

**« Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil.
L'élaboration d'une écriture post-migratoire »**

Marie-Christie Gareau

Pour citer cet article :

Gareau, Marie-Christie. 2010. « Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post-migratoire », *Postures*, Dossier « Post - », n°12. En ligne < <http://revuepostures.com/fr/articles/gareau-12> > (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans: Gareau, Marie-Christie. 2010. « Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post-migratoire », *Postures*, Dossier « Post - », n°12, p. 109-124.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil

| L'élaboration d'une écriture
post-migratoire

L'œuvre mouawadienne trouve sa place dans le giron de l'écriture migrante. La situation d'exilé de Mouawad, qui a engendré dans ses écrits certaines réflexions sur la temporalité, la division identitaire et le langage – ce sont des exemples –, est à l'origine de plusieurs thèmes récurrents dans son œuvre. Ayant connu la guerre civile libanaise, Wajdi Mouawad a dû, à l'âge de huit ans, émigrer avec sa famille en France, puis au Québec. Ce parcours n'a pas été sans laisser de marques, et son écriture témoigne de la blessure qu'a générée son déracinement. Ainsi, toutes les pièces de ce dramaturge, de même que son roman *Visage retrouvé*, mettent en scène des personnages en crise identitaire, tourmentés par un passé trouble, mensonger ou troué. À l'instar de leur créateur, les personnages mouawadiens sont souvent marqués par une séparation : qu'il s'agisse de l'exil, de la perte d'un être cher ou de la rupture avec le temps de l'enfance, les protagonistes portent en eux-mêmes une faille béante et tentent de se sortir de la position inconfortable dans

laquelle ils sont gardés. Par exemple, dans *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Cadmos quitte la terre de ses ancêtres afin de retrouver sa sœur, Europe, enlevée par des soldats ; dans *Rêves*, on retrouve des personnages ayant connu l'exil et qui portent en eux la même douleur que leur créateur¹ (Mouawad, 2002a, p. 44) ; enfin, les trois premiers volets de la tétralogie « Le sang des promesses² » mettent en scène des personnages qui doivent composer avec leurs origines qui refont surface et qui les obligent à se redéfinir par rapport à celles-ci.

Wahab et Harwan, protagonistes de *Visage retrouvé* et de *Seuls*, tentent de se redéfinir en cherchant à dissiper le pénible sentiment d'étrangeté qu'ils entretiennent par rapport à eux-mêmes. L'effet de discordance dont parle Simon Harel et la notion d'exil comme expérience de la perte que suggère Shmuel Trigano nous aideront à exposer notre concept de la faille selon lequel l'individu déraciné se trouve coincé entre deux états, devenus inconciliables chez lui. Ce concept, qui travaille les œuvres à l'étude, montre que Mouawad s'inscrit dans une démarche autofictionnelle, ce qui expliquerait pourquoi ses personnages sont aux prises avec des troubles identitaires propres aux situations post-migratoires. Nous verrons également comment la période pré-migratoire vécue par les protagonistes se caractérise par une relation extra-linguistique au monde, notion qui sera élaborée à partir des travaux de Laurence Bougault. Nous démontrerons finalement que l'écriture post-migratoire de Mouawad atteint son aboutissement dans une démarche théâtrale qui n'est pas sans rappeler celle décrite par Antonin Artaud avec son « théâtre de la cruauté ».

Et si Harwan, c'était Mouawad ?

Les œuvres de Mouawad trouvent toutes leur source, à différents degrés, dans la vie de leur créateur. Cela dit, c'est avec *Visage retrouvé* et *Seuls* que leur caractère autobiographique est le plus évident. *Seuls* peut d'ailleurs être qualifiée d'œuvre autofictionnelle puisque les chemins se raccordant à la vie de l'auteur y sont clairement tracés, surtout lorsque l'on considère le paratexte de l'œuvre, qui exhibe son processus créateur. Tout chez le protagoniste est directement calqué sur la

1 La pièce *Rêves* de Wajdi Mouawad, qui porte sur l'acte de création, met en scène un personnage nommé Willem – écrivain – qui affirme que « [l']essence même de la raison qui pousse un personnage à apparaître à tel auteur plutôt qu'à tel autre est très simple : tous deux portent, au fond du cœur, la même perte ! [...] C'est ce qu'on appelle le miracle de la création, [...]. Qu'un être qui n'existe pas porte la même douleur qu'un être qui existe, et alors le papier, c'est le lieu de leur rencontre, le lit où ils vont finir par baiser ensemble pour que, de leur perte, ils accouchent de la beauté qui est la leur ! » (p. 44)

2 La tétralogie « Le sang des promesses » est constituée de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, déjà présentées et parues au Québec.

vie de l'auteur³; tout, à une exception près : Harwan est Mouawad si celui-ci n'avait jamais fait de théâtre⁴. Une autre trace de réel – et qu'il est impossible de considérer lors de la représentation de la pièce – vient contaminer l'univers fictionnel de *Seuls* : une photographie du dramaturge, prise à Beyrouth le 7 avril 1977, qui a été disposée en début de texte. Ce portrait véritable de l'auteur qui émerge de la fiction fait s'écrouler le muret qui gardait jusque-là un écart – incontestable bien que ténu – entre les mondes réel et fictionnel dans les pièces de Mouawad. Cette frontière est également anéantie du fait que le lieu, le Liban, est ici nommé⁵ plutôt que suggéré, comme c'était le cas dans les pièces antérieures – par exemple, avec la tétralogie –, ce qui gardait une distance entre les personnages et leur créateur tout en donnant aux textes une portée universelle. Bref, on retrouve, dans *Seuls*, contrairement aux autres pièces de Mouawad, une nette volonté de l'auteur de s'insinuer dans l'univers diégétique.

