Agôn

Revue des arts de la scène

Ø | 2007

En quête du sujet

Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène...

Lise Lenne

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/328>

DOI : 10.4000/agon.328

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Lise Lenne, « Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène... », *Agôn* [En ligne], Ø | 2007, mis en ligne le 04 décembre 2007, consulté le 17 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/328> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.328>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène...

Lise Lenne

- 1 Dans l'article de l'*Encyclopédie Universalis*¹ consacré à la notion de sujet, une métaphore étonnante et amusante nous arrête : le sujet serait en effet « un poisson problématique ». Un « être énigmatique qui n'apparaît que pour disparaître » et « glisse sous une nasse, s'ouvrant et se refermant sur une prise qui ne pourrait jamais être la bonne, puisque le sujet est par essence ce qui échappe à la définition ». Le sujet-poisson... l'image nous est familière :

Écrire est une noyade. Une asphyxie dans une mer située en nous. Appelée l'innommable, c'est une mer au fond de laquelle se cachent des poissons étranges et tordus, laids et dérangeants.

Écrire est une noyade pour tenter de saisir, sans les laisser glisser ces poissons horriblement magnifiques.

[...] Ce que l'auteur entend, ce n'est pas sa raison, c'est son nom. Ce nom qu'il pressent au fond de lui-même, le poisson-soi.²

- 2 Elle est de Wajdi Mouawad. Ce qu'il désigne sous l'image de « poisson-soi », et dans son rapport à l'écriture, c'est bien cette notion fuyante, trouble, flottante de sujet. Il y a en effet une schizophrénie du sujet, qui est à la fois l'être qui pense, ou le lieu de passage d'une pensée dont il est peut-être moins le substrat que le suppôt, et l'être observé, pensé, réfléchi. Sujet actif, sujet passif ; sujet acteur, sujet spectateur. Le sujet ou cet être contradictoire pris entre deux regards qui l'obligent sans cesse à se redéfinir : regard de soi sur soi (de cet autre en soi), regard de l'autre sur soi. Le sujet est en effet habité par la contradiction : il est celui qui ne cesse de se destituer en même temps qu'il se constitue...
- 3 Dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*³, Wajdi Mouawad invente une dramaturgie de l'enquête (la quête identitaire passe par le processus de l'enquête) qui met en scène la nécessité pour le sujet, pour le je, de se découvrir tel qu'il ne se connaissait pas, de se découvrir autre. La quête identitaire des personnages s'accompagne d'un retour des sujets protagonistes sur la terre d'origine de leurs parents : l'enquête de soi, qui correspond à une traversée de l'espace, revient en fait à trouver l'autre, celui qui était

auparavant invisible au moi. L'autre, ce n'est pas seulement l'étranger, l'inconnu, qui peut-être face à soi ou se révéler en soi, c'est au-delà, la force, la présence qui ouvre le cadre, l'horizon et le champ des possibles. L'altérité est avant tout altération : celle qui bouscule les identités fixes et fait sortir de soi pour amener le débat ou le dialogue. Le théâtre de Wajdi Mouawad va dans le sens d'une affirmation de l'identité comme fiction : elle n'est ni un être, ni un avoir mais un processus narratif, ainsi que le souligne Paul Ricoeur⁴, à travers lequel le *je* va se construire en tant que sujet, c'est-à-dire comme *moi* ayant réussi à intégrer l'autre dans son propre espace. Passer du *je* au *nous*, tel est l'enjeu de la traversée du sujet dans les pièces de Wajdi Mouawad. Passage éprouvant et difficile pour le poisson-soi qui, pour atteindre le littoral, entre-deux entre terre et mer, doit commencer par sortir du cadre de son bocal, par voir au-delà des parois de son propre aquarium pour rencontrer les ombres de ces eaux troubles qu'il traverse...

Le poisson-soi prisonnier du bocal

« Aimée dans une cage de verre. Chimiothérapie. »

Forêts, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, création en mars 2006, Espace Malraux (Chambéry)

© Thibaut Baron

Le point aveugle

- 4 La situation initiale de chacune des trois pièces place les personnages face à une énigme, c'est-à-dire face à des interrogations nouvelles qui les obligent à chercher des réponses au-delà d'un périmètre auparavant clairement défini. La scène 3 d'*Incendies*, intitulée « Théorie des graphes, vision périphérique », s'ouvre sur un cours de mathématiques que Jeanne donne à l'université, tandis que l'on assiste, en même temps, à l'entraînement de boxe de Simon. L'entrelacement de leurs répliques va créer un effet d'écho et de parallélisme entre la théorie mathématique exposée par Jeanne et

les conseils que l'entraîneur donne à Simon. Il s'agit en effet, dans les deux cas, d'affronter les angles morts, de parvenir à une vision périphérique :

Jeanne. Prenons un polygone simple à cinq côtés nommés A, B, C, D et E. Nommons ce polygone le polygone K. Imaginons à présent que ce polygone représente le plan d'une maison où vit une famille. Et qu'à chaque coin de cette maison est posté un des membres de cette famille. Remplaçons un instant A, B, C, D et E par la grand-mère, le père, la mère, le fils, la fille vivant ensemble dans le polygone K. Posons alors la question de savoir qui, du point de vue qu'il occupe, voit qui. La grand-mère voit le père, la mère et la fille. Le père voit la mère et la grand-mère. La mère voit la grand-mère, le père, le fils et la fille. Le fils voit la mère et la sœur. Et la sœur voit le frère, la mère et la grand-mère.

Ralph. Tu ne regardes pas ! T'es aveugle ! Tu ne vois pas les jeux de jambe du gars qui est en face de toi ! Tu ne vois pas sa garde... On appelle ça un problème de vision périphérique.⁵

- 5 Les jumeaux d'*Incendies* sont donc tous deux confrontés à un problème d'angle de vue qui préfigure les difficultés auxquelles ils doivent faire face au fil de leur parcours : l'enquête qu'ils devront mener correspondra à un élargissement de leur point de vue sur l'histoire, la leur, jusqu'à la vérité, jusqu'au silence de leur mère. La théorie des graphes est métaphorique de l'histoire qui va être dévoilée et racontée, ainsi que l'analyse Jeanne devant le notaire, Hermile Lebel :

JEANNE. Nous appartenons tous à un polygone. Je croyais connaître ma place dans le polygone auquel j'appartiens. Je croyais être ce point qui ne voit que son frère Simon et sa mère Nawal. Aujourd'hui, j'apprends qu'il est possible que du point de vue que j'occupe, je puisse voir mon père ; j'apprends qu'il existe aussi un autre membre à ce polygone, un autre frère. Le graphe de visibilité que j'ai tracé est nul est faux. Quelle est ma place dans le polygone ?⁶

