reçu au moment où, pour se défendre, il a tué Welson Wolf Rooney : le nom de Mason-Dixon Line, choisi par Humbert : « Je donne à ton chien le nom de Mason-Dixon Line. Chaque fois que tu crieras Mason-Dixon Line, il faudra que ton cœur bondisse de ta poitrine ! Promets-le moi ! » (p. 283) La promesse faite à Humbert, c'est la promesse de dire le nom mais aussi de dire l'histoire, Mason-Dixon Line c'est l'histoire d'une guerre civile, celle qui a vu des morts et des survivants, en l'occurrence, l'américaine, mais c'est aussi un lien avec la guerre civile libanaise que Wahhch a vécu et dont il faut dire le nom et raconter l'histoire. Le roman *Anima* « achèverait ainsi son trajet non dans l'enceinte du texte mais dans son vis-à-vis, le lecteur ».³⁹⁷ La dernière partie « Homo Sapiens Sapiens » serait suivie ou liée, comme on veut d'une partie consacrée à « Lector Lectrix » - au « lecteur », le « semblable », le « frère ».³⁹⁸ Aussi, le dispositif scénique dont j'ai parlé au début du chapitre « Le Récit et la scène » est-il essentiel à la question du témoignage : outre le fait qu'il permet de créer un impact grâce à l'image, visuelle ou poétique, il permet au lecteur / spectateur de voir le témoin qui voit, mais surtout de voir le témoin qui témoigne. Comme le dit Karen Malpede, « si dans la pièce de théâtre, ou dans le roman, on ne voit personne qui témoigne, personne qui voit, qui entend, habitant et portant l'histoire de l'autre, le spectateur / le lecteur restera à l'écart puisqu'il ne verra aucun moyen de témoigner et par conséquent de vraiment résister à la violence ».³⁹⁹

³⁹⁷ Ricœur, Paul, *op. cit.* p. 13.

³⁹⁸ Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Au lecteur », p. 7.

³⁹⁹ Malpede, Karen, p. 275 : Voici la citation complète dans la langue originale du texte: « ...if inside the play itself there is no one capable of bearing witness, no one who hears, sees and takes into the body the

A la fin du roman, lorsque Wahhch est sûr de la culpabilité de son père, il se lance dans la vengeance, mais il meurt à son tour – puisque symboliquement, dans le meurtre violent du père adoptif, il perd aussi son âme. Il est coupable de vengeance mais il sauve son âme à travers le manuscrit qu’il donne à Aubert Chagnon. La part humaine, l’âme perdue à Animas, il la retrouve grâce à son passeur, celui qui fait passer l’histoire racontée dans « Anima » le roman. Aubert, dont le prénom est une variante d’Albert, signifie « noble », « lumineux ». Chagnon quant à lui est un diminutif du mot « chêne » qui – heureux hasard ? – rappelle celui auquel Siham s’enroule au début de *La Levée des couleurs* de Zein et sous lequel elle s’enroule à la fin du roman. De plus, Chagnon, dit clairement, au moment du bouleversement de sa vie et de son écriture par l’histoire de Wahhch, quand il se « métamorphose » qu’il « veu[t] se défaire de [ses] peaux » et se réfère à l’anglais : « To shed. To rid oneself of something not wanted, or needed » (*Anima*, p. 374). Cette mue rappelle la figure du serpent – et ce lien est tout à fait justifié dans un roman où presque tous les narrateurs sont des animaux. Pour Siham, son lien avec les arbres rappelle aussi cet animal qui est « conjoint à l’arbre »⁴⁰⁰ comme le dit Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*. Cet animal est le « complément vivant du labyrinthe, la bête chthonienne et funéraire par excellence »⁴⁰¹. Il rappelle alors la figure du labyrinthe à laquelle on peut associer Siham et Wahhch (relayé

truth of the other’s story, the audience is let off the hook, so to speak, since it can then perceive no possibility of witnessing, and hence no real resistance to violence. Such an assault upon the senses, which is quite the stuff of much political theatre influenced by Artaud’s Theatre of Cruelty, serves to reaffirm the inevitability of state-supported violence and genocide and the ultimate hopelessness of the human condition and of the individual within it »

⁴⁰⁰ Durand, Gilbert, *op. cit.*, p. 369

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 368.

par Aubert Chagnon). Durand dit aussi que le serpent est un « gardien »⁴⁰² : il « recèle l'esprit des morts mais encore possède les secrets de la mort et du temps : maître de l'avenir comme détenteur du passé ».⁴⁰³ Aubert Chagnon répète comme un leitmotiv dans la partie qui clôt le roman : « Coroner, c'est être gardien des faits ». De plus, le serpent représente « la victoire sur le temps »,⁴⁰⁴ « il assume une mission »⁴⁰⁵ tout comme Aubert Chagnon et Siham, qui témoignent, et est « promesse de recommencement ».⁴⁰⁶ Il représente ainsi le mouvement qui lie le passé et l'avenir que l'on retrouve dans les différentes œuvres étudiées. Ainsi, Aubert Chagnon (lié à / alias Wahhch) et Siham sont à la fois veilleurs, gardiens de l'histoire et des faits, et éveilleurs comme le sont les œuvres des auteurs que j'étudie.

En parlant de l'oubli dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricœur dénonce « l'oubli actif », celui qui ne veut pas « enquêter sur le mal commis par l'environnement du citoyen », « un vouloir-ne-pas-savoir ».⁴⁰⁷ Cet oubli « entraîne la même sorte de responsabilité qu'on impute aux actes de négligence, d'omission, d'imprévoyance, dans toutes les situations du non-agir ».⁴⁰⁸ Une « conscience éclairée et honnête » devrait donc « chercher à savoir que l'on devait et pouvait intervenir ».⁴⁰⁹ Ricœur ajoute : « on retrouve ainsi, sur le chemin de la reconquête par les agents sociaux de la maîtrise de la capacité à faire récit de façon à la fois intelligible, acceptable et responsable ».⁴¹⁰ Mais,

⁴⁰² Durand, Gilbert, *op. cit.*, p. 368

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 368

⁴⁰⁴ *Ibid.*,

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 580.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *Ibid.*

ajoute Ricœur, « *la responsabilité de l'aveuglement retombe sur chacun* »⁴¹¹ (c'est moi qui souligne). La devise que propose Ricœur est : « ose faire récit par toi-même. »⁴¹²

Comment ne pas penser alors à la dernière phrase qui clôt *Anima* ?

« *Qui osera* jamais plonger pour les rejoindre et apprendre auprès d'eux à reparler et à déchiffrer ce langage ? Quel animal ? Quel homme ? Quelle femme ? Quel être ? Celui-là, s'il remontait à la surface, aurait à l'intérieur de sa bouche bleuie par le froid les fragments d'une langue disparue dont nous cherchons inlassablement et depuis toujours l'alphabet. Nous réapprendrions à parler. Nous inventerions des mots nouveaux. Wahhch retrouverait son nom. Tout ne serait pas perdu. » (*Anima*, p. 389)

Malgré le détour par la langue des animaux et par celle d'Aubert Chagnon, le « je » reprend la parole dans *Anima*, et Wahhch ose ainsi faire son récit. Il ne s'aveugle pas. Il n'aveugle pas les autres, comme l'a fait son père avant lui. C'est la nouvelle alliance : Il faut garder les yeux ouverts au moment de l'horreur, comme le font les bêtes.⁴¹³

⁴¹¹ Ricœur, Paul, *op. cit.*

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ Mouawad, Wajdi, voir *supra*. 183.

CONCLUSION

POUR UNE DYNAMIQUE DE LA PAROLE, POUR UNE DYNAMIQUE DU SILENCE

Devenir le point de contact électrique entre le visible et l'invisible.

Seuls, Mouawad

*Ce qu'on ne peut pas dire
On ne peut pas le taire⁴¹⁴*

Gaudillière et Davoine, *Histoire et trauma*

*Corps sans ombre,
raconte-moi le silence,
apprends-moi l'oubli⁴¹⁵*

Sabbag, *Nous reviendrons à Beyrouth*

Ainsi, l'esthétique du déplacement telle que je l'ai annoncée dans l'introduction de cette partie, « Le Récit en marche », prend-elle, plusieurs formes.

Le déplacement apparaît dans la structure des œuvres étudiées qui comportent des mouvements antagonistes paradoxalement liés l'un à l'autre : un mouvement vers l'arrière - qui soulève le voile sur la réalité cachée des choses, un mouvement parfois insoutenable mais nécessaire, une plongée en soi, et à travers l'autre – et un mouvement

⁴¹⁴ Les psychanalystes Gaudillière et Davoine jouent ici sur la phrase de Ludwig Wittgenstein : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence ».

⁴¹⁵ Il s'agit de la phrase révélatrice sur laquelle s'achève *Nous reviendrons à Beyrouth*. On voit les changements qui ont lieu d'un roman à l'autre chez Sabbag. La dernière phrase semble se référer en abyme à « l'ombre » qui se trouve dans le titre du premier roman : *L'Ombre d'une ville*. Le retour à Beyrouth est lié à ce récit du silence qu'on retrouve dans le deuxième roman. Voir dans cette sous-partie sur la dynamique du silence, la « parole » de Louise.

vers l'avant, vers le futur qui ne peut s'accomplir qu'en rapport avec le mouvement vers le passé.

Le déplacement est également lié à la parole – et au silence, une de ses modalités – et ce, de manières diverses : c'est le récit du passé qui se retisse et le récit en marche, la parole dynamique : marcher pour raconter des histoires, marcher pour aller vers l'autre, pour créer des liens nouveaux. Cette parole dynamique c'est la promesse tenue, c'est la parole qui transmet l'histoire, c'est la parole responsable, celle prononcée par Nawal lors du procès pour crimes de guerre, imaginé par Mouawad, et sur lequel je m'arrêterai dans le chapitre suivant.

Le déplacement c'est également le déplacement de sens : celui des énigmes, du récit sous le récit, des noms véritables, des lieux qui ne sont plus les mêmes, transformés par le temps et la guerre, des lieux qui (r)appellent d'autres lieux et d'autres époques.

Le déplacement de sens, c'est aussi l'insensé, la folie face à la fêlure de l'existence, celle de Siham, ou encore celle de Wahhch. C'est aussi ce qui est contraire au (bon) sens, on pense à Siham face à la métamorphose de Maher, de voisin et ami, en criminel.

Le déplacement c'est aussi le mouvement des œuvres vers leur public : l'impact de l'image, la figure de la métalepse et la catharsis.

Dans *L'Eau et les rêves*, évoquant la parole de l'eau et du poète, Bachelard dit:

« Pour bien reproduire un bruit, il faut le reproduire plus profondément encore, il faut vivre la volonté de le reproduire : il faudrait ici que le poète nous induisit à mouvoir les jambes (...) c'est cette préparation dynamique qui produit l'audition active, l'audition qui fait parler, qui fait mouvoir, qui fait voir »⁴¹⁶

⁴¹⁶ Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : (Librairie José Corti) Le Livre de poche, (Coll. « Biblio essais ») 1942, p. 251.

Je reprends cette citation dans le contexte des œuvres étudiées qui permettent de créer grâce au récit dans son rapport au dispositif scénique et à l'impact de l'image, visuelle et poétique, un effet sur le lecteur / spectateur et l'induit à regarder, à voir, à écouter. Ces verbes sont tous repris par Mouawad dans la partie de commentaires qui accompagne la pièce *Seuls*, « Chemin » divisée ainsi : 1. Ressentir, 2. Ecouter, 3. Attendre, 4. Regarder. Dans la partie « écouter », Mouawad propose la définition du verbe, extraite d'une page de dictionnaire (*Seuls*, p. 37) : il s'agit d'écouter, dans le sens d'« ausculter », de « s'appliquer à entendre » (p. 37), et surtout de rester « éveillé » (p. 39). Dans la partie consacrée au verbe « écouter », il fait un lien avec la question du regard. Pour voir, pour « se faire voyant », dirait Rimbaud, il faut entendre, être attentif, à « la source de la sensation qui appelle » (*Seuls*, p. 39) et « si la brûlure est forte, je peux affirmer qu'il y a un lien réel entre ce que je regarde et ce qui me regarde » (*Seuls*, p. 39). Mouawad parle dans ce contexte de la génétique de son œuvre. Cependant, ce chemin peut être également celui qui lie le spectateur / lecteur à l'œuvre qu'il a devant lui et qui le touche et « qui fait mouvoir » comme dit Bachelard.

« Nous marchions » (*L'Ombre d'une ville*)

« Nous irons raconter notre histoire... » (*Littoral*)

« Elle marchera sans hâte » (*La Levée des couleurs*)

La dynamique de la marche se joint au déroulement du récit, à celui de l'écriture, au dénouement de la parole (et à celle du silence), au déliement de la langue, non seulement dans le sens où l'on fait parler quelqu'un, mais aussi, dans le sens où l'on retrouve la langue perdue de l'enfance comme chez Wajdi Mouawad (je reviendrai sur

cette idée dans le dernier chapitre). « Aidez-moi, sauvez-moi... racontez-moi »⁴¹⁷, demande le jeune Wahab à monsieur Blondel qu'il rencontre lors de sa fugue après la disparition du visage de sa mère. Dire, raconter est un moyen de conjurer la guerre, un « acte d'exorcisme »⁴¹⁸. La prise de parole, le récit – rendus nécessaires par l'absence initiale de récit sur l'événement fondateur d'une douleur jamais apaisée – sont donc au cœur de l'œuvre de Mouawad, Sabbag et Zein. Dans une entrevue que Mouawad accorde à Evène, ce dernier insiste sur la place centrale accordée au récit dans son œuvre :

« La capacité à raconter des histoires a encore toute sa place, malgré toute cette violence qui s'est abattue sur nous. Je me situe, par rapport à la narration, dans ce courant-là. Je ne veux pas être coupé de ces 2700 ans qui sont la base de notre histoire sous prétexte qu'il y a eu quelque chose de catastrophique qui a cassé tout cela. Je n'ai pas envie de rejeter ces événements qui ont fait l'Europe. Et c'est en *continuant à raconter des histoires* que nous gardons *ce fil*, même s'il est ténu, *qui nous a fondés depuis les Grecs.* »⁴¹⁹

La position de Mouawad, ainsi exprimée, est essentielle à la compréhension de son œuvre et de sa poétique. Lorsqu'il parle de « quelque chose de catastrophique qui a cassé tout cela », il répond à une question concernant le débat sur le rôle, la place et la mission de l'art après Auschwitz. Mouawad se place à l'encontre de ceux qui pensent, comme Blanchot ou Adorno, « après Auschwitz, pas de récit possible ». Pour lui, le récit ne peut pas être « interdit » puisque c'est le seul moyen de garder le contact avec les événements. Il veut garder ce « fil » qui reste lié à l'origine même du récit (tragique) de la condition humaine, les tragédies grecques. Ainsi, par la parole théâtrale, par le récit et par l'écriture, Mouawad cherche à faire face non seulement à la guerre mais également au manque de récit sur la guerre, sur le passé et sur les origines.

⁴¹⁷ Mouawad, Wajdi, *Visage retrouvé*, p. 142

⁴¹⁸ Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 215.

⁴¹⁹ Wajdi Mouawad, interview avec Dubois, Laure, « Conversation sur le théâtre avec émotions », pour Evène.fr. C'est moi qui souligne.

Il faut aussi ajouter un point essentiel, qui fera la synthèse de ce que j'ai évoqué dans les chapitres précédents sur la représentation de la violence. Je ne reviendrai pas ici sur l'impact du récit et des mots qui se spatialisent, ni sur leur dynamique dans la représentation de la violence et du témoignage. Je voudrais par contre m'arrêter sur la dynamique du silence qui fait la singularité des œuvres de Mouawad, Sabbag et Zein. Lorsque Mouawad rappelle la difficulté de raconter Auschwitz, il évoque effectivement la difficulté de témoigner de la violence, de la dire. On parle souvent de « l'indicible » dans ce cas. Les auteurs dont j'ai exploré les œuvres s'intéressent tous à la question de la représentation de l'absence, et du passé traumatique duquel on ne peut parler. Cependant, les trois auteurs arrivent non à montrer le silence qui se fait sur les événements, non à indiquer l'existence d'un silence traumatique, mais justement à évoquer le silence de sorte à le faire parler. Ils trouvent ainsi différents moyens pour montrer, faire entendre l'indicible, et ce, grâce aux images poétiques et à une poétique du détour. Chez Mouawad, Zein et Sabbag, le silence, ce n'est pas « l'envers de la parole » dans le sens où l'entendait Levinas : ce n'est pas ce qui menace la parole. Le silence dans ces œuvres se raccorde à la parole, c'est l'autre versant, « une modalité de la parole »,⁴²⁰ comme le dit Derrida.

Dans *L'Ombre d'une ville*, Sabbag fait parler les absents mais aussi les vides de l'architecture de la ville. Dans *Nous reviendrons à Beyrouth*, le corps de Louise est un corps silencieux, étroitement lié comme on l'a vu à la perte et à l'absence, non seulement de la vie de Louise, mais du pays, Le Liban. Ce corps silencieux mais souffrant envahit l'espace du roman où il apparaît comme une sorte d'objet qu'on expose. Ce n'est que grâce au miracle de l'écriture que Louise peut dire « je », « parler », et que le lecteur a

⁴²⁰ Derrida, Jacques, *Points de suspension*, p. 7.

accès à son monde intérieur. Pour mettre en évidence la séparation de Louise d'avec le monde, Sabbag utilise dans son roman des oscillations au niveau de la focalisation. Cependant, je vais le montrer, ces jeux sur les points de vue qui créent un texte fragmenté ne mettent pas seulement en évidence la fracture du pays et celle de Louise. On passe souvent du regard en focalisation zéro au regard de Louise, seul moyen pour le lecteur d'accéder encore aux sentiments et aux pensées de cette dernière. Ce choix narratif n'est pas anodin : il semblerait qu'en donnant un regard, un point de vue à Louise dans son texte, Sabbag permet au personnage de ne pas être entièrement exilé, du moins, la fiction permet à cette dernière de communiquer, étrangement, grâce aux pouvoirs de l'écriture, avec le lecteur – qui est alors le seul à avoir accès à la vie intérieure de Louise qui retrouve en quelque sorte sa voix. Ainsi, le pessimisme de Sabbag semble-t-il s'adoucir grâce au miracle de l'écriture qui permet au personnage de Louise de reprendre, dans un sens, la parole et de faire son propre récit. En effet, on remarque que dans le texte de Sabbag, il ne s'agit plus uniquement comme dans un roman conventionnel avec narrateur omniscient de changement de points de vue. Ce qui change en fait c'est la voix narrative elle-même : le texte se construit comme des fragments, et les passages consacrés au point de vue de Louise, ne sont pas toujours à la troisième personne. Il arrive donc que sans prévenir – puisqu'il n'y a aucun signe attendu de ponctuation qui l'annonce, puisqu'il ne s'agit plus de rapporter des paroles, des pensées, ou un monologue intérieur de façon conventionnelle – le texte se transforme à son tour, devienne autre, et prenne la voix de Louise à la première personne. Voici ci-dessous, un exemple révélateur :

« Je (*C'est Louise qui « raconte » et semble prendre en charge la narration*) me suis habituée à cette vie sans avenir, au calme des jours, aux mains rêches et mécaniques qui palpent la masse abjecte qui me séquestre. A mon corps, innocent, qui a cessé de défier le monde. Seul, Graxx, le temps d'un éclair l'a exalté. Combien j'aime ses séances de poses, son regard doux, scrupuleux (...) Quand il

est venu m'annoncer son départ pour les Etats-Unis, si j'avais pu lui dire : vas. Qu'il m'entende. Je ne serai plus jamais son modèle (...) Graxx, Nayla, venez vite ! Ne me laissez pas seule à l'ombre sinistre de ces chênes, avec le vent qui souffle. J'ai si froid sans vous.

A l'accueil de la maison de repos, Jacques signe des papiers de décharge, prend la valise (...) Il (on passe de nouveau à la voix du narrateur) soupèse la laine, range les chemises. Chacune lui rappelle un magasin, les vendeuses à qui il finissait par avouer que sa femme était paralysée. Elles s'apitoyaient et l'aidaient à choisir... » (*Nous reviendrons*, p. 169-170)

On pourrait alors, à premier abord, ne voir dans la fragmentation du texte qu'une manifestation de la séparation de l'exil pour Louise, cependant, les choix narratifs permettent la création d'un texte original qui donne aussi une voix narrative à celle qui n'a plus de voix et surtout un territoire à ce personnage en exil, celui du texte littéraire.

Cette représentation du corps silencieux de Louise est mise en abyme dans l'œuvre peinte de Graxx qui tente inlassablement de capturer le corps de Louise qui se dérobe, mais dont les traces peintes *disent*, malgré tout, l'absence comme chez Giacometti.⁴²¹

Dans *La Levée des couleurs*, Siham est un être de silence. Elle parle peu et n'aime pas les mots :

« Elle les trouve faux. Fabriqués. Forcés. Les réciter avec « âme » serait un mensonge, une trahison de plus. Elle en veut au professeur de ne pas la comprendre.

Elle a souvent envie de se boucher les oreilles en classe. Trop de mots, trop de voix qui parlent trop fort. (...) Elle n'aime pas les mots. Si elle le pouvait, elle s'en passerait sans retour. On n'a pas besoin de mots pour parler. Avec Asma, elle parle beaucoup. C'est avec elle qu'elle parle le plus. Ce qu'elle voudrait dire à Karim, ce qu'elle voudrait que Karim lui dise n'a pas besoin de mots. Mais Karim ne l'écoute pas. Il ne lui parle pas. » (*La Levée*, p. 61)

Siham entretient un rapport particulier avec les choses muettes, un peu comme Wahhch – les arbres et les objets – mais aussi avec Asma, la cuisinière sourde-muette de l'école avec qui elle « parle » dans le silence : encore incapable de mettre des mots sur ce qui s'est passé, Siham dit sans paroles à Asma la fracture de sa vie :

⁴²¹ Voir *supra*. Chap. 3 p. 117.

« Sans mots, sans gestes, elle l’a regardée dans les yeux et, pendant quelques instants, elle a pensé aux scènes de la maison, de l’étable, du jardin. Ce fut tout. Elle est sûre que la vieille femme a compris » (*La Levée des couleurs*, p. 49)

Tout passe par le regard comme dans la première scène du roman de Zein.

Si Wahhch, le survivant, a du mal à parler de ce qu’il a vécu, et qu’il reste silencieux, son silence devient parlant et ce grâce à une poétique du détour, en passant par la voix des bêtes – dont il peut justement écouter les souffrances :

« - (...) Je me souviens du mutisme de toutes ces bêtes à qui l’on venait de faire subir cette effroyable chose qui ne les concernait en rien pourtant, je me souviens m’être mis à parler pour elles, mettant mes paroles dans leur bouche (...) Je leur ai donné le peu de mots que je connaissais, mots d’enfant apeuré, les animaux ne m’ont pas abandonné (...) Je me souviens de ce *pendant*, un pendant animal » (*Anima*, p. 336 – « pendant » est mis en italique dans le texte)

et à travers Aubert Chagnon qui transmet son texte. Ce texte dont l’écriture s’apparente au palimpseste et qui porte des références intertextuelles incessantes,⁴²² s’apparente également à l’écriture du détour : il permet de dire la violence vécue par Wahhch (et partagée par ceux qui sont victimes d’une injustice) en la multipliant à l’infini en quelque sorte grâce aux juxtapositions entre les différents espaces et temps évoqués : le passé individuel se mêle au passé mythologique, au passé littéraire et au passé de l’histoire humaine, les images des grands crimes contre l’humanité se superposent : les guerres civiles, la guerre civile américaine, la guerre civile libanaise, les persécutions des amérindiens, l’holocauste, etc.

Le silence envahit la scène d’*Incendies* – et les spectateurs qui l’écourent : depuis qu’elle a assisté au procès où elle découvre la terrible vérité (Nihad/ Abou Tarek est à la fois le fils qu’elle cherchait et le père des jumeaux), Nawal s’est tue. L’infirmier qui veille sur

⁴²² Max Silverman évoque « le palimpseste derridien qui se constitue d’une écriture intertextuelle incessante » (Voir « Mémoire palimpseste, *La question humaine, Ecorces et Histoire(s) du cinéma* », p. 45)

elle enregistre son silence : « cinq cents heures » de silence qu'il donne à Jeanne et qu'elle écoute (*Incendies*, p. 32). De nombreuses didascalies ponctuent le texte de silence : « Le silence de sa mère emplît toute sa tête » (p. 33) / « Jeanne écoute le silence de sa mère » (p. 35) ainsi que les pages 38, 49, 52. Ainsi, il faudrait un moment sur scène où le silence est mis en scène en quelque sorte, puisque c'est ce que les didascalies indiquent. Le silence habiterait alors l'espace scénique et à travers ce silence transparaîtrait le traumatisme et la douleur de la mère. C'est sur ce silence que les regards et les oreilles se portent. Ainsi, le spectateur est-il amené à écouter, à ausculter le silence, comme Jeanne, et à faire comme Aubert Chagnon refermant le manuscrit d' « Anima », dont l'âme est en fait le silence. Dans *Anima*, le silence est au cœur du roman, il en est l'âme en quelque sorte et c'est lui qu'on écoute – celui des bêtes habituellement silencieuses, celui de Wahhch. Voici ce que dit Aubert Chagnon à la fin du roman, après avoir lu le manuscrit de Wahhch :

« J'ai déposé le manuscrit sur la table et *j'ai entendu le grand silence qu'il a produit en moi* d'où ont émergé, comme le dirait un de ces animaux, cheval, mouche ou cochon, *les cris de tous ceux qui sont morts dans le silence et l'oubli, enfants, femmes, hommes, bêtes et dieux, qui tapissent par couches épaisses les siècles et les ciels.* »

Les paroles gelées, les paroles silencieuses se dégèlent, comme dans le célèbre passage de Rabelais cité en exergue de mon chapitre « Le Récit et la scène : dire l'indicible ».

Ouvertures :

La figure du Hakawati ou le récit ambulant

Listen. Allow me to be your god. Let me take you on a journey beyond imagining. Let me tell you a story.

The Hakawati, Rabih Alameddine

Enfin, je voudrais ajouter que le récit en marche et la parole dynamique pourraient être liés à une figure particulière de la région du monde d'où les œuvres étudiées sont issues. Dans l'anthologie critique, *La Littérature francophone du Machrek*, les auteurs font allusion à cette figure dans le contexte de l'œuvre de Wajdi Mouawad : évoquant l'importance de la parole et du pouvoir des mots dans l'œuvre de ce dernier, ils rappellent le nom de la troupe de théâtre qu'il a fondée :

« Ce n'est pas un hasard si la troupe de théâtre qu'il a fondée à Montréal s'appelle « Ô parleur », qui renvoie phonétiquement au « beau parleur », et qui est une traduction quasi littérale du *hakawati* de la tradition arabe »⁴²³

En analysant les œuvres de Mouawad, Sabbag et Zein où revient le motif du récit en marche, ou de récit ambulant, on ne peut s'empêcher de revenir sur la figure du *hakawati* évoquée dans l'anthologie de Katia Haddad. Il y aurait ainsi à travers ces œuvres un certain retour de cette figure du *hakawati* ou à un désir de renouvellement de cette tradition. *Hakawati* est dérivé du verbe « haka » = parler et de « hikaya » = histoire. Ce mot signifie littéralement « celui qui parle / celui qui raconte une histoire ». Si la tradition a quelque peu disparu aujourd'hui, un intérêt grandissant pour cette figure – du moins

⁴²³ Haddad, Katia, *La Littérature francophone du Machrek*, p. 213.

dans le monde littéraire – réapparaît avec la publication du roman de Rabih Alameddine, *The Hakawati*⁴²⁴ (2008), qui a fait connaître ce mot aujourd’hui dans le monde occidental : je reprends ici une définition plus détaillée de ce mot telle qu’elle est présentée dans le roman de Alameddine :

A hakawati is a teller of tales, myths, and fables (hekayât). A storyteller, an entertainer. A troubadour of sorts, someone who earns his keep by beguiling an audience with yarns. Like the word "hekayeh" (story, fable, news), "hakawati" is derived from the Lebanese word "haki," which means, "talk" or "conversation." This suggests that in Lebanese the mere act of talking is storytelling. A great hakawati grows rich, and a bad one sleeps hungry or headless. In the old days, villages had their own hakawatis, but great ones left their homes to earn fortunes. In the cities, cafés were the hakawatis’ domain. A hakawati can tell a tale in one sitting or spin the same tale over a period of months, impregnating it with nightly cliffhangers.⁴²⁵

Ce qui est intéressant c’est que le *hakawati* parle, raconte mais aussi qu’il prend différents rôles lorsqu’il raconte, comme dans une sorte de spectacle solo. En fait ce qui compte pour un *hakawati* c’est moins le conte que l’art de le raconter pour créer un impact sur ceux qui l’écoutent. En effet, le théâtre tel qu’il est connu dans le monde occidental ne faisait pas partie des traditions de la région:

« Les causes d’une telle désaffection sont peut-être à chercher dans l’inconscient collectif : la poésie a toujours été, avec l’art oratoire, le genre noble de la littérature arabe classique, et le théâtre était inexistant. Les seules formes théâtrales connues étaient la dramatisation de la poésie épique dans les cafés par les conteurs. »⁴²⁶

« Au Liban comme dans le reste du monde arabe, le théâtre est une discipline artistique récente. La seule tradition théâtrale connue est le théâtre rituel chiite qui met en scène la mort de l’imam Husayn dans l’épopée de Karbala. Le théâtre, dans sa forme occidentale, est introduit à Beyrouth en 1848 à l’initiative d’un riche marchand beyrouthin féru de littérature, Marûn al-Naqqâsh. Sa mise en

⁴²⁴ Rabih Alameddine est un écrivain libano-américain. Né en Jordanie de parents libanais, il a aussi vécu au Koweït et au Liban, puis fait ses études aux Etats-Unis. Son « *hakawati* » (le roman et le personnage) ne manque pas de rappeler les œuvres étudiées dans ce corpus dans le sens où le récit personnel, celui de la saga familiale, s’entremêlent aux à des récits bibliques, des contes orientaux et des fables occidentales, ainsi qu’à l’histoire de l’Egypte, et du Liban, ancienne et récente, en passant par l’empire Ottoman et par la guerre civile.

⁴²⁵ Alameddine, Rabih, *The Hakawati*, p. 16.

⁴²⁶ Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 76.

scène d'un Avare « entièrement chanté sur le mode des Maqams traditionnels » va influencer l'ensemble de la production arabe durant plus d'un siècle. Les adaptations les plus populaires du répertoire occidental ou de récits historiques locaux sont ainsi accompagnées par de la musique orientale interprétée par un orchestre et un chœur ». ⁴²⁷

Mais surtout, le *hakawati* ⁴²⁸ permet de faire un lien avec les traditions orales et les mythes et légendes du pays. Ces mythes que Mouawad ou encore Sabbag reprennent en abyme dans leur œuvre : par exemple, celui de Cadmos, ou celui d'Elissa (Didon) et de Pygmalion. Des mythes qui permettent de garder le fil avec le passé et avec les origines, puisque comme le dit Mouawad, « c'est en continuant à raconter des histoires que nous gardons ce fil, même s'il est ténu, qui nous a fondés depuis les Grecs ». ⁴²⁹ Dans *Anima* au moment où Wahhch assiste à la reconstitution historique de la guerre de Carthage, le maire évoque d'ailleurs : « les temps et les mythes nécessaires à la fondation des peuples » (p. 292).

Aussi, le lien des œuvres étudiées avec cette figure est-il intéressant : le *hakawati* étant un conteur, un être de parole qui transmet des histoires d'un lieu à l'autre de la communauté, quelqu'un autour de qui on s'assoit. Sa présence et son récit permettent de créer un lien communautaire, social (ce même lien cassé et qu'il faut retisser – sur lequel je m'arrêterai plus longuement dans mon dernier chapitre).

⁴²⁷ Chabrol, Arnaud, « Ziad El-Rahbani, une figure inédite de l'homme de théâtre au Liban », in *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, p. 78

⁴²⁸ On peut le comparer au rhapsode, de l'antiquité grecque: « Chanteur qui allait de ville en ville pour interpréter des poèmes épiques et particulièrement des passages de l'Iliade ou de l'Odyssée. » D'ailleurs les deux mots *hakawati* et *rhapsode* sont liés : le rhapsode est celui « coud ou ajoute des chants » ; le mot arabe *hakawati* vient de « haka », parler qui s'apparente à « haaka », tisser.

⁴²⁹ Evène – “Conversation sur le théâtre avec émotions” Interview de Wajdi Mouawad. C'est moi qui souligne.

Des marches fictives aux marches réelles. Le Récit ambulant du bus de Aïn-El-Remaneh.