La faille comme conséquence de l'exil

L'exil est un événement déstabilisant pour l'individu qui le subit puisqu'il y a rupture entre l'être qu'il était et celui qu'il devient et qu'il restera à jamais. Shmuel Trigano traite justement de l'exil comme d'une expérience de la perte, d'une absence, d'une disparition. (*Le temps de l'exil*, p. 18.) C'est en ce sens que ce concept de la faille se manifeste chez les personnages mouawadiens, qui se retrouvent, suite à un déracinement, irrévocablement transformés. Ils deviennent alors des sujets fragmentés : il y a discordance entre deux parties, deux états (les périodes pré- et post-migratoires) d'eux-mêmes désunis, inconciliables qui jamais plus ne pourront se réunir, situés désormais de part et d'autre de la faille. L'écriture peut alors agir comme remède en tentant de colmater cette faille qui s'est creusée chez l'exilé, qui n'occupe dorénavant plus la même place que celle qu'il tenait dans son pays d'origine.

Simon Harel, dans *Les passages obligés de l'écriture migrante*, exprime l'ampleur du conflit engendré par le déracinement et l'écriture qui en résulte : « Le choc migratoire n'est pas une métaphore, mais, au contraire,

3 Le personnage de Harwan est élaboré à partir des caractéristiques de Mouawad. À la page 95 du paratexte, on retrouve un tableau représentant la démarche qu'effectue le dramaturge pour trouver un nom à son personnage. Il souhaite trouver un prénom « arabe », commençant par « W ». À la page 97, l'auteur se pose une série de questions qui vont comme suit : « Pourquoi Harwan ne parle-t-il plus l'arabe ? / Pour la même raison que moi. / Quel est l'âge de Harwan ? L'âge que je donne à voir. », et ainsi de suite.

4 On retrouve cette affirmation presque intégralement dans le paratexte : « Et si Harwan c'était Wajdi si Wajdi n'avait jamais fait de théâtre ? » (p. 112-113.)

5 Dans la tétralogie « Le sang des promesses », par exemple, plusieurs indices permettent de situer l'univers diégétique au Liban. Celui-ci n'est jamais nommé cependant. Par ailleurs, dans la pièce *Seuls*, Harwan avoue être Libanais d'origine (p. 133); de même, il déclare à son père que lorsqu'il pense à lui, il le voit toujours au Liban (p. 148).

un ébranlement qui destitue le sujet de la “place” qu’il occupait autrefois. Le temps du trauma crée un récit clivé qui ne peut faire l’objet d’une déclamation ; il met à jour la fragilité intérieure du sujet.» (2002, p. 44-45.) Shmuel Trigano va dans le même sens lorsqu’il affirme que l’exilé est – et sera toujours – en quête de l’un, parce que coupé de lui-même lors de l’épreuve du déracinement (*Le temps de l’exil*, p. 63). Il aborde le déraciné comme un sujet étranger à lui-même, pour reprendre l’expression bien connue de Julia Kristeva :

Et puis-je, encore, parler d’identité, c’est-à-dire d’un rapport identique à moi-même, alors que l’étrangeté a brisé en moi le sentiment d’autoréférence ? [...] C’est autour d[u] vide – que l’exil révèle dans le déracinement – que se tient mon identité, c’est de là que « je » parle. Au dessus d’un abîme où je perds pied. C’est ce qui « m’habite » qui fonde mon habitation. Dans ma demeure réside un étranger que je ne peux chasser [...]. (*Ibid.*, p. 43-44.)

Trigano corrobore donc les propos d’Harel en soutenant que l’exilé tente – en vain – de se relier à quelque chose (une essence, une identité première) qui a été perdu au cours de l’expérience de déracinement.