- 6 Elle sera donc la première à décider de partir à la recherche de son père, peu après ce cours de mathématiques, et à entrer dans les ténèbres du passé pour en croiser les figures fantomatiques, sans toutefois les voir.
- 7 Les pièces de Wajdi Mouawad se situent en effet toutes sur ce point aveugle et jouent avec l'incapacité des personnages à voir et à lire la situation dans laquelle ils se trouvent, à la manière des tragédies grecques. La technique du montage parallèle, qui structure l'écriture de la pièce et la représentation scénique, rend possible la coïncidence de deux spatio-temporalités différentes et invente un dialogue entre ces deux espaces sans que les personnages en soient pourtant conscients, « comme si l'échange ne passait pas qu'à travers la parole, mais plus subtilement, de conscience à conscience, ou d'inconscient à inconscient »⁷. Au début d'*Incendies*, Jeanne croise souvent sa mère jeune sans la voir : toutes deux réunies sur l'espace de la scène, elles ne peuvent pourtant dialoguer de manière frontale. L'apparition du fantôme dans le théâtre de Wajdi Mouawad est différente de celles qui ont lieu dans les pièces de Shakespeare. Le spectre ne fait pas qu'une intrusion dans le domaine des vivants, il envahit la scène. Les morts partagent la scène avec les vivants et ont le même degré de présence. Les deux mondes se répondent sans se comprendre, se frôlent sans se rencontrer, ce qui rend les sujets protagonistes inconscients du sens de leur propre parole en créant un effet d'ironie tragique que seul le spectateur peut déceler :

Jeanne donne l'un des écouteurs de son casque à Simon qui le plaque contre son oreille. Jeanne plaque l'autre écouteur contre la sienne. Tous deux écoutent le silence. Nawal (19 ans) et Sawda marchent côte à côte.

Jeanne. Là. Écoute. On l'entend respirer. On l'entend bouger.

Simon. Tu écoutes du silence !...

Jeanne. Mais c'est son silence à elle. Derrière ce silence, il y a des choses qui sont là mais qu'on n'entend pas.

Nawal (19 ans) apprend à Sawda l'alphabet arabe.

Nawal. Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, hâ, khâ...

Sawda. Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, hâ, khâ... [...]

Jeanne écoute le silence de sa mère.

Jeanne. Je sais que tu es là. Je le sais. Pourquoi tu n'as rien dit ? Dis quelque chose, parle. Parle-moi. [...] Pourquoi tu ne me dis rien ? Pourquoi tu ne me dis rien ?

Jeanne fracasse son walkman contre le sol.⁸

- 8 Jeanne soupçonne la présence des ombres sans parvenir ni à les voir, ni à les entendre. Elle n'est encore qu'une présence intermédiaire, errante, plus fantomatique que les ombres du passé elles-mêmes, spectatrice à moitié, malentendante et malvoyante. Accéder à une vision périphérique, voir les ombres, tel est l'enjeu de l'enquête du sujet dans la dramaturgie de Wajdi Mouawad.

La guerre ou l'absence de lignes de fuite

- 9 *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* sont toutes les trois traversées par le motif de la guerre, qui agit comme principe de fragmentation où le sujet se trouve ramené dans l'enfer du même, parce que coupé de l'autre. Dans les pièces de Wajdi Mouawad, les espaces liés à la guerre font office de cadre dans le cadre. Le village de Simone dans *Littoral* ressemble à une île déserte dont elle est la seule survivante. Les autres villageois sont comme déjà morts, ils n'attendent plus rien de la vie, ils sont dans le ressassement et la clôture alors que Simone incarne la puissance de vie et d'éveil qui leur manque et vient les troubler dans leur état de veille. Dans *Forêts*, le zoo en plein cœur de la forêt des Ardennes est aussi un espace insulaire où se rejoue, à l'écart de la société et à l'échelle de la famille, la guerre qui fait rage au dehors à l'échelle mondiale. Que l'on se place du point de vue de l'Histoire, et du sujet collectif, ou du point de vue de l'intime, et du sujet individuel, la guerre se définit toujours de la même manière : « actualisation d'une hostilité fondamentale qui consiste en la négation existentielle d'un autre être »⁹. Incapacité de reconnaître en l'autre un sujet, négation de l'autre en tant que sujet.

Edmond, Loup, Edgar, Albert, dans le zoo. « EDGAR. Mais aussi horrible peut-être le monde, je veux le connaître ! pourquoi nous imposer si violemment ton rêve ? [...] Pourquoi faut-il absolument que toujours, toujours, toujours, toujours, toujours, toujours, toujours, les pères veuillent sacrifier leur fils ? »

Forêts, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, création en mars 2006, Espace Malraux (Chambéry)

© Thibaut Baron

- 10 L'état de guerre semble être à l'origine d'une plongée dans une temporalité autre, ténébreuse, peuplée de figures monstrueuses, nées de rapports troubles entre les êtres. Un espace-temps d'avant la culture : celui du mythe où les relations interpersonnelles sont mises à l'épreuve pour finalement commencer à se constituer et à s'institutionnaliser. *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, de même que les mythes grecs, mettent en scène un espace intime familial dont les frontières ne sont pas encore tracées, s'effacent ou se déplacent. L'état de guerre glisse au sein même de la cellule familiale qu'elle vient bouleverser en faisant ressurgir des motifs mythiques comme ceux de l'inceste. La famille est le lieu d'une incommunicabilité essentielle entre les êtres où le *logos*, au sens de langage et de pensée rationnelle, n'a plus sa place. Dans *Forêts*, l'espace de la forêt devient métaphorique des relations familiales : huis clos où l'enfer, c'est le même. En effet, dans le zoo, il n'y a pas de place pour l'autre, c'est-à-dire celui qui n'appartient pas à la famille, au groupe traditionnel constitué par des individus du même sang. Le seul étranger qui va y pénétrer, Lucien, le soldat des visions d'Aimée, va se faire tuer par le monstre de la fosse, né de l'union entre un père et sa fille. L'enjeu semble donc de sortir de ce conflit du même au même qui ne peut se résoudre que par un passage par l'autre, celui qui va faire renaître l'espace du dialogue. Il semble qu'il y ait ce mouvement du mythe au théâtre dans les pièces de Wajdi Mouawad, le théâtre trouvant alors sa définition dans la découverte de l'altérité.

Edgar et Hélène, devant la fosse : l'impossible regard. « Edgar, le doux, le grand, le noble, celui qui voulait connaître le monde, laissant le couteau dans le dos de son père, a plongé son sexe dans celui de sa sœur. [...] Le temps s'arrêtant, tout s'est mis à s'accélérer, la terre tournant plus lentement, l'espace s'est précipité vers l'avant, entraînant Edgar avec lui. »

Forêts, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, création en mars 2006, Espace Malraux (Chambéry)

© Thibaut Baron

Comment le moi se fait son cinéma...