Dans ce même contexte, sur le retour du motif de la marche et les liens avec le récit du passé et la mémoire dans les œuvres littéraires libanaises, il est intéressant d'évoquer les travaux d'archivage et de réflexion qui se font autour de la mémoire de la guerre libanaise. En 2004, à Beyrouth, un centre de documentation et de recherches a été créé, UMAM, D&R, et chargé de rassembler toutes les mémoires de la guerre pour aider à élaborer une réflexion sur les questions liées à la mémoire de la guerre. Ce centre se propose de sauvegarder et de publier l'Histoire du Liban.⁴³⁰ A titre d'exemple, un projet qui m'intéresse ici est celui qui a été créé en 2012 au « Hangar UMAM » où a été exposé le fameux bus mitrillé de Aïn-el-Remmaneh. A partir de ce bus, devenu aujourd'hui le symbole du début de la guerre civile libanaise, un projet est né : « Si le bus parlait... voyages dans la mémoire du Liban et des Libanais ». Ce projet, lancé en avril 2012, consistera en la création d'un nouveau bus qui circulera dans les différentes régions du Liban portant des mémoires de la guerre du Liban. Le vocabulaire utilisé par le centre de recherche UMAM pour désigner les étapes et les buts du projet ne manque pas de rappeler la réflexion et les métaphores amorcées dans les œuvres littéraires et que j'ai analysées plus haut. Le bus devra circuler dans le Liban avec différents documents se rapportant à la guerre libanaise : « Le représentant du programme de développement des Nations-Unies, Robert Watkins, a affirmé que cette initiative créative vise à rapprocher les points de vue sur les événements passés au Liban pour construire un avenir plus rayonnant ». Il précise aussi que « le nouveau bus qui est supposé remplacer celui de la

⁴³⁰ Pour plus d'informations sur le projet de ce centre, voir les sites web suivants: <http://www.umam-dr.org>, <http://www.memoryatwork.org>.

guerre de Aïn-el-Remmaneh va circuler dans les régions libanaises muni de l'archive de l'Histoire du Liban et de la guerre civile et donnera l'occasion aux Libanais de penser à leurs épreuves et à celles des autres durant la guerre ce qui pourrait contribuer à la consolidation de la paix civile ». Voir à ce propos l'article de iloubnan.info (12/4/2012) : « Lancement du projet : « Si le bus parlait » à la veille du 13 avril » et celui de L'Orient-Le Jour : « Le bus de Aïn el-Remmaneh se réincarne... pour mieux conjurer la guerre » (Gabriel Ferneine, 13/4/2012). Ainsi, tout se passe comme si le bus portant l'histoire / les histoires du passé s'apprêtait à retisser les liens entre les différents habitants du pays, non seulement grâce aux archives (récits, images, documents de tout genre) qu'il porte mais aussi grâce aux chemins qu'il prendra qui relieront dans l'espace les différents coins du pays. L'ONG UMAM présente ce projet sur son site web en ces termes :

« Briefly, the bus will travel two primary avenues: 1. An “away route,” which will consist of a series of “memory stops” to be made; throughout the country where UMAM-UNDP representatives will engage in cultural activities conducted in partnership with schools, NGOs, municipalities and other salient social bodies; and 2. A “home route,” which will transport youths to UMAM’s headquarters in Haret Hreik and introduce them to many of the same topics being addressed on the road ».

Les voix du passé reviendront ainsi sur les voies du présent pour mieux penser la reconstruction de l'avenir. Cela ne manque pas de faire écho au roman *L'Ombre d'une ville* étudié dans ces pages et à la réflexion ainsi amorcée par Elie-Pierre Sabbag qui apparaît, comme je l'ai dit, un précurseur dans ce sens. Par ailleurs, ce « bus-base road show », comme le désigne le site UMAM, rappelle la marche et l'itinéraire des personnages dans les différentes œuvres étudiées dans cette thèse. De plus, on pourrait ici rapprocher le genre du roman *Anima* de la tradition américaine du « road-movie » ou de ce qu'on appelle le « road novel », le roman de route, en littérature et dont l'intrigue est basée sur le voyage qui consiste en la traversée des Etats-Unis : « Ces fictions d'un

nouvel ordre nous content les aventures de vagabonds errants qui, en voiture, à moto ou à pied, partent sur les routes de l'Amérique en quête de rêve et de nouveauté. Le plus souvent, la traversée se fait d'Est en Ouest, c'est-à-dire de la sombre misère de la ville déshumanisée vers l'Eldorado que représentent les grands espaces vierges. »⁴³¹ Ce genre, d'abord cinématographique, pourrait servir à décrire le genre du roman *Anima* de Wajdi Mouawad qui ressemble d'ailleurs à une Odyssée moderne. « Le roman de route » est en effet fondé sur « des rencontres à la croisée des chemins » ; il est « fuite ou quête initiatique » qui mêle la quête géographique à la quête humaine. Il permet alors « d'opérer un retour sur soi », « de se questionner sur les fondements de notre société moderne ».⁴³²

⁴³¹ Besand, Vanessa, « La thématique Est / Ouest aux États-Unis : régionalisme intellectuel et mythes de représentation au XXe siècle » in *Trans- Revue de littérature générale et comparée*, 5 | 2008, mis en ligne le 31 janvier 2008, consulté le 15 janvier 2014. URL : <http://trans.revues.org/229>

⁴³² Mathieu Menossi, « Le Road-movie, ligne de vie », pour *Evene.fr*, Juin 2008.

TROISIÈME PARTIE
POUR UNE POÉTIQUE DU LIEN

CHAPITRE 5 :

LES MÉTAPHORES DE LA RÉCONCILIATION

1. Figurations littéraires du procès pour crimes de guerre ou le lien par la parole responsable

Amère, amère est la vérité dite

Nawal, *Incendies*

*Tu comprends ? Je dis que raconter,
c'est le plus difficile La guerre c'est
plus facile Tu tires, tu tues*

Un milicien, *Anima*

Une structure récurrente des œuvres étudiées est celle du miroir : cette structure permet de mettre en valeur le lien empathique entre les personnages et la traversée vers l'autre. Mais surtout, je vais le montrer, cette structure permet de mettre la victime face à son bourreau et propose une réflexion sur les questions liées à la réconciliation : celles du mensonge et de l'impunité – conséquences de l'amnistie et de l'oubli – celles de la vengeance et du pardon.

1.1. De l'origine de l'œuvre :

Le ressassement de la scène du massacre du bus chez Wajdi Mouawad

Au cœur de l'œuvre de Wajdi Mouawad revient comme un leitmotiv la scène d'un autobus incendié.⁴³³ Cette scène apparaît d'abord dans *Incendies* où Nawal a la phobie des autobus (*Incendies*, p. 48), elle apparaît de nouveau dans *Visage retrouvé* où elle revient sous plusieurs formes (*Visage retrouvé*, p. 22, p. 158, p. 209, p. 211). On la retrouve aussi dans *Le Sang des promesses* (p. 20) : dans ce livre où Mouawad parle de ses propres textes, en évoque les structures et la génétique, il raconte son retour au Liban⁴³⁴ après quinze ans d'absence, en 1992 et joint au texte une seule des « huit-cent quarante-quatre photos » (*Le Sang*, p. 17) qu'il a prises dans le pays de son enfance, car dit-il « si j'ai parlé (en arabe, une langue qu'il m'a fallu me rappeler), j'ai avant tout regardé, j'ai regardé sans arrêt et avec une colère que les photos peut-être vous transmettront (...) car il y avait en moi un besoin impossible à décrire de garder les choses, de les marquer, de ne pas les oublier » (*Le Sang*, p. 17). Cette photo représente

⁴³³ Cette « scène originelle » apparaît en fait chez d'autres écrivains : ainsi par exemple, dans *L'Ombre d'une ville* de Sabbag, lorsque Basile projette les films du passé, une des premières scènes qu'il montre à Athanase est celle de ce massacre : « - C'est génial. Tu vas voir. Donne-moi une date, un souvenir, n'importe quoi.

- 13 avril 1975⁴³³ lui répondis-je sans réfléchir.

Il appuya sur quelques touches. Un autobus brûlait, des ambulances sillonnaient un quartier à vive allure. Une femme se frappait le visage.⁴³³ Des miliciens souriaient. » (p. 23) » (voir chapitre 3)

L'écrivain libanais, Amin Maalouf, dit lui aussi avoir assisté à cette scène : « Je suis parti très tôt, parce que la guerre du Liban s'est occupée très tôt de moi, si j'ose dire. Le premier incident grave, celui que l'on a coutume de considérer comme le point de départ de la guerre, s'est déroulé sous ma fenêtre, devant mes yeux. Il est rare que l'on soit le témoin oculaire d'un événement majeur dans l'histoire de son pays; ce fut mon cas, ce jour-là. C'était le 13 avril 1975, et je rentrais d'un long voyage en Asie. » Voir le blog de l'auteur : <http://www.aminmaalouf.net/fr/> Autobiographie à deux voix : Entretien d'Amin Maalouf avec Egi Volterrani, réalisé en décembre 2001.

⁴³⁴ Il s'agit d'un rapport, écrit en 1995, pour le Conseil des Arts du Canada qui lui a accordé une bourse pour un projet d'écriture. Voir *Le Sang des promesses*, p. 20

l'immeuble où il habitait enfant. Elle est accompagnée du texte suivant – sur lequel je reviendrai :

« C'est depuis cet immeuble, situé dans le quartier de Ain el Remeneh, en banlieue de Beyrouth où nous habitons, que j'ai assisté le 13 avril 1975 à l'attentat contre l'autobus de civils palestiniens perpétré par la milice chrétienne. Cet événement a marqué officiellement le début de la guerre civile. J'avais 7 ans. » (*Le Sang des promesses*, p. 20)

Il est intéressant de remarquer que dans ce même rapport, Mouawad avoue que ce « voyage lui a (...) apporté une compréhension sur ce qui [le] pousse à écrire » (*Le Sang*, p. 19). Mouawad évoque également la scène de l'autobus dont il a été témoin dans ses différentes interviews, mais aussi dans ses entretiens avec Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur*. Il y raconte ce même voyage au Liban, comment il retrouve les lieux de son enfance et surtout sa visite de l'immeuble où il a habité :

« J'ai revu le fameux balcon. J'y jouais lorsque la guerre du Liban a débuté le 13 avril 1975. C'était en bas, dans la rue. Tous les Libanais s'en souviennent. Un autobus rempli de civils palestiniens a été mitraillé par des milices chrétiennes pour venger l'assassinat de leur chef par des milices palestiniennes. Ils ont arrêté l'autobus et ils ont tiré. Je l'ai vu depuis le balcon. Je me suis placé là où j'étais quand, petit, j'ai regardé ce massacre ; j'ai regardé dans la rue et j'ai essayé de me souvenir comment l'autobus était positionné et où était placé l'un des tireurs. C'était très clair. » (*Architecture d'un marcheur*, p. 79)

J'examinerai ci-dessous les différentes évocations de cette scène dans *Visage retrouvé*, en particulier, puisque ce roman, décrit comme « largement autobiographique » par les auteurs de *La Littérature francophone du Machrek*, me permettra de faire un lien à la fin de ce chapitre avec l'entreprise poétique de Wajdi Mouawad. Je montrerai donc en quoi cette scène est fondatrice, voire originelle, dans son œuvre et dans son parcours. L'examen de ces passages me permettra aussi de montrer en quoi le ressassement de cette scène est essentiel. Je reviendrai aussi sur une définition du mot ressassement dans le contexte de l'œuvre de Mouawad (ce qui me permettra de revenir aussi sur ce mot dans

son rapport aux œuvres de Sabbag et de Zein aussi), et en quoi il est lié au thème de la traversée vers l'autre.

Dans *Visage retrouvé*, le commencement de la guerre coïncide justement avec le surgissement de la scène de l'autobus et avec l'apparition du thème de la gémellité – qui revient sous d'autres formes dans l'œuvre de Mouawad. Dans cette scène, un effet spéculaire qui passe surtout à travers le jeu des regards est créé entre Wahab et un enfant qui se trouve dans le bus :

« Un autobus passe. Plein à craquer. Il s'arrête devant moi. (...) Un enfant de mon âge me sourit. Je m'approche (...) Le garçon me lance par-dessus la cohue : *Kif el yôm byo'dar baad yodhar mén el layl ?* (...) On rigole. Lui dans l'autobus, moi dans la rue. (...) Une voiture arrive en sens inverse et freine. (...) Mon ami ne me quitte pas des yeux. (...) Des gens courent. Ils crient. « Ce n'est pas de l'eau. (...) De l'essence ! » Je regarde mon ami. Il est trempé. (...) Il a les yeux grands ouverts. (...) Et tout d'un coup, d'un coup vraiment, d'un coup, l'autobus flambe (...) Je fixe les yeux de mon ami. Il me regarde toujours. (...) Ça sent la viande cramée (...) le feu avale tout et dans l'éclat des flammes, à l'intérieur de la carcasse rougeoyante de l'autobus, j'aperçois la silhouette d'une femme vêtue de noir avancer vers mon ami (...) je la vois saisir mon ami à la gorge (...) lui arracher la tête, (...) et la dévorer. Elle se retourne vers moi. Elle me regarde (...) Qui est-elle ? Il n'y a plus rien, plus de lumière, plus de beauté, plus de beauté. » (*Visage retrouvé*, p. 22-23 – c'est moi qui souligne)

Ce jeu de miroir entre l'enfant de l'autobus et Wahab au tout début du roman trouve son pendant trois fois dans la partie finale « La Colère ». Ces trois scènes sont des reflets de la première à laquelle ils se lient et s'opposent à la fois. Le premier retour de cette scène représente Wahab-adulte qui se trouve dans un bus, ailleurs, loin de son pays natal. Mais, étrangement, cet autre autobus, cette autre ville sont décrits comme ceux qui flambent durant la guerre – une autre manifestation de l'écriture-palimpseste – cependant, cette fois-ci ce n'est pas la chaleur et le feu qui dominent le paysage mais le froid et la glace :

« Un autobus passe. Plein à craquer. (...) Je regarde les passagers. Ils sont drôles. (...) *L'autobus ne bouge plus* (...) Plus rien n'avance. (...) Il (l'autobus) flambe

avec les vieux, les femmes et les gros. (...) La femme (...) brûle. Sa peau coule. (...) **La fumée me fait pleurer**. Les mitraillettes crépitent, le klaxon pleure, le feu avale tout... » (*Visage retrouvé*, scène extraite du début du roman - p. 23)

« La tempête viendra bientôt tout avaler. (...) C'est le froid. Le grand froid de l'hiver qui nous décharne le visage (...) Je suis dans un congélateur et toutes les personnes que je croise vivent avec moi dans ce congélateur (...) Le clignement de mes yeux fait fondre la givre de mes cils et **c'est l'hiver au complet qui pleure sur mon visage** (...) *L'autobus ne bouge pas*. C'est à tuer tout le monde. A poser des bombes. (...) Cette ville est une punition. (...) Mieux vaut ça qu'une bombe dans la gueule. On me l'a dit l'autre fois. (...) Je suis frère jumeau d'une guerre qui a ravagé le pays de mon enfance. Tous deux nous sommes nés à la mi-avril. » (*Visage retrouvé*, scène extraite de la fin du roman - p. 158)

Cette scène a lieu dans le pays où la famille de Wahab s'exile pour s'éloigner de la guerre qui ravage son pays d'origine – vraisemblablement le Québec (le québécois est employé par le narrateur dans la suite du texte). Pourtant, malgré cette distance, des références à l'incident du bus apparaissent dans le texte mettant clairement en évidence la subjectivité de Wahab toujours hanté par la guerre. Il est intéressant de voir que la scène de l'autobus ressurgit dans le roman au moment où Wahab va au chevet de sa mère mourante : on verra qu'elle apparaît alors comme un lien de plus avec le visage toujours perdu de cette dernière.⁴³⁵ Par ailleurs, la référence à la gémellité dans la scène qui a lieu dans la nouvelle ville – « Je suis frère jumeau d'une guerre qui a ravagé le pays de mon enfance » – ne peut que rappeler la rencontre déterminante de la scène du passé : « un enfant de mon âge ». On comprend que cet enfant a joué un rôle décisif dans la vie de Wahab, ce dernier se définissant comme le frère jumeau de la guerre, avec qui il partage le moment de la naissance. Ce moment ne serait pas seulement le même mois, « la mi-avril », mais aussi le moment du déclenchement de la guerre, c'est-à-dire la scène de l'autobus. Wahab situe sa date de naissance au moment du déclenchement de la guerre et

⁴³⁵ Voir *supra*, chapitre 1.

de la mort de cet enfant qui aurait pu être son frère jumeau. D'ailleurs, il se dit frère de la mort, « frère de l'agonie » :

« Je regarde le ventre de ma mère, son ventre qui s'étire et se détend pour les toutes dernières fois de sa courte existence. Je regarde son ventre. Il n'y a pas si longtemps, j'y étais. Elle m'a porté et a accouché de moi en poussant les mêmes cris que son agonie arrache de ses entrailles, et parce que j'ai connu ses entrailles, pour un instant, je deviens frère de l'agonie ». (*Visage retrouvé*, p. 204)

Décrivant son roman lors d'un entretien, Wajdi Mouawad dit :

« Je mets en scène deux enfants, un qui est à l'intérieur de l'autobus, un qui est à l'extérieur de l'autobus, et qui se regardent pendant que l'autobus est en train de se faire mitrailler. Toute la vie de cet enfant qui est l'extérieur va être marquée par le regard de cet enfant qui lui était dans l'autobus et qui se posera continuellement la question : pourquoi lui était dedans et moi j'étais dehors, alors que nous sommes tous les deux des enfants ». ⁴³⁶

La vie de Wahab est effectivement marquée par le regard de cet autre enfant mort dans l'autobus, son alter ego, cet autre lui-même, cet enfant qui aurait pu être lui. Mais, lui est celui qui est parti, qui a fui, ou plutôt qu'on a fait « fuir [,] pour ne pas mourir » (*Visage retrouvé*, p. 27). Cependant, bien qu'il ne soit pas effectivement mort pendant la guerre, la ville et l'autobus autres dans lesquels il se trouve ont des points communs avec ceux du pays natal : Wahab part en effet sans partir, puisqu'il « emmène avec lui ce dont il part ». ⁴³⁷ Aussi, dans cette autre ville, ne vit-il pas vraiment, puisque tout semble engourdi par la glace : « Je suis dans un congélateur et toutes les personnes que je croise vivent avec moi dans ce congélateur ». Il reste en quelque sorte figé dans cet « instant qui refuse de mourir », ce moment où naît le tragique. ⁴³⁸

Le retour de la femme aux membres de bois au moment de la mort de la mère de Wahab, et au chevet de cette dernière, est un autre reflet inversé de la scène de l'autobus :

⁴³⁶ Mouawad, Wajdi, Entretien accordé à Medi 1 Radio : « La langue française vue d'ailleurs : 100 entretiens réalisés par Patrice Martinet et Christophe Drevet ».

⁴³⁷ Aragon, Louis, *Aurélien*, Paris : Gallimard, 1944, « Folio », p. 266

⁴³⁸ Voir *supra*. Chp. 1 et chp. 3.

« C'est la guerre dans la chambre. Celle de l'autobus en flammes il y a longtemps » (p. 208)

Mais, cette fois-ci, c'est Wahab qui se sacrifie à la place de sa mère et qui se laisse dévorer par la femme aux membres de bois :

« Elle est là terrifiante, mais elle a beau me faire croire qu'elle va m'étrangler (...) j'avance vers elle, imperturbable, et *je regarde son visage*. (...) Je tremble (...) le gouffre est terrifiant (...) Je la laisse me dévorer, ma chair se détache de mon visage à chaque morsure (...) Je la laisse me traverser, je laisse ses mains de bois tordre mon cou (...) et sans cesse (...) je *regarde son visage de mort*, et je suis en colère, et mes yeux sont des volcans qui crachent des soleils. » (*Visage retrouvé*, p.209)

En faisant face à son tour à ce monstre, il intègre cette autre part de lui-même, ce jumeau mort pendant la guerre. Mais surtout, cette fois-ci Wahab regarde l'horreur en face, il la reconnaît (le verbe est répété sept fois dans le passage de la page 208, et accompagne le verbe « voir »), il ne s'aveugle plus (« Aveugle, aveugle, j'ai été aveugle », p. 208). Il prend la place de l'enfant qui était dans l'autobus, qui a vu la mort, qui a en été témoin mais qui, lui, n'a pas pu parler, n'a pas pu témoigner. C'est en effet au moment où ressurgit la femme aux membres de bois au chevet de sa mère mourante qu'il comprend que le visage de cette dernière s'est métamorphosé, a pris les traits de ce monstre, de la guerre, « parce qu'elle s'est fait dévorer à [sa] place, *s'est sacrifiée* à [sa] place » (*Visage retrouvé*, p. 209). Wahab avoue : « Je n'ai rien vu. Rien compris (...) Avoir mieux regardé, mieux écouter, j'aurais su résister, j'aurais su me battre et éviter *le sacrifice* de ma mère » (p. 209). L'idée du « sacrifice »⁴³⁹ est intéressante dans ce contexte, car elle appelle l'idée du martyr, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire le témoin.⁴⁴⁰ En

⁴³⁹ Il est important de rappeler que ce mot revient à plusieurs reprises dans *Anima* où le père adoptif de Wahhch, dit à ses miliciens : « Il a dit que nous n'allions pas faire les faibles qui croient devenir des martyrs en faisant seulement le sacrifice de leur vie et après vont au paradis. Le vrai sacrifice (...) c'est le sacrifice de l'âme » (*Anima*, p. 160) et ce, au moment où il les invite à « éteindre leur âme » (*Anima*, p. 361) en se laissant aller à toutes les monstruosité possibles au moment du massacre du camp.

⁴⁴⁰ En effet, ce mot vient du grec, *martur*, témoin. Il était d'abord employé pour désigner « celui qui a souffert la torture et la mort pour *attester* la vérité de la religion chrétienne », voir *TLFi*

reconnaissant la guerre et toutes ses horreurs sur le visage de sa mère (qui est aussi celui de sa terre – voir à ce propos le premier chapitre), en se « sacrifiant » aussi au moment où il affronte la femme aux membres de bois, Wahab peut commencer « à recomposer petit à petit le visage de sa mère » (*Visage retrouvé*, p. 210) et devenir témoin à son tour : en effet, Wahab adulte est peintre (voir la partie « La Colère »), ce qu’il cherche à reproduire dans ses toiles c’est justement le visage perdu de sa mère et de sa sœur qu’il redessine sans cesse pour essayer d’en retrouver la présence.⁴⁴¹ On pourrait relier cette entreprise de l’artiste qui essaye de retrouver le temps perdu, la mémoire, à travers l’œuvre d’art à celle de Proust. *Visage retrouvé* pourrait faire écho au titre du dernier volume de la *Recherche du temps perdu*, *Le Temps retrouvé*. Le roman s’y référerait plus précisément à travers le sous-titre de la première partie : Le Temps. La référence intertextuelle proustienne n’est pas anodine et c’est l’écriture qui cherche à se dresser face à la guerre laquelle a bouleversé et subverti le temps. En effet, l’entreprise du peintre semble finalement se confondre avec l’entreprise de l’écriture. Lorsque le narrateur rentre chez lui c’est parce qu’il a, dit-il, « Un tableau à faire. Une histoire à terminer »⁴⁴² (*Visage retrouvé*, p.211). Recomposer le visage de la mère – ou celui du pays – en peinture ou le composer, l’écrire, le raconter se rejoignent⁴⁴³. On pourrait alors voir dans cette scène une

⁴⁴¹ On pourrait penser à l’entreprise du peintre Giacometti qu’on retrouve dans *Nous reviendrons à Beyrouth* de Sabbag à travers le peintre Graxx.

⁴⁴² Ceci confirmerait le rapprochement avec *La Recherche du temps perdu* puisque c’est à la fin de celle-ci que le Narrateur a l’histoire de sa vocation à écrire.

⁴⁴³ Mouawad lui-même porte un grand intérêt à la peinture qu’il pratique aussi en tant qu’amateur. En 2008, dans un entretien accordé à Jean-François Perrier au festival d’Avignon, Mouawad, parlant de *Seuls*, raconte: « Enfin, lors d’une conversation avec mon père et ma sœur où ils évoquaient des événements qui se sont déroulés lors de ma petite enfance et dont je n’avais aucun souvenir, j’ai appris que pour me faire plaisir on m’offrait des crayons de couleurs et de la peinture et que jusqu’à notre départ du Liban, (...) je manifestais vivement le désir d’être peintre... Je me suis donc demandé où tout cela était passé et il m’est apparu très clairement que je ne pouvais plus peindre en arrivant à Paris car nous avions un tout petit appartement et que l’urgence était d’apprendre le français. Ainsi la perte de la langue maternelle s’est liée, avec violence, à l’abandon des couleurs. »

réconciliation avec la terre – ou la mère – perdue, réconciliation mise en évidence par le reflet final de la scène de l’autobus, reflet qui est l’opposé exact du premier tant par l’élément de vie qu’il met en relief que par sa place dans le roman, à la clause, contrairement à la scène de guerre qui se trouvait au début du roman :

« Je marche dans la ville. Je suis fatiguée. Le trajet jusqu’à chez moi est long⁴⁴⁴. Je regarde les gens. *Un autobus passe. Bondé. Pas de danger. Une vie bouleversante s’agite autour de moi.* Je dois rentrer chez moi. Un tableau à faire. Une histoire à terminer (...) » (*Visage retrouvé*, p. 211)

Comme le disent si bien les auteurs de *La Littérature francophone du Machrek*, ce premier roman « porte les clés de l’œuvre » de Mouawad. On peut en effet dire que l’auteur et le narrateur se retrouvent dans ces dernières lignes, que la fiction rejoint la réalité : le tableau qui se dessine rejoint *Visage retrouvé* qui se « recompose », qui se compose ou s’écrit. Si je choisis de m’arrêter plus longuement sur ce roman de Mouawad, c’est parce que, bien qu’il ne soit pas explicitement autobiographique, et qu’il s’inspire de la vie de l’auteur comme le reste de l’œuvre, il reste le plus proche de la vie de ce dernier. Mouawad choisit en effet pour le personnage principal de ce roman les mêmes initiales que les siennes⁴⁴⁵ – comme il le fait dans ses autres ouvrages d’ailleurs : Wajdi Mouawad ou Wahab Moutabbi. Plusieurs éléments rappellent les événements de la vie de Mouawad lui-même : Wahab et Wajdi ont le même parcours,⁴⁴⁶ les trois lieux : le pays natal en guerre, qui n’est pas nommé dans ce roman, mais que l’on reconnaît ;

⁴⁴⁴ Dans ce roman, on trouve aussi les mêmes thèmes évoqués dans la partie « Le Récit et la marche » : la marche et le récit sont étroitement liés – le visage de la mère, lié au pays, se décrit en termes spatiaux comme je l’ai montré dans le chapitre 1.

⁴⁴⁵ Cette pratique de Mouawad est bien connue, il en parle lui-même dans *Seuls* (p. 95) où il montre comment il choisit les noms de ses personnages: « D’abord un nom. Lui trouver un nom. Un nom arabe. Recherche sur Internet. Google : « prénoms masculins arabes ». Je cherche des W... » Ainsi, si le « w » n’est pas à l’initiale (Wilfrid, Wahab, Wahhch, Winona, Welson Wolf Ronney...) il se trouve au milieu du nom (Nawal Marwan, Sawda, Sarwane, Harwan...) ou encore il est sous-entendu : Loup, l’héroïne de *Forêts*, dont le nom en anglais serait Wolf.

⁴⁴⁶ Voir à ce propos, le parcours de Wajdi Mouawad dans mon introduction.

ensuite, le premier pays de l'exil ; enfin le pays où se trouve Wahab à la fin du roman et dont on sait qu'il s'agit du Canada. Ils ont également vécu les mêmes expériences telles que les raconte Wajdi Mouawad à Jean-François Côté dans *Architecture d'un marcheur* : tout comme le fait Wahab, le personnage, dans les premières pages, Wajdi Mouawad dit qu'il a commencé à parler tard, tant et si bien qu'autour de lui on suspectait la surdité, l'autisme... Le narrateur et le personnage ont été témoins de la scène de l'autobus ; ils ont vécu l'expérience de la guerre et de l'exil ainsi que la hantise de la femme aux membres de bois.⁴⁴⁷ Mais surtout, je le montrerai plus clairement à la fin de ce chapitre, *Visage retrouvé* représente le parcours de Mouawad-écrivain vers son œuvre.

La scène qui est au début et au cœur de *Visage retrouvé* est représentée afin de mettre en évidence une structure empathique : c'est celle qui lie le personnage Wahab à l'autre enfant de l'autobus. Mais en fait c'est aussi celle qui lie Wajdi, l'auteur, à l'enfant qu'il était au moment où il a assisté au massacre du bus :

« Je l'ai vu depuis le balcon. Je me suis placé là où j'étais quand, petit, j'ai regardé ce massacre ; j'ai regardé dans la rue et j'ai essayé de me souvenir comment l'autobus était positionné et où était placé l'un des tireurs. » (extrait du récit de Mouawad lui-même à Jean-François Côté dans *Architecture d'un marcheur*, voir *supra*, p. 254)

Ainsi, peut-on voir dans la scène du massacre du bus une scène originelle dans le sens où elle est à l'origine de son œuvre et de son écriture, une sorte de « scène primitive », associée ici à la rencontre avec la violence et l'horreur. De plus, le commentaire qui accompagne la photo de l'immeuble d'où Mouawad a assisté au conflit, dans *Le Sang des promesses*, ainsi que le récit qu'il en donne dans ses entretiens, mettent en évidence le

⁴⁴⁷ Côté, Jean-françois, *op. cit.*, p. 79. Mouawad parle aussi de la femme aux membres de bois qui le hantait quand il était enfant, cependant cette peur d'enfance dans la réalité n'a rien à voir avec l'incident de l'autobus.

fait que cette scène de la réalité est fondée sur une structure théâtrale. Mouawad assiste au spectacle du massacre du haut de son immeuble, impuissant, comme les différents personnages de son œuvre assistent aux différents spectacles de l'horreur. En se replaçant là où il était enfant au moment où il a vu le crime et en replaçant l'image de cette scène dans un livre qui parle de la génétique de son œuvre, Mouawad amène le spectateur / lecteur à le voir se voir enfant au moment où il a assisté à la scène. On le voit surtout témoigner de ce qu'il a vu. Ce dispositif est lié à celui du *théatron* et à la théorie du « theatre of the witness » évoquée dans le chapitre précédent. C'est cette scène que Mouawad ressasse, sous différentes formes, dans ses œuvres et dont il témoigne. Dans *Ecritures du ressassement*, Dominique Viart voit dans le ressassement « une posture dépressive », qu'il lie à « la mélancolie » et à « la rumination d'un deuil inachevé » où « l'objet et son absence coexit[ent] dans l'espace physique.⁴⁴⁸ Ruminant d'un deuil inachevé qui revient d'ailleurs chez Mouawad, Sabbag et Zein comme on l'a vu dans le chapitre : « Le Récit du deuil » et qui rappelle l'enfermement dans « l'instant Minotaure » tel que je l'ai présenté précédemment. Dans le sens de la répétition et de l'enfermement, le ressassement « a partie liée avec la pulsion de mort ». ⁴⁴⁹ Ainsi, le ressassement est-il « le plus communément perçu comme une parole arrêtée, répétée à l'infini, souvent même de façon dégradée en ce qu'elle échoue à produire de nouvelles informations », ⁴⁵⁰ cependant, le ressassement littéraire, comme le dit si bien Viart, est loin d'« être ce figement que l'on pourrait concevoir à première vue ». ⁴⁵¹ En s'arrêtant

⁴⁴⁸ Viart, Dominique, « Formes et dynamiques de ressassement: Giacometti, Ponge, Simon, Berguoinioux », in *Ecritures du ressassement*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux (Coll. « Modernités 15), 200, p. 61.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*

sur les différentes définitions de ce mot, comme le fait Viart, ainsi que les différents auteurs qui participent à l'ouvrage critique sur le ressassement, on peut mettre en évidence des dynamiques propres au ressassement et qui correspondent très justement à l'entreprise de l'œuvre de Mouawad, en particulier, et de celles de Zein et de Sabbag. Le verbe « ressasser » ne signifie pas uniquement « revoir en esprit », « revenir sans cesse sur les mêmes choses ». Ressasser c'est aussi « examiner en détail », « c'est refuser de passer les choses au gros sas », ⁴⁵² « refuser de les traiter grossièrement et avec désinvolture ». Le ressassement est donc lié au verbe « écouter » (ausculter) tel que l'évoque Mouawad dans *Seuls*, il est lié au fait de « voir », de ne pas s'aveugler devant les injustices qui ont eu lieu pendant la guerre libanaise, en particulier, et devant les horreurs dont sont capables les hommes en général. Viart considère d'ailleurs le ressassement comme une « dynamique de recherche » puisqu'il met en valeur « le trajet », en l'occurrence, la marche, la quête de la vérité, qui veut « rendre le sujet à lui-même, non dans la clôture mais dans l'approfondissement et l'inachèvement de la recherche ». ⁴⁵³ Le ressassement permet alors de « lib[érer] une parole perdue, enfouie, inaccessible ». ⁴⁵⁴ On peut donc le lier aussi chez les auteurs étudiés à « la dynamique du surcroît », telle que la définit Viart, où « le dire n'épuise pas le dit mais [...] en réactive les potentialités inaccomplies » ⁴⁵⁵ puisque la reformulation dans les œuvres étudiées est « dans la recherche et la rencontre de formules inédites » ⁴⁵⁶ – telle que la dynamique du silence ou encore l'écriture du palimpseste, ou le recours au dispositif scénique tant au

⁴⁵² L'une des significations de « ressasser » c'est « passer à nouveau la farine dans un sas », « repasser au sas, au tamis », voir *TLFi*.

⁴⁵³ Viart, Dominique, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

théâtre que dans le roman, ou encore la création de genres à la fois anciens et modernes telle que cette fable épique des temps modernes qu'est *Anima* – pour « éprouver », ajoute Viart, « l'insuffisance au cœur même de ce qui se dit / s'est dit », ⁴⁵⁷ ou, dans le contexte des œuvres étudiées, de ce qui justement ne s'est pas dit !