Cette conception du sujet exilé fait écho à la création mouawadienne dans laquelle des personnages, qui ont été déracinés, doivent composer avec le fait que certains éléments constitutifs de leur identité ont été laissés derrière. Les textes de Mouawad recèlent un cri jeté par plusieurs personnages dépossédés d’eux-mêmes. Ce cri provient certainement de la perte de la langue maternelle, subie par ceux-ci, aussi en lien avec les perturbations dues à la guerre civile – surtout présent dans *Visage retrouvé* et approfondi plus tard dans l’analyse –, mais également de l’épreuve du déracinement elle-même. Dans *Seuls*, par exemple, le protagoniste semble affligé de ce qu’il est devenu, du lien qu’il entretient avec ses racines et plus spécifiquement avec sa langue d’origine. Lorsque Harwan visite son père comateux à l’hôpital, il se hasarde, sans grand succès, à lui parler en arabe. Alors qu’il arrive mal à formuler sa pensée, il s’exprime ainsi : « Tu vois ? c’est toujours comme ça ! [...] Aujourd’hui je suis capable de dire *concomitant* je peux placer sans problèmes dans n’importe quelle conversation le mot *aporie* alors que je ne suis pas foutu de dire *fenêtre* en arabe ! » (Mouawad, 2008a, p. 151.) Harwan est abattu par son incapacité à s’exprimer correctement dans sa langue maternelle et considère cette perte comme une défaite personnelle, qui l’empêche de se raccorder avec ce qu’il fut, avec cette essence de lui-même ; comme s’il ne parvenait pas à être au diapason avec ces deux « identités » qui l’habitent désormais.

D'ailleurs, dans des entretiens qu'il a accordés à Jean-François Côté, le dramaturge fait écho à ce point de vue lorsqu'il parle de lui-même comme d'un accidenté dont l'identité s'est forgée à partir du choc de l'exil. Ainsi, par la suite, il considère tout événement advenu depuis ce choc en fonction de l'événement qui l'a astreint à sa situation actuelle : « la vie avant l'accident et la vie après l'accident. Avec un peu de mort évitée entre les deux » (Côté, 2005, p. 68). Plus loin, Mouawad ajoute : « Depuis deux ans environ, je prends conscience que l'immigration ne s'est pas faite sans que j'y laisse des plumes : ne plus maîtriser ma langue maternelle, ni à l'oral ni à l'écrit, est peut-être une des pertes les plus dommageables. » (*Ibid.*, p. 70.) Cette perte de la langue maternelle prend la forme d'une véritable obsession dans l'écriture mouawadienne. Observons, tout d'abord, comment ce phénomène travaille *Visage retrouvé* de même que *Seuls*; puis, nous poserons l'hypothèse selon laquelle le fantasme de retour se situe au-delà de la langue maternelle, à un état pré-langagier.

Visage retrouvé et *Seuls* sont les œuvres qui illustrent le mieux la blessure migratoire, les écritures de soi étant à la fois un lieu propice à l'expression de la douleur et un cadre où l'auteur tente de se relier à lui-même à la suite d'une scission – état de l'individu déraciné – du sujet; cette scission est même, selon Harel, une condition à l'émergence du récit autobiographique, puisque « [s]'il n'y avait pas [préalablement] cette discordance, la possibilité même de l'écriture de soi serait paradoxalement abolie » (2005, p. 56). Or, l'artiste, ici, tenterait de se raccorder à ce qui aurait été perdu lors du déracinement. À cet égard, les deux textes à l'étude sont particulièrement pertinents puisqu'on y trouve une grande charge émotionnelle qui rattache en un lien solide les protagonistes à leur passé. Dans *Visage retrouvé*, Wahab, au début de la deuxième partie du roman (et donc après une première migration, en France), ne reconnaît plus le visage de sa mère, ce qui l'afflige considérablement. Quelque chose en lui a changé et la transformation est irrévocable; le visage de la mère ne sera d'ailleurs pas « retrouvé », comme le suggère le titre, mais bien « recomposé » (Mouawad, 2002b, p. 210). C'est aussi à ce moment du récit qu'une rupture survient, qu'une faille intègre Wahab, qui jamais ne sera plus le même.

La première partie de la pièce laisse entendre un fort désir de réconciliation avec ce qui a été perdu lors de l'exil; réconciliation qui s'effectue en deuxième partie sous forme d'un retour imaginaire vient en quelque sorte colmater la faille qui, jusque là, s'était formée chez Harwan. En effet, dans *Seuls* comme dans *Visage retrouvé*, les protagonistes sont divisés, déchirés entre deux états inconciliables, trait constitutif de l'individu en exil, comme nous l'avons établi plus tôt. C'est pour ainsi dire

une poétique de la faille, instaurée par l'exil, que Mouawad travaille dans ces deux œuvres, et nous verrons comment cela se traduit par le dialogue qui s'établit entre deux phases importantes de la vie des personnages, que nous nommerons pré- et post-migratoire.

L'enfance idéalisée ou l'époque sereine de la pré-migration

Dans *Seuls*, tout comme dans *Visage retrouvé*, l'époque de la jeune enfance est idéalisée. Harwan (le seul personnage présent en chair et en os sur scène⁶) est aux prises avec un malaise existentiel ; tourmenté par le présent, il semble incertain de la voie qu'il a empruntée, insatisfait de l'homme qu'il est devenu. Tout en traversant une période de profonde introspection, il se remémore sa terre natale, sa vie d'avant :

Ce sont des [*sic.*] petites, de toutes petites photos que j'ai au fond de la tête : un jardin derrière une maison. Un chien que j'aimais et qui m'aimait avec qui j'allais jouer au creux de la vallée. [...] Je marchais le long de la rue Saint-Denis et je me suis souvenu de toute cette joie à rester avec lui des heures allongé dans le jardin, ma tête posée sur son ventre de chien, à compter les étoiles. (Mouawad, 2008a, p. 148.)