- 11 Au début et pendant la majeure partie de *Littoral*, Wilfrid hésite entre rêve et réalité : « Mais moi, j'ai un gros problème, j'imagine beaucoup... »¹⁰ confie-t-il au thanatologue. Son lieu d'exil est son imaginaire. La moitié de la pièce a lieu dans l'imagination de Wilfrid ainsi que le montrent les scènes de film que Wilfrid tourne dans sa tête : « Je ne sais pas d'où me vient cette manie d'avoir toujours l'impression que je suis en train de jouer un film. »¹¹ dit-il pendant la séquence « Tournage ». La présence du réalisateur et de son équipe est presque immédiatement assimilée à une présence fantomatique et imaginaire. Ainsi, dans la mise en scène de *Littoral* de Wajdi Mouawad avec les élèves du CNSAD¹², afin de signifier la présence imaginaire de ces personnages et d'en souligner la théâtralité, les acteurs utilisaient des accessoires détournés de leur fonction pour représenter tout l'équipement cinématographique : un balai brosse pour la perche, un djembé pour la caméra (qui servait par ailleurs à jouer de la musique)... Wajdi Mouawad reformule ainsi la structure narrative des *Fleurs Bleues* de Queneau où se trouve posée l'incertitude sur le sujet du rêve : « Nous rêvons nos vies et nous vivons nos rêves »¹³. Fiction et réalité sont mises sur un même plan : « Est-ce que tu sais de façon certaine si tu existes toi-même ? As-tu plus de vie réelle que moi ? »¹⁴ lui demande ainsi le réalisateur. L'état de rêverie de Wilfrid qui fait de la scène son espace mental est la forme de la dissociation subjective, de la fêlure du *je* protagoniste : Wilfrid se fait son cinéma, aux sens propre et figuré. Au-delà de l'identification qui se fait entre espace imaginaire ou mental et forme cinématographique, le cinéma que se fait Wilfrid est une manière de montrer le sujet pris dans un cadre, figé dans l'espace de son moi et dans un monde fantasmagorique dont il est incapable de sortir. Il se regarde lui-même, il se met en scène lui-même. Ou plutôt ce sont ses doubles fantasmés, le réalisateur et le chevalier, qui le mettent en boîte. Enfermé dans le cadre de ses apparitions, Wilfrid est comme aveugle à la réalité qui l'entoure : isolé au départ dans un monde égocentrique

et privé de réalité, tout l'enjeu de sa quête réside dans sa rencontre avec l'autre et dans le passage de l'enfance, d'un âge caractérisé par l'absence de langage (l'*infans* est celui qui ne sait pas parler) et l'incapacité de reconnaître la frontière qui sépare le monde réel du monde fantasmé, à l'âge adulte où le sujet parvient à parler en son nom, à dialoguer et à intégrer le rêve dans l'espace de la réalité.

L'enquête identitaire ou comment sortir du cadre

Du local au spatial : point de vue et décadage

12 Le théâtre de Wajdi Mouawad invente une dramaturgie de l'espace où se déploie une corrélation très forte entre localisation et identité, entre repérage spatial et intersubjectivité : « l'existence est une forme de localisation : *être est avoir lieu*. »¹⁵ Pour Pierre Ouellet, il y a en effet une corrélation intime entre les formes de désignation du « lieu » et les formes de dénotation de la personne dans la langue et la littérature, comme si la représentation de la subjectivité et de l'intersubjectivité avait partie liée avec la spatialité. Il construit son analyse autour de l'étude de formes poétiques, poursuivons-là dans l'étude de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, précisément parce qu'elles inventent une dramaturgie de l'exil.

13 Le mouvement qui se dessine est celui d'un glissement du lieu vers l'espace ainsi que le définit François Ouellet. « Le lieu est un *ici*, cerné par des frontières et possédant un centre et une périphérie »¹⁶, une région définie de l'espace qui, lui, n'est pas réellement cerné, ni matériellement défini ou fini. « Infiniment inclusif, [l'espace] dénote l'ailleurs, l'au-delà, autant que l'ici même et le là-bas.¹⁷ ». Le *locus* latin désigne le point, la position, le site, au plus près du sujet percevant tandis que le *spatium* renvoie à ce qui est vaste, au loin ou vu depuis le lointain par un regard qui embrasse large, proche de la contemplation. Les pièces offrent cet élargissement de la perspective et du point de vue, ce passage du gros plan, du cadrage serré à une vision panoramique. L'ouverture du cadre a lieu précisément parce que les sujets protagonistes font le choix de l'exil, du voyage, de la traversée, du dépaysement, de la chute. *Littoral* fait très bien apparaître le passage du gros plan au panorama, à travers la métaphore cinématographique. Au début de la pièce, Wilfrid est suivi par une équipe de cinéma qui semble être en train de tourner un film dans lequel il joue son propre rôle :

Nuit. Dehors. Il pleut. Wilfrid marche. Il est suivi par toute une équipe de cinéma. Réalisateur, cameraman, perchiste, scripte, éclairagiste, preneur de son. Ils le suivent en groupe, caméra à l'épaule.

LE RÉALISATEUR. O.K., on a pas beaucoup de temps pour la tourner celle-là ! [...] (Au cameraman.) O.K., toi je t'explique ton mouvement. Alors tu pars d'ici. [...] Tu viens le chercher ici, on va savoir à qui on a affaire, ensuite tu recules un peu et alors là c'est ton grand travelling qui va te mener ici pour ta position finale, [...] on va voir toute la solitude du personnage.¹⁸

14 La reproduction de cette séquence de tournage qui met Wilfrid au centre des regards permet d'introduire le gros plan dans la scène de théâtre, d'autant plus que l'on comprend ensuite que c'est Wilfrid qui se fait son propre film et que c'est son propre regard, sa propre conscience, qui fait office de cadre. Or, le réalisateur et son équipe vont peu à peu s'effacer pour laisser place aux frères, ces doubles réels de Wilfrid que sont Simone, Amé, Sabbé, Massi et Joséphine et qui l'accompagnent dans son odyssée. De plus, lorsque tous parviennent au littoral, titre de la dernière séquence, le passage

du *locus* au *spatium* est signifié par le changement de cadrage adopté par le réalisateur : « Ici je veux un plan large pour pouvoir apercevoir les flots déchaînés comme si l'âme du père se révoltait à l'idée de devoir déposer les armes ! »¹⁹. Il ajoute un peu plus tard : « Je vais filmer, mais de loin ! [...] On te verra perdu au milieu de cette immensité. [...] Excellent ! Excellent ! Je vais changer de lentille. Vas-y, Wilfrid, ne t'occupe pas de moi, je n'existe pas. »²⁰ Le « je n'existe pas » du réalisateur est à prendre au sens littéral : il s'efface tandis que Wilfrid tourne son regard vers la mer et le père (dont la parole se déploie alors en longs récitatifs qui reproduisent au niveau du dialogue l'ouverture du cadre spatial et visuel). L'horizon se dégage et laisse apparaître l'espace qui est un *Nous*, une circonférence, tandis que le lieu, lui, est un *je* qui pointe vers son propre centre. « L'un, centripète, vise le milieu ; l'autre, centrifuge, touche l'horizon.²¹ » La trajectoire des protagonistes correspond donc à un mouvement de décentrement du sujet, de l'ici vers l'ailleurs et du *je* vers le *nous* théâtral, qui se manifeste par le passage d'une errance initiale à une déambulation qui va peu à peu se structurer au contact de l'Autre et tracer son chemin.

De l'errance au « rite déambulatoire »

- 15 « Nous voyageons dans la vie comme des voyageurs frappés par une soudaine distraction et qui ne savent plus rien de leur trajet. »²² dit le réalisateur à Wilfrid dans *Littoral*. Dans chaque début de pièce, et dans *Littoral* en particulier, les personnages sont en errance. Wilfrid, suivi par l'équipe de cinéma, erre ainsi de lieux en lieux : du terminus au Peep show, de la morgue au salon funéraire... Le mouvement des autres personnages, imaginaires ou réels, paraît se faire malgré lui, autour de lui, sans qu'il n'ait aucune prise sur aucun d'eux. Même l'espace semble ne plus avoir aucune assise et se jouer des conventions :

ONCLE ÉMILE. Et moi, j'ai pas peur de le lui dire, pas peur du tout de dire tout haut la vérité ! Mais vous êtes où, là ?