1.2. La mise en scène du procès pour crimes de guerre

Les auteurs et les œuvres de mon corpus sont alors « ceux par qui la parole arrive » pour reprendre la formule de Mouawad. Ils ressassent dans le sens vieilli de « repasse au sas » et s'engagent à revenir sur ce qui a été traité avec désinvolture suite à la guerre du Liban. Ils veulent examiner attentivement la vérité dans toutes ces dimensions, ils dénoncent ce qui a eu lieu après la guerre avec l'appel à l'amnistie et proposent, par conséquent, un questionnement éthique sur l'absence de procès d'après-guerre qui mène à une culture du non-dit, du mensonge et de l'impunité, et par conséquent à la méfiance entre les communautés et la difficulté de faire le deuil du passé. Je montrerai ci-dessous comment ces auteurs proposent dans leurs œuvres une réflexion sur le rétablissement du lien social et communautaire.

Dans un article qu'il écrit pour *L'Orient littéraire* au moment de sa visite au Liban en 2013, Mouawad parle de ce qu'il appelle « la détestation », avec laquelle il dit avoir grandi, et qui l'a nourri à son insu, pendant la guerre libanaise, où il a appris « la méfiance » de l'autre, de tout ce qui n'appartenait pas à sa communauté, où il n'a pas su voir la souffrance de l'autre. Le texte de Mouawad met en évidence le repli sur soi des

⁴⁵⁷ Viart, Dominique, *op. cit.*

communautés qui font la richesse et la diversité du Liban et le cycle de la colère et de la vengeance où ils ont été (et sont encore, dans un sens) enfermées. Mouawad dit que pour « résister », il faut « aller à l'encontre de soi », « désapprendre » la détestation, « ne plus participer à l'addition des injustices, des meurtres et des violence ». Pour lui, la solution est dans la parole et dans l'œuvre. Mais, il ne s'agit pas uniquement de parler de soi, il s'agit surtout de faire parler l'autre, celui qui a été l'objet de la détestation et par conséquent d'en faire un sujet :

« Comment parvenir à défaire cela ? Quel médicament prendre ? Pour désapprendre ? Pour arrêter le déroulé d'un tapis qui nous entraîne de plus en plus loin ? Il a fallu retourner le crayon. *Cette question est celle du sens accordé aujourd'hui à la parole.* Si parole il y a, que devrait-elle être puisque, pendant longtemps, la parole fut l'outil de cette détestation ? Elle ne connaît qu'elle. La détestation est son reflet (...) J'ai été forcé à déplacer le centre de cette parole et de raconter des histoires et d'écrire des textes en donnant la parole à ceux et celles que l'on m'avait appris à détester. *Incendies* c'est cela. *Anima* c'est cela. Cette tentative-là. Faire des pièces et des romans des histoires dont les héros avaient les traits de ceux et celles qui ont été l'objet de ma détestation. (...) Donne la parole à celui que tu détestes. Seul remède possible. Fais de lui le centre de ton intuition, l'objet de ton émotion la plus poignante, fais de son malheur ton malheur, *investis-le de ton propre cœur.* R-entrer, re-tourner, Revenir au pays avec, dans la voix et dans le corps même des comédiens, *une parole donnée à l'Autre, est la seule manière avec laquelle un tel retour me paraît possible.* »⁴⁵⁸

Un texte qui sonne comme un écho à celui de Mouawad cité ci-haut est le *Voyage au bout de la violence* de Samir Frangié.⁴⁵⁹ Ce dernier présente son ouvrage comme « un témoignage sur la violence, les raisons qui la motivent, les mécanismes qui la régissent,

⁴⁵⁸ Mouawad, Wajdi, *L'Orient littéraire*, 4 mai 2013

⁴⁵⁹ Samir Frangié est journaliste et chercheur. C'est aussi un homme politique libanais qui appartient à une famille politique, son père a longtemps été ministre et député. A son tour il est député de 2005 à 2009. Il a participé, entre autre, à la création du Congrès permanent du dialogue libanais et de la « Rencontre libanaise pour le dialogue » consacrée au dialogue islamo-chrétien. Son « voyage au bout de la violence » part d'une « histoire d[e] violence qui [l]'a longtemps hanté, une violence à laquelle, très jeune, [il] a été confronté. » (*Voyage au bout de la violence*, p. 11) Il s'agit d'une tuerie qui eut lieu dans son village natal en 1957 à un moment de grande tension dans le pays: il avait douze ans – il ne dit pas y avoir directement assisté au moment de son déroulement – mais on voit bien que ce massacre dans une église et qui a fait trente-trois victimes a été un grand choc pour lui.

la logique qui la justifie, l'aveuglement qui nous conduit à ne jamais voir notre propre violence et à la considérer comme une contre-violence, une réponse à une violence première ». Frangié arrive aux mêmes conclusions que Mouawad – cependant, on doit ajouter que la vision de Frangié, ou en tout cas, sa formulation, est plus claire et plus juste que celle de Mouawad quant au contexte politique, historique et social d'aujourd'hui, puisqu'il dit que la division actuelle du pays

« n'est pas d'ordre communautaire, car dans les deux camps qui s'affrontent se trouvent des chrétiens et des musulmans. Elle n'est pas non plus politique dans le sens strict du terme, car elle ne porte pas sur la gestion de l'Etat. Cette division est d'un tout autre ordre. Elle relève de la culture et met face à face deux visions du monde : *une vision qui privilégie l'individu* et estime que son épanouissement est lié à *son ouverture sur l'autre*, donnant la *priorité au « vivre-ensemble »*, *l'individu ne pouvant devenir lui-même que s'il y a un « autre »*. Dans cette vision, le Liban est, avant tout, un style de vie engendré par la richesse et la *diversité du lien social*, une manière d'être, une ouverture sur le monde (...) Et, une autre, qui, elle, est axée sur le groupe et qui considère que la différence est une source permanente de menace, la survie du groupe ne pouvant se faire que dans le rejet de l'autre et ne pouvant être préservée que dans le repli sur soi. Dans cette vision, le Liban n'est qu'une zone de lutte, de 'résistance', d'affrontements entre groupes aux intérêts opposés, un pays qui vit en état permanent de guerre 'chaude' ou 'froide' ». ⁴⁶⁰

La quête de Frangié au bout de la violence met en évidence les mêmes aspects nécessaires pour retisser le lien social et le lien communautaire : ceux de l'ouverture et de l'empathie. Aller vers l'autre, mais aussi devenir l'autre et parler, non pas, de lui, mais avec lui et surtout pour lui quand il a été victime d'une injustice dont personne n'a témoigné. Je voudrais ajouter ici que la vision de Frangié ainsi que celles des auteurs sur lesquels je travaille, en particulier Mouawad, ne doit pas nécessairement être lue dans le cadre du Liban. Le Liban, par la diversité des communautés qui le composent, et qui tentent de vivre ensemble, apparaît comme un microcosme qui représente le monde et ses conflits identitaires. Aussi, « le voyage au bout de la violence » est-il un voyage humain

⁴⁶⁰ Frangié, Samir, *Voyage au bout de la violence*, pp. 130-131.

et universel. En acceptant de garder le silence sur les crimes de la guerre, en ne devenant pas témoin de la souffrance de l'autre, on contribue au cycle de la vengeance. La réflexion de Frangié – qui rappelle celle de Mouawad – sur le rétablissement du lien communautaire pour arriver à un « vivre-ensemble » et non uniquement à une « coexistence communautaire jusque là dominante [au Liban] » nécessite donc « un processus d'individuation qui ne relève pas du domaine politique, mais moral ». Frangié ajoute : « La prise de distance par rapport à nos appartenances communautaires nécessite *une reconnaissance de notre responsabilité commune* dans la guerre qui a ravagé notre pays. »⁴⁶¹ La responsabilité et l'implication sont des thèmes qui reviennent dans l'œuvre de Mouawad. Dans *Anima*, par exemple, je l'ai montré, celui qui ne transmet pas l'histoire et qui ne va pas vers l'autre devient « complice » du crime. Wahhch est un survivant palestinien, une des communautés que Mouawad, n'a pas appris à connaître quand il était enfant et qu'il croyait devoir rejeter. Aussi dit-il, dans un entretien où il parle d'*Anima* :

« Mon histoire est intimement liée au peuple palestinien dans le fait qu'étant chrétien maronite, je fais partie de la confession qui a été massacrée par des palestiniens à un certain moment et qui a massacré des palestiniens à d'autres moments, notamment à Sabra et Chatila ». ⁴⁶²

Cette phrase met en valeur l'enfermement dans le cycle des vengeances mais elle montre aussi que, Mouawad se sent impliqué dans ce conflit, non seulement dans le sens de la culpabilité⁴⁶³, mais surtout dans le sens de « concerné », dans le sens de l'engagement

⁴⁶¹ Frangié, Samir, *op. cit.*, p. 10 - c'est moi qui souligne.

⁴⁶² Mouawad, Wajdi, entrevue accordée à Brousailier, *op. cit.*

⁴⁶³ La culpabilité transparaît dans le roman *Anima* par exemple dans le fait que Wahhch (qui est lié au père adoptif par la violence et le nom, et dont Welson Wolf Roney est une sorte de double) se sent constamment coupable d'avoir lui-même été l'assassin de sa propre femme, ou encore parce qu'il ne comprend pas pourquoi il est le seul survivant de sa famille. Dans *La Levée des couleurs*, Siham aussi se sent coupable d'avoir survécu et imagine dans les yeux de sa famille des reproches et des accusations dans les yeux de sa famille (*La Levée des couleurs*, p. 71).

envers l'autre soi.⁴⁶⁴ Par ailleurs, dans *Le Sang des promesses*, où Mouawad revient sur l'origine de la pièce *Incendies*, il parle de « la femme qui a inspiré le personnage de Nawal »,⁴⁶⁵ et qui a été enfermée dans la prison de Khiam⁴⁶⁶ (dans *Incendies*, la prison s'appelle Kfar Rayat) au sud du Liban, prison dans laquelle les détenus ont été torturés. Une ancienne prisonnière a raconté à une photographe canadienne tous les sévices et les humiliations sexuelles qu'elle a vécus dans cette prison. Moauwad rapporte que

« la photographe (...) a monté un véritable dossier, et a commencé avec l'appui de l'Unicef, à retracer la fuite de ce bourreau ; elle pensait le retrouver en Israël (c'est un Libanais) ; elle l'a retrouvé, et c'est le plus effarant... à Montréal. C'est un type qui a aujourd'hui la nationalité canadienne. Aussi, d'après les témoignages portés contre lui, c'est ni plus ni moins un crime contre l'humanité dont il est *coupable* et, étant aujourd'hui Canadien, *c'est tous les Canadiens qui, du coup, se retrouvent impliqués* » (*Le Sang des promesses*, p. 35)

On voit que cette histoire inspire Mouawad qui imagine que Nawal (une ancienne détenue de la prison de Kfar Rayat, alias Khiam) assiste à des procès au Canada, procès où sont jugés ses tortionnaires.

⁴⁶⁴ Mouawad joue toujours sur l'inversion, sur celui qu'il aurait pu être : il a par exemple créé une pièce en 2005 (inédiée) dont le titre est : *Lettre d'amour d'un jeune garçon (qui dans d'autres circonstances aurait été poète, mais qui fut poseur de bombes), à sa mère morte depuis peu*. Dans ce même sens, il est intéressant de voir que dans *Anima*, lorsque Wahhch veut faire parler les témoins du massacre, il se fait passer pour un chrétien et dit : « Cet enfant (...) je pourrais avoir son âge (...) Je suis comme vous, chrétien maronite, et ce qui m'a empêché de participer au massacre, c'est mon âge (...) Si j'avais eu votre âge, si j'avais fait partie de votre génération, sans doute j'aurais pris les armes (...) posé les gestes que vous avez posés (...) Alors l'existence de cet enfant, sa survie, le fait que l'un d'entre vous aurait pu le sauver, ça signifie que j'aurais pu le sauver aussi... » (*Anima*, p. 359)

⁴⁶⁵ Voir mon introduction générale

⁴⁶⁶ La prison de Khiam faisait partie du territoire libanais dans le sud Liban occupé par les Israéliens jusqu'en 2000. Pendant quinze ans, Khiam a été une prison clandestine et un centre de torture particulièrement cruelle. Il est dit dans un reportage de Radio Canada que les militaires israéliens ont toujours refusé de reconnaître qu'ils contrôlaient, finançaient et participaient parfois aux séances de torture administrées par les interrogateurs de l'Armée du Liban-Sud, son alliée pendant l'occupation. Voir à ce propos le reportage de Radio Canada, Zone Libre, qui a été diffusé le 21 décembre 2001. url de référence : <http://ici.radio-canada.ca/actualite/zonelibre/01-12/khiam.html>, ou encore l'article « Torture in Khiam Prison : Responsibility and Accountability » sur le site Human Rights Watch : <http://www.hrw.org/news/1999/10/27/torture-khiam-prison-responsibility-and-accountability>. On peut aussi se référer à l'article (encore inédit) de Claire Launchbury : « Staging Khiam: Documentary, Theatre, Archive in postwar Lebanon », présenté à la conférence *Traces, Fragments, Remains, 20th and 21st Century French and Francophone Studies International Colloquium*, Atlanta, GA, Etats-Unis, 28-30 Mars 2013.

Les criminels qui restent impunis et continuent de mener une vie normale apparaissent dans *Anima* lors de la quête de Wahhch : ceux qui ont participé aux massacres de Sabra et Chatila n'ont pas été poursuivis, ils n'ont pas été jugés. L'un des miliciens que Wahhch rencontre, habite dans le New Mexico et a du mal à raconter le carnage auquel il a participé :

« Je suis partie tout de suite après le C'est-à-dire Moi je suis rentré le second soir (...) As'ab chi houwwé e-ttôkbir Ma fi as'ab menno... Tu comprends ? Je dis que raconter, c'est le plus difficile La guerre c'est plus facile Tu tires, tu tues, khalass Maintenant tu pourrais être mon fils et tu veux que je te raconte que moi j'ai... là et là... comme ça et comme ça ?... Non... C'est comme un jugement... Le jugement et la peine... Amnistie-amnistie 'emlo amnisitie pas de procès (...) moi j'aurais préféré le procès alors moi j'ai fait mon procès Tout seul C'est lui Là-haut (...) J'ai construit l'église... » (*Anima*, p. 347)

Et Maroun Debch, le « sauveur » n'est en fait que le monstre qui se cache sous le mensonge :

« Fais ce que te dit ton papa, plus tard tu comprendras. (...) malheur si tu cherches à briser les mensonges que j'échafaude pour toi (...) ne brise pas l'artifice, il est ta protection contre la défaite, rempart à ta perte » (*Anima*, p. 351)

Dans *Incendies*, Mouawad semble pallier l'absence du procès pour crime de guerre en imaginant ceux auxquels assiste Nawal pendant dix ans, avant de découvrir que le bourreau contre qui elle témoigne n'est autre que son propre fils et de s'enfermer dans le silence. La scène « La Parole de Nawal » (pp. 68-69) apparaît alors comme une scène capitale, non seulement parce qu'elle permet aux jumeaux de découvrir les horreurs dont leur mère a été victime, mais surtout parce qu'il s'agit d'une scène de témoignage singulière. Il est important de préciser que la parole de Nawal se trouve dans le cahier rouge légué au moment de la lecture du testament de cette dernière à Simon, le fils. Le cahier rouge devient un objet-mémoire et surtout un objet-témoin. On peut le rattacher au

récit, dont il apparaît comme une métonymie, puisqu'il permet de dévoiler une part importante de l'intrigue, mais aussi à l'écriture dont l'apprentissage fait partie de la promesse qui la lie à sa grand-mère. C'est aussi un moyen pour la mère de sortir du silence et de témoigner devant son fils :

« *Simon ouvre le cahier rouge.*
Nawal (60 ans) témoigne devant les juges.

Nawal : Madame la présidente, mesdames et messieurs le jury. Mon témoignage je le ferai debout, les yeux ouverts, car souvent on m'a forcé à fermer les miens. Mon témoignage, je le ferai sans ciller (...) Mon témoignage, je le ferai face à mon bourreau. Abou Tarek. Je prononce votre nom pour la dernière fois de ma vie. Je le prononce pour que vous sachiez que je vous reconnais... » (*Incendies*, p. 68-69)

Comme les didascalies l'indiquent, Nawal apparaît sur la scène du présent (comme dans les autres scènes d'*Incendies*) et témoigne devant le public du tribunal, et par extension, devant le public des spectateurs de la pièce. On retrouve une nouvelle fois le dispositif scénique évoqué dans mon chapitre précédent. En intégrant ce procès dans la pièce *Incendies*, Mouawad met en scène un procès, qui, bien qu'imaginaire, peut, à sa manière, comme les vrais procès pour crimes de guerre évoqués par Ricœur – ceux d'Afrique du Sud – « offr[ir] un espace public à la plainte et au récit des souffrances (...) [et] suscite certainement une *katharsis* partagée »⁴⁶⁷. Par ailleurs, le témoignage de Nawal se fait sous le signe de la responsabilité, non seulement celle du bourreau envers la victime comme on s'y attendrait, mais aussi, celle de la victime envers son bourreau, et celle du pays envers ses traîtres et ses héros :

« Nous venons tous deux de la même terre, de la même langue, de la même histoire, et chaque terre, chaque langue, chaque histoire est *responsable* de son peuple, et chaque peuple est *responsable* de ses traîtres et des ses héros. *Responsable* de ses bourreaux et de ses victimes, *responsable* de ses victoires et de ses défaites. En ce sens, je suis, moi, *responsable* de vous et vous, *responsable* de moi. Nous n'aimions pas la guerre ni la violence, nous avons fait la guerre et

⁴⁶⁷ Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 628

avons été violents. A présent, il nous reste encore notre possible dignité.»
(*Incendies*, p. 69 – c'est moi qui souligne)

C'est grâce à cette parole responsable que Nawal – et le peuple dont elle parle – peut sortir du cycle de la vengeance et casser le fil de la colère. En effet, la parole de Nawal, tant celle qu'elle prononce devant son bourreau, que celle qu'elle transmet aux jumeaux – à travers le testament et ses prolongements, les lettres, le cahier rouge, la veste bleu : objets-récits, objets-mémoire, qui portent chacun une histoire et révèle une part du passé de Nawal – est liée à celle qu'elle a donnée à sa grand-mère au moment de la promesse d'apprendre à lire, écrire, parler et compter pour casser le fil de la colère et reconstruire l'histoire :

« Nous avons échoué en tout, nous pourrions peut-être encore sauver cela : la dignité : 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 : « Apprends à lire, à parler, à écrire, à compter, apprendis à penser »
(*Incendies*, p. 69)

« Amère, amère est la vérité dite », avoue Nawal, mais, cette parole responsable, on ne peut la taire :

« Simon (lisant dans le cahier rouge) Mon témoignage est le fruit de cet effort. Me taire serait être complice de vos crimes.

Simon referme le cahier rouge » (*Incendies*, p. 69 – c'est moi qui souligne)

En cassant le fil de la colère, en sortant du cycle des vengeances, on rétablit également le fil social, le fil communautaire, et comme le dit si bien l'anthropologue Sélim Abou dans son essai *De l'identité et du sens*, évoquant lui aussi la dignité :

« Dans la lutte pour la reconnaissance est engagée *la responsabilité* de chacun. Chacun est conscient que son identité exige *la reconnaissance des autres* et que c'est à ce prix qu'il peut sauvegarder sa dignité »⁴⁶⁸

Grâce aux promesses tenues, et aux signes déchiffrés – la promesse est aussi un « signe », une « annonce » comme les indices laissés, par la mère à ses jumeaux dans son testament, qui lui permettent de leur parler au-delà du silence et de la mort – grâce à la parole responsable, on peut essayer de « guérir chaque souvenir » (*Incendies*, p. 89), en d'autres termes de refermer les plaies béantes. On passe alors de l'expression « mourir sous la lumière crue », à un autre type de lumière, celle qui montre la promesse accomplie : « mon nom sur la pierre gravé au soleil » (*Incendies*, p. 14) « ton nom éclaire ta tombe » (*Incendies*, p. 33)

La scène du procès d'*Incendies* telle qu'elle est présentée dans la pièce est malheureusement absente du film de Denis Villeneuve basée sur l'œuvre de Mouawad, mais elle est apparaît sous d'autres formes qu'il me semble intéressant d'évoquer ici puisqu'elles permettent elles aussi, à leur manière, de faire prendre conscience de l'importance de la responsabilité. Je ne m'arrêterai donc ici que brièvement sur deux scènes qui me semblent révélatrices : la scène d'ouverture et celle de la piscine, au moment où Nawal reconnaît son fils et son bourreau. La première scène du film de Villeneuve s'ouvre sur une vue panoramique d'un paysage extérieur, puis le mouvement de la caméra, en travelling, passe de ce qui s'avère être une fenêtre vers l'intérieur d'une classe où se trouve des enfants dont on rase le crâne, des enfants qu'on destine à être soldats. Ceux qui les rasent portent un uniforme militaire. La caméra s'arrête et zoom sur

⁴⁶⁸ Abou, Sélîm, *De l'identité et du sens*, p. 292 – c'est moi qui souligne.

le pied de l'un d'eux, on y voit trois points tatoués – cet enfant on le comprendra par la suite est Nihad / Abou Tarek. La caméra passe par la suite à un plan d'ensemble où l'on voit l'enfant au pied tatoué se faire raser, elle s'approchera lentement pour faire un gros plan sur son visage puis pour accentuer son regard : tout se passe comme si l'enfant nous regardait, un regard lourd de sens, dur, accusateur, un regard qui implique le spectateur.

Dans la pièce de Mouawad, Nawal reconnaît son fils pendant le procès, au moment où ce dernier parle de ses crimes et montre le nez de clown dont il dit qu'il lui a été donné par sa mère. Dans le film, lorsque Nawal retrouve Nihad, elle est au Québec, loin du pays en guerre où elle a été emprisonnée, violée et torturée. Elle est encore à la recherche de ce fils dont elle a dû se séparer au début du film. La trace qui devrait permettre de le retrouver n'est pas le nez de clown déposé dans le seau où a été retrouvé Nihad après sa naissance, comme dans la pièce, mais un tatouage. Ce tatouage est constitué sans nom, sans lettres : rien que trois petits points sur le talon, tels des points de suspension, un vide (identitaire) à remplir et une référence à la tragédie d'Œdipe aux « pieds enflés ». Lorsque Nawal retrouve son fils, elle est dans une piscine municipale. Ce qu'elle voit d'abord, et ce que la caméra montre en grand plan – le spectateur adopte le point de vue de Nawal – ce sont les pieds de Nihad avec un zoom sur le tatouage, signe de reconnaissance qui le lie à Nawal. Elle nage alors vers ses pieds avec espoir. Puis, le mouvement ascendant de la caméra – qui suit le regard de Nawal – ainsi que celui de la contre-plongée permettent de montrer entièrement Nihad – le spectateur voit alors, en même temps que Nawal le découvre, son visage qui est celui de son bourreau (lors des séances de torture qui précède où l'on voit le bourreau, on ne voit pas ce pied, tout comme Nawal). Le mouvement ascendant de la caméra le grandit, le met en valeur : c'est

le monstre, mais aussi, l'être humain menant une existence tout à fait normale : la caméra s'éloigne pour un plan d'ensemble, on le voit avec des amis. Les voix assourdies par le mouvement de l'eau que l'on entendait au moment où Nawal s'approchaient des pieds se précisent : des voix de tous les jours, une conversation banale mêlant l'arabe et le québécois. Le monstre est là dans l'espace du quotidien. Il n'en a pas (encore) été chassé. Il se sait bourreau et criminel, mais il continue de vivre dans le cadre quotidien de la vie. Il n'a pas été jugé pour ses crimes. Une autre scène suivra qui corrobore cette idée : on voit Nihad/Abou Tarek seul, nettoyant un bus et on comprend qu'il est employé dans une compagnie de bus. Le cadre spatial est important dans les deux cas évoqués plus haut. Les deux espaces sont des espaces publics – la piscine municipale, le bus – des espaces du quotidien. Nihad ne vit pas en marge de ces espaces : il fait partie d'un *groupe* d'amis, il prépare le bus à recevoir des voyageurs. Le bus dans lequel se trouve Nihad fait écho à celui qui précède dans le film, le bus brûlé avec ses voyageurs dans le pays en guerre. Le chaos de la guerre semble loin de cette scène paisible montrant Nihad dans le bus. Mais Nihad, lui, est toujours là. Il est vrai que l'on pourrait voir un cliché dans cette idée rappelant que la société n'est pas uniquement faite d'hommes bons, et que le mal y sévit. Cependant, la réflexion que propose le film sert de prise de conscience à ceux qui l'oublient, un rappel que souvent nombre de criminels de guerre restent parmi nous, qu'ils se cachent et continuent de vivre normalement.

1.3. La Levée des couleurs : l'amnistie vs l'horizon du pardon

L'absence du procès pour crimes de guerre et la question de l'amnistie au Liban apparaissent aussi dans *La Levée des couleurs* à travers la mise en abyme d'une scène du tribunal de Nuremberg :

« Dans son manuel d'histoire, on voit une photo du tribunal de Nuremberg : des officiers et dirigeants nazis, casques sur les oreilles, écoutent impassibles le réquisitoire du procureur. La photo fascine Siham. Elle imagine ces individus au temps de leur toute-puissance, qui (...) sèment la destruction et la mort (...) Or les voici, les mêmes, exhibés, soumis, serrés en rang d'oignons face à un tribunal. Lorsque les conflits se terminent, les criminels de guerre sont jugés : c'est ce que suggère l'illustration en noir et blanc. Le professeur affirme que ce n'est pas toujours le cas... » (*Levée*, p. 61)

Cette photo apparaît en parallèle aux allusions au pardon et à la charité chrétienne à l'école de Siham (voir à ce propos *La Levée* pp. 61-65) qui se répète à travers le sermon du père Seghan et celui de son oncle (voir *La Levée* pp. 76-77 et pp. 162). Cependant, Siham reste fermée à ce type de discours dont elle ne semble même pas comprendre le rapport avec sa famille. L'apparition de cette photo annonce ce qui arrivera à la fin de la guerre :

« Quelques jours plus tard, Siham apprend qu'une loi d'amnistie a été promulguée par le gouvernement. On a décidé de *passer l'éponge* sur les crimes perpétrés pendant la guerre : désormais aucun milicien ne pourra être poursuivi pour des faits commis entre 1975 et 1991 (...) tous (...) se trouvent amnistiés *par un trait de plume, pardonnés à jamais, sans aucun recours possible pour leurs victimes* » (*La Levée des couleurs*, p. 177 – c'est moi qui souligne)

Un débat suit cette décision d'amnistie dans le roman : certains sont contre, d'autres pour, et quelques-uns comme l'oncle Nebhan restent indifférents. Siham quant à elle « écoute, essaie de comprendre les arguments des uns et des autres » (*La Levée*, p. 179). Les seuls

qui semblent l'intéresser sont ceux de Mouallem Antoun qui a perdu son frère pendant la guerre :⁴⁶⁹

« Ce qui le révolte par-dessus tout, c'est que les assassins n'ont pas avoué leurs crimes, il ne se sont pas manifestés pour reconnaître leurs actes et demander pardon. On a pardonné à des ombres, à des hommes sans visages. » (*La Levée*, p. 179)

On voit l'importance que Mouallem Antoun porte à la reconnaissance entre les assassins et les victimes. Siham quant à elle « avec ou sans amnistie, elle serait remontée à Yarcoub, elle serait retournée à Birnay » (*La Levée*, p. 181) Au moment où elle décide d'aller à la rencontre de Maher – ou plutôt à l'encontre dans ce cas – pour venger sa famille, on voit que « le démantèlement de la ligne verte la laisse indifférente » puisque « dans sa tête il fait toujours guerre » (*Levée*, p. 185). De même, lorsque Zein publie son roman en 2011 et encore aujourd'hui, la guerre est bien finie, la ligne verte est démantelée depuis bien longtemps mais, dans l'absence de procès contre les crimes de guerre, dans le silence sur les événements terribles qui ont eu lieu, la ligne verte continue de hanter Beyrouth et le Liban. Donc, lorsque j'évoque le lien que Siham renoue entre les parties de la ville au moment où elle passe d'une partie à l'autre de l'ancienne ligne verte (dans le chapitre précédent), je ne parle pas du fait qu'elle relie les parties séparées par la guerre en tant que tel, mais surtout du fait qu'elle rétablit le lien qui est resté cassé après la fin de la guerre. En effet, ce qui compte dans *La Levée des couleurs* c'est le récit qui se tisse et le regard que ce roman nous invite à poser sur les scènes du passé. La rencontre entre le bourreau et la victime propose une réflexion intéressante sur l'absence de procès pour crimes de guerre et la question de la vengeance et du pardon.

⁴⁶⁹ On voit que Siham a un lien plus fort avec ceux qui, comme elle, ont vécu une injustice. Lorsqu'elle passe à côté d'un « squat » dans la capitale, elle pense : « Ces réfugiés du fin fond du pays, elle les sent, d'instinct, plus proches d'elle que de sa tante Helena ou sa cousine Tania » (*La Levée*, p. 186).

Cette rencontre est décisive pour Siham puisqu'elle révélera la part perdue de son histoire mais également l'histoire de celui qui a participé au massacre de sa famille. La scène de rencontre met en évidence un échange spéculaire entre les deux personnages qui permet d'expliquer le geste arrêté de Siham qui ne va pas jusqu'au bout de sa vengeance. Comme dans le reste du roman, tout passe par le regard dans cette scène. Aucun échange de parole entre Siham et Maher :

« Le visage est figé comme un masque, les lèvres entrouvertes. C'est lui, Maher, elle l'a reconnu. (...)
Tout à coup elle se rend compte que Maher la regarde. Les yeux de l'homme sont rivés sur elle. Siham empoigne le pistolet, concentrée, résolue.
Plusieurs secondes passent.
D'autres secondes encore.
Rien.
Sa main demeure immobile. Son bras inerte. Une gangue de pierre la paralyse. Elle est incapable d'accomplir le moindre mouvement.
L'œil morne continue de la fixer. Il ne la regarde pas, il regarde à travers elle, sans remuer un cil. Un regard absent qui n'exprime rien, rien qu'une insondable lassitude, une lassitude au-delà du sensible, désincarnée, minérale.
Siham s'aperçoit que l'homme est assis dans un fauteuil roulant. Ses mains sont croisées sur les cuisses, il porte un short qui laisse à nus des genoux cagneux et des jambes squelettiques. Sur la table (...) des boîtes de médicaments (...)
Siham se sent vidée. Son corps est amorphe. Son cœur sec. » (*La Levée*, pp. 197-198)

On pourrait croire que la paralysie de Siham est liée au souvenir qui lui revient à l'esprit, celui du crime qui s'est déroulé devant ses yeux dans le passé :

« Siham a tout vu (...) Elle voudrait (...) ne plus savoir ne plus souffrir. (...) Mais elle est incapable de desserrer les mains, de remuer les lèvres. Elle est paralysée » (*La Levée*, p. 14)

Cependant, cette fois-ci, sa paralysie semble refléter celle de Maher : l'immobilité de ce dernier fait écho à la sienne, la gangue (substance minérale)⁴⁷⁰ qui la paralyse rappelle le regard de Maher qui n'exprime qu'une lassitude « minérale ». La vengeance est inutile puisque Maher a déjà été puni par une sorte de *deus ex machina*. Ce choix du romancier

⁴⁷⁰ Voir « gangue » dans le *TLFi*.

est révélateur, tout comme l'échange spéculaire entre les deux personnages. En punissant le bourreau à l'avance, il empêche la vengeance de Siham. D'ailleurs, la voix qui s'introduit dans cette scène silencieuse, et qui explique à Siham ce qui est arrivé à Maher, est d'abord présentée d'une façon étrange, comme venant d'ailleurs :

« Soudain des mots affleurent. Une voix arrive de loin, alourdie, gonflée de brume :

- Ne vous en faites pas, il ne reconnaît personne, de toute façon. Même moi, il y a des jours.

Accablée, Siham se retourne, rejoint la dame (...) Elle lui explique que Maher (...) ne pourra plus jamais marcher, la balle lui a brisé la colonne vertébrale (...) Siham se retrouve face à une grande photo accrochée au mur : Maher en compagnie d'une jeune fille blonde qu'il serre dans ses bras. C'est le Maher d'autrefois, même âge, même sourire, même joie de vivre, même main prête à ébouriffer les cheveux de Karim, à se poser sur elle comme une délivrance.

La dame surprend son regard :

- C'est sa fiancée Alia. Vous l'avez connue ? (...)

- Elle est morte une semaine avant le mariage. Toute sa famille a été massacrée à Beit-Yarine. Maher ne vous a jamais parlé d'elle ?

Un long silence s'installe. Siham ferme les yeux, les rouvre, regarde de nouveau la photo. Puis soudain, elle (...) se dirige vers la porte. » (*La Levée*, p. 198 – c'est moi qui souligne)

Le récit de la dame révèle à Siham le maillon perdu de son histoire : si le Maher qu'elle a connu s'est métamorphosé c'est à cause de la mort de sa fiancée. Cela met en évidence le fait que l'histoire de Siham n'est complète qu'au moment de la révélation de l'histoire de Maher. Le maillon perdu de son histoire à elle est dans son histoire à lui. Les histoires s'entrecroisent, s'entretissent et ne sont pas séparables.