De même, à la suite d'un différend qu'il a avec son père au téléphone, Harwan, en proie à une nostalgie soudaine, se questionne : « Te souviens-tu du parfum des figuiers sauvages ? / Te souviens-tu de l'alignement des vignes ? [...] Te souviens-tu des éclats de rire ? / Te souviens-tu encore des odeurs du thym cuit ? [...] Te souviens-tu de la couleur du ciel ? [...] » (*Ibid.*, p. 136-139.) Ce rapport au passé, qui refait surface par le biais de traces mnésiques, agit comme un leitmotiv dans la pièce ; une partie de l'essence du protagoniste, désormais perdue, n'existe plus que dans ces souvenirs. Harwan se ranime d'ailleurs au rythme de ceux-ci : il peut ainsi retrouver cette essence de lui-même, une parcelle de l'enfant laissé derrière, avec le pays adoré.

Georges Gusdorf, spécialiste du genre autobiographique, abonde d'ailleurs dans ce sens. Lorsqu'il aborde la notion de souvenir, il l'articule ainsi :

L'historialisation de la conscience de soi dans le souvenir permet à l'individu de se découvrir tel qu'il fut, tel qu'il est, tel qu'il doit être selon sa propre ressemblance, c'est-à-dire selon le vœu profond de sa nature, qui ne peut s'accomplir dans le cadre limité du présent, où prédominent les exigences et réquisitions de la situation immédiate et de l'environnement matériel et spirituel, peu propices à l'accomplissement de l'être dans sa plénitude. Ainsi la présence de soi à soi se réalise mieux dans la

⁶ Les autres personnages se révèlent par le biais de manifestations multimédia (bandes sonores, jeux de projections, etc.)

rétrospection, selon le mode de l'irréel du passé, que dans l'actualité du présent. D'où les charmes nostalgiques du souvenir et les incantations du passé qui permettent à l'être humain de rejouer sa destinée, et de retrouver en deuxième lecture le temps perdu de la vie. (1991, p. 11.)

Comme l'expose le théoricien des écritures du moi, les souvenirs permettent en quelque sorte le raccord de deux états chez un individu. Dans le cas qui nous préoccupe, par exemple, les souvenirs permettent à Harwan de faire le pont entre les conditions pré- et post-migratoires. Le protagoniste de *Seuls* s'est détaché de lui-même successivement au déracinement ; il a, pour ainsi dire, perdu le fil de ce qu'il croyait être, de ce qu'il croyait qu'il deviendrait lorsqu'il était petit. D'ailleurs, lorsqu'il visite son père, Harwan lui fait part du déclin considérable de ses aspirations d'autrefois, de sa perte de contact avec le monde imaginaire de l'enfance. Il l'articule ainsi : « Je voulais être étoile filante, ensuite océanographe, ensuite ingénieur biomécanique et là, professeur à l'université. J'ai l'impression d'un déclin. Il faudrait tout redéployer pour retrouver l'enchantement d'avant. » (p. 151.) En proie à une véritable crise concernant la tangente que devra prendre le reste de sa vie d'adulte, Harwan se rend compte à quel point son enfance est désormais lointaine et combien l'essence qui le constituait alors s'est évaporée. Il parle toujours de l'enfance passée au Liban comme d'une période des plus heureuses, et ce discours tranche avec celui qu'il tient sur sa vie actuelle, qui semble dépouillée de fantaisie. Au cours de la première partie, il déclare même être en train de rater sa vie :

Je veux dire ça ne peut pas être ça la vie : avoir mal et s'habituer à avoir mal ? Gérer l'ennui perpétuel, le manque d'enthousiasme. [...] Je veux dire comment on fait pour voir si on est en train de rater sa vie ou pas ? / Quand on l'a ratée, on l'a ratée, au moins c'est fait, mais quand on est en train de la rater... / Comment on fait pour voir ? / Comment on fait pour se crever les yeux et pouvoir enfin voir notre sens, notre rythme, notre vie, notre place ? (Mouawad, 2008a, p. 151-152.)

Harwan s'est pour ainsi dire peu à peu coupé de son « essence » (ou de sa « nature », selon les termes de Gusdorf) : la fantaisie imaginative de l'enfance s'est graduellement évanouie, il a dorénavant cessé de peindre les cieux de son pays natal⁷. Ceci se traduit, au cours de la pièce, par le fait que toute manifestation de bonheur chez le protagoniste provient de l'époque pré-migratoire. Des souvenirs comme ceux évoqués précédemment surgissent à plusieurs reprises et ont un impact considérable sur le protagoniste : ces souvenirs, convoqués par le parfum des figuiers sauvages, le son des éclats de rire, l'odeur du thym cuit, semblent éveiller Harwan et son rapport au monde s'en trouve redéfini. Le protagoniste,

⁷ Harwan, lorsqu'il était enfant, peignait les étoiles qui se trouvaient dans le ciel de son pays natal. (p. 149.)

grâce à ces stimuli sensoriels, habite son corps de nouveau ; il retrouve enfin, par le biais de son imaginaire, celui qu'il a été jadis.