TANTE MARIE. Mais comment ça on est où ?

ONCLE ÉMILE. Mais oui, vous êtes où là ?

TANTE LUCIE. Mais on est au salon funéraire ! [...]

ONCLE ÉMILE. Écoutez, vous êtes peut-être au salon funéraire mais moi je n'y suis pas.

ONCLE FRANÇOIS. Et tu es où là ? [...]

ONCLE ÉMILE. J'étais en train de parler tranquillement dans la cuisine et vous me dites tout à coup que nous sommes au salon funéraire.²³

- 16 Cette absence d'assise du lieu renforce l'impression d'errance sur scène des acteurs-personnages : l'acteur, le corps dans l'espace (réduit à quelques éléments signifiants, tables, chaises, panneaux, qui le dessinent), fait lieu. Dans la mise en scène de *Littoral* au CNSAD, le passage de l'errance à ce que nous définissons comme rituel déambulatoire, c'est-à-dire le dégagement d'une ligne, d'un chemin qui fait ou va faire sens peu à peu, est signifié par la progressive ritualisation de la marche, à partir du moment où Simone et Wilfrid quittent le village natal du père. Alors que, dans tout le début que l'on a décrit comme errant, Wilfrid était happé par tous les coins de la scène (le personnage du juge étant joué par plusieurs acteurs qui changeaient de place avec leur chaise à chaque nouvelle séquence), les moments de marche collective vont correspondre à une traversée, dans l'espace bi-frontal, de l'avant au fond de scène, rythmée par une musique ou un chant contribuant à marquer le caractère rituel du déplacement collectif.

- 17 L'errance semble donc devenir rituel déambulatoire à partir du moment où la cause du sujet Wilfrid n'est plus seulement individuelle mais devient celle de tous ceux qui l'accompagnent dans sa quête. Wilfrid se trouve en quelque sorte dépossédé du cadavre de son propre père par les frères qu'il va rencontrer sur sa route et qui vont prendre de plus en plus de place, affirmant la nécessité de se rassembler. Ce passage du singulier à l'universel, du « moi » au « soi » est ainsi exprimé par Sabbé :

Avant même d'aller raconter nos histoires à qui que ce soit, Simone, nous devons aller enterrer ce cadavre. Amé, que tu le veuilles ou non, ce corps est le corps de ton père. [...] Ouvre les yeux et reconnais en lui le père disparu, le père assassiné, le père ensanglanté. Reconnais en lui le père de toutes nos douleurs.²⁴

- 18 Massi s'adresse alors en ces termes à Wilfrid : « Tu as accepté d'une certaine façon que nous devenions toi et que toi tu deviennes chacun de nous »²⁵. Le véritable partage semble ne pouvoir se réaliser que dans un réel échange, au sens littéral du terme : échange entre le *je* et le *tu* pour inventer un *nous* à travers lequel la reconnaissance devient opératoire.

Du je au nous : la naissance de l'agora théâtrale

D'un je à l'autre

- 19 « Qui sont les autres, Ulrich, qui sont-ils ? »²⁶ : c'est la question que pose Simone à Ulrich, l'aveugle et sage du village, réincarnation du Tirésias d'*Œdipe roi*, dans *Littoral*. L'Autre, c'est précisément le semblable qui n'existe pas : il est autre parce qu'inconnu, extérieur à soi, étranger. Simone le définit elle-même comme puissance d'extériorisation :

SIMONE. 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 de l'autre, l'autre, Ulrich, l'autre. Toute l'intrigue de la vie prend naissance dans notre histoire avec l'autre, mais il n'y a personne ici, il n'y a personne. [...] Jamais de réponse, jamais.²⁷

- 20 L'histoire semble ne pouvoir se poursuivre que par la venue de l'Autre, celui qui porte en lui la possibilité du dialogue. L'Autre est comme une « épiphanie » : « Autrui n'apparaît pas au nominatif mais au vocatif »²⁸. C'est un appel irrémédiable. « Ceux qu'un destin éternel lie ne peuvent se fuir à jamais »²⁹. Dans *Forêts*, la rencontre entre Loup et Douglas, le paléontologue, est à l'image de la phrase d'Hölderlin : le lien qui les unit est infime et profondément caché, une mâchoire brisée à l'origine d'une destinée commune. Au départ, Loup la refuse. Ce n'est qu'à la fin, après avoir accepté de reconstituer le fil de l'histoire, qu'elle va pouvoir reconnaître en Douglas cet Autre qui lui a été nécessaire dans la reconstitution de sa propre identité. Ce qui rassemble Simone et Wilfrid, c'est leur opposition solitaire de héros tragique par rapport au groupe, à la communauté : la famille pour Wilfrid, le village pour Simone. Dans *Littoral*, le groupe fonctionne comme un clan, sans cesse tourné en dérision, jusqu'à la caricature. Le seul groupe qui ne va pas être frappé par le grotesque est celui que l'on va voir se constituer peu à peu autour du duo Wilfrid-Simone : le groupe de « copains » (défini par Sabbé comme ceux qui partagent le même pain). C'est l'amitié qui les unit, la seule relation qui permet, selon Paul Ricœur, une égalité entre deux individus uniques : « l'autre n'est pas condamné à rester un étranger, mais peut devenir mon semblable, c'est-à-dire quelqu'un qui, comme moi, dit je »³⁰. Ricœur distingue deux significations

majeures de l'identité par la substitution du *je* en *Soi-même* : le « même » du *Soi-même* peut être entendu comme l'*idem*, que le philosophe nomme « mêmété », soit la similitude de l'individu qui est et qui reste le même à travers le temps, ou bien comme l'*ipse* latin, où l'identité du *Soi* se constitue comme maintien de soi à travers le temps, grâce à la promesse faite à un autre qui compte sur moi. La promesse elle-même est au cœur de la réflexion de Wajdi Mouawad sur l'identité. Dans la préface de *Forêts*, il évoque ainsi le lien qui unit les trois pièces selon lui : « “Quelque chose” sans identité mais qui tourne cependant autour de la question de la promesse : promesse tenue, promesse non tenue. [...] La promesse et sa nécessité. [...] Promesse comme une guerre menée contre le sens qui nous dépèce, contre le vide qui nous noie. Comme amitié dans le ciel. »³¹ Le lien entre promesse, sens et amitié semble de plus en plus accentué au fil des trois pièces jusqu'à devenir très fort dans *Forêts*, à travers le lien qui unit Ludivine et Sarah en particulier. Ludivine offre à Sarah de sacrifier sa vie pour elle et l'enfant qu'elle porte :

Ludivine. [...] Sarah, j'ai tout vécu avec toi, et par toi et, grâce à toi, ma vie aura été, malgré tout, une flamme, une vague, une plage, un souffle. J'ai tout pleuré par toi, j'ai tout ri par toi, j'ai tout compris par toi et j'ai tout appris par toi et tu ne veux pas que je meure pour toi ? [...] Sarah, un jour quelque chose viendra témoigner de ce que toi et moi nous aurons fait l'une pour l'autre et aura le visage de notre jeunesse sacrifiée. Et alors, toi et moi, on aura tordu le coup au destin en tenant nos promesses jusqu'au bout : vie sauvée, vie perdue, vie donnée. Promets-le-moi.