Le jeu de miroir de la scène de rencontre entre Maher et Siham rappelle les passages consacrés à l'amie de Siham, Nahida qui apparaît vers le début du roman⁴⁷¹. Lorsque l'amitié fusionnelle entre Siham et Nahida est présentée vers le début du roman, on apprend aussi que Nahida est originaire de Beit-Yarine, justement le village d'où vient la fiancée de Maher. Ainsi, le départ précipité de Siham au moment de la rencontre de

⁴⁷¹ Voir *Supra*, chapitre 1.

Maher s'explique-t-il grâce à la photo de la fiancée morte de ce dernier à travers laquelle elle imagine le massacre qui a eu lieu dans le village de Nahida et qui aurait emporté la famille de son amie ou même son amie, qui n'est en fait qu'une part d'elle-même.⁴⁷² Un massacre perpétré cette fois-ci par les gens de sa propre communauté. Cette même photo rappelle à Siham le Maher d'autrefois, celui avec qui elle partageait un lien quasi familial.⁴⁷³ Ce sont ces réalisations qui transforment la perspective de Siham et qui provoquent son départ précipité.

C'est suite à cette rencontre où Siham reconnaît le lien qu'elle partage avec l'autre que l'on sort du récit itératif et du temps figé dans les images du passé. Le temps ne peut s'écouler que lorsque le récit du passé retrouve tous ses maillons. C'est alors que Siham peut aller « enterrer » ses morts : en effet, c'est après son départ précipité de la maison de Maher qu'elle va retrouver les lieux de son village, les lieux du massacre. Siham sort aussi du cycle de la vengeance et de la violence :

« Dans quelques heures, quand poindra le jour et que les couleurs se lèveront sur les collines, Siham se réveillera et se dressera lentement, ramassera son sac, sortira le revolver qu'elle videra de ses cartouches avant de le lancer loin dans les fourrés (...) elle marchera sans hâte, ne pensera à rien, bercée par les bourdonnements du soleil et le bruit de ses pas sur le bord de la route. Le village de Maher, elle le traversera en jetant un simple coup d'œil sur l'épicerie, le sang calme, le cœur serein » (*La Levée*, p. 201-202)

La fin du roman met en évidence « la mémoire apaisée »⁴⁷⁴ de Siham et sa réconciliation avec le passé. La rencontre avec Maher et le retour sur le passé s'oppose à l'amnistie,

⁴⁷² J'ai montré dans le premier chapitre comment lorsque Siham se souvient de Nahida, l'accent est mis sur le lien si fort qu'il devient pour Siham comme un besoin vital : celui de retrouver une part d'elle-même. Voir *Supra* chapitre 1,

⁴⁷³ Voir chapitre 4, sur Maher et l'unheimlich.

⁴⁷⁴ Ricoeur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 536.

« forme institutionnelle de l'oubli »⁴⁷⁵ que Ricœur voit comme « un pacte secret avec le déni de mémoire »⁴⁷⁶ – il rappelle « la proximité phonétique, voire sémantique, entre amnistie et amnésie »⁴⁷⁷ – et qui n'est selon lui qu'une simulation du pardon, une « caricature du pardon »⁴⁷⁸. Peut-on vraiment parler de pardon dans le cas de Siham ? L'expression de Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, est révélatrice : il parle constamment du « pardon difficile ».⁴⁷⁹ Il dit d'ailleurs : « Le pardon, s'il a un sens et s'il existe, constitue l'horizon commun de la mémoire, de l'histoire et de l'oubli. Toujours en retrait, l'horizon fuit la prise, il rend le pardon difficile : ni facile, ni impossible. »⁴⁸⁰ C'est à l'horizon que se croisent pour Ricœur « les itinéraires respectifs » de l'oubli et du pardon – pour l'oubli, celui « de la mémoire et de la fidélité au passé », pour le pardon, celui « de la culpabilité et de la réconciliation avec le passé ». L'horizon, ce « lieu qui n'est pas un lieu », « horizon d'une mémoire apaisée, voire d'un oubli heureux ».⁴⁸¹ C'est bien sur l'horizon⁴⁸² (du pardon) que s'achève le roman et vers l'horizon que continue la marche de Siham.

Par ailleurs, en sortant du point de vue unique de Siham, le roman s'ouvre vers d'autres points de vue et rappelle aussi l'importance de la communication dans le processus de la réconciliation mais surtout l'importance de la multiplicité des points de vue sur l'histoire du passé. Le roman de Zein permet de réfléchir avec Ricœur au « caractère sélectif du

⁴⁷⁵ Ricœur, Paul, *op. cit.* p. 586.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ *Ibid.* p. 634.

⁴⁷⁹ *Ibid.* Il s'agit du titre de l'épilogue de l'essai de Ricœur.

⁴⁸⁰ *Ibid.* p. 593.

⁴⁸¹ *Ibid.* p. 536.

⁴⁸² Je renvoie aux chapitres précédents qui mettent en évidence les images aériennes de la fin, la levée des couleurs sur l'horizon et la signification du nom de Siham.

récit »⁴⁸³ et aux enjeux de cette sélection sur la configuration de la mémoire et de l'histoire : en effet, lorsque les responsables libanais proposent l'amnistie suite à la guerre libanaise, ils posent une couche d'oubli sur les événements qui ont eu lieu. L'histoire est alors tronquée et les responsables libanais créent une sorte de raccourci dans le fil de l'histoire en assumant qu'on peut tout simplement sauter l'étape liée à la parole responsable, aux procès, au travail nécessaire du deuil et que le temps se déroulerait alors normalement. Les responsables du pays choisissent de ne pas raconter, de laisser un vide mémoriel, et de considérer ce vide comme suffisant pour remplir le creux de l'histoire : on « oublie », on efface les crimes et on fait « comme si rien ne s'était passé ». ⁴⁸⁴ En d'autres termes, on efface le texte tissé par la guerre, le récit de la guerre, et on écrit un nouveau texte sur l'ancien: tout se passe comme dans la définition originelle du palimpseste, celle évoquée par Odile Bombarde⁴⁸⁵ : à l'origine, l'auteur du palimpseste ne se soucie pas du texte premier ; le texte nouveau n'a aucun lien avec l'ancien qu'il recouvre. Cependant, je l'ai montré, le « nouveau » texte ne devrait pas être un texte qui efface l'ancien texte, mais un texte qui tient compte du passé et de toutes les couches de l'histoire, comme le fait la littérature. La nouvelle écriture proposée par les écrivains ne veut pas commencer sur une surface vierge dans le sens de l'oubli, mais dans le sens d'une écriture qui est capable de dire ce qui n'a pas été dit, ce qu'on a voulu taire, ce qui a été considéré indicible.

De plus, bien que le roman s'achève sur Siham qui s'engage sur le chemin de la réconciliation et de la reconstruction, on retrouve une expression ambiguë qui pourrait être interprétée de façon à la fois positive et négative. Lorsque Siham descend vers la

⁴⁸³ Ricœur, Paul, *op. cit.*, p. 579.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 587.

⁴⁸⁵ Voir Bombarde, Odile, *op. cit.*, p. 48.

grande ville, « les pelleteuses achèvent de déblayer les vestiges de la guerre, où les hommes ont repris leur vie d'avant, légers et rieurs, *comme si de rien n'était* » (*La Levée*, p. 202 – c'est moi qui souligne). L'expression « comme si de rien n'était » résonne comme celle qui décrit l'amnésie-amnésie dans l'ouvrage de Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*⁴⁸⁶. En effet, il faut revenir ici vers Maher et sa réaction quant à la rencontre avec Siham. Contrairement à ce qui arrive lors des procès auxquels assiste Nawal dans *Incendies* où elle commence clairement par rappeler son nom et qui elle est à son bourreau (voir *Incendies*, p. 68), Siham cache le sien au moment où elle va voir Maher. Elle se présente comme étant « Mona T. » (*La Levée*, p. 196). Cela pourrait sembler contradictoire avec le fait qu'elle va enfin le confronter, mais, je vais montrer que le choix du romancier est significatif. De plus, dire son vrai nom semble inutile puisqu'il s'avère que Maher a perdu la mémoire. Cette amnésie aussi est justement révélatrice. Le romancier semble insister sur le fait que, pour Maher, la rencontre est incomplète et que « l'avènement », la révélation de la vérité, n'a pas encore lieu. A la fin du roman, au moment où on a accès au point de vue de Maher, on lit :

« Il n'arrive pas à savoir qui est cette fille. Sa mère lui a dit qu'elle s'appelait Mona T. ; ce nom ne lui évoque rien, il a dû l'oublier, il y a beaucoup de noms qu'il a oublié de sa vie d'avant. Le visage, en revanche, il le connaît, il en est sûr, ses traits lui sont familiers, ses yeux surtout, lui rappellent quelqu'un (...) Il doit retrouver l'identité de cette fille. Il a l'impression qu'à l'instant où il la reconnaîtra *quelque chose se produira dont il espère l'avènement* depuis le jour où, à peine réveillé de son coma, il a compris qu'il passerait le restant de sa vie cloué sur une chaise roulante. » (*La Levée*, p. 201 – c'est moi qui souligne)

⁴⁸⁶ Ricœur, Paul, *op. cit.*

Pour Maher, l'histoire restera en morceaux :

« il essaye de deviner qui, mais sa mémoire lui résiste, les images lui échappent, seules des paroles affluent en désordre, des syllabes dénuées de sens, des mots inintelligibles dans des phrases décousues, brouillés de parasites... » (p. 201)

Le passage ci-dessus met surtout en relief l'idée d'un discours chaotique où les images se séparent des paroles, où signifiant et signifié ne correspondent plus. Maher devra retrouver le fil de la mémoire perdue pour pouvoir redonner un sens aux mots, recoudre le discours et retisser le récit du passé. On pourrait peut-être voir en Maher une représentation d'un certain Liban à la fois victime et bourreau, blessé à vie, dans une certaine immobilité et ayant perdu le fil de la mémoire. Mais, il me semble qu'on doit surtout voir Maher comme une représentation de celui qui n'a pas encore fait le chemin vers la rencontre de soi à travers l'autre comme Siham. Ce chemin vers la vérité amènerait Maher à faire des découvertes effroyables sur lui-même, à voir la part monstrueuse qui se cache en lui. Cela fait alors écho aux personnages de Mouawad qui plonge en eux-mêmes vers une vérité redoutable. C'est au tour de Maher d'« oser faire récit par lui-même », ⁴⁸⁷ au tour de « l'ancien criminel [de] participer à la réécriture de l'histoire nationale pour être pardonné », comme ce qui a eu lieu lors des procès d'Afrique du Sud évoqués par Ricœur dont « la plus grande innovation » ⁴⁸⁸ est le fait qu'ils ont lieu « sous l'égide du modèle de *l'échange* » ⁴⁸⁹ et de celle de l'amnistie individuelle et non-collective ». Ricœur cite le texte de Sophie Pons *Apartheid. L'aveu et le pardon* : « L'immunité se mérite, elle implique la reconnaissance publique de ses crimes et l'acceptation de nouvelles règles démocratiques » ⁴⁹⁰.

⁴⁸⁷ Ricœur, Paul, *op. cit.* p. 580.

⁴⁸⁸ Sophie Pons (*Apartheid. L'aveu et le pardon*), citée par Ricœur, *Ibid.*, p. 627.

⁴⁸⁹ *Ibid.* - C'est moi qui souligne

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 627.

Ainsi, le roman de Zein, à travers le personnage de Siham, semble ouvrir la route à ceux qui n'ont pas encore fait le chemin qui les amène vers le passé et vers la rencontre nécessaire vers l'autre. Le prénom Siham, en arabe, renvoie également au « tuteur », en français c'est celui qui « veille sur un mineur »,⁴⁹¹ mais aussi, dans les deux langues, le tuteur c'est à la « tige de bois, (...) plantée verticalement dans le sol pour soutenir ou redresser une jeune plante ou un jeune arbre au moins pendant les premiers temps de sa croissance ».⁴⁹² C'est ainsi qu'on pourrait également comprendre l'attachement de Siham aux arbres, qui sont comme le dit Bachelard, « l'image verticale », « l'image verticalisante »⁴⁹³ par excellence, et aussi un « stabilisateur, un modèle de droiture et de fermeté ».⁴⁹⁴ Siham apparaît ainsi comme celle qui veille sur l'histoire de sa famille – mais aussi sur l'histoire du pays et sur son avenir. Le roman invite au rétablissement du lien entre les différentes communautés et rappelle que ce lien n'est pas uniquement social, mais qu'il est aussi lié à la famille, c'est-à-dire, vital.

Il est intéressant dans le contexte du roman de Zein d'évoquer le roman de Myriam Antaki,⁴⁹⁵ *Les Versets du pardon* dont le thème principal tourne autour du pardon et de la réconciliation, comme le titre l'annonce déjà. Ce roman est, dans un sens, lié à la guerre civile du Liban. Ahmed, le narrateur, également personnage principal du roman, est né au Liban, dans un des camps de réfugiés palestiniens, celui de Naher-El-Bared. Ahmed, le « terroriste de Palestine » (*Les Versets*, p. 196) a été élevé musulman

⁴⁹¹ Voir « tuteur », *TLFi*

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination en mouvement*, Paris : (Librairie José Corti) Le Livre de poche (Coll. « Biblio essais »), 1943, p. 263.

⁴⁹⁴ Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos : Essai sur les images de l'intimité*, Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 318.

⁴⁹⁵ Myriam Antaki est une écrivaine syrienne née à Damas à une date indéterminée. Elle écrit en français et est l'auteur de quatre romans, dont le dernier, *l'Euphrate* a été publié en 2007.

loin de parents qu'il n'a pas connus. Le travail de la mémoire et de l'écriture permet son parcours vers l'autre : à travers le journal intime de son père et une lettre de sa mère, il arrive à « reconstruire l'histoire »⁴⁹⁶ : il recompose le récit du passé et découvre sa propre identité : il est le fils de David – un juif qui a vécu la Shoah et de Marie, une chrétienne de Palestine.

Le narrateur des *Versets du pardon*, Ahmed, se présente ainsi dans les premières lignes du roman: « Je suis un terroriste, un rêveur » (*Versets*, p. 11). « Né au bord d'un chemin », « jeté à la porte d'un camp de réfugiés de Palestine » (*Versets*, p. 13), Ahmed a vécu loin de ses origines, ignorant son identité réelle : « Sans père, sans mère, sans terre », il est en quête « de l'amour qui [le] jette comme un enfant vieilli dans la nudité du monde » (*Versets*, p.3). Abandonné dans un orphelinat, Ahmed est recueilli par un Cheick qui lui « apprend à venger [sa] terre » et grâce à qui il croit « existe[r] enfin » (*Versets*, p. 15). Cependant, il n'existera vraiment qu'à travers ses « dernières paroles » (*Versets*, p. 21), « confession de paix » dans laquelle il veut « réinscrire sa vie » (*Versets*, p. 20), ces « versets du pardon » dont il est également l'auteur et qu'il écrit de prison :

« Père, mère (...) je vous écris une histoire d'amour, la vôtre, la mienne, *pour exister*, vous toucher, disparaître. Mes dernières paroles écrites pour vous, sont les versets du pardon » (*Versets*, p. 21)

En effet, dans le roman d'Antaki, la traversée vers soi et vers l'autre, se fait grâce à la narration et à l'écriture : les versets du pardon écrits par Ahmed sont le récit et la réécriture du journal intime de son père, David, et de la lettre écrite à ce dernier par sa mère, tous deux reçus quand sa mère vieillissante l'a enfin retrouvé.

⁴⁹⁶ Mouawad, Wajdi, *Incendies*, p. 89.

Comme le disent les auteurs de *La Littérature francophone du Machrek*, « si la réconciliation avec le père est possible, c'est parce qu'Ahmed, devenu le narrateur de son père, adopte le point de vue de celui-ci grâce à la focalisation interne »⁴⁹⁷ qui permet à Ahmed de se mettre en quelque sorte à la place de son père, d' « entrer dans la peau de ce père »,⁴⁹⁸ ou en tout cas de se mettre à côté de lui, puisque grâce aux jeux de pronoms « je / tu » dans la narration de ce journal, Ahmed entre en dialogue avec son père. En effet, le journal de David n'y est pas retransmis tel quel à travers un discours direct à la première personne. Ce n'est pas le père qui y parle mais le fils qui s'adresse à lui en le tutoyant : le fils ne s'efface pas entièrement derrière le père, il reste fortement présent en remplaçant le « je » du journal intime par des apostrophes et par les pronoms tu / toi : « Père, comment aurais-je pu imaginer que tu viens de France (...) C'est toi, l'enfant de Cordouan (...) Père tu aimes le vertige de l'océan (...) Père, tu es grand à présent... » (*Versets*, pp. 25-29). Ce jeu de pronoms met en évidence la communication qui se crée entre le père et le fils grâce à la lecture / réécriture du journal qui permet de les rapprocher. Tout se passe comme si Ahmed ne découvrait pas seulement son identité à travers ce journal, mais qu'il traversait également les frontières du temps et de l'espace pour se rapprocher non seulement de cette part perdue de son histoire mais aussi de cet autre qu'est son père qu'il peut désormais porter en lui grâce à l'histoire retrouvée du passé.

Le jeu des temps met aussi en évidence les fusions possibles entre le père et le fils : le récit du passé se fait au présent et permet au fils de revivre au présent ce que le père a vécu dans le passé : « L'armée allemande *entre* à Cordouan. La mer *est* bleue et triste.

⁴⁹⁷ Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 421

⁴⁹⁸ *Ibid.*

(...) Il y a peu de juifs à Cordouan mais vous portez tous l'étoile jaune comme une marque de la honte. » (*Versets*, pp. 2-33). Le présent de narration et le présent du moment de l'écriture se rejoignent et se confondent quelquefois : « Il est court le temps d'être heureux. (...) Il y a des paradis qui s'en vont avec l'enfance perdue, le songe, la souffrance. La guerre promène son cortège de haine... » (*Versets*, pp. 30-31) Ce paragraphe révélateur pourrait faire référence tant à l'histoire du passé (la guerre allemande vécue par le père) qu'à celle du présent (la guerre vécue par le fils). Par ailleurs, le présent résonne tel un présent gnomique et donne un caractère universel au texte. Dans ce même sens, il est intéressant de s'arrêter sur le moment où Ahmed découvre l'identité de son père : « Ce bonheur de te découvrir et soudain de te perdre (...) Père, tu es juif ! C'est toi que je renie et assassine ». (*Versets*, p. 32) La découverte du lien de sang avec l'ennemi, qui rappelle les réalisations auxquelles arrive Siham dans *La Levée des couleurs* au moment où elle découvre les liens qui se tissent entre elle et Maher, permet de mettre en valeur une idée essentielle : le terroriste de Palestine prend conscience que ce qu'il détruit est une part de lui-même, son père, mais aussi, il s'agit d'une prise de conscience de l'absurdité de la destruction de cet ennemi qui n'est qu'un autre être humain qui fait partie de lui. Le lien de sang étant évidemment réciproque, cette même idée est renforcée par le jeu de miroir qui se crée entre les deux personnages lorsqu'Ahmed découvre que son père a fait partie de l'Irgoun⁴⁹⁹ : « Père, tu es devenu un terroriste, c'est fou comme on se ressemble ! » (*Versets*, p. 124)

Aussi, le père et le fils semblent-ils se rejoindre : ce mouvement met en évidence l'interchangeabilité des histoires et rappelle l'horreur et l'absurdité des guerres en général

⁴⁹⁹ « L'Irgoun est une organisation terroriste juive qui luttait pour l'avènement d'Israël ». Voir Haddad Katia, *op. cit.*, p. 417.

et des conflits entre Arabes et Israéliens en particulier, ces deux peuples ayant vécu, selon ce roman, des histoires similaires. Il est important d'ajouter que le roman d'Antaki, bien que fictif, s'inscrit dans un cadre historique réel et qu'il reprend des événements majeurs des années 40 : les persécutions des Juifs, l'arrivée des rescapés des camps nazis sur les plages d'Israël, l'attentat de l'hôtel King David, le massacre de Dar Yassin, la prise du Al-Qastal, etc.

Au cœur des *Versets du pardon* se trouve une photo du père de David : elle a été prise dans la prison d'Athlit où ce dernier rencontre le cheikh Ahmed al-Tahi « (portant le même prénom que le héros) et qui incarne l'idéal syncrétique de l'auteur ». ⁵⁰⁰ Le cheikh « apprend [à David] la langue arabe en même temps qu'il lui transmet (en vain) son message de paix ». ⁵⁰¹ Ahmed dit de cette photo qui « fixe[] en noir et blanc les confessions de Yahvé, Dieu et Allah » qu'elle « pourrait être le titre d'un ouvrage » (*Versets*, p. 90) ; la photo d'Athlit est justement une mise en abyme du roman de Myriam Antaki qui cherche à (ré)unir en lui et en un même personnage ces trois confessions.

2- Du fil du récit au récit de filiation :

Dans l'œuvre de Mouawad, la violence endémique est représentée par la relation entre les pères et les fils, à travers les mythes et le retour de la figure d'Œdipe et également dans l'évocation de récits bibliques. Le cycle de la violence dans lequel l'humanité s'enferme encore aujourd'hui est représenté de façon intéressante : la didascalie du début montre que la pièce a lieu à l'époque contemporaine :

⁵⁰⁰ Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 418

⁵⁰¹ *Ibid.*

« Lieu sans présence humaine
Technologie informatique.
Ciel de millions de voix.
Chaos de langue, de paroles, d'intimités
Interceptées, scannés, classées.
Un magma qui dure.
Un signal. Une voix est repérée.
Décodée, syntonisée, clarifiée
Elle surgit. » (*Ciels*, p. 13)

Malgré ces références résolument modernes, les liens avec des images babéliques sont clairs. La voix qui ouvre la pièce annonce l'arrivée du « temps hoquetant » et menace comme une voix oraculaire :

« Voici venir le temps hoquetant (...)
Tout homme qui tue un homme est un fils qui tue un fils
Nécessairement horriblement nécessairement ;
Tout sang d'homme qui tache des mains d'homme
Nécessairement horrible nécessairement
Est le sang d'un fils qui tache les mains d'un fils !
Hic ! Hic ! (...)
Par ici les parricides, par ici les parricides
Par ici le sang des pères » (*Ciels*, p. 14)

La voix revient comme un leitmotiv dans la pièce :

« Enfantivores !
Vous êtes l'haleine de l'Histoire !
Voyez le sang : qui ordonne qu'il soit versé ?
Les pères les pères
Qui l'a versé ?
Les fils les fils
Tout homme qui tue un homme est un fils qui tue un fils... » (*Ciels*, p. 59)

On annonce une menace imminente. Les enquêteurs enfermés dans la cellule de traque terroriste doivent démêler l'enchevêtrement des voix qui se présentent à eux à travers le réseau Internet et les conversations téléphoniques simultanées pour trouver le fil qui les amènera sur la piste des meurtriers. Mouawad remettant en scène une autre version du mythe d'Œdipe dans cette pièce, mêlé à des références bibliques tel que la tour de Babel

et sa destruction, peut faire prendre conscience des dangers qui guettent le monde d'aujourd'hui qui reste enfermé dans le cycle de la violence. L'artiste qui doit, selon Mouawad, savoir écouter, « ausculter » le monde, peut lui « dans un monde assourdi par les codes », « brouillé par tous les grésillements du monde turbulent », ⁵⁰² entendre les cris des pères, les cris des fils et cherche à les faire entendre en les mettant en scène.

A ce cycle de vengeance et de violence s'oppose dans les œuvres de Mouawad la quête vers soi à travers l'autre qui devrait permettre non seulement de revenir sur les origines de la violence, de les (re)connaître, mais surtout de contribuer à une refondation des origines. Je m'arrêterai ici sur trois œuvres de Mouawad – *Seuls*, *Anima*, et *Littoral* – qui m'intéressent dans le sens où elles mettent en valeur les nouvelles alliances (dans le sens quasi biblique du terme) entre les pères et les fils et sur la mise en scène d'une nouvelle cosmogonie.

2.1. Du sacrifice d'Abraham au Retour du fils prodigue :

Dans *Seuls*, on retrouve deux tableaux opposés et complémentaires : le premier se trouve dans la première partie « Chemin », celle qui met en évidence la génétique de la pièce à venir : il s'agit du tableau *Le Sacrifice d'Abraham* de Rembrandt (voir *Seuls*, « Chemin », p. 106-107) où l'on voit Abraham prêt à sacrifier Isaac ; il est interrompu par l'Ange qui retient sa main et fait tomber le couteau. Ce tableau se trouve aussi au musée

⁵⁰² Leroux, Georges, « La Nouvelle annonce. A propos de *Ciels* », in « L'Oiseau-Tigre », *Les Cahiers du Théâtre français*. Vol. 9, n° 2, janvier 2010, p. 36.

de l'Ermitage où il fait face à celui qui est au cœur de cette pièce,⁵⁰³ *Le Retour du fils prodigue*, vers lequel Harwan entreprend son voyage, et dans le ventre duquel il finit par entrer. Ces tableaux se trouvent l'un avant la pièce – donc à son origine – et l'autre au cœur et à la fin de la pièce. *Le Sacrifice d'Abraham* interprété dans le cadre de l'œuvre de Mouawad met en évidence une certaine violence, celle du père qui accepte de sacrifier le fils, cependant, dans le tableau, il s'agit d'une violence arrêtée en pleine marche, d'un mouvement interrompu. Il rappelle le cycle de la violence contre lequel se dresse l'œuvre de Mouawad et dont le monde devrait sortir. Ce mouvement de la violence interrompu retrouve son pendant dans le second tableau qui représente une réconciliation. Le tableau *Le Retour du fils prodigue* est inspiré de la parabole biblique (Evangile selon Saint Luc, 15 : 11-32) que l'on retrouve d'ailleurs dans la partie « Chemin ». La parabole raconte comment le fils revient vers le père et comment ce dernier, malgré le fait qu'il a été abandonné par son fils, qui a dilapidé sa part d'héritage dans la débauche, le reçoit sans colère, sans aucune parole de reproche. C'est cette lecture de la parabole qui intéresse Mouawad (voir *Seuls*, p. 100) qui dit : « Le retour du fils est entier tant l'accueil du père est entier » (*Seuls*, p. 100). Mais surtout, il ajoute, « Etrangement, cette histoire ne me bouleverse pas dans ce qu'elle me renvoie sur le plan familial. Ce n'est donc pas le lien du fils au père qui me préoccupe. Peut-être essayer de regarder le récit comme une métaphore. » (*Seuls*, p. 100). Dans l'équation de la « version algébrique » qu'il propose de la parabole à la page suivante (*Seuls*, p. 101), le résultat est « Retrouvailles ». Ce mot renvoie à celui de la rencontre, celle que Mouawad explore tout au long de son œuvre, celle de soi à travers l'autre, celle du pays natal, celui des origines, à travers le pays d'accueil, celui de l'exil. C'est le chemin du parcours de Mouawad, et celui de son

⁵⁰³ Cette information se trouve dans la partie « Chemin », *Seuls*, p. 108.

œuvre. Il ne faut pas oublier que *Seuls*, la pièce, n'évoque pas uniquement le retour du fils vers le père, mais surtout le retour du fils vers le pays qui est étroitement lié à un désir de retour vers la langue maternelle perdue. Il a été retranché de cette langue maternelle, originelle, à cause de la guerre qui a causé l'exil. Un schéma révélateur dans la partie « Chemin » de *Seuls* est celui où Mouawad réalise l'absence de la mère dans le tableau de Rembrandt : il en conclut que la mère est morte pendant l'absence du fils, il lie alors la perte de la mère à celle de la langue maternelle dans une équation mathématique d'égalité. Et il révèle quelques pages plus tôt :

« Écoutant la chanson de Mohamed Abd el-Wahab, je constate alors que si je suis incapable d'en comprendre les paroles, c'est précisément par que nous avons quitté le Liban, et si nous avons quitté le Liban, c'est à cause de la guerre civile. Je peux donc dire, en bon logicien, que si je ne comprends plus l'arabe, c'est un peu à cause de la guerre civile » (*Seuls*, p. 49)

La guerre civile qui l'a arraché à sa langue et à son pays et surtout à son enfance est celle-là même qui le pousse vers la nécessité de parler, de créer une parole du lien, de s'opposer à sa parole violente pour la contrer. C'est dans ce sens que l'on peut comprendre la présence du tout premier tableau que l'on trouve dans « Chemin », *Seuls*, celui dont on peut dire qu'il est « avant la lettre » et qui se trouve dans la partie « Ressentir » : il s'agit du tableau de *L'Annonciation* du Tintoret, où l'on voit l'ange Gabriel annoncer la nouvelle de la naissance de Jésus à Marie. Cette annonce est à prendre dans le sens métaphorique comme celle d'une nouvelle parole qu'apporte l'œuvre de Mouawad – dans ce cas *Seuls*, mais qu'on peut retrouver dans l'ensemble de son œuvre – celle de la parole du lien, de la réconciliation. Il ne faut pas oublier que les deux tableaux qui suivent sont inspirés de récits bibliques, le premier, celui du sacrifice d'Isaac se trouve dans l'ancien testament (Genèse 22 : 1-18) le second, celui de la parabole du fils retrouvé, dans le nouveau. Ceci met en évidence l'idée d'une nouvelle

alliance qui apparaît dans l'œuvre de Mouawad. Mais, la nouvelle alliance ne peut se substituer à la première dans l'œuvre de ce dernier qu'après l'épreuve difficile de la parole (« Amère, amère est la vérité dite ») et celle de la plongée en soi à travers l'autre. Aussi, l'ange de Mouawad apparaît-il comme un « ange pyromane » (*Seuls*) « inondant tout le confort d'avant » (*Seuls*) : il faut « un incendie pour voir, pour bien voir », « une guerre intérieure », « une guerre civile » (*Seuls*), non pas contre l'autre cette fois-ci, mais « une guerre contre [soi]-même » (*Seuls*), pour aller vers l'autre.

Une parole qui veut interrompre la violence, qui veut s'écrire sur le récit de violence, le récit du repli sur soi, une parole des bras ouvert vers l'autre, de ce que Mouawad appelle « l'être ensemble » :

« Ces gens sont rassemblés autour de cette chose très particulière qu'est *le mot*. (...) Il fait appel à la notion fondamentale qu'est l'être ensemble : *j'écoute quelqu'un qui me parle*. Le théâtre rassemble des gens venus écouter un cri qui va les bouleverser. »⁵⁰⁴

« L'être ensemble », que l'on peut lier à la catharsis et à l'empathie comme le fait Mouawad lui-même :

Le théâtre (...) comme un temps, celui de la métamorphose (...) le théâtre (...) comme un engagement, celui de la rencontre. Si aujourd'hui nous constatons combien *Nous sommes en manque* [en italique dans le texte] sans pour autant être en mesure de dire réellement de quoi, le théâtre nous offre la possibilité que nous puissions l'être ensemble »⁵⁰⁵

Et qui revient comme un leitmotiv dans *Incendies* malgré la tragédie qui touche les personnages :

« Maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux »
(Nawal à Wahab, *Incendies*, p. 24)

⁵⁰⁴ Mouawad, Wajdi, « Interview de Wajdi Mouawad, l'Orphée d'Avignon », propos recueillis pour Evene.fr, par Mathieu Laviolette-Slanka, Juin 2009.

⁵⁰⁵ Mouawad, Wajdi, « La phrase manquante » in *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, p. 86.

« Au-delà du silence,
Il y a le bonheur d'être ensemble.
Rien n'est plus beau que d'être ensemble »
(Lettre au fils, Nawal, *Incendies*, p. 88)

« Maintenant que nous sommes tous ensemble ça va mieux »
(Wahab à Nawal, *Incendies*, p. 92)

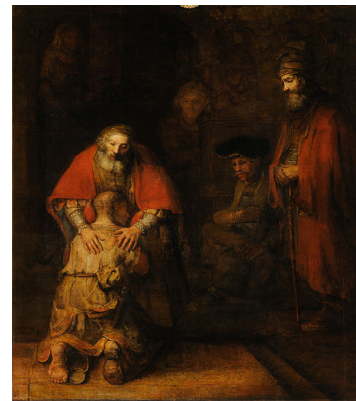
« L'être ensemble » est ainsi représenté dans la pièce *Seuls* à travers l'entrée de Harwan dans le tableau *Le Retour du fils prodigue* dans lequel il veut se fondre, un retour vers le père – et vers la mère (puisque ce retour vers le père est étroitement lié à un désir de revenir vers le pays mais surtout vers la langue maternelle). *Le Retour du fils prodigue* présente une image de réconciliation, d'amour, entre le père et le fils, qui s'oppose à la violence qui apparaît dans le tableau *Le Sacrifice d'Abraham*.



L'Annonciation du Tintoret



Le Sacrifice d'Abraham,
Rembrandt



Le Retour du fils prodigue,
Rembrandt

Cependant, l'œuvre de Mouawad présente aussi l'autre versant de l'histoire : quand la promesse ne s'accomplit pas, quand on continue à vivre dans l'aveuglement, la promesse peut devenir menace. Le couteau est à double tranchant. Promesse et menace sont des

antonymes en français remarque Aude Campmas,⁵⁰⁶ qui ajoute qu'en arabe, les deux mots sonnent de façon similaire. Il faut ajouter ici une précision : le mot « waad » (promesse) et le mot « waaïid » (menace) ne sonnent pas uniquement de la même façon, ils ont la même racine et le mot « waad » fait référence aux deux signifiés opposés, promesse ou menace, selon le contexte.⁵⁰⁷ Dans *Ciels*, le tableau du Tintoret, *L'Annonciation* revient dans un autre contexte : ce tableau devient la piste sur laquelle les enquêteurs de la cellule terroriste vont repérer les différents musées du monde qui vont être touchés par la violence des « fils » qui eux « reproduisent le réflexe atavique du sang »,⁵⁰⁸ celui des « pères ».