Le premier roman de l'auteur participe également à faire de l'enfance idéalisée un thème récurrent. *Visage retrouvé* présente un jeune garçon (Wahab) qui, à sept ans, doit quitter sa terre natale, ravagée par la guerre. Ce texte est divisé en trois parties : la première se déroule avant le déracinement, lorsque Wahab est très jeune ; la deuxième, en France, à la période de l'adolescence ; et la troisième, au Québec, lorsque le protagoniste devient un artiste et qu'il doit essayer de se frayer une voie entre le lourd fardeau d'une tragédie familiale (voire celle de tout un peuple) et son désir d'individualité. Dans un parcours qui rappelle celui de son créateur, Wahab tentera de retrouver son visage initial⁸, laissé quelque part derrière lui, avec sa langue maternelle et les rêveries de l'enfance.

Consacrons-nous, d'abord, à cette première partie puisqu'elle illustre éloquemment la relation que le personnage entretient avec le monde (le *cosmos*⁹) avant le traumatisme du déracinement. Jusqu'à l'âge de quatre ans, Wahab ne parle pas mais semble particulièrement au diapason de ce qui l'entoure. Voici ce dont le garçon nous fait part en incipit de l'œuvre : « Je préfère regarder les oiseaux. Jouer avec le lacet de ma chaussure. La remplir de sable, puis la vider. Les autres parlent. Je les laisse parler. Ils s'inquiètent. Je les laisse s'inquiéter. » (Mouawad, 2002b, p. 15.) Wahab porte en lui toute la naïveté et la curiosité enfantines ; le temps passe alors sans qu'il vaille la peine qu'il s'en préoccupe. Les journées défilent pendant qu'il aide sa mère à arroser les plantes du jardin (*Ibid.*, p. 17), observe le soleil briller et les oiseaux voler (*Ibid.*, p. 16), fait la sieste sur le ventre du chien de monsieur Boutros (*Ibid.*, p. 17) et se laisse absorber dans quantité d'autres passe-temps puérils. L'image dépeinte du jeune Wahab au tout début du roman est celle d'un *corps* en parfaite communion avec son univers.

La locution « le temps passe » revient plusieurs fois dans ces pages¹⁰. Elle paraît tout d'abord anodine, mais elle devient très significative lorsqu'elle est mise en relation avec le passage suivant : « Le temps ne passe plus de la même manière. C'est sûr. » (*Ibid.*, p. 24), annonçant le début des bombardements dans la ville où habitent Wahab et sa famille. La guerre porte un dur coup à l'existence de Wahab : elle

8 Dans les entretiens accordés à Jean-François Côté, à propos de la question de la perte de la langue maternelle, Mouawad répond : « Mi-homme, mi-bête. Une mutation. Une monstruosité. Parfois, tout en parlant, je ne sais pas qui parle en moi. Car je trouve cela proprement épouvantable de manier le français de cette manière alors que je suis absolument handicapé dès qu'il s'agit de me souvenir comment on dit le mot "chapeau" ou le mot "porte-clé" en arabe. Je me regarde en français et je suis dans le noir en arabe et cela crée une sorte d'illusion, un oubli de mon visage initial. » (*Architecture d'un marcheur*, p. 71.)

9 Concept voulant désigner « le monde », « le réel », répandu en philosophie occidentale et que Laurence Bourgault emploie dans son essai *Poésie et réalité*.

10 L'expression apparaît aux pages 16, 17, 18 et 20.

engendre des conséquences qui perturbent à jamais son existence. Le langage, dans *Visage retrouvé*, témoigne de la faille qui se crée chez le personnage à l'époque de la jeune enfance ; le lecteur peut d'ailleurs remarquer que cette faille ne cesse d'évoluer dans la première partie du roman. Initialement, le protagoniste ne s'exprime pas par le biais de la parole : il préfère regarder les oiseaux (*Ibid.*, p. 15). Puis, peu à peu, le langage naît en lui. Puisque Wahab est un narrateur auto-diégétique au tout début du texte, le lecteur assiste à l'évolution de son apprentissage. Tout d'abord, les phrases y sont courtes, construites simplement et très imagées, syntagmes que l'on attribue volontiers à ceux d'un jeune enfant, qui ne manipule pas encore tout à fait les rudiments de sa langue. D'ailleurs, certaines d'entre elles sont nettement agrammaticales¹¹, démontrant que Wahab s'exprime encore de manière malhabile. Puis, en même temps que les premières manifestations de la guerre civile, les phrases sont rectifiées et deviennent plus élaborées ; Wahab a alors sept ans. À partir de ce moment, le temps n'a plus la même valeur : « Le temps passe, mais je ne sais plus comment. » (*Ibid.*, p. 25) affirme-t-il. Ces propos viennent d'ailleurs couronner une étape importante de la vie du jeune homme : la fin de l'enfance. Or, le temps, dans le roman, tient lieu de symptôme de la faille, c'est-à-dire que la scission qui disjoint le protagoniste en deux états inconciliables se manifeste principalement par l'entremise de la temporalité.