Sarah. Ludivine...

Ludivine. Promets-le-moi...

Sarah. Vie sauvée, vie perdue, vie donnée...

Ludivine. Promets-le-moi.

Sarah. Je te le promets...

Ludivine. Ludivine, regarde-moi, je suis Sarah, c'est moi !³²

- 21 C'est l'amitié, « cela qui nous dépasse et nous émeut à chaque instant [...] sans que personne ne parvienne à l'expliquer jamais, le justifier jamais, le rationaliser jamais »³³, qui permet au sujet de s'énoncer, de trouver sa voix. « Lorsque l'autre se rapporte à moi de telle sorte que l'inconnu en moi lui réponde à ma place, cette réponse est l'amitié immémoriale qui ne se laisse pas choisir, ne se laisse pas vivre dans l'actuel »³⁴. L'autre est donc celui qui change le *je* en *moi*, en *soi*, cet être riche d'une lettre en plus, de cet innommable cher à Beckett : « cette voix qui parle » et qui « n'est même pas la mienne »³⁵.

- 22 Dans le cas de Ludivine et Sarah, l'échange et la reconnaissance vont jusqu'au transfert d'identité, que l'on peut définir comme le signe actualisé de l'altération du sujet dans autrui. Ludivine devient Sarah Cohen et Sarah devient Ludivine Keller. Le transfert d'identité prend ici toute sa force puisque « deux générations plus tard, Ludivine laisse une trace d'elle-même dans le corps des enfants de Sarah : un os flottant au milieu d'un esprit »³⁶, celui d'Aimée, la mère de Loup. C'est ce qui fait dire à Douglas, le paléontologue :

Êtes-vous Loup Keller ? Êtes-vous Loup Cohen ? ou la rencontre entre Keller et Cohen ? Qu'est-ce qui est vrai ? Nous cherchons toujours nos origines en remontant le fil de qui nous rattache à notre sang et c'est dans le sang que mon père a tenté de trouver le visage de ce crâne. Il ne pouvait pas savoir que la réponse se situait en dehors de la sphère scientifique, puisque vous êtes autant la fille de Ludivine que celle de Sarah.³⁷

- 23 L'origine de Loup est donc double et témoigne d'une césure. L'évolution qui se joue de *Littoral* à *Forêts* est celle d'une affirmation de l'identité comme fiction à travers le motif

même du dédoublement. Dans *Incendies*, il a lieu au niveau des noms : la dualité nominale la plus signifiante est celle qui se joue au niveau du père-frère. Nihad Harmanni, le fils perdu de Nawal, est Abou Tarek, le violeur de la femme qui chante. Ces identités doubles témoignent de cette « schizophrénie triple » qui a habité pendant longtemps Wajdi Mouawad, écartelé entre les trois pays qui construisent sa propre histoire : le Liban, la France et le Québec. Le mélange des temps, soit « le passé qui est présent dans le futur »³⁸, rend compte pour lui de cette triple schizophrénie qu'il a alors confiée à ces personnages. La figure œdipienne du père-frère est représentative de ce bouleversement de la temporalité et de la conception de l'identité comme fiction : en choisissant de s'adresser séparément au père puis au frère, à travers deux lettres distinctes, l'une portée par Jeanne au père, l'autre donnée par Simon au frère, Nawal distingue deux visages dans un même sujet dont la complexité est irréductible à une seule interprétation. Nawal écrit ainsi : « Je parle au fils car je ne parle pas au bourreau »³⁹. Horreur et bonheur se font face mais Nawal lègue à ses enfants le choix de décider où commence l'histoire :

Jeanne, Simon,
Où commence votre histoire ?
À votre naissance ?
Alors elle commence dans l'horreur.
À 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 grande histoire d'amour
Prend sa source dans le sang, dans le viol,
Et qu'à son tour,
Le sanguinaire et le violeur
Tient son origine dans l'amour.
Alors,
Lorsqu'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.⁴⁰

- 24 Le début de l'histoire choisi par Nawal correspond à son exil dans le territoire des mots et du dialogue... et peut-être du théâtre. Dans *Forêts*, la quête identitaire de Loup est tendue vers la pirouette finale qui scinde en deux l'histoire reconstruite pas à pas par la jeune fille : l'histoire n'est plus fil mais devient torsade. Au milieu, deux noms noués pour n'en faire plus qu'un : Ludivine-Sarah, une identité fictionnelle, inventée par l'amitié et la promesse, car « la vérité est parfois impossible à dire »⁴¹. Ce qui semble s'affirmer au fil des trois pièces, c'est l'idée de l'origine et de l'identité comme croyance, et donc comme fiction, plus que comme antécédent. L'identité semble bien plus être une pathologie, c'est-à-dire une histoire que l'on se raconte, qu'un fait positif ou une vérité *a priori*. Le transfert d'identité se présente donc comme le signe du « dessaisissement de soi qu'opère chez le personnage le détour par autrui [qui] génère à chaque instant de l'inconnu et de l'inattendu » : « chacun tient son rôle en se dessaisissant de son identité prédéfinie (de son personnage) »⁴² ainsi que le formule Enzo Cormann. Plus qu'une construction de l'identité par un retour aux origines, c'est à la déconstruction d'une identité prédéfinie et illusoire, à travers le détour par l'autre, l'inconnu en hors-scène, l'invisible, que travaille chaque pièce. Le trajet des sujets

protagonistes est celui d'une acceptation progressive de l'autre, du double, qui habite le *je* ou le *soi-même*.

« Soi-même comme un autre » (Paul Ricoeur) : intérioriser le double

- 25 Les trois pièces mettent en scène de façon différente cette prise de conscience nécessaire par le sujet de sa propre étrangeté, à travers le thème du double. Dans *Forêts*, c'est le motif de la jumeauté qui rend compte de cette difficile acceptation par une subjectivité de sa propre altérité. En effet, les jumeaux sont deux êtres à la fois profondément semblables et irrémédiablement différents car incarnés dans deux corps qui se font face comme deux miroirs : le jumeau est donc celui qui peut voir, en son reflet, sa propre altérité. Il incarne la figure symbolique de l'*alter ego*. La question posée par Wajdi Mouawad à travers la figure mythologique des jumeaux est donc la suivante : comment affirmer son moi tout en laissant un espace en soi et hors de soi pour l'autre... et peut-être de manière plus ouverte, où et comment naît le théâtre si on le définit comme naissance du dialogue avec l'autre ?