« Je donne le nom d'une jeunesse dévorée par les guerres et les catastrophes, par ce mouvement mécanique qui vous est si cher, vous qui pouvez en un geste pénétrer le moindre ordinateur comme si vous étiez l'ange inversé puisque vous pénétrez dans la chambre vierge non pas pour annoncer mais pour extorquer. »
(*Ciels*, p. 63-64 - c'est moi qui souligne)

Une inversion voire une subversion de l'annonciation (dans le sens biblique) est mise en évidence dans l'image de cet « ange inversé » qui dans cette pièce « extorque » au lieu d'annoncer. La pièce s'inscrit dans le cadre du monde contemporain et elle porte en elle une réflexion éthique universelle. D'une part, un lien se crée entre les deux tableaux qui se trouvent dans *Seuls : Le Retour du fils prodigue* et *Le Sacrifice d'Abraham* et la réflexion que portent *Seuls* et *Ciels* sur la relation et l'affrontement entre les fils et les pères – sur les fils qui tuent les pères et les pères qui tuent les fils, et surtout sur l'affrontement entre soi et l'autre. D'autre part, la pièce est une réflexion sur la place de

⁵⁰⁶ Campmas, Aude, « 'Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous ?' L'Amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad, in *International Journal of Francophone Studies*, Volume 15, 1, 2012, p. 114

⁵⁰⁷ Voir à ce propos le dictionnaire *Almaany* en ligne: la neuvième entrée. url de référence: http://www.almaany.com/home.php?language=arabic&lang_name=عربي&word=وعد

⁵⁰⁸ Leroux, Georges, *op. cit.*, p. 34.

la beauté dans le monde : les terroristes posent leurs bombes dans les musées où lorsqu'elles explosent les corps démembrés se mêlent aux tableaux déchiquetés; la géographie de la violence se dessine sur un tableau de la renaissance italienne qui est au cœur de la pièce (L'Annonciation du Tintoret). Les bombes que font exploser les jeunes terroristes de *Ciels* sont des obus dans le cœur des musées du monde et des obus dans le cœur des pères pour leur rappeler que « toute époque mérite une beauté à la hauteur de ce qu'elle a produit en laideur » (*Ciels*, p. 79) La question que pose Dolorosa à la fin de *Ciels* est révélatrice : Qu'advierait-il de notre monde si « la poésie et la beauté (...) deven[ai]ent elles aussi destruction » ? Plaçant cette question esthétique au cœur de son éthique, Mouawad met en scène la terrible possibilité de la perte de toute humanité.

2.2. Sommes-nous condamnés à être les fils du monstre ? De la figure d'Œdipe à la figure d'Hamlet :

*More relative than this: the play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.*

Shakespeare, Hamlet

Dans la préface de *Littoral*, Mouawad dit avoir voulu développer un spectacle né, entre autres, de ses lectures d'*Œdipe Roi*, de *L'Idiot* (Mychkine) et de *Hamlet* :

« Non seulement tous trois étaient des princes (...) mais de plus, tous trois étaient impliqués dans une relation étroite avec le Père. L'un a tué le sien, l'autre doit venger l'assassinat du sien et le troisième n'a jamais connu le sien (...) Si Œdipe est dans l'aveuglement, Mychkine dans la pure clairvoyance ; quant à Hamlet qui se trouve au centre, il est dans le profond questionnement entre la conscience et l'inconscience » (*Littoral*, p. 6).

Je m'arrêterai brièvement ci-dessous sur les figures d'Œdipe et de Hamlet telles qu'elles sont représentées dans *Littoral* et dans *Anima*, de sorte à montrer qu'il y a un passage de la figure du monstre (Œdipe) à une figure plus humaine (Hamlet). Lorsqu'on compare

Œdipe et Hamlet, on pense surtout à l'analyse de Freud qui voit dans l'hésitation d'Hamlet à accomplir la tâche assignée par le fantôme de son père une manifestation du complexe d'Œdipe. Freud dit que si Hamlet refuse de tuer son oncle et de venger la mort de son père c'est parce qu'il est animé d'un désir pour sa mère devenue elle l'épouse de son oncle. Ainsi, selon Freud, Hamlet verrait en Claudius, son oncle, une sorte de double qui vit ses désirs.⁵⁰⁹ Dans mon interprétation ci-dessous, je ne me fonderai pas sur la façon dont Freud interprète l'hésitation d'Hamlet. Certains ont aussi vu dans l'hésitation d'Hamlet une faiblesse qui met en évidence son côté humain. Cependant, comme le dit Paul Cantor c'est justement cette hésitation qui rend Hamlet héroïque dans le sens où il est conscient de la complexité de la situation.⁵¹⁰ Par ailleurs, Cantor dit qu'en créant un personnage complexe et mystérieux tel qu'Hamlet, qui pense longuement et hésite avant de passer à l'acte de vengeance, Shakespeare nous amène justement vers une réflexion en profondeur sur cet acte.⁵¹¹ C'est l'hésitation d'Hamlet en particulier qui m'intéressera, son désir de décaler la vengeance.

Dans *Littoral*, c'est Amé qui représente la figure d'Œdipe : le récit de son parricide porte clairement en intertexte la tragédie d'Œdipe⁵¹² dans un récit condensé :

« Le Père : Tu as tué ton père ? (...) Mais pourquoi tu l'as tué ?

Amé : Parce que je ne l'ai pas reconnu. Je n'ai pas reconnu le visage de mon père. Arrivée à la *croisée des chemins*, j'ai vu un homme ensanglanté. Je me suis dit, tiens, une pourriture comme un autre. Je revenais du combat. J'avais passé ma nuit à me lever au beau milieu des combats pour hurler : « Je suis Amé, c'est moi ! » Les hommes étaient fiers d'être abattus par moi. Je les débarrassais de leurs armes et jetais leurs cadavres aux chiens, pour que jamais au grand jamais

⁵⁰⁹ Freud, Sigmund, « Le rêve de la mort des personnes chères » in *L'Interprétation des rêves*, Paris : PUF, 1967.

⁵¹⁰ Paul Cantor, *Shakespeare: Hamlet*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, (1989) 2004, p. 24

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 29

⁵¹² Voir en particulier le récit que fait Œdipe du meurtre de Laïos : Sophocle, *op.cit.*, p. 101-102

leurs amis puissent les enterrer, puissent garder dans la terre un souvenir de leurs corps, de leurs noms (...) Il a fait un pas vers moi, je l'ai regardé et là encore je n'ai rien vu, rien reconnu. (...) Arrivé au village, on a couru (...) pour me raconter (...) que le corps de mon père venait tout juste d'être retrouvé par un berger qui rentrait avec ses moutons. Ma mère de loin m'a vu, (...) elle s'est précipité vers le gouffre et elle s'est pendue » (*Littoral*, p. 95)

Tout comme Œdipe, Amé tue son père sans le reconnaître « à la croisée des chemins ». C'est cette même expression que l'on retrouve chez Sophocle : « Œdipe : Tu as bien dit ceci : Laïos aurait été tué au croisement de deux chemins ? »⁵¹³. Tout comme chez Sophocle, le témoin du meurtre qui rapporte la nouvelle de la mort de Laïos à Thèbes est un berger (voir *Œdipe roi*, p. 102). De plus, le Chœur s'inquiète de la démesure d'Œdipe (voir *Œdipe roi*, p. 104) en grec l'*hubris* d'Œdipe, qui est aussi orgueil et qui le mène à sa perte.

« LE CHŒUR :

La démesure enfante le tyran. Lorsque la démesure s'est gavée follement, sans souci de l'heure ni de son intérêt, et lorsqu'elle est montée au plus haut sur le faîte, la voilà soudain qui s'abîme dans un précipice fatal, où dès lors ses pieds brisés se refusent à la servir. (...) Celui en revanche qui va son chemin, étalant son orgueil dans ses gestes et ses mots, sans crainte de la Justice, sans respect des temples divins, celui-là, je le voue à un sort douloureux, qui châtie son orgueil funeste du jour qu'il se révèle apte à ne rechercher que profits criminels, sans même reculer devant le sacrilège, à porter les mains sur ce qui est inviolable. Est-il en pareil cas personne qui puisse se flatter d'écarter de son âme les traits de la colère ? Si ce sont de pareilles mœurs que l'on honore désormais, quel besoin ai-je vraiment de former ici des chœurs ? »⁵¹⁴

En effet, après son exploit sur la Sphinge, Œdipe se juge supérieur au devin aveugle Tirésias : lorsque la peste s'abat sur Thèbes, Œdipe comprend, après avoir envoyé Créon pour consulter l'oracle de Delphes que le courroux des dieux est causé par la mort de

⁵¹³ Sophocle, *op.cit.*, p. 98

⁵¹⁴ *Ibid.* p. 104.

Laïos. Œdipe déclare qu'il va trouver les coupables et les châtier. Il se tourne vers Tirésias pour lui demander qui est le coupable du crime de l'ancien roi ; quand ce dernier, forcé à parler, dit qu'il s'agit d'Œdipe lui-même : « Je dis que c'est toi l'assassin cherché » (*Œdipe roi*, p. 85). Il va même jusqu'à condamner Créon qu'il accuse de comploter avec Tirésias contre lui. Victime de son orgueil, il se livre à l'*hubris*, à la démesure. Il reste aveugle à ce qu'il entend autour de lui et ne croit pas être l'assassin de Laïos. Amé, tout comme Œdipe, est victime de sa démesure : ses paroles mettent clairement en évidence son orgueil et son aveuglement : « J'avais passé ma nuit à me lever au beau milieu des combats pour hurler : « Je suis Amé, c'est moi ! ». Les hommes étaient fiers d'être abattus par moi. » (*Littoral*, p. 95). Son côté monstrueux et sa démesure rappellent le père de Wahhch Debch dans *Anima* qui voulait devenir une sorte de légende, celle de l'homme le plus sauvage. Le père de Wahhch Debch reste également dans l'aveuglement et continue à nourrir le mensonge lorsqu'il adopte Wahhch et ne lui dit pas la vérité sur ses origines.

Dans *Littoral*, le personnage qui représente Hamlet c'est Sabbé, celui qui a assisté au meurtre de son père, tout comme Wahhch, les yeux ouverts. Sabbé raconte comment son père a été tué sous ses yeux, la terrible scène qu'il rapporte ressemble par de nombreux points à la scène du massacre de la famille de Wahhch Debch dans le camp de Chatila (voir *Anima*, p. 361-362):

« Mon père est mort. Mort est un faible mot. Mon père, on l'a attrapé, vivant, tout vivant ! Des soldats l'ont emmené devant nous, ma mère et moi. Tout le monde hurlait, tout le monde criait ! On nous a emmenés jusqu'au terrain de jeu. Ils ont fait s'agenouiller mon père. Devant ma mère. Ils ont ri. Mon père a pleuré. Ils ont tranché d'abord les bras, ensuite les jambes. Ils nous ont obligé à regarder, puis, pour finir, en riant, ils ont tranché la tête. Moi, je me suis mis à rire aussi. Je riais devant la tête de mon père qu'un des soldats m'a mise entre les mains. Ils ont pris la tête, ils l'ont jeté au sol, ils ont joué au ballon avec... » (*Littoral*, p. 102)

Dans *Littoral*, lorsque Simone invite Amé à aller raconter son histoire, il dit qu'il préfère la taire, qu'il veut qu'on l' « oublie », qu'on « piétine [son] nom » (*Littoral*, p. 96). C'est Sabbé qui le premier invite Amé à sortir de l'aveuglement:

« Avant d'aller raconter nos histoires à qui que ce soit, Simone, nous devons aller enterrer ce cadavre [le cadavre ambulante et vivant du père de Wilfrid]. Amé, que tu le veuilles ou non, ce corps est le corps de ton père. Reste droit, mon vieux, reste droit. *Ouvre les yeux et reconnais* en lui le père disparu, le père assassiné, le père ensanglanté. » (*Littoral*, p. 102 – c'est moi qui souligne)

Comme l'histoire de Sabbé fait écho à celle de Wahhch Debch, je m'arrêterai sur ce dernier personnage pour montrer les liens qui se tissent entre lui et Hamlet. Wahhch Debch pourrait être vu comme une représentation d'Hamlet à cause de son hésitation et de la place accordée au thème de la vengeance dans le roman : Wahhch Debch, tout comme Hamlet partage avec son père le même nom : Hamlet père, Hamlet fils. Toute la quête de Wahhch tourne autour de ce nom arabe qu'il porte et dont il sait, en partie la signification : « - Qui vous a prénommé Wahhch ? - Mon père adoptif. - Vous savez ce qu'il signifie ? - Oui. Féroce ? » (*Anima*, p. 334) » Cependant, Wahhch ne semble pas avoir voulu lire les signes qui se trouvaient dans son prénom et qui devaient l'amener à réaliser qui était son père avec qui il partage d'ailleurs le même patronyme : Debch, qui signifie « brutal ». Mais, lorsque Jean lui explique le sens de ce nom, il dit : « Je n'y ai jamais pensé ». Tout comme Hamlet qui refuse d'écouter la voix de son père au moment où ce dernier lui dit que son oncle Claudius est coupable de sa mort, Wahhch Debch ne veut pas écouter la voix qui se trouve dans son nom et qui indique que son père a quelque chose de monstrueux. Malgré tous les indices qui montrent à Wahhch que son père adoptif n'a pas pu le sauver de Chatila, Wahhch continue d'hésiter entre croire ou non à

la participation de ce dernier aux crimes. Tout au long du roman, il hésite à croire que son père adoptif (une sorte d'oncle qui aurait tué son vrai père – comme dans Hamlet où Claudius tue le père d'Hamlet) est le meurtrier de sa famille. Il cherche des preuves et décale le moment de la vengeance, tout comme Hamlet. Tout ceux qu'ils rencontrent et qui lui parlent des massacres des camps de Sabra et Chatila trouvent surprenant qu'il y ait eu quelqu'un qui soit venu en aide aux Palestiniens puisqu'on le lui confirme : tous sont entrés pour tuer. Mais Wahhch veut croire à l'innocence du père, il veut croire que le père a été humain, qu'il l'a sauvé, qu'il y ait eu au moins un homme qui voulait sauver les autres dans ces massacres. Par ailleurs, dans ses hésitations à passer à l'acte de vengeance et à rendre justice à son père, Hamlet décide de mettre en scène une pièce de théâtre, le meurtre de Gonzague, en y intercalant une tirade de sa propre invention. Cette pièce qui comporte un crime similaire à celui que Claudius a commis devrait permettre à Hamlet d'impliquer ce dernier :

« J'ai ouï dire que des créatures coupables, assistant à une pièce de théâtre, ont, par l'action seule de la scène, été frappées dans l'âme, au point que sur-le-champ elles ont révélé leurs forfaits. Car le meurtre, bien qu'il n'ait pas de langue, trouve pour parler une voix miraculeuse. Je ferai jouer par ces comédiens quelque chose qui ressemble au meurtre de mon père, devant mon oncle. J'observerai ses traits, je le sonderai jusqu'au vif : pour peu qu'il se trouble, je sais ce que j'ai à faire. L'esprit que j'ai vu pourrait bien être le démon ; car le démon a le pouvoir de revêtir une forme séduisante ; oui ! et peut-être, abusant de ma faiblesse et de ma mélancolie, grâce au pouvoir qu'il a sur les esprits comme le mien, me trompe-t-il pour me damner. Je veux avoir des preuves plus directes que cela. Cette pièce est la chose où j'attraperai la conscience du roi. » (*Hamlet*, Acte II, scène 2)

Cette entreprise d'Hamlet rappelle l'importance du dispositif de la scène chez Mouawad dans l'implication des spectateurs. Tout se passe comme si Hamlet voulait amener son oncle à assister au crime qu'il a commis les yeux ouverts.

Pour Hamlet, la vengeance s'accomplira : il finira par tuer Claudius, mais il sera trop tard puisqu'il mourra lui-même dans le complot que ce dernier a formé contre lui. Pour

Wahhch, il accomplit sa vengeance mais meurt aussi, dans un sens, puisqu'il « éteint son âme » en tuant le père adoptif. En effet, sa vengeance est si terrible qu'on peut penser qu'il reste dans le monstrueux, dans le cycle de la vengeance, qu'il imite le père adoptif en créant une mise en scène, en faisant un spectacle de sa mort, comme ce dernier a fait un spectacle au moment où il a massacré la famille de Chatila. Wahhch serait-il alors proche de la figure d'Œdipe comme son père adoptif ? On se demande alors ce qu'il advient de cette refondation du monde sur une nouvelle alliance dans ce roman. En fait tout s'explique si l'on revient sur ce que j'ai dit auparavant et si on s'arrête sur un autre intertexte majeur de ce roman : j'ai déjà montré dans le chapitre précédent que Wahhch sort du cycle de la violence grâce à la parole et au témoignage qu'il transmet à Aubert Chagnon. De plus, si Wahhch choisit de tuer le père adoptif, il ne choisit pas de devenir assassin, mais agit au nom de la justice, qui apparaît dans le contexte du roman comme une nécessité. C'est la phrase qui reprend *Les Justes* de Camus (« Nous sommes des meurtriers et nous avons choisi de l'être »⁵¹⁵) et qui se trouve en intertexte dans le roman qui est la clé ici : dans *Anima*, elle est présentée ainsi : « Nous sommes tous des meurtriers mais certains choisissent de l'être » (*Anima*, p. 79). La vengeance pour Wahhch n'est donc pas un talion. S'il choisit de mourir, ou de perdre son âme, par ce crime, il le fait, comme Kaliayev dans *Les Justes*, « pour que le meurtre ne triomphe pas »⁵¹⁶, il le fait pour sortir du cycle de la vengeance. La violence de Wahhch a donc ici un caractère exceptionnel qui en marque les limites. Wahhch tue son père pour lutter contre le mal, c'est pour cette raison qu'il met en scène le crime de ce dernier et non pour imiter la monstruosité de son père au moment où il a tué sa famille. J'ai déjà montré

⁵¹⁵ Mouawad dit lui-même dans les références qui se trouvent à la fin du roman qu'il reprend la phrase de Camus. Voir Camus, Albert, *Les Justes*, Paris : Gallimard (Coll. « Folio »), (1950) 1977, p. 66.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

comment ce spectacle de la mort du père présenté dans le roman devant les yeux d'Aubert Chagnon se transmettait également au spectateur. Comme dans l'entreprise de Hamlet, cette mise en scène est là pour toucher celui qui regarde, l'impliquer, « attraper [sa] conscience » (Hamlet). De plus, ce que décrit Hamlet en décrivant les pouvoirs de la scène est lié à la catharsis. Dans *Anima*, le père monstrueux invite le groupe de miliciens qui se trouve avec lui à Chatila à « sacrifier leur âme » (*Anima*, p. 360), à l'« éteindre » (*Anima*, p. 361) par le crime, à la vider. En créant le spectacle terrible du père et en témoignant par l'écriture du manuscrit tragique d'« Anima », Wahhch peut remplacer le sacrifice de l'âme par la purification de l'âme, c'est-à-dire, la catharsis⁵¹⁷. Dans ce sens, Wahhch reste du côté des hommes et de l'humain et ne se transforme pas en monstre sanguinaire comme son père. Il remplacera également ce père monstrueux par Aubert Chagnon avec qui il se lie, Aubert Chagnon qui a en fait les mêmes initiales qu'Albert Camus. La filiation est ici littéraire. Ainsi, dans cette œuvre c'est le lieu de la scène et la littérature qui jouent un rôle salvateur. La refondation du monde est donc étroitement liée à la littérature.

La littérature et le théâtre sauvent Wajdi Mouawad. Mouawad définit d'ailleurs son identité par la littérature : lorsqu'on lui demande s'il est québécois, français ou libanais, il répond quelquefois, à la surprise de tous, qu'il est tchèque et juif⁵¹⁸, et cela surtout en référence à l'influence de Kafka sur son œuvre et sur sa vie. Pour Mouawad « l'écriture [devient] une nécessité, un geste de vie, [son] lieu d'enracinement dans le

⁵¹⁷ Définition du *TLFi*: « Aristote: Purification de l'âme du spectateur par le spectacle du châtement du coupable. Purification de l'âme ou purgation des passions du spectateur par la terreur et la pitié qu'il éprouve devant le spectacle d'une destinée tragique. »

⁵¹⁸ Mouawad, Wajdi, *Architecture d'un marcheur*, p. 69

monde ».⁵¹⁹ Le théâtre, il le perçoit comme « un miracle » qui a eu lieu dans sa vie, « une victoire contre la guerre et l'exil. La vie m'avait dit : exil, guerre, mort ! Aujourd'hui je répons : théâtre ».⁵²⁰ Ainsi, à la scène du massacre du bus qui apparaît comme la scène originelle pour lui, peut-il substituer le lieu de la scène et l'écriture où il « s'enracine », où il reprend vie et sort de la violence originelle.

Ce déplacement de l'origine de la naissance est important pour Mouawad : il peut être lu aussi à travers le lien qu'il veut garder avec le fait de raconter des histoires, et avec la mythologie.⁵²¹ Dans l'œuvre de Mouawad, on trouve un grand intérêt pour le mythe de Cadmos (voir à ce propos le chapitre 3, *supra*). Œdipe est en fait un descendant de Cadmos. Œdipe comme on l'a vu appartient au cycle de la violence : tout comme ses ancêtres, son père Laïos a « un casier judiciaire chargé ».⁵²² Dans *Dramaturgies d'Œdipe*, Jacques Scherer rappelle comment ce dernier « a été compromis dans une bien vilaine affaire dont celle d'Œdipe va résulter » : il enlève « le jeune et beau Chrysippos » et le « contraint à des relations sexuelles », ce dernier finit par se suicider. C'est alors que Pélopos, le père de Chrysippos lance contre Laïos « la malédiction qui devait scander toute la vie d'Œdipe ». Les fils d'Œdipe sont eux aussi dans la violence, Étéocle et Polynice, sont rivaux et finissent par s'entretuer.⁵²³ Scherer revient sur la généalogie d'Œdipe et met en évidence dans son livre trois étapes de filiation : les deux dernières m'intéressent ici : « de Zeus à Cadmos » et « celle de Cadmos à Œdipe ». De l'une, Scherer dit : « les enfants de Zeus ont une conduite merveilleuse ». Il y fait référence aux

⁵¹⁹ Solon, Pascale, « Croiser les paroles d'ici et de là-bas. Le Théâtre de Wajdi Mouawad », in *Des cultures en contact : Visions de l'Amérique du Nord francophone* p. 429.

⁵²⁰ Mouawad, Wajdi, *Architecture d'un marcheur*, p. 75.

⁵²¹ « Et c'est en continuant à raconter des histoires que nous gardons ce fil, même s'il est ténu, qui nous a fondés depuis les Grecs. » voir *supra*, p. 239.

⁵²² Schérer, Jacques, *Dramaturgies d'Œdipe*, Paris : PUF, 1987, p. 43.

⁵²³ *Ibid.*, p. 56.

origines de Cadmos, frère d'Europe et fils d'Agénor, roi de Tyr. De l'autre, il dit :
« l'époque de cette filiation, de Cadmos à Œdipe, offre l'histoire d'une décadence ».
Cette époque commence sur une belle histoire d'amour et de grandes noces qui unissent
Cadmos et Harmonie, ensuite les malheurs qui touchent la race d'Œdipe commencent.
Jean-Pierre Vernant qui revient lui aussi sur la généalogie d'Œdipe et sur ces ancêtres :
Labdacos, son grand-père, et plus loin Cadmos, dit:

Puis très rapidement, le trône de Thèbes qui devrait être occupé par un homme
impeccable, comme était Cadmos, béni des Dieux, d'une certaine façon héroïque,
ce trône est l'objet de disputes, d'intrigues où les semaient ces guerriers, ces gens
de la terre, qui sont nés de Thèbes même, mais qui sont orgueilleux, violents,
brutaux, joue un rôle très grand. Finalement, un des descendants de Cadmos,
Labdacos, va devenir roi de Thèbes, tardivement et peu de temps. Labdacos, le
nom, signifie le boiteux et peut-être que là déjà, il y a une indication : la lignée
royale, la lignée de Cadmos, qui s'est unie nécessairement à ces guerriers issus
du sol, au lieu de se poursuivre droitement est perpétuellement rejetée en oblique.

Ainsi Cadmos ne fait-il pas partie du cycle auquel est lié Œdipe, son arrière-petit-fils.
Dans *Incendies*, lorsque les jumeaux comprennent quelles sont leurs origines, Nawal leur
dit :

*Il faut casser le fil.
Jeanne, Simon,
Où commence votre histoire ?
A votre naissance ?
Alors elle commence dans l'horreur.
A la naissance de votre père ?
Alors c'est une grande histoire d'amour.
Mais en remontant plus loin,
Peut-être que l'on découvrira que cette histoire d'amour
Prend sa source dans le sang, le viol,
Et qu'à son tour,
Le sanguinaire et le violeur
Tient son origine dans l'amour.
Alors,
Lorsque l'on vous demandera votre histoire,
Dites que votre histoire, son origine,
Remonte au jour où une jeune fille
Revint à son village natal pour y graver le nom de sa grand-mère Nazira sur sa
tombe.*

*Là commence l'histoire*⁵²⁴.

Tout dépend alors du déplacement de l'origine de l'histoire. C'est à cela que Mouawad fait référence lorsqu'il évoque « le fil qui nous a fondés depuis les Grecs ». Ainsi, si nous prenons pour origine Œdipe ou ses fils, notre histoire commencerait dans l'inceste et la violence. Si nous la déplaçons vers Cadmos et Harmonie, elle commence dans l'amour.

C'est cette (re)naissance dans la littérature que raconte, par le détour de la littérature justement, *Visage retrouvé* qui présente en quelque sorte la rencontre de l'auteur avec son œuvre. Ce roman s'achève sur Wahab qui commence à peindre pour recomposer le visage perdu de sa mère :

« Je regarde la toile blanche fixée sur le mur. Mes couleurs sont là. Les pinceaux sont prêts. Je commence toujours dans le silence. Maya. Le temps. Un vol d'oiseaux dans le ciel froid de l'hiver. Je souris. Qu'est-ce que je peux faire d'autre ?
Simplement la vérité.
Je ne sais plus pleurer. » (*Visage retrouvé*, p. 211)

Maya, qui semble inspirée cette peinture, est le nom de la jeune fille qui a décidé de s'enfermer dans le silence au moment de la disparition de son frère Julien. Wahab la rencontre au moment de sa fugue après la métamorphose de sa famille. Elle le prend alors pour Julien dont il est apparemment le sosie et retrouve la parole au moment de son départ où elle raconte comment elle l'a vu arriver :

« Elle venait de relater des événements auxquels il était lié, et pour une fois, *il n'avait pas eu besoin de mentir*⁵²⁵. Au contraire, il avait participé à une œuvre de beauté, il en était même le déclencheur, *celui par qui la parole arrive*. Le miracle. Le sculpteur » (*Visage retrouvé*, p. 149)

⁵²⁴ Mouawad, Wajdi, *Incendies*, p. 89.

⁵²⁵ Wahab enchaîne les mensonges jusqu'à sa fugue.

Aussi l'œuvre de Wahab (alias Wajdi) est-elle inspirée par Maya, son silence, et surtout la découverte qu'il peut dire la « vérité » et qu'il n'a pas besoin de s'enfermer dans le mensonge. Elle est donc étroitement liée à l'histoire que Wahab commence à recomposer en reconnaissant le vrai visage de sa mère, avec ce qu'il porte en lui à la fois de beauté *et* d'horreur. Les œuvres de Mouawad sont à l'image de ce tableau et de cette histoire : elles seraient le mieux décrites par l'expression : une esthétique entre horreur et beauté. En effet, c'est ainsi que Mouawad décrit l'artiste⁵²⁶ :

Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments mêmes de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté.⁵²⁷

Maya peut être considérée comme une représentation de l'œuvre de Mouawad : Wahab qui rencontre Maya c'est Mouawad qui rencontre celle qui inspirera son œuvre. Le prénom Maya renvoie d'ailleurs à Maïa, une des sept pléiades dans la mythologie grecque, ou encore serait un dérivé de Marie. Maya, c'est l'autre qu'il rencontre à la croisée des chemins, et qui l'amène à plonger en lui-même, qui lui apprend qu'il peut dire la vérité et qu'il ne doit pas s'aveugler.

2.3. *Littoral* ou le Père de tous :

C'est sur fond de guerre que Wilfrid cherche un endroit où enterrer son père dans son pays d'origine, un pays qui « sort épuisé, ruiné d'un cauchemar sans nom » (*Littoral*,

⁵²⁶ On retrouve cette description sur la page d'accueil du site officiel de Mouawad : <http://www.wajdimouawad.fr>

⁵²⁷ Cette description de l'artiste par Mouawad ne manque pas de rappeler le vers qui achève L'Épilogue de Baudelaire dans *Les Fleurs du mal* : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or », p. 393.

p. 70), un pays dont « le[s] cimetièr[e]s déborde[nt] » (*Littoral*, p. 75) et dont « la terre est vaincue, envahie... » (*Littoral*, p. 70). Dans ce pays, ravagé par la guerre, il fait « des rencontres significatives qui lui permettront de retrouver le fondement même de son existence et de son identité. »⁵²⁸ Les rencontres que Wilfrid y fait lui permettront d'arriver au bout de sa quête. Cette œuvre peut être lue non seulement comme une quête de soi, mais surtout comme une traversée possible vers l'autre, voire une fusion avec l'autre.

C'est avec l'arrivée de Wilfrid que Simone, Amé, Sabbé, Massi et Joséphine se retrouvent et se regroupent. Avant, chaque personnage se trouvait seul dans son propre village. Cela est mis en évidence à travers les paroles de Simone :

« Ulrich c'est vrai, il n'y a plus d'enfants dans le village. Tous partis engloutis par la grande gueule de la mort. Personne de mon âge avec qui jouer, parler ! (...) J'ai l'impression que je suis toute seule au beau milieu de cette montagne. Je veux sortir de moi, Ulrich, je veux sortir de moi et rencontrer quelqu'un, quelqu'un qui aurait un visage différent du mien, le visage d'un autre, l'autre... » (*Littoral*, p. 72)

Ces personnages vont désormais accompagner Wilfrid jusqu'à ce qu'il enterre son père.

Un lien intéressant se tisse entre ces différents personnages. Ils ont chacun un attribut qui les caractérise : « le violon pour Simone »,⁵²⁹ ainsi que des bouteilles contenant des papiers avec des signes, des mots... qu'elle jette dans la rivière qui descend vers les autres villages ; la lumière pour Amé ; le tambour pour Sabbé ; le rire pour Massi ; « un « bottin » qu'elle récite, sorte de stèle funéraire orale, pour Joséphine ». ⁵³⁰ Ces attributs jouent un rôle de lien entre les personnages qui vivent dans des villages différents ; les

⁵²⁸ Mouawad, Wajdi, Préface de *Littoral* p. 6.

⁵²⁹ Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 214.