Les deux dernières pages du premier chapitre de *Visage retrouvé* témoignent de cette transition, de cette faille qui commence à se révéler. C'est la guerre, Wahab doit être raisonnable et se résigner : « J'ai sept ans et nous sommes dans la chambre la plus sûre de notre maison de la montagne. [...] Il n'est pas question pour moi d'aller jouer avec le chien de monsieur Boutros. Il faut se protéger des bombes. » (*Ibid.*, p. 26.) Fini, le temps où il était possible de se perdre dans le ciel étoilé, la tête reposant sur le ventre du chien de monsieur Boutros ; il faut tout laisser derrière et quitter le pays, il faut fuir la guerre. Wahab devra se séparer des montagnes, du jardin, du chien, de sa langue maternelle, de son enfance. En conclusion de la première partie, il se sent dépossédé de lui-même. Le temps, tout à coup, n'a plus du tout la même valeur :

[...] Adieu. Je veux mourir, je ne veux plus être moi, je ne veux plus dire le mot « moi ». Je veux tout oublier. Tout. / Le temps, à coups d'obus, a fini par passer, sortir de son embouteillage de douleur, il s'est anesthésié, il a congelé ses souvenirs. Le temps est une poule à qui on a tranché la tête. C'est mieux comme ça. Il passe, mais je ne me souviens plus de rien. [...] 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. (*Ibid.*, p. 27.)

11 Par exemple, la phrase « Sur la banquette arrière de la voiture de mon père mon frère ma sœur et moi. » (p. 18) ne contient ni sujet ni ponctuation pour souligner l'énumération.

Ainsi, Wahab se retrouve, à la suite de l'épreuve du déracinement engendré par la guerre, dépossédé de lui-même et vulnérable, à jamais coupé du monde auquel il appartenait. La clôture du deuxième chapitre de *Visage retrouvé* est donc la fin de l'étape pré-migratoire ; la suite du récit sera l'exposition d'une faille béante qui engouffrera, à jamais, le protagoniste.

Dans la pièce *Seuls*, la scission séparant l'univers de l'enfance et le monde adulte est moins marquée puisque tout le récit se déroule dans la phase post-migratoire. Le discours sur « la blessure » y est, quant à lui, tout à fait éloquent. Le personnage de *Seuls*, tout comme Wahab, s'est écarté de l'essence qui le constituait enfant et semble opposer une résistance au langage. D'ailleurs, dans la première partie de la pièce, Harwan raconte une anecdote qui évoque le début de *Visage retrouvé*, alors que le protagoniste ne s'exprime pas encore par le biais des mots. Lorsqu'il se trouve au chevet de son père, Harwan lui raconte plusieurs souvenirs qui les ramènent au Liban et lui fait le récit de ce qui, semble-t-il, est son anecdote préférée :

C'est votre histoire favorite, chaque fois qu'il y a un invité, vous lui racontez toujours la même histoire : « Il n'a commencé à parler que vers l'âge de cinq ans ! » Vous étiez tellement inquiets que vous m'avez amené chez le pédiatre... vous aviez peur que je sois sourd ou autiste... le pédiatre vous a dit : « Non, non... il ne parle pas tout simplement parce qu'il n'a rien à dire... » Qu'est-ce que j'ai cessé de comprendre, pour m'être mis à parler ! (Mouawad, 2008a, 1, p. 151.)¹²

Or, tout comme dans le roman, on peut observer dans *Seuls* une phase pré-langagière très importante qui a eu lieu durant l'enfance et que le protagoniste idéalise, par la suite, au cours de sa vie d'adulte. Cette période se situe avant l'épreuve du déracinement et est étroitement liée à l'univers de l'enfance naïve où le personnage s'épanouissait dans un monde imaginaire. Ainsi, Harwan tentera de récupérer ce « visage initial », et nous verrons comment s'effectue, en deuxième partie de *Seuls*, un retour symbolique à un temps où le personnage était au diapason du monde.

Le retour à l'état pré-migratoire

Dans *Seuls* et *Visage retrouvé*, le temps écoulé avant le traumatisme est associé non seulement à la terre natale, mais aussi à une période de la jeune enfance, où les protagonistes étaient perdus dans leur monde imaginaire, ne s'exprimant pas encore avec des mots, mais bien avec

¹² Cette anecdote – récurrente chez Mouawad – paraît être véridique puisque l'auteur la glisse également, à demi-mot, dans une entrevue, lorsqu'il parle du théâtre : « Alors parfois, je me mets à espérer qu'à force de raconter les histoires nées de ce ramassis de mots, peut-être que je saurai retrouver ce secret qui me donnait la force de me taire alors que j'étais encore enfant au soleil de mes origines. » (Côté, *Architecture d'un marcheur*, p. 147.)