L'arrachement de Loup à sa mère Aimée : arracher l'autre pour tuer le double

Forêts, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, création en mars 2006, Espace Malraux (Chambéry)

© Thibaut Baron

- 26 Cette interrogation sous-tend les différents conflits qui opposent les différents couples de jumeaux dans *Forêts*. On peut en dénombrer trois : Edgar et Hélène sortis du ventre d'Odette ; Léonie et son jumeau monstrueux ; Aimée et l'embryon qui vit dans son cerveau et s'est transformé en tumeur. Les rapports conflictuels qui se nouent entre les jumeaux dépendent à chaque fois de la figure du père ou de la mère que l'un des deux veut s'approprier. Aimée porte par exemple l'embryon de son jumeau dans sa tête : le médecin qui fait le diagnostic parle de « cannibalisme fœtal »⁴³. Dans le ventre de leur mère, Aimée a intégré son jumeau et l'a forcé à conserver un état embryonnaire. Celui-ci s'est alors greffé autour de son système nerveux « comme si, pour assurer sa survie, il s'était placé là intentionnellement »⁴⁴. La lutte entre les jumeaux est une question de vie ou de mort. Dans la création de *Forêts*, Lucien, le soldat qui tue son frère dans la vision d'Aimée, est joué par le même acteur, nu, qui va représenter, de manière métaphorique, le cerveau d'Aimée : le couteau qui sert au fratricide devient l'image

concrète de « l'os-enfant »⁴⁵ présent dans le cerveau d'Aimée et à l'origine de sa tumeur. Aimée va donc mourir de la présence de cet *alter ego* en elle. Seule Loup, l'enfant qu'Aimée a choisi de mettre au monde, va pouvoir réconcilier les deux hémisphères, en reconstituant leur mémoire et en mettant à jour les traces d'un passé encore présent dans le futur. La figure du jumeau, qui n'apparaît pas dans *Littoral*, semble donc symptomatique de la difficulté du je à accepter sa propre part d'étrangeté, à passer de la guerre au dialogue, qui peut être défini comme la représentation de « l'altération de chacun dans l'échange »⁴⁶.

- 27 *Littoral* met en scène d'une autre manière ce motif du double, en distinguant deux espaces qui vont se chevaucher, celui des ombres, de la fiction, et celui de la réalité. Dans cette pièce se joue un transfert des doubles de Wilfrid du plan de la fiction à celui de la réalité, coïncidant avec une intériorisation des doubles fictifs : le chevalier Guiromelan et le réalisateur. Ces deux personnages prennent part à l'aventure de Wilfrid et interviennent à différents moments de l'action. Comme le réalisateur, le chevalier est pourtant presque immédiatement reconnu comme une figure fantasmatique par Wilfrid lui-même : « Tu n'existes pas chevalier Guiromelan, tu n'existes pas. Tu ne sers à rien puisque tu n'existes que dans ma tête »⁴⁷. Ces figures fantasmatiques introduisent un dédoublement du sujet Wilfrid qui devient à la fois acteur et spectateur de lui-même. Ainsi, devant la caméra, devant le regard étranger, Wilfrid est confronté à sa propre difficulté d'être :

J'ai eu tout-à-coup le profond sentiment que je n'étais plus moi, qu'il y avait un autre Wilfrid et que ce Wilfrid-là, je pouvais presque le voir et le toucher. J'ai l'impression [...] que je suis en train d'assister à un spectacle et que c'est à moi-même que j'assiste.⁴⁸

- 28 Le mouvement qui s'ébauche dans *Littoral* est donc celui d'une intériorisation des doubles fictifs qui, à la fin, disparaissent de l'espace de la représentation. Alors que pendant la majeure partie de la pièce, l'espace intérieur, fantasmatique et subjectif de Wilfrid est extériorisé et représenté sur le même plan que les actions identifiées comme appartenant à un réel objectif, Wilfrid parvient à la fin à rejeter le chevalier-réalisateur dans l'espace qui lui revient, celui du hors-scène. « Invisible, je te devinerai mieux. »⁴⁹, lui dit-il, et il ajoute :

Je dois marcher dans le vide à mon tour sans fantôme pour me tenir la main, amis avec un esprit dans le cœur. [...] Je n'ai plus besoin de te voir pour continuer à croire en toi. [...] Je veux que tu vives tellement en moi que nous ne soyons plus en mesure de nous voir.⁵⁰

- 29 C'est pourquoi Joséphine va reprendre la fonction de double mais sur le plan de la réalité. Wilfrid va reconnaître en Joséphine son propre double : « Toi et moi on est un peu pareils. Moi mon père, toi tes noms. Reste avec moi »⁵¹. Mais c'est la jeune fille qui va faire accéder Wilfrid à une parole de réalité grâce au baiser qui va être échangé devant le père, signe d'un véritable échange ainsi que le suggère le titre de la séquence « Dédoublement et baiser » :

Wilfrid. [...] Moi je ne suis qu'un personnage. Quelqu'un qui vit dans le monde du rêve. Mais dernièrement, il y a eu un étrange accident qui m'a précipité ici, dans la réalité. C'est une situation très pathétique pour le rêve d'être précipité dans un monde vulgaire.

Joséphine. Mais moi aussi je suis un personnage qui nage en pleine réalité, Wilfrid ! (Doucement, elle se lève. Très doucement, elle le prend dans ses bras. Elle l'embrasse.) Moi aussi je ne suis qu'un personnage... Embrasse-moi... un personnage dessiné par la vie... (Elle l'embrasse.) Embrasse-moi. [...]

Wilfrid. Non ! Pas ici ! Pas devant lui !

Joséphine. Devant lui. [...] Laisse le mort et tourne-toi dans ta chute vers le bord du gouffre et regarde-moi ! Embrasse-moi [...].

*Ils s'embrassent.*⁵²

- 30 Joséphine est cette autre qui va aider Wilfrid à se détacher de ses ombres errantes, rêve ou fantôme, et qui assume sa part de fiction, en l'intégrant à la réalité. Elle sort Wilfrid de l'imaginaire, suivant lequel, selon Lacan, le sujet, fasciné par son *alter ego*, s'anticipe seulement dans un mirage et s'aliène d'autant plus qu'il s'affirme davantage comme moi. La présence de l'autre vient réduire la part du moi qui s'exprime dans un imaginaire excessif. L'altérité devient alors constitutive de l'ipséité elle-même. Dans le *Soi-même comme un autre* de Ricœur, il faut alors entendre « Soi-même en tant qu'autre ».
- 31 Le processus d'altération des identités qui semble à l'œuvre dans les trois pièces de Wajdi Mouawad conduit chaque protagoniste à penser sa propre présence au monde par rapport à une histoire collective. Le temps historique semble ainsi s'affirmer de plus en plus au cours des trois pièces. Tandis que *Littoral* se déploie dans un temps plus légendaire (on ne sait pas quelle guerre a ravagé le pays), un espace plus mythique que réaliste (le village bleu, le village du haut, la mer) et qu'*Incendies* ne nomme que quelques lieux comme la prison de Kfar Rayat, *Forêts* pose un cadre historique et spatio-temporel clairement défini et référentiel : la guerre franco-prussienne de 1871, les deux guerres mondiales et d'autres événements historiques qui jalonnent le XX^{ème} siècle. Tandis qu'à l'ouverture de la pièce, Aimée se réfère à ce temps historique, à cette mémoire commune, qu'elle ne comprend pas et dont elle ne peut donc pas faire partie, Loup va effectuer, pour elle et pour sa mère amnésique, une traversée du siècle à travers son enquête : elle peut ainsi affirmer à la fin que son « cœur a traversé le siècle ». L'histoire individuelle et l'histoire collective semblent intimement liées : sans mémoire du passé intime, impossible de se situer dans une perspective plus large. L'enjeu est donc pour les héritiers de retracer la ligne, de recoudre les fragments, tel l'écrivain-rhapsode de Jean-Pierre Sarrazac : il devient « passeur de récit »⁵³. L'enquête qu'il mène le conduit alors à devenir spectateur des ombres qui viennent envahir l'espace de la scène.