⁵³⁰ *Ibid.*

personnages se connaissent souvent au préalable pour avoir vu ou entendu l'attribut des autres. Ainsi, par exemple Amé rencontrant Simone pour la première fois lui dira :

« Toutes les nuits j'entendais tes appels. Parfois, aussi, je retrouvais des bouteilles dans lesquelles il y avait de papiers. Des messages. Et tout ça parlait de la croisée des chemins. Qu'à la croisée des chemins, il pouvait y avoir l'autre. Alors, depuis des jours, je viens à la croisée des chemins... » (*Littoral*, p. 83)

De plus, ce réseau qui se tisse entre les personnages se fait à travers un jeu d'écho, un jeu de réflexion, comme pour une sorte de ricochet marqué par le jeu des pronoms toi/moi :

« AME. C'est toi la musicienne de la nuit, celle qui habite dans le village du haut ?
SIMONE. C'est moi. C'est toi qui allumais la lumière ?
AME. C'est moi. » (*Littoral*, p. 83)

« ...Sabbé rit seul. Le rire lui répond. Sabbé rit tout seul. Le rire lui répond. P.
97

« MASSI. C'est toi ?
SABBE. C'est moi. » (*Littoral*, p. 98)

Le jeu de miroir met en effet en relief le lien fraternel de ces personnages : Outre les attributs qui les lient, ces personnages ont en commun le fait qu'« ils ont connu la guerre » (p. 99), qu'ils ont souffert à cause de la guerre qui a fait d'eux ce qu'ils sont : Simone ne dit-elle pas être littéralement « née dans les bombes » (p. 72) ? Elle qui dit également être

« sûre que la vie, c'est autre chose que des bombes, que ça peut être autre chose, mais [elle] ne sai[t] pas quoi. » (*Littoral*, p. 72)

Ils ont aussi en commun la colère de leur jeunesse, un certain ressentiment contre les plus vieux, et même contre leurs parents qu'ils accusent d'avoir ruiné leur vie :

« SIMONE. (...) Aujourd'hui la guerre est terminée et je suis encore en prison. Vous me dites encore ne joue pas, ne parle pas, ne rêve pas. Vous me dites tais-toi Simone, tais-toi ! Vous êtes des menteurs. » (*Littoral*, p. 71)

« AME. (...) Je te le dis, les ennemis ce sont nos parents, alors on devrait plus retourner dans aucun village, rien ! Les parents, on devrait les éventrer, laisser

leurs corps pourrir au soleil (...) On leur dira que le mal qu'ils nous ont fait est plus grand que le meurtre, on leur dira qu'ils nous ont pris l'irremplaçable, qu'ils ont tué les visions de notre jeunesse, de nos plus chers miracles... » (*Littoral*, p. 86)

L'arrivée de Wilfrid déclenche la réunion de ces personnages. S'il semble d'abord n'avoir aucun lien avec les enfants du pays puisqu'il vient d'ailleurs, Wilfrid est un élément majeur – voire l'élément majeur – du jeu de réflexion qui se fait entre les personnages. Tous ces personnages dont le père – et la mère – sont morts pendant la guerre, retrouvent un père en celui de Wilfrid. Ce dernier devient le Père de tous : Sabbé dont le père a été tué devant ses yeux pendant la guerre dit aux autres membres du groupe :

« Avant même d'aller raconter nos histoires à qui que ce soit, Simone, nous devons aller enterrer le cadavre. Amé que tu le veuilles ou non, ce corps est le corps de ton père. (...) reconnais en lui le père disparu, le père assassiné, le père ensanglanté. Reconnais en lui le père de toutes nos douleurs. Allons lui trouver un endroit et enterrons-le pour de bon. Nous repartirons plus libres, plus libres, libres ! » ? (*Littoral*, p. 102)

Joséphine, qui a perdu ses parents pendant la guerre, demande au père de Wilfrid d'être son « père pour quelques instants » (*Littoral*, p. 123)

Le thème de la gémellité – ou du moins celui de la fraternité – est également présent dans cette pièce :

« SABBE. Tu as accepté de nous permettre de vivre notre propre deuil, celui qu'aucun de nous ici n'a pu vivre.
MASSI. Tu as accepté d'une certaine façon que nous tous ici nous devenions toi et que toi tu deviennes chacun de nous. » (*Littoral*, p. 110)

Le jeu de miroir marqué par celui des pronoms (tu / toi / nous, cette fois-ci) revient à nouveau pour mettre en évidence les liens qui se tissent avec Wilfrid. Ce ne sont pas uniquement Simone, Amé, Sabbé, Massi et Joséphine qui s'identifient à Wilfrid, lui aussi découvre à travers eux une part de lui-même :

En cherchant le village de son père, il découvre en effet que, d'une certaine façon, il est également un enfant de ce pays, un enfant la guerre : sa date de naissance coïncide avec celle de l'arrivée de la guerre :

« Et toi tu es leur fils, celui qu'elle portait dans son ventre. *La nuit même où tu fus conçu*, la haine s'est effondrée sur le village. *La nuit même où le grand chêne est mort, terrassé par une bombe* » (*Littoral*, p. 68)

C'est donc grâce à la rencontre des enfants du pays qu'il retrouve une part de son identité et qu'il pourra non seulement enterrer son père mais aussi retrouver l'inscription qui détermine en quelque sorte ses origines, et qui relie son père et sa mère, dans l'un des bottins téléphoniques portés par Joséphine :

«WILFRID. (...) Faudrait regarder dans un bottin de la grande ville qui date du début de la guerre.
JOSEPHINE. Tiens regarde.
Wilfrid cherche.
WILFRID. Jeanne et Thomas.
SIMONE. Tu vois, Wilfrid ? Toi aussi tu es du pays, regarde, c'est écrit ici.
WILFRID. C'est vraiment le pays de mon père ici. » (*Littoral*, p. 108)

Cette phrase fait écho à celle prononcée par Wilfrid au début de la pièce :

« ...je ne suis pas né dans le même pays que mon père. Lui, il est né là-bas, tout là-bas, et moi ici » (*Littoral*, p. 25)

Cette séparation qu'on retrouve entre le père et Wilfrid au début de la pièce est donc moins marquée à la fin de la pièce et Wilfrid se sent appartenir au pays natal de son père. Une réconciliation a lieu en effet, tant pour Wilfrid que pour Simone, Amé, Sabbé, Massi et Joséphine qui en enterrant le père de Wilfrid – ou le Père – acceptent ce qu'ils sont et intègrent le passé de leur pays et leur passé en quelque sorte. L'étymologie de « patrie » prend tout son sens ici : le pays du père. La bordure du littoral où est enterré – ou plutôt, « emmerré » (p.118) – le père, devient la représentation visuelle du réseau qui se tisse entre les personnages, le lien entre les différents villages, les différents coins du pays

auparavant divisés par la guerre, le Père étant emmerré avec les « bottins » des noms des gens du pays que récitaient Joséphine :

« JOSEPHINE. (...) Tiens ce sac contient tous les noms de la région du nord.
AME. Prends. Le mien comprend tous les noms de ceux qui vivent au bord de la mer.
MASSI. Le mien comprend le nom de ceux qui vivent dans la montagne.
WILFRID. Et dans le mien, il y a les noms des habitants de la grande plaine.
(...)
SABBE. Prends alors ! Ce sac contient tous les noms de la région du sud. »⁵³¹

Le Littoral qui est défini comme la « zone de contact entre la mer et la terre »⁵³², devient aussi la zone de contact entre l'ici et l'ailleurs, entre soi et l'autre. Je m'inspire ci-dessous – très largement – d'une citation de Samir Frangié où il parle d'un événement politique précis de l'histoire libanaise⁵³³ : *dans sa mort, le père de Wilfrid s'est transformé en une véritable machine à créer des liens. Il a, d'une certaine manière, incarné tous les morts de la guerre. Chacun des personnages s'est souvenu de sa propre tragédie. Ses tragédies personnelles se rencontrent avec la tragédie du pays en guerre, il s'ensuit une œuvre de refondation.*

Le père qu'on « emmere », *s'enracine* dans la mer :

« Et là,
Bien ancré par mes racines aux racines des algues » (p. 126)

« [les noms] te garderont bien solidement accroché à la terre de ton pays » (p. 134)

⁵³¹ Ces liens entre les différentes parts du pays (nord, sud, montagne, côte) rappelle ce que fait Siham, dans *La Levée des couleurs*, lorsque par sa marche elle met en relief les noms des lieux de la ville, la carte de la ville qui était auparavant caché par le chaos de la guerre. L'énumération des noms de villes apparaît aussi comme un (r)appel à la capitale (le cœur du pays / ce qui représente le pays) à faire le chemin vers la montagne (ou vers d'autres régions du pays) pour revoir le passé, puisque ce n'est qu'après avoir sillonné la ville que Siham rejoint la montagne en montant à travers différents villages dont les noms s'égrènent les uns après les autres.

⁵³² Voir l'article « Littoral » in *Le Petit Robert*.

⁵³³ Il s'agit d'un passage où Frangié évoque le rôle de la mort de l'ancien premier ministre Rafic Hariri qu'il considère comme « un meurtre fondateur », au fondement de ce qu'il appelle la révolution du lien... Voir Frangié, *Voyage au bout de la violence*, p. 118.

Il devient « le gardeur de troupeau », ce qui fait référence à une image christique. C'est justement ce que fait le père de Wilfrid – ou le Père – qui reconnaît ses enfants, ceux qu'il a abandonnés et ceux qui l'ont abandonné, même les parricides : voir tout le Récitatif III (p. 128), dont je ne relève ci-dessous qu'une partie :

« ...Je te reconnais.
Tu es celui qui m'a tué au détour du chemin.(...)
Amé, défais-toi de tes liens et ouvre les yeux.(...)

Toi aussi je te reconnais.
Tu es l'enfant aux yeux grands ouverts.
Lorsque les hommes ont posé entre tes mains d'enfant
Ma tête ensanglantée
Tu es resté debout (...)

Approche à ton tour
Celui que j'ai jadis
Abandonné (...)
J'embrasse mon enfant qui rit et le serre contre moi (...)
Nous nous retrouverons, père et fils,
Nous nous retrouverons, homme et enfant »

C'est la scène où le père et le fils (les pères et les fils) se retrouvent comme dans *Le Retour du fils prodigue* où comme le dit Mouawad, il n'y a pas de reproches que le père fait au fils. De plus, si l'image finale du Père dans *Littoral* ne manque pas de rappeler celle du Christ-Arbre,⁵³⁴ ce lien avec l'archétype de l'arbre est important dans le sens où le père porte tous les noms du pays: il devient arbre généalogique. Cependant, il est important de faire remarquer que cet arbre est inversé ou renversé : les noms, qui sont habituellement sur les branches d'un arbre généalogique, deviennent dans *Littoral* les racines qui ancrent le père au sol maritime, les noms sont le fondement même de cet arbre-Mémorial. Ils sont par extension liés à la parole et au récit qui sont nécessaires pour cette refondation. De plus, comme le dit justement, Durand, « cet arbre renversé insolite,

⁵³⁴ Voir à ce propos les liens que met en évidence Gilbert Durand sur la question dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 391-399.

qui choque notre sens de la verticalité ascendante, est bien le signe de la coexistence, dans l'archétype de l'arbre, du schème de la réciprocité cyclique. » Il rappelle le mouvement que j'ai évoqué dans l'esthétique du déplacement : un mouvement qui se fait à partir du présent vers le passé pour mieux aller vers l'avenir et devenir mouvement ascensionnel.

Enfin, cette refondation basée sur la reconnaissance de l'Autre est étroitement liée à l'amour – un peu comme « le pardon [est] corollaire de l'amour, le moteur de la réconciliation [réalisée] »⁵³⁵ dans *Les Versets du pardon*. Le littoral où la réunion des différentes parties divisées du pays se fait est aussi le lieu où le père et la mère de Wilfrid se rencontraient. C'est ce que découvre Wilfrid au début de la pièce en lisant les lettres que son père envoyait à sa mère :

« Wilfrid : (...) J'ai passé la nuit à lire ces lettres, beaucoup parlaient de la terre, du pays, de l'enfance. Toujours la mer, souvent la mer. Avec ma mère. Parfois de la mort, souvent de l'amour. Beaucoup d'amour. » (*Littoral*, p. 56)

« Wilfrid : (...) Je m'étais complètement endormi sur ma lettre. Et la lettre que je tenais, n'était pas une lettre (...) mais une photo de mon père et de ma mère, au bord de la mer, là-bas dans leur pays » (*Littoral*, p. 60).

Ainsi, au moment où il est « emméré » le père rejoint-il la mère⁵³⁶. Mouawad joue sur l'homophonie de « mer » et « mère » dont on n'a pas besoin de rappeler l'isomorphisme⁵³⁷. Le père est enterré sur le littoral, c'est à dire « à la croisée des chemins », non seulement entre l'ici et l'ailleurs, entre soi et l'autre, mais aussi entre les eaux et la terre : « les eaux se trouveraient « au commencement et à la fin des événements cosmiques », alors que la terre serait « à l'origine et à la fin de toute vie » [;] les eaux

⁵³⁵ Voir à ce propos Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 422

⁵³⁶ Je rappelle que le père n'a pas pu être enterré avec la mère : cette dernière est dans le caveau familial de sa propre famille, dans le pays où se trouvait d'abord Wilfrid. La famille de la mère n'aime pas le père de Wilfrid. Voir à ce propos, *Littoral*, pp. 35-47 : les scènes : « La Famille » et « Salon funéraire ».

⁵³⁷ Voir à ce propos Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 256-268.

seraient donc les mères du monde, tandis que la terre serait la mère des vivants et des hommes. »⁵³⁸ Tout se passe comme s'il s'agissait d'une nouvelle cosmogonie.



Image tirée de la fin de la pièce *Littoral*, mise en scène par Wajdi Mouawad (le père « emmeré » avec les noms)

Les Versets du pardon de Myriam Antaki propose également une nouvelle cosmogonie : c'est ce que fait Ahmed, le terroriste de Palestine, qui, en recomposant son histoire et celle de ses parents – ou plutôt, son histoire à travers celle de ses parents – replace le commencement de l'histoire à sa naissance, lien d'amour entre ses parents.

Cela rappelle les derniers mots de Nawal à ses enfants :

« Où commence votre histoire ?
A votre naissance ?
Alors elle commence dans l'horreur.
A la naissance de votre père ?
Alors c'est une grande histoire d'amour. » (*Incendies*, p. 90)

⁵³⁸ Durand, op. cit, p. 261.

Le livre qu'il écrit – et le roman - s'ouvre d'ailleurs sur cette nouvelle identité fondée sur l'amour⁵³⁹ :

« Mon nom est Ahmed mais mon père et ma mère ne me l'ont jamais choisi. Né d'un hasard de l'amour, du destin, je sors d'une légende où leurs deux vies sont scellées par un amour violent, et une absence longue, lente, sans trêve d'oubli. » (*Versets*, p. 12)

A la fin de son livre – et du roman – les mots sont plus explicites :

« Votre histoire est la mienne » (*Versets*, p. 194)

« Moi, Ahmed, le terroriste de Palestine, je retrouve ma vie, mon passé au moment où je ne peux plus les toucher. Les gestes de la guerre, de l'oubli *changent le cours de mon histoire* et c'est par une ironie ou une *certitude d'espoir que je m'adresse, moi, Ahmed, à David et Marie. Mes syllabes sont neuves*, incertaines mais elles vous réunissent, papa, maman, pour que vos mots égarés de tendresse se touchent enfin et vieillissent ensemble » (*Versets*, p. 196).

Pour Ahmed, il ne s'agit pas uniquement d'une renaissance, avec ces « syllabes neuves », mais il s'agit surtout de replacer le début de son histoire dans cette union entre David et Marie, et surtout d'en changer le cours à nouveau et de remplacer les gestes de la guerre et de l'oubli par ceux de l'espoir et du pardon. Tout se passe comme si, à travers ce livre qu'écrit Ahmed, il offrait de nouveaux « versets » à l'humanité, des versets qui renouvelleraient ceux de la Bible et du Coran en les réunissant à nouveau grâce à son livre-testament – il l'écrit en prison, en rappelant qu'il est torturé et qu'il n'est pas loin de mourir – qui devient celui de cette nouvelle religion syncrétique. C'est ce que le récit et l'écriture lui permettent de faire. Il peut même réécrire son histoire – en employant le futur simple, avec la « certitude d[e l'] espoir » :

« Un jour viendra, tu sortiras de l'écume, David t'attendra sur la plage de Jaffa, vous ferez l'amour, la mère vous recouvrira, et quand je naîtrai, vous me tiendrez dans vos bras. Nous vivrons ainsi, sur la terre des promesses, pour planter l'arbre de la paix, du pardon » (*Versets*, p. 194).

L'image de l'arbre revient à travers le corps d'Ahmed qui, entre douleur et repentir, dit « [avoir] un goût de sang dans la gorge, ce même goût de sève qui coule au fond d'un

⁵³⁹ Haddad, p. 422

arbre » et « ouvre ses bras comme des branches » (*Versets*, p. 196) ; c'est dans ce corps que sembler s'incarner l'arbre de la paix et du pardon. Par ailleurs, ces bras qui s'ouvrent comme des branches ne manquent pas de rappeler la croix et l'image du Christ crucifié demandant au Père de pardonner à ses ennemis : « Père, pardonne-leur: ils ne savent ce qu'ils font » ou encore au malfaiteur crucifié auprès du Christ qui se repent (voir *Evangile selon Saint Luc*, 23 : 33-43). Ahmed appelle en effet :

« Père, Mère, j'ai besoin de votre tendresse pour mourir, j'attends votre douceur qui pardonne. » (*Les Versets*, p. 196)

Par ailleurs, le récit poétique salvateur apparaît dans le roman : c'est ainsi que la mère d'Ahmed console la petite Basma dont le nom signifie « sourire, [et qui] dit toujours des mots doux et parle parfois à la brise »:

« Elle est seule, tu la prends dans tes bras. Ton enfance revient, un soir d'orage à Jaffa, la mer est noire, tu es malade. Ta maman te berce et raconte une histoire pour sourire en t'endormant : « Une reine blanche vient du haut de la montagne. Son front est ceint d'un croissant de lune et de ses mains tombent des étoiles. Elle arrive dans la nuit, sourit aux enfants et les guérit de la fièvre, de la tristesse, sans jamais parler. Elle pose sur leurs yeux un baiser de tendresse. » Cette nuit-là à Jaffa, tu rêves d'elle et guéris. Tu dis à Basma sa légende (...) Mère, il n'y a pas de reine blanche dans la vie, tant pis pour moi, pour les enfants. *Mais les contes inventent une beauté du monde, une espérance* » (*Les Versets*, pp. 189-190)

Le récit permet de guérir les blessures et la légende de la reine blanche apparaît comme une mise en abyme de l'entreprise du narrateur-écrivain qui se dit « terroriste » mais aussi « rêveur » (voir ouverture et clôture du roman pp. 11, 197) et surtout poète, écrivain capable d'inventer un conte, une histoire où règne la beauté poétique, et de faire de sa vie une légende pour donner, du moins, de l'espérance : *Les Versets du pardon* s'achève sur « le Poème de la Mer »⁵⁴⁰ :

« *J'entends le vent danser dans les feuilles de l'olivier, la mer longer les côtes comme une complice de beauté, le soleil se coucher dans ses flammes solennelles*

⁵⁴⁰ Rimbaud, Arthur, « Le Bateau ivre ».

(...) La nuit tombe teintée de cendres, d'encens. Les étoiles s'allument. L'ombre pose sur moi une pensée de la paix. Je m'incline. C'est le plus grand agenouillement devant Dieu, parce que moi, Ahmed, je suis le fils de David et de Marie » (*Les Versets*, pp. 196-197)

3- Le Lien avec les origines :

De la langue perdue à la langue retrouvée ou De la nécessité de la parole à « la grâce du silence » (Mouawad)

Mais personne n'aurait pu, désormais, effacer ces petites lettres, des pattes de mouche que Cadmos le Phénicien, avait éparpillées sur la terre grecque...

Roberto Callasso, *Les Noces de Cadmos et Harmonie*

*Aux papillons qui passent
je lui fais ma prière
Le fil qui nous rattache à la réalité
Est mince, mince mince autant que la vérité
Pourquoi as-tu brisé ce fil
Où mon âme amarrée était au repos ?
Je jouais avec la lumière et tu m'arraches à la lumière
Tu devrais savoir pourtant que cela est dur,
Très dur d'être arraché à son pays
Mais plus dur encore d'être arraché à son enfance
L'enfance qui est le véritable pays
Celui où l'on n'arrive jamais*

Mouawad, *Le Sang des promesses*

Face à la perte du pays et de la langue maternelle se dresse l'œuvre de Mouawad. Dans ses ouvrages, on retrouve une pluralité de langues, surtout, l'arabe, le français, et le québécois qui s'y entretissent et rappellent le parcours de Wajdi Mouawad qui est emmené à fuir le Liban vers la France puis vers le Canada. « Trois pays donc, et trois langues »⁵⁴¹ se retrouvent dans l'œuvre de Mouawad et leur présence dit l'exil forcé du pays ravagé par la guerre.

⁵⁴¹ Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 213.

Dans un entretien⁵⁴², Mouawad parle de son rapport à la langue française. C'est cette langue qui lui permet de transformer l'exil en une expérience positive : elle qui fût d'abord pour lui « une obligation » va devenir « aventure féconde ». Le premier exil de Mouawad est en effet dans la langue, mais par la suite, il dit qu'il va essayer de se « délibaniser » pour tenter de gommer toute différence. Il cherchera alors à maîtriser la langue française qui restera d'abord métissée d'arabe. Mais, pour Mouawad, l'exil sera double et son départ pour le Québec sera un exil plus fort. Cette fois-ci, Mouawad résistera à la nouvelle langue et refusera de prendre l'accent québécois. Il dit que sa réaction pour le français devient « organique », « enragée » et que cette langue devient sa « langue de résistance », mais surtout, ajouterons-nous, son lieu de résistance, car la langue devient espace, et surtout espace littéraire (puisque Mouawad écrit et s'écrit dans cette langue). La langue de l'exil devient la langue de l'exilé, elle devient le seul lieu qu'il peut s'approprier, le seul lieu où il peut s'ancrer, jeter l'ancre et surtout jeter l'encre. Mouawad parle justement dans son entretien sur Medi1 de « pays littéraire », un pays auquel il appartient justement, un pays qui n'est pas fait d' « images géographiques », mais surtout d' « images littéraires ». Pour lui, le pays littéraire est ailleurs, « un lieu onirique » et « poétique », et par le fait même, un « lieu de résistance ». Dans ce pays littéraire, dont le corps serait la langue française, le cœur est l'arabe : Mouawad dit en effet que la langue française est pour lui la « messagère de l'arabe », que ses « mots [restent] trempés dans la langue arabe » et il insiste à ce que le français prenne les « vibrations de [l'arabe] et son rythme cardiaque ». Il ne s'agira donc pas seulement de mots insérés dans le texte en arabe mais aussi d'un rythme oral qui est celui de l'arabe. Mouawad demande d'ailleurs aux acteurs de ses pièces de parler « comme s'ils jouaient

⁵⁴² Mouawad, Wajdi, *100 entretiens réalisés par Patrice Martinet et Christophe Drevet*, Médi 1 Radio.

en arabe » et dit « avoir le sentiment profond d'écrire en arabe » bien qu'il écrive en français.

On retrouve surtout le rythme et les sonorités de la langue arabe dans l'énumération des noms de la famille du jeune Wahab dans *Visage retrouvé* :

« Wahab connaissait avec précision les noms et prénoms de chacun de ses oncles et de chacune de ses tantes. Il y avait, du côté de sa mère, tante Marie, tante Hilda, tante Hoda, oncle Farid et oncle Emile ; du côté de son père, il y avait tante Mireille, tante Nazha, tante Laure, oncle Antoine, oncle Nazih et oncle François (...) avec un petit effort il pouvait retrouver les noms de ses trisaïeux dont l'un, se prénommant Soulaymâân, avait fait un pèlerinage allant des hautes montagnes jusqu'au sud du pays, à l'endroit où la mer se déchire contre les récifs. » (p. 39)

Ou encore dans *Littoral* avec le personnage de Joséphine, qui récite les noms des habitants du pays :

« LA VOIX. ...Rima Ricou, Mathieu Ricou, Steve Ricou, Aline Saloum, Antoine Saloum, Lucie Saloum, Lucie Tanios, Chantal Tanios, Carole Tanios, Pascal Tanios, Cécile Tanios, Abdo Tanios, Georges Tanios, Nelly Wajouda, Neel Wajouda, William Wajouda et Esther Wajouda.
(...) Il y a aussi toute la famille Bernika retrouvée sous les décombres : Liba, Bénielle, Camil, Fred, Micho, Ekiel, Armand, Fourk, Ziad, Nouhar, Souhayla, Laure, Nazha, Sonia, et aussi l'autre Sonia, celle de la famille Sarkis, et celle de la famille El Kamar, Sonia El kamar, qui venait du village du monastère de la lune, trouvée violée et égorgée sur la pierre blanche. Vous aussi je me souviendrai de vos noms le temps qu'il faudra, Sonia, Sonia, Sonia. » (p. 104)

On peut parler de kyrielles de noms, non seulement dans le sens où il s'agit de longues suites de noms, mais également au sens étymologique de litanie⁵⁴³. En effet, les noms se récitent telle une prière comme pour conjurer l'exil, comme pour conjurer la guerre. Le jeune Wahab récite son chapelet de noms pour tenter de reconstruire le passé et de rétablir la mémoire. Ces noms invoquent aussi les sonorités de la « langue natale » à laquelle Wahab s'est vu obligé de dire « Adieu » dans la partie « Avant la lettre » (p.

⁵⁴³ Voir article « kyrielle » in *Le Petit Robert*.

27)⁵⁴⁴ Mais surtout la présence de ces sonorités sur scène et la présence des signes écrits dans le roman qui renvoie à la langue arabe permettent à Mouawad de retisser le lien perdu avec la langue arabe. Dans *Incendies*, l'alphabet arabe revient comme un leitmotiv tant dans les noms qu'on épèle (Nawal épelant le nom de sa grand-mère au moment où elle l'écrit sur la tombe ou celui de Sawda qu'elle lui apprend à écrire) que dans l'alphabet que Sawda et Nawal récite. Nawal : cette dernière apprend à Sawda à écrire, lire et compter, elle lui apprend même un poème en arabe : « Elles récitent le poème Al Atlal en arabe » (p. 62). Une scène entière est d'ailleurs consacrée à l'alphabet arabe, c'est-à-dire justement à l'origine de cette langue⁵⁴⁵ : Il s'agit de la scène 15 : « L'Alphabet »

« Sawda et Nawal : Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, hâ, khâ, dâl, dââl, rrâ, zâ, sîn, shîn, sâd, dââd, tââ, zââ, ainn, rainn, fâ, kââf, kâf, lâm, mime, noûn, hah, lamaleph, wâw, ya. » (*Incendies*, p. 38)

Tout se passe comme si les lettres en s'égrenant, prenaient une place en solo sur scène. Il est intéressant de remarquer qu'en même temps que Nawal et Sawda récitent l'alphabet arabe au passé, elles croisent Jeanne au présent qui écoute le silence de sa mère (p. 38). Ce lien entre le silence du présent et les sonorités de l'arabe au passé permet de mettre l'accent sur la perte de cette langue des origines, mais aussi sur la possibilité de la retrouver grâce au théâtre. De plus, le chant que Sawda transmet à Nawal ne peut être

⁵⁴⁴ Il est vrai que les noms récités par Wahab ne sont pas tous en arabe, mais cela rappelle le métissage (français/libanais) qui est au cœur de la langue du pays d'origine.

⁵⁴⁵ Cet alphabet des origines peut être lié à l'intérêt de Mouawad pour le mythe de Cadmos : je cite à ce propos la dernière page du roman de Roberto Calasso que Mouawad a lu *Les Noces de Cadmos et d'Harmonie* (Mouawad le cite dans la préface de sa pièce qu'il consacre à Cadmos, *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*): ce Phénicien « avait offert à la Grèce (...) les voyelles et les consonnes attelées à de minuscule signes, « modèle gravé du silence qui ne se tait pas » : l'alphabet. Avec l'alphabet, les Grecs s'éduqueraient à vivre les dieux dans le silence de l'esprit, non plus dans la présence pleine et normale, comme celui lui était encore arrivé, le jour de ses noces. Il pensa à son règne défait : les filles et les petits-fils dévorés, dévorants, recouverts de plaies (...) Thèbes, aussi, n'était plus qu'un amas de ruines. Mais personne n'aurait pu, désormais, effacer ces petites lettres, des pattes de mouche que Cadmos le Phénicien, avait éparpillées sur la terre grecque, là où les vents l'avaient poussé à la recherche d'Europe, enlevé par un taureau surgi de la mer. »

qu'en langue arabe : dans le film *Incendies*, lorsque Nawal, la femme-qui-chante, chante en prison, il s'agit d'une berceuse en arabe dont les paroles sont reprises dans *Anima* lorsque Wahhch console Winona et qu'il chante : « Nâmi nâmi ya shgira ; yalla ghfi 'al hhâsira » (*Anima*, p. 326). Le chant c'est d'ailleurs ce qui sauve Nawal de la mort : Abou-Tarek, son fils et bourreau, dit ne pas l'avoir tué parce qu'il aimait sa voix (voir *Incendies*, p. 84). La berceuse, chant de la mère, permet de sauver et crée également un lien avec les origines. Par ailleurs, l'emploi singulier que fait Wajdi Mouawad du « multilinguisme [permet d']ajouter au pouvoir des mots » : « Mouawad puise dans toutes les langues qu'il connaît (...) pourvu qu'elles lui permettent d'exprimer l'horreur »⁵⁴⁶ : ainsi, dans la dernière partie de *Visage retrouvé*, au moment où Wahab prend le bus pour aller au chevet de sa mère mourante, ce sont les trois langues qui se retrouvent pour mieux exprimer « la colère »⁵⁴⁷ :

« Assis au fond, je me parle en grinçant des dents, je me parle pour essayer de me calmer, je me dis des mots, mille injures contre toute la Terre, tout mon vocabulaire y passe, dans les trois langues : maternelle, adolescente, et celle de maintenant. Va te faire foutre, gros tabernac d'enfoiré de merde akhou charmouta ! Connard d'enculé de saint ciboire de crisse de akroute ! Kiss okhtak ère bayak pauvre truite de merde, je te crisserai mon zob au fond du cœur, gros cave ! » (*Visage retrouvé*, p. 166)

Certains pourraient ne voir dans « ces quelques chapelets d'insultes trilingues » qu'un cri viscéral qui s'éloigne de toute littérature. Cependant, la singularité du pays littéraire de Mouawad est justement là : les trois langues se retrouvent ici comme se retrouveraient les différents Wahab, celui d'avant et celui de maintenant. En effet, les langues sont liées aux différentes étapes de la vie de ce dernier : l'arabe, langue natale, avant l'exil (voir la partie : « Avant la lettre ») / le français, pour le premier exil (voir le « Premier livre ») / le

⁵⁴⁶ Haddad, Katia, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁴⁷ Il s'agit du titre de la dernière partie de *Visage retrouvé*.

québécois, pour le deuxième exil (voir le « Deuxième livre »). Les trois langues font donc référence à différents moments dans le temps, et renvoient également à trois pays différents. Elles permettent donc d'aller au-delà de la double fracture de la guerre et de l'exil et de rassembler les différents temps, les différents espaces. Dans sa colère, Wahab Moutabbi, alias Wajdi Mouawad, rassemble les trois langues et crée son propre territoire, un territoire de mots, de mots dits ou de mots écrits, espace de la parole et espace scriptural, pays littéraire qui devient le seul espace où les trois pays, ainsi que les trois parts de lui-même, peuvent se rejoindre.

Dans *Seuls*, Mouawad lie le retour au silence à une possibilité de retour vers la langue perdue :

« ...et si je retrouve le silence, est-ce que tu crois que je retrouverais la peinture et si je retrouvais la peinture papa, est-ce que tu crois que je recommencerais à parler l'arabe ? » (*Seuls*, p. 151)

L'intérêt pour le silence dans l'œuvre de Mouawad pourrait représenter sa tentation d'être délivrée de la parole, de l'écriture. En effet, lorsqu'il parle de son enfance dans *Architecture d'un marcheur*, il dit :

« Il y a longtemps quand j'étais encore tout à fait enfant, je ne parlais pas. (...) Rien. Pas un mot. Pas maman, ni papa, pas miam-miam, pas lolo, ni glouglou, ni rien. Rien. On s'est bien inquiété à mon sujet (en suspectant l'autisme, la surdité...) »⁵⁴⁸

Pour l'écrivain, cette période était « une période bénie », ce « silence était une grâce »⁵⁴⁹.

Ainsi, l'écrivain voudrait vainement revenir au silence d'avant, se taire - ou revenir à l'enfance, ce qui serait dans un sens la même chose, puisque le mot « enfant » qui vient

⁵⁴⁸ Côté, Jean-françois, *op. cit.*, p. 144.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 145

du latin, *in-fans*, signifie, « qui ne parle pas ». Mais le retour vers le silence s'avère impossible tout comme le retour désiré vers l'enfance:

« Souvent en souvenir de cette période bénie, je me demande ce que j'ai bien pu cesser de comprendre pour me mettre à parler. Un vrai moulin, Robinet d'enfer, parole articulée, bien articulée, mâchée, mâchouillée et dans les quatre langues : arabe, français, québécois et anglais. (...) On voudrait crier : « Silence, faites le silence, le silence ! » On essaie, j'essaie. Je me tais, alors je veux mourir. Et donc je me remets à parler (...) une dose, même l'overdose est préférable au silence, vite, vite avant de crever. »⁵⁵⁰

L'écrivain est condamné à rester dans cet entre-deux, entre cette parole interminable et ce silence si douloureusement désiré, il reste « condamné à écrire »⁵⁵¹, condamné à plonger dans l'écriture au risque même de se noyer. L'écriture – ou la parole – est redoutable – mais nécessaire – comme on l'a vu:

« Ecrire est une noyade. Une asphyxie dans une mer située en nous. Appelée *l'innommable*. Une mer au fond de laquelle se cachent des poissons étranges et tordus, laids et dérangeants. Ecrire est une noyade pour tenter de saisir, sans les laisser glisser, ces poissons horriblement magnifiques. »⁵⁵²

L'écriture est donc cet oxymore et l'écrivain doit vivre l'oxymore, entre horreur et beauté, parole et silence, et « espérer qu'à force de raconter les histoires nées de ce ramassis de mots, peut-être qu'[il] saura[] retrouver ce secret qui [lui] donnait la force de [se] taire alors qu'[il] étai[t] encore enfant au soleil de [s]es origines. »⁵⁵³

⁵⁵⁰ Côté, Jean-François, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, p. 144.

⁵⁵¹ Richard Millet, *Le Sentiment de la langue, Le Sentiment de la langue I, II, III*, Paris : La Table ronde, « La Petite Vermillon », 1993, p. 209.

⁵⁵² Côté, Jean-françois, *op. cit.*, p. 146

⁵⁵³ *Ibid.* p. 147.