l'art (Mouawad, 2008a, p. 152). Ils étaient alors davantage reliés au monde, pas tout à fait dans le mondain. Comme l'explique Laurence Bougault dans « Poésie, cosmos, logos », « [o]n peut donc considérer que l'art, au contraire du langage, est infra-représentationnel et non-mondain. » (2005, p. 17.) La chercheuse, dans le premier chapitre de son essai *Poésie et réalité*, étudie la question de l'accessibilité au monde et, pour ce faire, utilise des notions de linguistique et d'extra-linguistique. Dans un premier temps, elle explique que l'homme tente de rejoindre le monde mais que, comme il est un être de langage, il est sans cesse pris dans ce qu'elle nomme « le mondain », c'est-à-dire le reflet du monde. Elle instaure, en début de section, quatre postulats que voici :

1^o) Le monde, le réel, n'est pas connaissable. 2^o) L'ensemble des médiations entre le monde et l'homme est le seul reflet que nous possédons du monde. [...] [N]ous appellerons l'ensemble de ces médiations [...] le *mondain*. 3^o) Le seul mode de saisie du monde se situe donc à un niveau autre que celui du comprendre, il est pré-conceptuel [...]. 4^o) Toutefois, dans la mesure où l'être humain se caractérise comme être de langage, il est toujours déjà pris dans le mondain [...]. (Bougault, 2005, p. 13.)

À la suite de ces postulats de base, il est donc possible de considérer que pendant la jeune enfance, lorsque les personnages de Mouawad ne s'exprimaient pas par le biais de la parole, ils entretenaient un contact avec le monde ; un contact par la suite altéré.

Harwan, particulièrement, s'épanouissait dans un univers doté de sa propre logique et qui s'est peu à peu disloqué, laissant en lui-même une faille béante que les mots ne parviendront jamais à combler. Il évoque d'ailleurs cette perte lorsqu'il s'exprime ainsi : « Mais tout ça ne sont que des mots ! En français ou en arabe, ce ne sont que des mots ! Mieux vaut se taire ! Comme quand j'étais petit ! Je ne faisais que me taire. [...] Qu'est-ce que j'ai cessé de comprendre pour m'être mis à parler ! » (Mouawad, 2008a, p. 151.) Harwan, dans *Seuls*, partage avec son père sa profonde nostalgie reliée à la période pré-langagière qui s'est étendue sur une grande partie de son enfance. Cette phase laissait place à l'expression corporelle ; le réel n'y était pas encore trop altéré par le filtre du langage. La relation que Harwan entretenait avec le monde était franche ; celui-ci ne se situait alors pas tout à fait dans le mondain.

D'ailleurs, selon les propos de Bougault, il y aurait une certaine hiérarchisation des formes d'arts, qui placerait les arts non-verbaux au-dessus des arts langagiers. À ce propos, elle affirme :

S'il n'y a de substance du contenu que verbale, les arts non-verbaux sont une indication du monde non mondanisé [se rapprochant donc

davantage du monde, du *cosmos*], à la fois infra- et supra-linguistique. En admettant qu'il existe un art verbal (la poésie en étant le paroxysme), celui-ci devra suspendre le travail de la signification pour devenir art et rayer, raturer, brouiller le signe (qui porte une substance du contenu) pour faire advenir autre chose, que Bonnefoy appelle *sens*, et qui est confiance en une réalité où l'homme peut vivre et agir. (2005, p. 20-21)

Or, les arts non-verbaux suggèrent plutôt qu'imposent un sens précis ; ils ouvrent donc sur des possibles significatifs, ne restreignant pas le signifié aux strictes limites du signifiant. Considérés ainsi, les protagonistes de *Seuls* et de *Visage retrouvé*, étant enfants, intégraient davantage le monde, avec leur corps, au moyen de la peinture. Évidemment, même à cette époque du pré-langagier, les protagonistes ne sont pas exclus totalement du mondain puisque même s'ils ne s'expriment pas par le biais des mots, ils pensent nécessairement à l'aide de ceux-ci. En définitive, du mondain, il est impossible de se dégager complètement. Cependant, nous verrons comment, à partir de la deuxième partie de *Seuls*, une forme d'expression non-verbale peut signifier davantage que de simples mots et nous montrerons comment celle-ci ouvre sur tout un univers de possibles.

Tandis que Harwan, en dernière partie de *Seuls*, effectue un saut dans cette phase pré-langagière, un retour symbolique s'accomplit d'une manière qui, afin d'être intelligible, doit être mise en lien avec les propos évoqués en première partie. Dans un premier temps, certains éléments sont mis en place lors de la première partie : lorsqu'il se rend au chevet de son père, le protagoniste lui fait part de certaines interrogations en rapport avec cette période révolue : « Je veux dire, papa, est-ce que tu crois que je suis capable de me taire ne serait-ce qu'une heure, juste une heure... et si je retrouve le silence, est-ce que tu crois que je retrouverais la peinture [...] ? » (*Id.*) C'est précisément ce qui se produit par la suite lorsque, dans une véritable performance théâtrale, Harwan, pour toute forme de communication, s'enduit de peinture et en couvre d'immenses toiles avec son corps.