Les passeurs de récit : le sujet en jeu

- 32 Le dispositif de l'enquête qui structure les pièces de Wajdi Mouawad autour d'une double spatio-temporalité partage les personnages autour d'un autre axe : acteur-spectateur. Parce que les temps et les espaces sont coprésents et ne dialoguent souvent pas de manière directe (à part dans les séquences de rêves par exemple), les personnages qui mènent l'enquête, à partir du moment où le hors-scène (passé) sort de l'ombre et est représenté, semblent se retirer pour devenir des personnages spectateurs, ou plutôt des « passeurs de récit »⁵⁴. Ils passent le relais aux revenants, à ces figures du passé qui ne font que passer sur scène et s'évanouir ensuite. Lucie Robert définit le passeur de récit comme un personnage fédérateur de points de vue, voire de récits multiples, situé entre les personnages et le public, dans un échange conçu non plus comme un conflit entre deux subjectivités mais comme une opération de transmission et donc de mémoire : une sorte de coryphée, un sujet épique. La structure globale d'*Incendies* est intéressante à analyser dans cette perspective. Elle se compose de quatre parties, toutes assimilées à des incendies : celui de Nawal, de l'enfance, de

Janaane et de Sarwane enfin. Mais ces quatre parties semblent correspondre à chaque fois à un personnage qui prend en charge la fonction de passeur de récit. Dans un premier temps, c'est le notaire, Hermile Lebel, qui joue le rôle que le droit lui donne. En révélant les choses qu'il sait et en posant les cadres de la transmission et de l'héritage à respecter, le notaire est le premier passeur de récit. Jeanne prend ensuite le relais dans les deuxième et troisième parties. Au début, Jeanne semble être plus auditrice que véritablement spectatrice : en écoutant le silence de sa mère, elle commence à entrevoir des bribes de passé qui ressurgissent sur la scène. Elle n'est encore qu'une présence intermédiaire, une spectatrice à moitié, malentendante et malvoyante :

Nawal (19 ans) et Sawda sur une route de chaleur. [...]

Elles croisent Jeanne.

Jeanne écoute le silence de sa mère.⁵⁵

- 33 Ce n'est qu'en décidant de se rendre dans le pays natal de sa mère, et donc de rejoindre l'espace hanté par sa mère, « le gouffre [...] de son silence »⁵⁶, que Jeanne va pouvoir véritablement prendre le rôle de passeuse, d'accoucheuse de récits, en allant à la rencontre des témoins. C'est ainsi qu'elle va rencontrer le conteur Abdessamad, celui qui connaît toutes les histoires, « les vraies comme les fausses »⁵⁷. Le dernier passeur sera Simon, poussé par Hermile Lebel à poursuivre l'enquête sur le frère. La voix de Nawal va pouvoir surgir grâce à ces accoucheurs de récits, à ces héritiers d'une parole et d'un silence que Jeanne et Simon sont devenus en remplissant leur rôle de passeur.
- 34 S'inscrire dans la filiation ou dans le lien symbolique, c'est donc prendre la parole, une parole qui se fonde sur le silence grandiose de la perte : devenir passeur de récit. C'est peut-être le sens du titre *Littoral*, ainsi que François Ouellet a pu l'interpréter : litt-oral ou lieu du repos à partir duquel prend forme la prise de parole entre oralité et écriture. La scène comme *agora* ou espace de rencontre entre le je(u) de l'acteur et celui de l'auteur-metteur en scène.

Léonie, Aimée, Loup. Naissance et mort, origine et fin : image croisée du fil de l'histoire

Forêts, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, création en mars 2006, Espace Malraux (Chambéry)

© Thibaut Baron

- 35 Si, à première vue, les pièces de Wajdi Mouawad mettent en scène une quête identitaire menée par plusieurs protagonistes de *Littoral* à *Forêts*, il semble que la recherche de l'origine fasse dévier la trajectoire des personnages de l'identité à l'altérité. Le récit de

survivance tel que le conçoit François Ouellet est un récit de la perte et de la quête identitaire et une interrogation sur le sens de la vie et de notre rapport aux autres :

Discours de l'identitaire, le récit de survivance est nécessairement un discours sur l'altérité : l'identité se construit à partir de l'image que les autres nous renvoient de nous-mêmes, ou plutôt à partir du regard sur soi médiatisé par l'autre/Autre. Loin d'être une essence, l'identité est un processus en construction, elle est fondamentalement une inépuisable quête. Savoir qui on est, c'est prendre conscience de qui on devient.⁵⁸

- 36 Le détour par l'autre, qui semble essentiel et s'affirme de différentes manières dans les trois pièces, notamment à travers une dramaturgie de l'exil, semble constitutif de la définition de l'identité pour Wajdi Mouawad, tout en la rendant caduque. En effet, le paradoxe est tel que l'identité semble intrinsèquement liée à la fiction, au masque, à l'altération. Altération au sens de processus d'information de l'identité subjective par le travail d'une altérité. Ainsi, le « dialogue dramatique [ne devient] pas une technique de révélation des personnages, mais un processus d'altération des identités fixes (figées) au profit de l'aventure dramatique »⁵⁹.
- 37 Passer du cadre à la scène, du *je* au *nous*, par une traversée de l'espace, une rencontre avec l'autre, un exil : c'est le chemin parcouru par le sujet dans le théâtre de Wajdi Mouawad pour parvenir à une identité, c'est-à-dire une image altérée. L'exilé, c'est celui qui est arraché à ses racines, qui est condamné au mouvement, qui n'a plus de terre propre. Ou plutôt qui en a deux. L'exil engendre le dédoublement. Exilée en terre et en langue inconnue, la poésie devient théâtre, art de la doublure, du doublage, du dédoublement. Dédoublement des corps et des voix pour une parole chorale où chaque voix individuelle semble résonner d'échos de la parole des autres, redéfinissant le personnage comme un passeur de paroles et de récit. Dédoublement des personnages qui deviennent tour-à-tour acteurs et spectateurs d'un hors-scène représenté, redoublé, parce que l'image vient amplifier la parole. Le théâtre apparaît comme un espace de projection qui permet de voir l'invisible, c'est-à-dire le fantôme. Ce fantôme, c'est aussi celui du sujet auteur pour qui le théâtre est la forme qui permet l'objectivisation de sa propre subjectivité. Wajdi Mouawad construit son art dramatique et sa conception du théâtre autour de ce mouvement entre le sujet individuel et la communauté, entre le « je » du roman ou de l'autobiographie et le « nous » / « il » du théâtre : « Je voudrais tellement ne plus dire “je” [...]. Je voudrais tellement que quelqu'un dise “il” pour moi, qu'on me débarrasse »⁶⁰.