CONCLUSION :

LES MÉTAPHORES LITTÉRAIRES DE LA RÉCONCILIATION : LA CROISÉE DES CHEMINS ET LE LITTORAL

*A présent, il faut reconstruire l'histoire.
L'histoire est en miettes.
Doucement
Consoler chaque morceau
Doucement
Guérir chaque souvenir
Doucement
Berçer chaque image.*

Nawal in *Incendies*

*Ulrich : Raconte
Wilfrid : Par où commencer ?
Ulrich : C'est toute la question.*

Mouawad, *Littoral*

« A la croisée des chemins » est l'expression leitmotiv de la pièce de Mouawad, *Littoral*, à partir de laquelle on peut lire toute son œuvre, mais aussi celle des autres auteurs en question, Sabbag et Zein. C'est à la croisée des chemins qu'Œdipe rencontre son père, ne le reconnaît pas et le tue. Dans les œuvres étudiées, la croisée des chemins n'est plus le lieu de la violence, ce n'est plus la place de la haine. « A la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre » (*Littoral*), c'est à dire l'ami, l'alter ego, l'autre-soi. Dans *Littoral*, on passe de la croisée des chemins où Amé tue son père à la croisée des chemins où Amé, Sabbé, Massi, Joséphine, Simone et Wilfrid reconnaissent le Père et l'enterrent

sur le littoral qui est au croisement, la « zone de contact entre la mer et la terre ». C'est le lieu où Joséphine-Antigone peut enfin enterrer ses morts, les siens, mais aussi ceux du pays, avec Nawal, Siham, Wahhch, Josépha et les autres... parce que, pour Antigone, « La valeur absolue (...) c'est la fraternité »⁵⁵⁴, parce qu'Antigone « rejette l'interdit du patriarcat » elle va à l'encontre de l'ancien système et propose un ordre nouveau en « affich[ant] la valeur de l'amour fraternel ».⁵⁵⁵ Littoral rime alors avec Mémorial, celui imaginé par Sabbag dans *L'Ombre d'une ville*, « le Mémorial de tous », « confrérie de la mémoire ». C'est le lieu où on peut déposer les noms, « graver le nom sur la tombe », et où l'histoire peut (re)commencer. Le littoral ce fil qui longe la côte, qui en dessine le profil (comment ne pas penser au « visage retrouvé » de la mère-terre de Wahab-Wajdi ?), s'apparente à celui du récit qui se tisse, le récit que les personnages de *Littoral* vont raconter de lieu en lieu mais aussi aux mots, ces métonymies du récit qui permettent non seulement d'ancrer le père sur la bordure de la mer, mais de ré-unir les différentes parts du pays auparavant divisé par la guerre. C'est le fil du récit que raccommode Siham dans la *Levée des couleurs* qui, après avoir enterré, ses morts, marche apaisée vers l'horizon. Cet apaisement c'est celui de l'arrivée sur le rivage après un long péril, un long périple. Siham-Antigone écrit un nouveau texte sur celui dans lequel s'enferme le pays, un texte qui lie la verticalité à l'horizontalité, celui de l'écriture-palimpseste qui refuse la superficialité et se penche – redoutablement – sur les profondeurs révélant toutes les strates du temps mais aussi de l'espace. Savoir est redoutable⁵⁵⁶ mais nécessaire. Le texte-palimpseste met en valeur les liens entre le temps

⁵⁵⁴ Lejeune, Claire, *Le Livre de la sœur: essai*, Montréal : Hexagone, 1992, p. 104.

⁵⁵⁵ Bouwer, Karen, « Avoir lieu. Claire Lejeune et l'utopie », in Cauville, Joëlle, et Zupanicik, Metka (dir.), *Réécriture des mythes au féminin*, Amsterdam, Atlanta GA : Rodopi (Coll. « Faux-titre »), 1997, p. 96.

⁵⁵⁶ Mouawad, Wajdi, *Anima*, p. 353.

et l'espace, l'ici et l'ailleurs, non seulement le monde du passé, celui des morts, à celui du présent, mais aussi le monde de l'autre. Sur la « mémoire comme palimpseste » Silverman dit d'ailleurs qu'elle « [peut] transformer nos idées reçues sur le temps linéaire, les espaces discrets et les communautés ethniques homogènes afin de nous fournir une mémoire intertextuelle, transculturelle et transnationale. »⁵⁵⁷ On peut alors retisser le lien social, communautaire et surtout interculturel, voire universel en « imagin[ant] de nouvelles solidarités, non pas limitées aux configurations de race ou de nation mais adaptées au monde entrecroisé de l'ère nouvelle. »⁵⁵⁸ L'écriture-palimpseste est donc liée à la poétique du lien, de « l'être ensemble » de Mouawad, au déplacement, c'est-à-dire celui où l'on se met à la place de l'autre, parce que le littoral dans la pièce de Mouawad, la croisée des chemins, c'est aussi le lien entre soi et l'autre, celui de la rencontre empathique, non seulement entre les personnages mais aussi entre le monde de la scène et le monde du spectateur. Lorsque Sabbé raconte son rêve il dit :

« C'est drôle ! Il y a deux nuits (...) j'ai fait un rêve complètement grotesque. J'ai rêvé que j'étais avec quelques personnes, dans un lieu étrange, une de ces personnes traînait avec elle un cadavre, mais un cadavre qui parlait, qui donnait son opinion, qui discutait, un cadavre qui faisait le mort... mais le plus étrange c'est le lieu, nous étions dans *un lieu clos, un lieu vaste...* nous étions confinés au fond de ce lieu, *le long d'un mur* et dans le noir, il y avait du monde assis qui nous regardait » (*Littoral*, p. 90 – c'est moi qui souligne)

Le littoral c'est aussi ce « lieu étrange », lieu clos, lieu vaste, le lieu de la scène – celui du dispositif scénique – qui permet par le « miracle » de la métalepse d'inclure le spectateur / le lecteur. Et, si « la brûlure est forte », il y a alors un « réel lien entre ce que [ce dernier] regarde et cela qui [le] regarde », c'est l'« ébranlement » dont parle Mouawad. Le littoral c'est justement la zone tumultueuse où déferlent les vagues, et le lieu de la

⁵⁵⁷ Silverman, Max, « Mémoire palimpseste, *La question humaine, Ecorces et Histoire(s) du cinéma* », p. 49.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

scène, un lieu qui éveille, qui bouscule, qui fait sortir le spectateur de sa quiétude, de ses commodités et qui l'implique. Parce qu'il y a « des vérités qui ne peuvent être dites qu'à condition d'être découvertes »⁵⁵⁹, qu'à condition que l'on fasse le chemin vers soi et vers, ou à travers, l'autre. On est alors amenés à se déplacer aussi, à reprendre le fil pour recréer les liens, à se joindre à la marche, et, peut-être qu'en cassant le fil de la colère et de la violence, qu'en déplaçant le fil de l'histoire, on peut aussi le replacer, pour une refondation des origines. Ce n'est qu'alors que la réconciliation pourra s'accomplir.

*Il faut casser le fil.
Jeanne, Simon,
Où commence votre histoire ?
A votre naissance ?
Alors elle commence dans l'horreur.
A la naissance de votre père ?
Alors c'est une grande histoire d'amour.
Mais en remontant plus loin,
Peut-être que l'on découvrira que cette histoire d'amour
Prend sa source dans le sang, le viol,
Et qu'à son tour,
Le sanguinaire et le violeur
Tient son origine dans l'amour.
Alors,
Lorsque l'on vous demandera votre histoire,
Dites que votre histoire, son origine,
Remonte au jour où une jeune fille
Revint à son village natal pour y graver le nom de sa
grand-mère Nazira sur sa tombe.
Là commence l'histoire⁵⁶⁰.*

Là (re)commence l'histoire, la nouvelle cosmogonie. Elle prend son origine sur le littoral où est « emméré » l'Arbre-Père – qui se substitue au « chêne mort » le jour de la naissance de Wilfrid, « terrassé par une bombe »⁵⁶¹. Il rappelle celui autour duquel s'enroule Siham, le chêne survivant de Yarcoub, et celui que devient Aubert Chagnon, le « gardien des faits », il fait écho à l'arbre de paix des *Versets du pardon*. Dans *Littoral*,

⁵⁵⁹ Nawal dans *Incendies*, p. 90.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 89

⁵⁶¹ *Littoral*, p. 68.

L'Arbre-Père reste sur la bordure du littoral dans le mouvement du ressac des vagues ou de leur ressassement, non dans le sens de la répétition, mais dans celui d'une dynamique qui met en valeur le trajet de la recherche du sens, non dans la clôture, mais dans l'approfondissement et l'inachèvement de sa recherche. La mélodie finale du père s'achève sur le mouvement continu des vagues :

« Et qui m'emporte d'ailleurs,
Qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte,
Qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte,
Qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte,
Qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte,
Qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte,
Qui m'emporte... » (Littoral, p. 135)

Cette mélodie rejoint la berceuse qui console de la femme qui chante⁵⁶²: même si la « consolation est impitoyable » (*Incendies*) et le « pardon difficile » (Paul Ricœur), ils restent à l'horizon, au bout du chemin, face au littoral. Il faut alors écouter « l'étoile »⁵⁶³, dit Ulrich, l'aveugle-voyant :

« Avancer 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. Avancer. » (*Littoral*, p. 81)

⁵⁶² Voir *Incendies*, p. 89, extrait de la « Lettre aux jumeaux », en exergue de cette conclusion.

⁵⁶³ On peut interpréter ce mot comme étant l'étoile-guide qui se trouve dans l'œuvre, dans la littérature, représentée par Maya, chez Mouawad.

CONCLUSION

Dans la partie, « Le sens : L'expérience du mal », de son ouvrage *De l'identité et du sens*, Sélim Abou, pose une question essentielle qui se rapporte bien aux ouvrages explorés dans cette thèse : « Que faire contre le mal ? »⁵⁶⁴ Suite à cette question, Abou définit le mal en citant Ricœur: « Faire le mal, c'est faire souffrir autrui »⁵⁶⁵. Aussi, selon les paroles de Ricœur, adoptées par Abou :

« Dès lors toute action, éthique ou politique, qui diminue la quantité de violence exercée par les hommes les uns contre les autres, diminue le taux de souffrance dans le monde. Que l'on soustraie la souffrance infligée aux hommes par les hommes et on verra ce qui restera de souffrance dans le monde ; à vrai dire, nous ne le savons pas »⁵⁶⁶

Sélim Abou ajoute : « ce que l'on sait, ce que l'on voit, c'est la lutte menée par les hommes et les femmes de bonne volonté en faveur de la paix dans le monde »⁵⁶⁷. Il évoque alors, entre autre, « le caractère pacifique de [la] transition démocratique » qui a eu lieu en Afrique du Sud après l'apartheid, ou encore « l'action de la justice qui ne se dessaisit pas facilement des procès exigés par les descendants des victimes de crimes contre l'humanité ».⁵⁶⁸ On pense alors à l'importance accordée à la réflexion sur la réconciliation, au témoignage dans les œuvres des trois écrivains étudiés dans cette thèse et à l'accent mis sur l'absence du procès pour crimes de guerre au Liban. Mouawad, Sabbag et Zein s'engagent ainsi, par leur œuvre, sur le chemin de la lutte contre le mal.

⁵⁶⁴ Abou, Sélim, *De l'identité et du sens*, p. 296

⁵⁶⁵ Ricœur, Paul, *Le Mal*, cité par Abou, p. 296.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ Abou, Sélim, op.cit.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 297.

D'ailleurs, c'est dans le contexte évoqué plus haut, de la lutte contre le mal, ou du moins contre la souffrance d'autrui, que Abou rappelle la place essentielle de l'écrivain dans la société en reprenant les mots de l'écrivaine sud-africaine Nadine Gordimer qui « revendique le rôle de l'écrivain comme témoin des événements qui ont cours dans le monde »⁵⁶⁹. Les écrivains que j'ai étudiés dans cette thèse, ne peuvent être tout simplement enfermés « dans la recherche de formes linguistiques et littéraires nouvelles »⁵⁷⁰ ; ils sont engagés dans et par le monde, leur écriture n'est pas purement esthétique, elle est surtout éthique et vitale. Nadine Gordimer croit « qu'un artiste est aussi un être politique, constamment rivé à ce qui se passe dans le monde, qu'il s'agisse d'événements amers ou agréables, et qui se laisse façonner par ces événements, tout comme l'art façonne les événements extérieurs »⁵⁷¹. Le participe passé « rivé » rappelle l'importance des verbes « ressentir », « écouter », « attendre », « regarder »⁵⁷² par lesquels Wajdi Mouawad définit son entreprise d'écrivain dans la partie « Chemin » de *Seuls*, avant de proposer sa pièce, de la « montrer ». Gordimer conçoit l'écrivain comme « une caisse de résonance non seulement de ce qui se passe à l'extérieur, mais aussi de ce qui se passe à l'intérieur » : Mouawad, Sabbag et Zein sont ces écrivains qui vont « jusqu'aux racines »⁵⁷³ « à la recherche du sens vécu dans les affrontements entre les hommes ».⁵⁷⁴ Ce mouvement en profondeur à la recherche du sens est celui que j'ai exploré dans cette thèse en le mettant en rapport avec le mouvement communicatif vers l'extérieur, c'est-à-dire, vers le spectateur, le lecteur, vers l'autre, concitoyen ou

⁵⁶⁹ Gordimer, Nadine, citée par Abou, Sélim, *De l'identité et du sens*, p. 297

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 298

⁵⁷² Il s'agit des titres des différentes parties de la partie « Chemin » de *Seuls*. Voir *supra*.

⁵⁷³ Gordimer, Nadine, citée par Abou, Sélim, *op. cit.*, p. 298.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

contemporain, au-delà des frontières,⁵⁷⁵ et ce à travers la dynamique du récit et de la scène. Témoins, veilleurs, gardiens de l'histoire et de la mémoire, individuelle et collective, les écrivains sont surtout éveilleurs et créateurs de liens.

⁵⁷⁵ Je m'inspire ici de la citation de Gordimer (également citée dans l'ouvrage de Abou, op. cit., p. 298): « Julio Cortazar, Carlos Fuentes, Gabriel Garcia Marquez (...) sont tous des auteurs qui cherchent le sens et tentent de le communiquer à leur entourage, à leurs concitoyens et à leurs contemporains au-delà des frontières ».

BIBLIOGRAPHIE

I- SOURCES :

a. Œuvres étudiées :

- MOUAWAD, Wajdi, *Anima*, Montréal/ Paris : Leméac / Actes Sud, 2012, 395 p.
---. *Ciels*, Montréal/ Paris : Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009, 83 p.
---. *Seuls, Chemin, Texte et peintures*, Montréal / Paris : Leméac / Actes Sud, 2008, 189 p.
---. *Incendies*, Montréal/ Paris : Leméac / Actes Sud-Papiers, 2003, 92 p.
---. *Visage retrouvé*, Montréal/ Paris : Leméac / Actes Sud, 2002, 211 p.
---. *Littoral*, Montréal/ Paris : Leméac / Actes Sud-Papiers, 1999, 135 p.

- SABBAG, Elie-Pierre, *Nous reviendrons à Beyrouth*, Paris : Arléa, 1997, 217 p.
---. *L'Ombre d'une ville*, Paris : Buchet/Castel, 1993, 159 p.

- ZEIN, Ramy, *La Levée des couleurs*, Paris : Arléa (Coll. « 1^{er} mille »), 2011, 202 p.

b. Autres œuvres des auteurs étudiés :

- MOUAWAD, Wajdi, *Le Poisson-soi : version quarante-deux ans*, Montréal : Boréal (Coll. « Liberté grande »), 2011, 108 p.
---. *Le Sang des promesses, Puzzle, racines et rhizomes*, Montréal/ Paris : Leméac / Actes Sud, 2009, 91 p.
---. *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Montréal/ Paris : Leméac / Actes Sud-Papiers, 2008, 117 p.
---. *Forêts*, Montréal/ Paris : Leméac / Actes Sud-Papiers, 2006, 109 p.
---. *Un obus dans le cœur*, Montréal / Paris, Leméac / Actes Sud Junior (Coll. « D'une seule voix »), 2007, 72 p.
---. *Lettre d'amour d'un jeune garçon (qui dans d'autres circonstances aurait été poète, mais qui fut poseur de bombes) à sa mère morte depuis peu*, non publié, 2005.
---. *Rêves*, Montréal/ Paris : Leméac / Actes Sud-Papiers, 2002, 66 p.

- ZEIN, Ramy, *Les Ruines du ciel*, Paris : Arléa, 2008, 210 p.
---. *Partage de l'infini*, Paris : Arléa, 2005, 160 p.

c. Autres œuvres consultées :

- ABIRACHED Zeina, *Je me souviens-Beyrouth*, Bande Dessinée, Paris : Cambourakis, 2008, 96 p.
---. *Mourir, partir, revenir-Le Jeu des hirondelles*, Bande Dessinée, Paris : Cambourakis, 2007, 192 p.
---. *Beyrouth-Catharsis*, Bande Dessinée, Paris : Cambourakis, 2006, 32 p.

- ALAMEDDINE, Rabih, *The Hakawati*, New York : Alfred A. Knopf, 2008, 516 p.
- ANTAKI, Myriam, *Les Versets du pardon*, Paris : Actes Sud (Coll. « Un endroit où aller »), 1999, 199 p.
- ARAGON, Louis, *Aurélien*, Paris, 1944, Gallimard, « Folio », 697 p.
- Bible de Jérusalem (La)*, Les Editions du Cerf [en ligne] <http://bibliotheque.editionsducerf.fr/par%20page/84/TM.htm#>
- BALLARD, James Graham, *War fever*, New York : Farrar. Straus. Giroux, 1991, 176 p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris : Librairie générale française (Coll. « Le Livre de poche »), 1972, 402 p.
- . *Œuvres complètes IV : Petits poèmes en prose. Les paradis artificiels*, Paris : Michel Levy frères, 1869, 471 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Instant de ma mort*, Paris : Gallimard (Coll. « NRF »), (1994) 2002, 18 p.
- BOULAD, Antoine, *Le Journal de la guerre*, Beyrouth : SAQI (Edition bilingue, arabe-français), 2008, 96 p.
- BOUSTANY, Gabriel, *Aladin in memoriam*, Beyrouth : Publications de l'IESAV, Université Saint-Joseph (Coll. « Théâtre Monnot »), 2004, 112 p.
- CAMUS, Albert, *Les Justes*, Paris : Gallimard (Coll. « Folio »), (1950) 1977, 150 p.
- . *Le Premier homme*, in Université du Québec à Chicoutimi, Les Classiques des sciences sociales, (Coll. « Les auteur(e)s classiques ») [en ligne] URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/premier_homme/premier_homme.html
- . *L'Etranger*, Université du Québec à Chicoutimi, Les Classiques des sciences sociales, (Coll. « Les auteur(e)s classiques ») [en ligne] URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/etranger/etranger.html
- CALASSO, Roberto, *Les Noces de Cadmos et Harmonie*, traduit par Jean-Paul Manganaro, Paris: Gallimard, 1995, 492 p.
- CHALANDON, Sorj, *Le Quatrième mur*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2013, 329 p.
- CHEDID, Andrée, *Le Message*, Paris : Flammarion (Coll. « GF Etonnants classiques »), 2007, 159 p.
- . *L'Enfant multiple*, Paris : Flammarion, J'ai lu, 1989, 254 p.
- . *La Maison sans racines*, Paris : Flammarion, J'ai lu, 1985, 190 p.
- DANTE, *La Divine comédie : L'Enfer, le Purgatoire, le Paradis*, Paris : Flammarion,

1905, 391 p.

EL-CHEIKH, Hanan, *L'Histoire de Zahra*, traduit de l'arabe (Liban) par : Yves Gonzales-Quijano, Paris: Actes Sud (Coll. « Babel »), 2005, 352 p.

FARHOUD, Abla, *Le Bonheur à la queue glissante*, Montréal, (L'Hexagone) Typo, (1998) 2004, 174 p.

FAWAZ Ghassan, *Sous le ciel d'occident*, Paris : Seuil, 1998, 474 p.

---. *Les Moi volatils des guerres perdues*, Paris : Seuil, 1996, 444 p.

GEBEYLI, Claire, *Dialogue avec le feu*, Caen : Le Pavé (Coll. « La Corde raide »), (1985) 1986, 66 p.

---. *Mémorial d'exil*, Paris : Librairie Saint-Germain des près (Coll. « Poésie sans frontières »), 1975, 87 p.

---. *Cantate pour l'oiseau mort*, Paris : L'Harmattan (Coll. « Ecritures arabes », Vol. 130), 1996, 278 p.

KEMP, Percy, *Et le coucou dans l'arbre se rit de l'époux*, Paris : Albin Michel, 2005, 288 p.

HADDAD, Hubert, *Palestine*, Paris : Zulma, 2007, 156 p.

KHOURY-GHATA, Vénus, *Une Maison au bord des larmes*, Paris : Balland (Coll. « Babel »), 1979, 141 p.

---. *Vacarme pour une lune morte*, Paris : Flammarion, 1983, 225 p.

---. *Le Fils empaillé*, Paris : P. Belfond, 1980, 219 p.

Les Belles étrangères Liban : *Douze écrivains libanais*, Paris : Gallimard, Centre national du livre (Coll. « Verticales | phase deux »), 2007, 206 p. (+ 1 DVD, Film produit par Online Productions et le Centre national du livre)

MAALOUF, Amine, *Les Désorientés*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2012, 520 p.

---. *Origines*, Paris : Grasset & Fasquelle (Coll. « Le Livre de poche »), 2004, 507 p.

---. *Adriana Mater*, Paris : Grasset & Fasquelle (Coll. « Le Livre de poche »), 2006, 94 p.

---. *Les Echelles du Levant*, Paris : Grasset & Fasquelle (Coll. « Le Livre de poche »), 1996, 254 p.

---. *Le Rocher de Tanios*, Paris : Grasset & Fasquelle (Coll. « Le Livre de poche »), 1993, 280 p.

---. *Les Croisades vues par les Arabes*, Paris : Jean-Claude Lattès, J'ai lu, 1983, 318 p.

MAJDALANI, Charif, *Nos si brèves années de gloire*, Paris : Seuil, 2012, 188 p.

---. *Caravansérail*, Paris : Seuil, 2007,

---. *Histoire de la grande maison* : Seuil, 2005,

- MILLET, Richard, *La Confession négative*, Paris : Gallimard, 2009, 524 p.
 ---. *Cinq chambres d'été au Liban*, Paris : Fata Morgana, 2010, 44 p.
 ---. *L'Orient désert*, Paris : Mercure de France, 2007, 227 p.
 ---. *Le Sommeil sur les cendres*, Paris : Gallimard (Coll. « NRF »), 2010, 156 p.
 ---. *Brumes de Cimmérie*, Paris : Gallimard (Coll. « NRF »), 2010, 135 p.
 ---. *Le Sentiment de la langue, Le Sentiment de la langue I, II, III*, Paris : La Table ronde, « La Petite Vermillon », 1993, 308 p.
 ---. *L'Invention du corps de Saint Marc*, Paris : P.O.L, 1983, 112 p.
- NAJJAR, Alexandre, *Le Silence du ténor, Une enfance libanaise*, Paris : (Plon) La Table ronde, (2006) 2007, 126 p.
 ---. *L'école de la guerre*, Paris : (Balland) La Table ronde, (1999) 2006, 140 p.
- NERVAL, Gérard, *Les Filles du feu*, Paris : Société du Mercure de France (Coll. « Les plus belles pages »), 1906, 427 p.
- PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris : Gallimard (Coll. « Folio »), 1954, 504 p.
- QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris : Gallimard, 1994, 316 p.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes* (Édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam), Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, 1249 p.
- SCHEHADE, Georges, *Œuvre complète, Le Théâtre*, Tome 1 et 2, Beyrouth : Dar An-Nahar, (Coll. « Patrimoine »), 1998, 486 p. et 543 p.
 ---. *Œuvre complète : La poésie*, Beyrouth : Dar An-Nahar, (Coll. « Patrimoine »), 1998, 324 p.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, in *The Tech*, MIT's oldest and largest newspaper [en ligne], URL : <http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>
- SOPHOCLE, *Œuvres Complètes, Tome I, Les Trachiniennes – Antigone*, Texte et traduction, Paris : Les Belles lettres (Coll. « Universités de France »), (1955) 1981, 138 p.
 ---. *Œuvres complètes, Tome II, Ajax – Œdipe Roi – Électre*, Texte et traduction, Paris : Les Belles lettres, (Coll. « Universités de France »), (1958) 1981, 194 p.
- TUENI, Nadia, *Les Œuvres poétiques complètes*, Beyrouth : Dar An-Nahar (Coll. « Patrimoine »), 1986, 445 p.
 ---. *La Prose, Œuvres complètes*, Beyrouth : Dar An-Nahar (Coll. « Patrimoine »), 1986, 273 p.
- WANNOUS, Saadallah, *Al-Ightisab*, Beyrouth : Dar el Adaab, (1990) 2005, 108 p.

ZIADE, Lamia, *Bye Bye Babylone, Beyrouth 1975-1979*, Paris : Denoël, (Coll. « Graphic »), 2010, 304 p.

d. Filmographie :

CHOUAIB, Jihane, *Pays rêvé*, (Film Documentaire avec Patric Chiha, Wajdi Mouawad, Nada Chouaib, et Katia Jarjoura), Orjouane Productions, 2012, 1h 25min.

DOUEIRI, Ziad, *West Beirut*, 38 Productions, La Sept Arte, 1998, 105 min.

FOLMAN, Ari, *Waltz With Bashir*, (Film d'animation documentaire), Bridgit Folman, Film Gang, Les Films d'ici, Razor Film Produktion, GmbH, Arte, 2008, 90 min.

HADJITHOMAS, Joana, et JOREIJE, Khalil, *Autour de la maison rose*, CCT, Canal Horizons, 1999, 92 min.

MANSOUR, Carol, *Badna Naaref*[On veut savoir], (Film documentaire), 2012, 40 min.

MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, EGM Productions, Les Films de Cinéma, 2004, 1h 36 min

LABAKI, Nadine, *Et maintenant, on va où ?*, Les Films de Tournelles, Pathé, Les Films de Beyrouth, 2011, 110 min.

LAFFONT, Frédéric, *Liban, Des guerres et des hommes, 1975-2012* (Série-Documentaire), Artline Films, Camera Magica, INA, 2012, 3x52 min.

VILLENEUVE, Denis, *Incendies*, Micro-scope, TS Productions, Phi group, 2010, 139 min.

II- BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE ET THÉORIQUE:

a. Sur les auteurs et les ouvrages étudiés :

Ouvrages ou chapitres d'ouvrages :

COUTANT, Philippe (textes réunis par), *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes : Joca Seria (Coll. « Les Carnets du Grand T »), 2009, 129 p.

CHARAFEDDINE, Nadine, *De l'errance à l'itinéraire dans Littoral de Wajdi Mouawad*, Mémoire de maîtrise, Beyrouth: Université Saint-Joseph, 2003, 102 p.

CHOPLIN, Olivia, *Staging the Psyche : Representing the « Other scene » in the theatre of Michel Tremblay, Marie NDiaye and Wajdi Mouawad*, Thèse de doctorat, Département de français et d'italien, Atlanta : Emory University, 2009, 193 p.

DAHAB, Elizabeth, « Of Broken Promises and Mended Lives : The War-Ravaged World of Wajdi Mouawad » in *Voices of exile in contemporary Canadian francophone literature*, Lexington Books, 2009, pp. 135-171.

HADDAD, Katia (dir.) *La Littérature francophone du Machrek*, Beyrouth, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2008 : « Elie-Pierre Sabbag », pp. 206-212, « Mouawad, Wajdi », pp. 213-223.

JONDOT, Jacqueline, « J'ai rencontré une histoire qui s'appelait *Seuls* et je l'ai suivie, rencontre avec Wajdi Mouawad au théâtre national de Toulouse », dans SAMRAKANDI, Habib (dir.), « Le Théâtre arabe au contact de lui-même et son contact avec les créations des deux rives de la méditerranée » (Invités du numéro : Abdelkader Alloula, Wajdi Mouawad, Tayeb Saddiki), in *Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire*, n° 58, décembre 2008, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail & CIAM, pp. 187-194.

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 (Coll : « Littératures »), 2004, pp. 179-187.

OUELLET, François, « Wajdi Mouawad et l'insoutenable violence du manque », dans KÈGLE, Christiane (dir.), *Les récits de survivance: modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Laval: Presses de l'Université de Laval, 2007, pp. 45-68.

SAMZUN, Marie Béatrice Samzun, « A la recherche de l'identité perdue : défiguration, obsession et reconstruction dans Littoral (1999) et Visage retrouvé (2002) de Wajdi Mouawad », dans ARINO, Marc et PICCIONE, Marie-Lyne (Textes rassemblés et présentés par), *1985-2005, vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux (« Eidolon », n° 80), déc. 2007, pp. 201-20.

SOLON, Pascale, « Croiser les paroles d'ici et de là-bas. Le Théâtre de Wajdi Mouawad », dans MORENCY, Jean (dir.), *Des cultures en contact : Visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec : Nota Bene (Coll. « Terre américaine »), 2005, pp. 427-443.

Articles :

CALARGÉ, Carla, « Comptes rendus critiques: Ramy Zein, *La Levée des couleurs* » in *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 27, n° 1, Printemps 2012, pp. 305-308.

BAILLARGEON, Stéphane, « Wajdi Mouawad : Le survenant » in *Le Devoir*, Montréal : Le Devoir, lundi 31 mai 1999, p. B1 (voir annexe 2).

BLAIS, Geneviève, « Regards vers un ailleurs troublant : Wajdi Mouawad », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 117 (4), 2005, pp. 154-160.

BOULAD, Antoine, « *La Levée des couleurs : Les Couleurs du pardon* », in *L'Orient littéraire* [en ligne], janvier 2012. URL : http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=14&nid=3690

CAMPAS, Aude, « 'Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous ?' L'Amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad », in *International Journal of Francophone Studies*, Vol. 15, n°1, 2012, pp. 103-117.

CHARAFEDDINE, Nadine, *Le spectre du père dans Littoral de Wajdi Mouawad*, 2008, article inédit, 18 p.

EL MAÏZI, Myriem, « Ecrire Beyrouth : Enjeux mémoriels et guerre civile dans *L'Ombre d'une ville* d'Elie-Pierre Sabbag », in *Nouvelles Etudes Francophones*, Vol. 27, n°1, printemps 2012, pp. 206-220.

GEMAYEL, Aline, « Rencontre. Du théâtre à la peinture, choisir l'enfance sans y retomber. Pour Wajdi Mouawad, une année théâtrale dense », in *L'Orient Le Jour* [en ligne], samedi 22 novembre 2008.

GINGRAS, Chantale, « Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée » in *Québec français*, n° 146, été 2007, pp. 43-46.

GODIN, Diane, « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 92 (3), 1999, pp. 99-110.

GRUTMAN, Rainier, et Heba Alah GHADIE, « *Incendies* de Wajdi Mouawad : les méandres de la mémoire », *Neohelicon : Acta Comparationis Litterarum Universarum*, vol. 33, n° 1, juin 2006, pp. 91-108.

LENNE, Lise, « Le Poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène... », *Agôn, Revue des arts de la scène* [En ligne], Dossiers, N° 0 : En quête du sujet, mis à jour le 17 juin 2009, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>

LEROUX, Georges, « La Nouvelle annonciation. A propos de *Ciels* », in « L'Oiseau-Tigre », *Les Cahiers du Théâtre français*. Vol. 9, n° 2, janvier 2010, pp. 29-38.

L'HÉRAULT, Pierre, « De Wajdi... à Wahab », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 111 (2), juin 2004, pp. 97-103.

LOAYZA, Daniel, « Le Ciel dense des voix humaines », Brochure pour la création de *Ciels*, Théâtre français, Centre National des Arts du Canada, 11-22 mai 2010, pp. 6-7.

MOUGHANI, Hala « *La Levée des couleurs : La Douleur chuchotée* », in *L'Orient littéraire* [en ligne], mai 2011. URL : http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=14&nid=3467

MEERZON, Yana, « Searching for poetry : On collective collaboration in Wajdi Mouawad's theatre », in *Canadian Theatre review*, vol. 143, Été 2010, pp. 29-34.
---. « The exilic teens : On the intracultural encounters in Wajdi Mouawad's theatre », in *Theatre Research in Canada / Recherches Théâtrales au Canada*, Vol. 30, n°1 et 2, 2009, pp. 82-110.

MAKHLOUF, Georgia, « La Généalogie de la violence selon Wajdi Mouawad » in *L'Orient littéraire* [en ligne], 9 septembre 2012. URL : http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=31&nid=3959v

PICARD, Lucie, « L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le Collier* d'Hélène Fréchette », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, 2003, pp. 147-160.

Entretiens :

Actes Sud, Entrevue avec Wajdi Mouawad sur *Anima*, publiée par les éditions Actes Sud sur le site <http://www.youtube.com/watch?v=uCTnCIMrvPA>

BUSNEL, François, « Entretien avec Wajdi Mouawad. Sur Anima », in *La Grande librairie*, France 5, 1^{er} novembre 2012, URL : <http://www.youtube.com/watch?v=pOSF8vyr7mo>

BOURSEILLER, Christophe, « Wajdi Mouawad, Anima », in *La Matinale*, France Musique, 18 octobre 2012, URL : <http://www.youtube.com/watch?v=i8VQ1AWGZ7A>

CÔTÉ, Jean-françois, *Architecture d'un marcheur, Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal : Leméac, 2005, 148 p.

DUBOIS, Laure, *Interview de Wajdi Mouawad : Conversation sur le théâtre avec émotions*, www.evene.fr, octobre 2006, URL : <http://evene.lefigaro.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre-71-519.php>

MAKHLOUF, Georgia, « Entretien avec Wajdi Mouawad. L'écrivain qui chemine vers le pays perdu de son enfance », in *L'Orient littéraire*, Fév. 2009, p. 3.

MARTINET, Patrice, DEVRET, Christophe, « La Langue française vue d'ailleurs : Point de vue : Wajdi Mouawad » in *100 entretiens réalisés par Patrice Martinet et Christophe Drevet*, Médi 1 Radio, 4 novembre 2002, URL : <http://www.medi1.com/player/player.php?i=822291>

PERRIER, Jean-François Perrier, Entretien avec Wajdi Mouawad, pour le site www.festival-avignon.com, février 2008.

ROY, Cécile, (Propos recueillis par), *Incendies : Rencontre avec les acteurs. Mise en scène de Stanislas Norday*, [en ligne], 18 septembre 2008, URL : <http://educ.theatre-contemporain.net>

SLANKA-LAVIOLETTE, Mathieu, « Interview de Wajdi Mouwad, l'Orphée d'Avignon », propos recueillis pour Evene.fr, Juin 2009, URL : <http://evene.lefigaro.fr/theatre/actualite/wajdi-mouawad-avignon-2009-littoral-ciels-2060.php>

b. Sur la guerre :

ABOU, Sélim (dir.), *La Guerre du Liban au regard des sciences humaines*, Beyrouth : Université Saint-Joseph, 1985, 119 p.

ACCAD, Evelyne, *Des femmes, des hommes et la guerre, fiction et réalité au Proche Orient*, Paris : Côté-Femmes éditions (Coll. « Femmes et changements »), 1993, 234 p.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne*, Paris : Seuil, 2008, 327 p.

BALFOUR, Michael, THOMPSON, James, et HUGUES, Jenny (éd.), *Performance in place of war*, London : Seagull Books, (2008) 2009, 351 p.

BEAUPRÉ, Nicolas, *Ecrire en guerre, écrire la guerre, France, Allemagne 1914-1920*, Paris : CNRS (Coll. « Histoire »), Paris, 2006, 292 p.

CHEVILLOT, Frédérique et NORRIS, Anna (dir.), *Des Femmes écrivent la guerre*, Paris : Complicités (Coll. « Entre l'art et la littérature »), 2007, 258 p.

COOKE, Miriam, *War's other voices, Women writers on the Lebanese civil war*, New York : Cambridge University Press, (Coll. « Cambridge Middle East Library »), 1988, 208 p.

---. *Woman and the war story*, Berkeley : University of California Press, 1996, 367 p.

CRÉPON, Marc, *Vivre avec la pensée de la mort et la mémoire des guerres*, Paris : Hermann Editeurs (Coll. « Le Bel aujourd'hui »), 2008, 201 p.

FRANGIÉ, Samir, *Voyage au bout de la violence*, Beyrouth : L'Orient des livres, Paris : Actes Sud, 2011, 2012, 172 p.

FREUD, Sigmund, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » in *Essais de psychanalyse*, Paris : Petite bibliothèque Payot, 1972, pp. 235-267.

HATEM, Jad, *Les Libans de rêves et de guerre*, Paris : Cariscript (Coll. « Extasis »), 1988, 150 p.

KAEMPHER, Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris : José Corti (Coll. « Essais »), 1998, 292 p.

RIEGEL, Léon, *Guerre et littérature, le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la grande guerre*, Paris : Klincksieck, 1978, 649 p.

STROZIER, Charles et FLYNN, Micheal (éd.), *Genocide, War and human survival*, Oxford, UK: Rowman and Littlefield publishers, 1996, 343 p.

SWEYDANE, Sami, *Faḍā'āt al-sard wa-madārāt al-takhyīl, al-ḥarb wa-al-qaḍīyah wa-al-huwīyah fī al-riwāyah al-'Arabīyah*, Beyrouth : Dar Al Adaab, 2006, 254 p.

TRABOULSI, Fawwaz, « Beirut-Guernica : A city and a Painting » in *Middle East Report*, n° 154, sep.- oct. 1988, pp. 29-37.

---. *Guernica Beyrouth* (en arabe), Beyrouth : AIRP, 2011, 294 p.

MERMIER Franck, et VARIN, Christophe, (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Paris : Actes Sud (Coll. « Sinbad »), 2010, 618 p.

MILKOVITCH-RIOUX, Catherine et PICKERING Robert (Etudes réunies par.), *Ecrire la guerre*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaire Blaise Pascal (Coll. « Littératures »), 2000, 490 p.

TRÉVISAN, Carine, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris : PUF (Coll. « Perspectives littéraires »), 2001, 219 p.

WEBER, Edgard, *L'univers Romanesque de Rachid El-Daïf et la guerre du Liban*, Paris : L'Harmattan (Coll. « Critiques littéraires »), 2001, 176 p.

c. Sur la littérature francophone du Machrek :

AOUN-ANHOURY, Najwa *Panorama de la poésie libanaise d'expression française*, Beyrouth : Dar el-Machreq, 1987, 398 p.

DARWICHE JABBOUR, Zahida, *Études sur la poésie libanaise francophone: Abi Zeyd, Naffah, Schéhadé, Stétié, Hatem*, Beyrouth : Dar An-Nahar, 1997, 216 pages
---. *Littératures francophones du Moyen-Orient : Egypte, Liban, Syrie*, Aix-en-Provence : Edisud (Coll. « Les écritures du sud »), 2007, 207 p.

DORLIAN, Georges, *Fictions identitaires, Essais sur l'identité et l'obsession des origines*, Beyrouth : Publications de l'Université de Balamand, 2007, 203 p.

HADDAD, Katia (dir.), *La Littérature francophone du Machrek, Anthologie critique*, Beyrouth : Presses de l'Université Saint-Joseph, 2008, 439 p.

---. « L'histoire du Liban à travers le prisme des romans francophones » in *Travaux et jours*, Université Saint-Joseph, n° 79, automne 2007, pp. 139-148.

---. « Une décennie d'exceptionnelle vitalité : La Littérature francophone libanaise (2000-2010) » in *Travaux et jours*, Université Saint-Joseph, n° 85, 2011, pp. 39-48.

---. « Katia Haddad dialogue avec Blandine Valfort », Bibliothèque municipale de Lyon, « L'invention critique », Débats et conférences en ligne, 27 avril 2012, URL : http://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=618

MONTEL, Caroline, *Renaissance littéraire & conscience nationale, Les Premiers romans en français au Liban et en Egypte (1903-1933)*, Paris : Geuthner, 2012, 603 p.

ZEIN, Ramy, *Dictionnaire de la littérature libanaise de langue française*, Paris : L'Harmattan, 2000, 511 p.

d. Sur l'Histoire et la sociologie :

BEYDOUN, Ahmad. *Le Liban, Itinéraires dans une guerre incivile*, Paris : Karthala, CERMOC (Collection « Hommes et sociétés »), 1993, 236 p.

BURCHETT, Kenneth, *The Battle of Carthage Missouri, 1861: First trans-Mississippi conflict of the civil war*, Jefferson, N.C. : McFarland & Company, 2012, 230 p.

CHAMI, Joseph, Liban, *Jours de misère 75-76*, (Bilingue français-anglais) Chypre : J. Chami - G. Castoriades, 1977, 396 p.

COTTIAS, Myriam, STELLA, Alessandro et VINCENT, Bernard, *Esclavage et dépendances serviles, Histoire comparée*, Paris : L'Harmattan, 2006, 406 p.

DIB, Boutros (dir.), *Histoire du Liban, des origines au XXe siècle*, Paris : Philippe Rey, 2006, 1007 p.

GAY, Daniel, *Les Noirs du Québec, 1629-1900*, Québec : Septentrion (Coll. « Cahier des Amériques »), 2004, 482 p.

GHOSN, Faten, et KHOURY, Amal, « Lebanon after the Civil War: Peace or the Illusion of Peace? » in *The Middle East Journal*, Été 2011, Vol. 65, n°3, pp. 381-397.

HANF, Theodore, *Coexistence in Wartime Lebanon: Decline of a State and Rise of a Nation*, Oxford and London : Centre for Lebanese Studies and I B Tauris & Co Ltd, 1993, 712 p.

HANNOYER, Jean (dir.), *Guerres civiles, Economies de la violence, dimensions de la civilité*, Paris : Karthala, Beyrouth : CERMOC (Coll. « Hommes et sociétés »), 1999, 328 p.

KANAFANI-ZAHAR, Aïda, « Liban, mémoires de guerre, désirs de paix », *La pensée de midi*, 2000 n° 3, 2000, pp. 75-84. URL: <http://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2000-3-page-75.htm>

---. « La Réconciliation des druzes et des chrétiens du Mont-Liban ou le retour à un code coutumier », in *Critique Internationale*, n° 23, avril 2004, pp. 55-75.

KAPELIOUK, Amnon, *Enquête sur un massacre : Sabra et Chatila*, Paris : Seuil (Coll. « L'Histoire immédiate »), 1982, 115 p.

MAKHLOUF, Issa, *Beyrouth ou la fascination de la mort*, Les Éditions de la passion, Montreuil, 1988, 204 p.

PICARD, Elizabeth, « La guerre civile au Liban » in *Encyclopédie en ligne des violences de masse*, [en ligne], publié le 13 juillet 2012, URL: <http://www.massviolence.org/La-guerre-civile-au-Liban>

SALIBI, Kamal, *Histoire du Liban du XVIIe siècle à nos jours (The Modern History of Lebanon)*, traduit de l'anglais par Sylvie Besse, Beyrouth : Naufal 1988 (© 1965, 1977), 349 p.

SAAD KHALAF, Roseanne, « Youthful Voices in Post-War Lebanon » in *The Middle East Journal*, Vol. 63, n°1, Hiver 2009, pp. 49-68

YOUNG, Michael, *The Ghosts of Martyrs square, An Eyewitness account of Lebanon's life struggle*, New York : Simon & Schuster, 2010, 295 p.

e. Sur les films du monde arabe et du Moyen-Orient :

ARMES, Roy, *Arab filmmakers of the Middle East : A dictionary*, Indiana : Indiana University Press, 2010, 216 p.

GINSBERG, Terri, et Lippard, Chris, *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*, Lanham, Toronton, Plymouth : The Scarecrow Press, 2010, 529 p.

KHATIB, Lina, *Filming the modern middle East, Politics in the cinemas of Hollywood and the arab world*, London, New York : I.B. Tauris, 2006, 242 p.

---. « The contested city : Beirut in Lebanese war cinema », dans ALAN, Marcus, et DIETRICH, Newmann, *Visualizing the city*, Routledge, 2007, pp. 97-110.

SHAFIK, Viola, *Arab cinema, History and Cultural Identity*, New revised edition, Cairo, New York : The American University in Cairo Press, 2007, 311 p.

f. Divers:

Ouvrages :

ABOU, Sélim, *De l'identité et du sens*, Beyrouth : Presses de l'Université Saint-Joseph, 2008, 325 p.

ALAN, Marcus, et DIETRICH, Newmann, *Visualizing the city*, London, New York : Routledge, 2007, 247 p.

ANGLIVIEL DE LA BAUMELLE, Agnès, *et al.*, *Alberto Giacometti, le dessin à l'œuvre*, Catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou : 24 janvier-9 avril 2001, Gallimard : Centre Georges Pompidou, 7 février 2001, 255 p.

ANSPACH, Mark (éd.), *René Girard : Oedipus unbound, selected writings on rivalry and desire*, Stanford : Stanford University, 2004, 131 p.

ARINO, Marc et PICCIONE, Marie-Lyne (textes rassemblés et présentés par), *1985-2005, vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux (« Eidolon », n° 80), déc. 2007, 242 p.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF, (Coll. « Quadrige »), (1957) 1998, 214 p.

---. *La Terre et les rêveries du repos : Essai sur les images de l'intimité*, Paris : Librairie José Corti, 1948, 339 p.

---. *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination en mouvement*, Paris : (Librairie José Corti) Le Livre de poche (Coll. « Biblio essais »), 1943, 351 p.

---. *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : (Librairie José Corti) Le Livre de poche, (Coll. « Biblio essais ») 1942, 221 p.

BÄHLER, Ursula, *et al.* (éd.), *Figurations de la ville-palimpseste*, Tübingen : Narr, 159 p.

BENOÎT, Eric, *et al.* (Textes réunis et présentés par), *Ecritures du ressassement*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux (Coll. « Modernités 15 »), 2001, 327 p.

BESSIÈRE, Jean, et PHILIPPE, Gilles (études réunies par), *Problématique des genres, problèmes du roman*, Paris, Honoré Champion, 1999, 279 p.

BIET, Christian, *La Tragédie*, Paris : Armand Colin (Coll. « Cursus »), 2010, 187 p.

BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline, et DAMBRE Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, 589 p.

BLOOM, Harold (éd.), *Sophocle's Oedipus Rex*, New York : Chelsea House (Coll. « Modern critical interpretations »), 1988, 174 p.

BOUGET, Hélène, *Enquerrer et Deviner: Poétique de l'énigme dans les romans Arthurien français, fin du XIIe-Premier tiers du XIIIe siècle*, Thèse de doctorat, Littérature française médiévale, Université Rennes II, 607 p.

BOUSTANI, Carmen, *Effets du féminin. Variations narratives francophones*, Paris : Karthala, 2003, 255 p.

---. BOUSTANI Carmen, et JOUVE Edmond (dir.), *Des Femmes et de l'écriture. Le Bassin méditerranéen*, Paris : Karthala, 2006, 245 p.

BRUNEL, Patrick, *La Littérature française du XXe siècle*, Paris : Nathan Université, (Coll. « Lettres sup. »), 2002, 256 p.

CANTOR, Paul, *Shakespeare: Hamlet*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, (1989) 2004, 101 p.

CAUVILLE, Joëlle, et ZUPANCIK, Metka (dir.), *Réécriture des mythes au féminin*, Amsterdam, Atlanta GA : Rodopi (Coll. « Faux-titre »), 1997, 266 p.

CERTEAU, Michel (de), *L'Invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris : Gallimard, (Coll. « Folio Essais »), 1990, 350 p.

CHIRPAZ, Francois, *Dire le tragique et autres essais*, Paris : L'Harmattan, 2010, 167 p.
---. *Le Tragique*, PUF, « Que sais-je ? », 1998, 126 p.

COLLI, Giogio, *La sagesse grecque*, T. I : Dionysos, Apollon, Orphée, Musée, Hyperboréens, Enigme ; T. II : Épiménide, Phérécyde, Thalès, Anaximandre, Onomacrite ; T. III : Héraclite, traduction du grec et de l'italien, Combas, France : L'éclat, 1990.

CODRESCU, Andrei (textes réunis par), *Playwrights of exile, an international anthology, France, Romania, Quebec, Algeria, Lebanon, Cuba. An Anthology by French-language playwrights living in exile*, New York : UBU Repertory Theater Publications, 1997, 442 p.

COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris : Hachette, 1992, 175 p.

CRIVELLO, Maryline, et al. (dir.), *Les Echelles de la mémoire en méditerranée (XIXe-XXe)*, Arles : Actes Sud (« Etudes méditerranéennes »), 2010, 418 p.

DAHAB, Elizabeth, *Voices of exile in contemporary Canadian francophone literature*, Lexington Books, 2009, 229 p.

---. *Voices in the desert, An anthology of Arabic-Canadian Women Writers*, Toronto : Guernica, 2002, 135 p.

DALLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil (Coll. « Poétique »), 1977, 247 p.

DAVIS TAÏEB, Hannah, BEKKAR, Rabia, DAVID, Jean-Claude, (dir.), *Espaces publics, paroles publiques au Maghreb et au Machrek*, Lyon : Maison de l'Orient méditerranéen, Paris : L'Harmattan, 1997, 254 p.

DAVOINE, Françoise, et GAUDILLIÈRE, Jean-Max, *Histoire et trauma: La Folie des guerres*, Paris : Stock, 2006, 415 p.

DALE, Moody, *The Word of truth : A Summary of Christian doctrine based on Biblical revelation*, Grand Rapids, Mich. : Wm. B. Eerdmans Publishing, 1990, 640 p.

DERRIDA, Jacques, *Points de suspension* (Entretiens choisis et présentés par Elisabeth Weber), Paris : Galilée, 1992, 420 p.

DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris : José Corti, 2008, 403 p.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod, (1969) 1992, 536 p.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris : Flammarion (Coll. « Champs »), 1977, 505 p.

FONTENAY, Élisabeth (de), *Le Silence des bêtes, La Philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris : Fayard, 1998, 794 p.

FREEDMAN, Eric, *Transient Images, Personal Media in Public Frameworks*, Philadelphie : Temple University Press, 2011, 218 p.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté » (Das Unheimlich), in *Essais de psychanalyse appliquée*, Université du Québec à Chicoutimi, Les Classiques des sciences sociales, (Coll. « Les auteur(e)s classiques ») [en ligne] URL : http://classiques.ugac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html
---. *L'Interprétation des rêves*, Paris : PUF, 1967, 573 p.

GASQUET, Axel et SUÁREZ Modesta, *Érivains multilingues et écritures métisses, L'Hospitalité des langues*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal (Coll. « Littératures »), 2007, 357 p.

GAUTHIER, Louise, *La Mémoire sans frontières, Emile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants du Québec*, Québec : Les Presses de l'Université de Laval, (Coll. « Culture et société »), 1997, 143 p.

GAUVIN Lise, L'HÉRAULT, Pierre et Alain MONTANDON (textes réunis par), *Le Dire de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal (Coll : « Littératures »), 2004, 232 p.

GENETTE, Gérard, *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris : Seuil, (Coll. « Poétique »), 2004, 132 p.

---. *Fiction et diction*, Paris : Seuil (Coll. « Poétique »), 1991, 151 p.

---. *Palimpsestes*, Paris : Seuil, (Coll. « Poétique »), 1982, 468 p.

---. *Introduction à l'architexte*, Seuil, (Coll. « Poétique »), 1979,

---. *Figures III*, Paris : Seuil (Coll. « Poétique »), 1972, 285 p.

---. *Figures II*, Paris : Seuil (Coll. « Points Essais »), 1969, 294 p.

---. *Figures I*, Paris : Seuil, (Coll. « Points Essais »), 1966, 265 p.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris : Grasset, 1972, 451 p.

GRENIER, Louise Grenier et TREMBLAY, Suzanne (dir.), *Le projet d'Antigone : Parcours vers la mort d'une fille d'Œdipe*, Montréal : Liber, 2005, 174 p.

HALBWACHS, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris : PUF, 1952, 292 p.

HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris : Seuil (Coll. « Poétique »), 1977, 312 p.

HOOGAERT, Corinne (dir.), *Rhétoriques de la tragédie*, Paris : PUF, « L'Interrogation philosophique », 2003, 176 p.

IRELAND, Suzan, et PROULX, Patrice (études réunies par), *Textualizing the immigrant experience in contemporary Quebec*, Westport : Praeger, 2004, 256 p.

JOURNET, Debra, et al. (éd.), *Narrative acts. Rhetoric, race and identity knowledge*, New York : Hampton Press, 2011, 282 p.

KÈGLE, Christiane (dir.), *Les Récits de survivance: modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Laval: Presses de l'Université de Laval, 2007, 251 p.

KUFTINEC, Sonja, *Theatre, Facilitation, and Nation Formation in the Balkans and Middle East*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York : Palgrave Macmillan, 2009, 217 p.

LAGOS-POPE, María-Inés (études réunies par), *Exile in literature*, London : Associated University Presses, 1988, 139 p.

LEJEUNE, Claire, *Le Livre de la sœur : essai*, Montréal : Hexagone, 1992, 145 p.

LEJEUNE, Philippe, *La Mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, Paris : P.O.L, 1991, 251 p.

LORAUX, Nicole, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris : Gallimard, (Coll. « Les Essais »), 1999, 189 p.

LYOTARD, Jean-François, *Le Différend*, Paris : Editions de Minuit (Coll. « Critique ») 1984, 280 p.

Marges et exils, l'Europe des littératures déplacées (Collectif), Bruxelles : Labor, 1987, 198 p.

MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris : Grasset & Fasquelle (Coll. « Le Livre de poche »), 1998, 189 p.

MERMIER, Franck, et PUIG, Nicolas (dir.), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Beyrouth : Institut Français du Proche Orient, 2007, 278 p.

MORENCY, Jean (dir.), *Des Cultures en contact : Visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec : Nota Bene (Coll. « Terre américaine »), 2005, 552 p.

MOUNIER, Jaques (présenté par), *Exil et littérature*, Grenoble : Equipe de recherche sur le voyage, Université des langues et lettres de Grenoble, 1986, 302 p.

NORA, Pierre, *Les Lieux de mémoire*, T. 1, 2 et 3, Paris : Gallimard, (1984) 1986.

O'BRIEN, Michael (éd.) *Twentieth century interpretations of Oedipus Rex, A collection of critical essays*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1968, 119 p.

LOUDITT, Sharon (études réunies par), *Displaced persons : Conditions of Exile in European Culture*, Burlington : Ashgate, 2002, 201 p.

PIER, John et SCHAEFFER, Jean-Marie (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation* (Actes du colloque « La métalepse aujourd'hui », novembre 2002), Paris : Éditions de l'EHESS, (Collection « Recherches d'histoire et de sciences sociales » n° 108), 2005, p.

RACTHET, Guy, *La Tragédie grecque, Origine – Histoire – Développement*, Paris : Payot, 1973, 285 p.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil (Coll. « Points Essais »), 1990, 428 p.

---. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris : Seuil (Coll. « L'Ordre philosophique »), 2000, 670 p.

---. *Temps et récit*, T. 1, 2 et 3, Paris : Seuil (Coll. « Points Essais »), 1991.

- ROMILLY, Jacqueline (de), *La Tragédie grecque*, Paris : PUF, (1970) 1973, 192 p.
- ROTHBERG, Michael, DEBARATI, Sanyal et SILVERMAN, Max, (éd.), *Nœuds de mémoire : Multidirectional Memory in Post-war French and Francophone culture*, New Haven, CT : Yale French studies, n°118/119, 2010, 241 p.
- SAÏD, Edward, *Reflections on exile and other essays*, Cambridge : Harvard University Press, 2000, 617 p.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris : Nathan université (Coll. « 128 »), 2001, 128 p.
- SALEM, Elise, *Constructing Lebanon, A century of literary narratives*, Gainesville : University Press of Florida, 2003, 292 p.
- SALHI, Kamal (éd.), *Francophone post-colonial cultures, critical essays*, Lanham : Lexington Books, 2003, 471 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes : Essai*, Arles : Actes Sud, 1989, 166 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris : Seuil (Coll. « Poétique »), 1989, 184 p.
- SCHECHNER, Richard, *Performance studies, An introduction*, Second edition, June 2006, London, New York : Routledge, 362 p.
- SCHÉRER, Jacques, *Dramaturgies d'Œdipe*, Paris : PUF, 1987, 187 p.
- SHANKMAN, Steven, *Other Others : Levinas, literature, transcultural studies*, Albany : State University of New York Press, 2010, 206 p.
- SHIMON, Samuel (éd.), *Beirut 39: new writing from the Arab world*, London : Bloomsbury, 2010, 304 p.
- SILVERMAN, Max, *Palimpsestic Memory : The Holocaust and Colonialism in French and Francophone fiction and film*, New York : Berghahn Books, 2013, 206 p.
- STROZIER, Charles et FLYNN, Micheael (éd.), *The year 2000. Essays on the end*, New York : New York University Press, 1997, 343 p.
- SUBSOL, Gérard (dir.), *Virtual story telling. Using virtual reality technologies for storytelling*, Berlin : Springer, 2005, 287 p.

TALAHITE-MOODLEY, Anissa (dir.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa : University of Ottawa Press, 2007, 380 p.

TODOROV, Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris : Seuil, 1982, 278 p.

---. *Mikhaïl Bakhtine, Le Principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris : Seuil (Coll. « Poétique »), 1981, 315 p.

---. *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, 1971, 253 p.

VALASSOPOULOS, Anastasia, *Contemporary Arab Women Writers, Cultural expression in context*, London, New York : Routledge, 2007, 176 p.

VANDEN BERGHE, Paul, BIET, Christian, et VANHAESEBROUCK, Karel, (dir.), *Œdipe contemporain ? Tragédie, tragique, politique*, Vic-la-Gardiole, France : L'Entretemps (Coll. « Champ théâtral ») 2007, 324 p.

VERNANT, Jean-Pierre, « Les Grands Entretiens : Œdipe », Catherine Unger reçoit Jean-Pierre Vernant le 2 mai 2002, in *Les Archives de la télévision suisse*, [en ligne] URL : <http://www.rts.ch/archives/tv/culture/grands-entretiens/3459985-oedipe.html>

WALLACE, Clare (ed.), *Monologues : theatre, performance, subjectivity*, Prague : Litteraria Pragensia, Prague, 2006

WOLF, Werner, et BERNHART, Walter (dir.), *Framing borders in literature and other media*, Amsterdam-New York : Rodopi, 2006, 482 p.

WOLTON, Dominique (dir.), *Mondes francophones*, Paris : ADPF, 2006, 734 p.

Revue et Articles :

« Comment dire le sensible ? Recherches Sémiotiques », in *Littérature*, n°163, 2011/3, 152 pages.

BOMBARDE, Odile, « Palimpseste et souvenir-écran dans *Sylvie* : la noyade du petit Parisien » in *Littérature*, n° 158, juin 2010, pp. 47-62.

BESAND, Vanessa, « La thématique Est / Ouest aux États-Unis : régionalisme intellectuel et mythes de représentation au XXe siècle » in *Trans- Revue de littérature générale et comparée*, n° 5, 2008, mis en ligne le 31 janvier 2008, consulté le 15 janvier 2014. URL : <http://trans.revues.org/229>

COMPAGNON, Antoine, « Écrire le deuil », in *Acta fabula*, [en ligne] vol. 14, n° 2, « Let's Proust again ! », Février 2013, URL : <http://www.fabula.org/revue/document7574.php>, page consultée le 11 septembre 2013.

FANTAR, M'hamed Hassnine, « Elyssa de Carthage, Apports d'un mythe fondateur », in *Mare Internum : archelogia e culture del Mediterraneo*, volume 2, 2010.

FRISCH, Andréa, « French Tragedy and the Civil wars » in *Modern Language Quarterly* Duke University Press, Vol. 67, n°3, janvier 2006, pp. 287-312.

GALESNE, Nathalie, « *Les Versets du pardon* ou le livre de la paix », in *La Bibliothèque de midi*, n°3, 2000, pp. 157-159.

GORRILLOT, Bénédicte, « Le français, le latin et les autres chez Pascal Quignard », in *Pascal Quignard la danse et les langues*, dossier dirigé par C. Lapeyre-Desmaison & D. Rabaté, revue *Lendemain*, n°136, NarrVerlag, janvier 2010, p. 9-18.

KNOWLES, Ric, « Improvisation » in *Canadian Theatre Review*, University of Toronto Press, Vol. 143, Été 2010, pp. 3-5.

LAUNCHBURY, Claire, « Staging Khiam: Documentary, Theatre, Archive in postwar Lebanon », inédit, présenté à la conférence *Traces, Fragments, Remains, 20th and 21st Century French and Francophone Studies International Colloquium*, Atlanta, GA, USA, 28-30 March 2013.

LUTZ, Meris, « Keeping the disappeared in public sight » in *The Daily star*, 16 février 2013

MALPEDE, Karen, « Theatre of Witness: Passage into a New Millennium. » in *New Theatre Quarterly*, Vol. 12, n° 47, août 1996, pp. 266-278.

MENOSSE, Mathieu, « Le Road-movie, ligne de vie », pour Evene.fr, Juin 2008, <http://evene.lefigaro.fr/cinema/actualite/road-movie-cinema-bitume-asphalte-rider-1456.php>

MOUAWAD, Wajdi, et WARIN, Guy, « L'Oiseau-Tigre » in *Les Cahiers du Théâtre français*, Vol. 9, n° 2, janvier 2010.

MURAT, Michel, « La Périphrase : remarques autour d'une figure », in *L'Information pédagogique*, vol. 13, 1982, pp. 38-40.

NICOLAÏDIS, Dimitri, « Méditerranées, des mémoires en souffrance » *Rive, Revue de politique et de culture méditerranéennes*, n° 3, pp. 12-18.

O'DWYER DE MACEDO, Heitor, et KAPLAN, Leslie « Le Livre qui nous manquait », « La folie », *Concepts, thèmes et enjeux de la psychanalyse, réexamens*, juin 2005, publié sur le site de l'Organisation Psychanalytique de Langue Française, URL : <http://www.quatrieme-groupe.org>

RICŒUR, Paul, « Architecture et narrativité », in *Urbanisme*, n° 303, novembre-décembre 1998, pp. 44-51. Article également disponible en ligne : <http://www.fondsriceur.fr/doc/ARCHITECTUREETNARRATIVITE2.PDF>

SAMRAKANDI, Habib (dir.), « Le Théâtre arabe au contact de lui-même et son contact avec les créations des deux rives de la méditerranée » (Invités du numéro : Abdelkader Alloula, Wajdi Mouawad, Tayeb Saddiki), in *Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire*, n° 58, décembre 2008, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail & CIAM, 200 p.

SILVERMAN, Max, « Mémoire palimpseste, *La question humaine, Ecorces et Histoire(s) du cinéma* », Image & Narrative, Vol. 14, n° 2, 2013, pp. 41-50.

VICTORRI, Bernard, « Homo narrans : le rôle de la narration dans l'émergence du langage » in *Langages*, juin 2002, n°146, Armand Collin, pp. 112-125.

VIGIER, Luc, « *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricoeur : Une refondation de la mémoire », in *Fabula, la recherche en littérature* [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/revue/cr/76.php>

WAGNER, Frank, « Glissements et déphasages », in *Poétique*, avril 2002, n° 130, Seuil, pp. 235-251.

III- DICTIONNAIRES :

Al Maany, Dictionnaire de la langue arabe [en ligne], <http://www.almaany.com>

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires* (Nouvelle édition augmentée), Monaco : Editions du Rocher, 1988, 1436 p.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles* (Édition revue et augmentée), Paris : Robert Laffont, (1969) 1982, « Bouquins », 1060 p.

Dictionnaire des genres et des notions littéraires, Paris : Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, 919 p.

Dictionnaire Gaffiot latin-français (1934) [en ligne], <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php>

OED - Oxford English Dictionary, The definitive record of the English, eBook, Oxford : Oxford University press, language, 2000 – mis à jour périodiquement.

REY-DEBOVE, Josette, et REY, Alain (dir.), *Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française* (Nouvelle édition, Inédit des encadrés étymologiques), Paris : Le Robert, 2002, 2826 p.

---. *Le Petit Robert 2014, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Le Robert, 2014, 2837 p.

SCHMIDT, Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : Larousse (Coll. « Les Référents »), 1998, 224 p.

TLFi - *Trésor de la langue française informatisé*, [en ligne] URL : <http://atilf.atilf.fr>

IV- WEBOGRAPHIE :

Le site consacré aux disparus de la guerre civile libanaise : <http://www.actforthedisappeared.com/index.php>

Le blog d'Amin Maalouf : <http://www.aminmaalouf.net/fr/> en particulier pour l'entretien avec Amin Maalouf réalisé par Egi Voleterrani en décembre 2001 : « Autobiographie à deux voix », et publié sur le blog : <http://www.aminmaalouf.net/fr/sur-amin/autobiographie-a-deux-voix/>

Des sites et des projets partenaires, chargés de rassembler toutes les mémoires des guerres libanaises pour aider à élaborer une réflexion sur les questions liées à la mémoire de la guerre : <http://www.badnanaaref.org>; <http://www.memoryatwork.org>; <http://www.umam-dr.org>;

Le site de Beit Beirut : <http://www.beitbeirut.org>

La description du projet artistique sur les disparus de la guerre, sur le blog « Beirut walls » (en arabe) avec de nombreuses photographies : <https://beirutwalls.wordpress.com/2013/02/04/>

Le site <http://educ.theatre-contemporain.net>: Site de ressources sur le théâtre des XXe et XXIe siècles qui « propose aux élèves du secondaire des ressources autour d'une sélection de spectacles à l'affiche et de textes contemporains, enrichies de contenus pédagogiques à destination de leurs enseignants ». Site consulté en particulier pour les ressources sur Wajdi Mouawad et les pièces *Littoral*, *Incendies* et *Ciels*.

Le site de « Human Rights Watch », en particulier pour un article publié en 1999 sur la prison de Khiam au sud du Liban : <http://www.hrw.org/news/1999/10/27/torture-khiam-prison-responsibility-and-accountability>

Le site de l'Institut français du Proche-Orient (ifpo) : <http://www.ifporient.org>

Le site de <http://www.franceculture.fr>, en particulier pour les ressources sur le Salon

du livre francophone de Beyrouth 2013, et pour le documentaire réalisé par Nejdma Bouakra intitulé « Beyrouth, ville palimpseste », diffusé sur France-Culture le 10 novembre 2013 dans le cadre des émissions « Villes-mondes », URL : <http://www.franceculture.fr/emission-villes-mondes-villes-mondes-beyrouth-escale-1-2013-11-10>

Le site de Radio Canada, en particulier pour une émission sur la prison de Kham au sud du Liban : <http://ici.radio-canada.ca/actualite/zonelibre/01-12/kham.html>

Le site officiel de Wajdi Mouawad : <http://www.wajdimouawad.fr>