BIBLIOGRAPHIE

BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, les Éditions de Minuit, 1953.

CORMANN, Enzo, « Le tiers-corps – 30 notes brèves sur l'empathie dialogique », *Dialoguer – Un nouveau partage des voix, Études théâtrales*, n° 31, 2004.

LESCOT, David, *Dramaturgies de guerre*, Paris, Circé, « Penser le théâtre », 2001.

- LÉVINAS, Emmanuel, *Difficile Liberté*, Paris, Albin Michel, 1963.
- MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, 1999.
- MOUAWAD, Wajdi, *Visage retrouvé*, Montréal / Arles, Leméac/Actes sud, 2002.
- MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, 2003.
- MOUAWAD, Wajdi, *Le Poisson-soi*, inédit, 2004.
- MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, 2006
- OUELLET, François, « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », *L'Annuaire théâtral* n°38, Ottawa, CRCCF de l'Université d'Ottawa, automne 2005.
- OUELLET, Pierre, « Du haut-lieu au non-lieu : l'espace du même et de l'autre. », Université du Québec à Montréal, article disponible sur le site internet : <http://www.erudit.org>.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- ROBERT, Lucie, « Les passeurs de récit », *Voix et images* n° 84, printemps 2003, article disponible sur le site internet : <http://www.erudit.org>.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, « Sur différentes façons d'être avec l'autre : réglages à vue et au présent », *Dialoguer – Un nouveau partage des voix, Études théâtrales*, n° 31, 2004.

NOTES

1. Baldine Saint-Girons, « Sujet », in *Encyclopédie Universalis*, <http://www.universalis.fr/corpus2-encyclopedia/117/0/R171061/encyclopedia/SUJET.htm>.
2. Wajdi Mouawad, *Le Poisson-soi*, inédit, 2004.
3. Wajdi Mouawad, *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1998, 2003, 2006.
4. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990. C'est le concept d'« identité narrative » auquel on se réfère.
5. Wajdi Mouawad, *Incendies*, *op. cit.*, p. 19.
6. *Ibid.*, p. 21.
7. Jean-Pierre Ryngaert, « Sur différentes façons d'être avec l'autre : réglages à vue et au présent », *Dialoguer – Un nouveau partage des voix, Études théâtrales*, n° 31, p. 164.
8. Wajdi Mouawad, *Incendies*, *op. cit.*, p. 36-37.
9. David Lescot, *Dramaturgies de guerre*, Paris, Circé, « Penser le théâtre », 2001, p.197.
10. Wajdi Mouawad, *Littoral*, *op. cit.*, p. 26.
11. *Ibid.*, p. 16.
12. Wajdi Mouawad a travaillé sur la mise en scène de *Littoral* avec les élèves de 3^{ème} année du CNSAD. Les représentations ont eu lieu du 26 au 30 juin 2007.
13. Wajdi Mouawad, *Littoral*, *op. cit.*, p. 29.
14. *Ibid.*, p. 16.
15. Pierre Ouellet, « Du haut-lieu au non-lieu : l'espace du même et de l'autre. », Université du Québec à Montréal, article disponible sur le site internet erudit.org : <http://www.erudit.org/revue/vi/1998/v24/n1/201407ar.pdf>.
16. *Ibidem*.
17. *Ibidem*.
18. Wajdi Mouawad, *Littoral*, *op. cit.*, p. 15.
19. *Ibid.*, p.118.

20. *Ibid.*, p.120.
21. Pierre Ouellet, « Du haut-lieu au non-lieu : l'espace du même et de l'autre », *art. cit.*
22. Wajdi Mouawad, *Littoral*, *op. cit.*, p. 16. La formule de « Rite déambulatoire » est empruntée à Claudine Landreville dans l'intitulé de son mémoire de maîtrise : « Rite déambulatoire dans *Visage retrouvé* de Wajdi Mouawad », sous la direction de Simon Harel, Université de Laval, 2002.
23. Wajdi Mouawad, *Littoral*, *op. cit.*, p. 42-43.
24. *Ibid.*, p. 102.
25. *Ibid.*, p. 110.
26. *Ibid.*, p.72.
27. *Ibid.*, p.72.
28. Emmanuel Lévinas, *Difficile Liberté*, Paris, Albin Michel, 1963. Cité dans l'article en ligne de l'*Encyclopédie Universalis* sur le concept d'altérité.
29. Citation d'Hölderlin convoquée par Wajdi Mouawad, « Autour de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* » (2007), entretien avec Lise Lenne, *Agôn*, <https://journals.openedition.org/agon/290>.
30. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990. Cité dans l'article en ligne de l'*Encyclopédie Universalis* sur le concept d'altérité.
31. Wajdi Mouawad, « Préface », in *Forêts*, *op. cit.*, p. 8.
32. Wajdi Mouawad, *Forêts*, *op. cit.*, p. 103-104.
33. *Ibid.*, p. 105.
34. Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980. Cité dans l'article en ligne de l'*Encyclopédie Universalis* sur le concept d'altérité.
35. Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
36. Wajdi Mouawad, *Forêts*, *op. cit.*, p. 105.
37. *Ibidem*.
38. Voir l'entretien avec Wajdi Mouawad dans la rubrique « Entretiens » de la revue *Agôn*.
39. Wajdi Mouawad, *Incendies*, *op.cit.*, p. 88.
40. *Ibid.*, p. 89-90.
41. Wajdi Mouawad, *Forêts*, *op. cit.*, p. 100.
42. Enzo Cormann, « Le tiers-corps – 30 notes brèves sur l'empathie dialogique », *Dialoguer, un nouveau partage des voix*, *Études théâtrales*, n° 31, 2004, p. 184.
43. Wajdi Mouawad, *Forêts*, *op. cit.*, p. 22.
44. *Ibidem*.
45. *Ibid.*, p. 14.
46. Enzo Cormann, « Le tiers-corps – 30 notes brèves sur l'empathie dialogique », *art. cit.*
47. Wajdi Mouawad, *Littoral*, *op. cit.*, p. 29.
48. *Ibid.*, p. 56.
49. *Ibid.*, p. 131.
50. *Id.*
51. *Ibid.*, p. 120.
52. *Ibid.*, p. 124-125.
53. Lucie Robert, « Les passeurs de récit », *Voix et images*, n° 84, printemps 2003, <http://www.erudit.org/revue/vi/2003/v/n84/006763ar.html>.
54. « Les passeurs de récit », *art. cit.*
55. Wajdi Mouawad, *Incendies*, *op. cit.*, p. 38.
56. *Ibid.*, p. 49.
57. *Ibid.*, p. 52.
58. François Ouellet, « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », *L'Annuaire théâtral* n° 38, Ottawa, CRCCF de l'Université d'Ottawa, automne 2005, p. 158.
59. Enzo Cormann, « Le tiers-corps – 30 notes brèves sur l'empathie dialogique », *art. cit.*, p. 184.

60. Wajdi Mouawad, *Visage retrouvé*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2004, p.150.

INDEX

Mots-clés : enquête, Mouawad (Wajdi), poisson-soi, sujet