Un intertexte sert brillamment cette partie « performative » et en facilite la compréhension. Ainsi, trois éléments se font écho tout au long de la pièce : le personnage principal (Harwan), Robert Lepage et la toile de Rembrandt *Le retour du fils prodigue*. L'interrelation entre ces éléments permet de nourrir et de consolider certaines hypothèses concernant la deuxième partie de *Seuls*. Dans un premier temps, on apprend, au tout début de la pièce, que le projet de thèse de Harwan porte le titre *Le cadre comme espace identitaire dans les solos de Robert Lepage*. (Mouawad, 2008a, p. 132-133.) Puis, le protagoniste prend connaissance du synopsis du prochain spectacle du dramaturge et apprend qu'il mettra en

scène un Québécois travaillant à Saint-Pétersbourg afin d'y restaurer les mains du père dans la toile *Le retour du fils prodigue*. (*Ibid.*, p. 140-143.) Par la suite, se rendant à Saint-Pétersbourg¹³ afin d'y rencontrer Lepage, mais ne pouvant le joindre, Harwan écoute un enregistrement sonore que l'artiste lui fait parvenir : celui-ci renferme la parabole du fils prodigue¹⁴ dictée par la voix de Lepage lui-même. Enfin, lors de la finale de la performance, lorsque Harwan cesse de peindre, la toile de Rembrandt apparaît en projection au fond de la scène. Le protagoniste vient alors s'agenouiller aux pieds du père, remplaçant ainsi le fils prodigue.

Tous ces éléments réunis, l'hypothèse du retour suggérant que Harwan, en conclusion de *Seuls*, rentre enfin chez lui et retrouve en quelque sorte son visage initial, prend tout son sens. En effet, le protagoniste reviendrait vers *ce qui souhaitait* le plus son retour : la peinture, les couleurs, l'imaginaire de l'enfance. Cette piste est d'ailleurs consolidée par des mots prononcés à la toute fin de la représentation lorsque le spectateur a accès, par l'intermédiaire d'une bande sonore, à la conclusion de la thèse de Harwan :

Tout au long de cette thèse, j'ai tenté de montrer comment, dans les solos de Robert Lepage, le cadre [...] échappe aux lois du temps et de l'espace [...]. Ce cadre est le lieu de tous les possibles, mais aussi de tous les rêves, lieu d'apparition, d'imaginaire, inépuisable. Il est donc d'une nature paradoxale : le lieu fini est celui de l'infini, la limite offre l'illimité, la frontière l'ouverture, la borne l'insoupçonné. 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... [...] Qui sommes-nous et qui croyons-nous être ? Des aveugles qui se pensent doués de vision ! *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 ? (*Ibid.*, p. 182-184.)

Puis, la didascalie qui suit ces propos indique : « Il est le fils prodigue revenu vers les couleurs. [...] Il est à jamais dans son cadre. » (*Ibid.*, p. 184.) Un retour est sans contredit effectué : retour symbolique, imaginaire. Harwan appartient dorénavant au cadre. Il intègre donc le « lieu de tous les possibles ». Si l'exil était à l'origine de la faille béante qui

¹³ Ou plutôt croyant se rendre à Saint-Pétersbourg puisqu'à partir d'un certain temps déjà, Harwan, ayant subi un accident, est plongé dans un coma. Cependant, à ce point du récit, celui-ci, de même que le spectateur, l'ignorent toujours.

¹⁴ Évangile selon saint Luc, chapitre xv.

divise le protagoniste, un retour fictionnel à la phase pré-migratoire – ou un réinvestissement du mode pré-langagier – renvoie au temps de l'enfance et ainsi à une résorption de cette faille.

À ce moment de notre analyse, il convient de revenir sur les propos de Laurence Bougault lorsqu'elle accorde une supériorité aux arts non-langagiers. De même, dans *Seuls*, il y a certainement une idéalisation, une supériorité de la deuxième partie, favorisant le corps et le langage non verbal. Or, cette forme d'expression non verbale serait plurielle, ouvrant sur un univers de possibles où la signifiante n'est pas restreinte au seul sens des mots. La pièce de Mouawad porte en elle-même un potentiel de sens excessivement plus grand que si elle avait été montée sous un aspect plus conventionnel, où le dialogue aurait été à l'honneur. Les possibilités ici ne sont pas infinies, mais elles sont multiples. Le lecteur/spectateur, tout d'abord déstabilisé par la perte de repères, puisqu'exposé à un code langagier différent, peut par la suite laisser libre cours à son imagination et interpréter cet « autre langage » au fil des diverses possibilités herméneutiques qui s'offrent à lui.

L'art de la scène tel que pratiqué par Wajdi Mouawad dans *Seuls* tend d'ailleurs vers le concept de théâtre post-linguistique dont fait mention Élisabeth Angel-Perez dans son ouvrage *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Selon Angel-Perez, ces théâtres « font sortir la pièce du logos et affirment, un peu à la manière d'Artaud dans "Sur le théâtre balinais", la nécessité de trouver d'autres langages pour sortir de l'aporie. Ce cri silencieux est la béance où se logent les nouvelles tentatives du sens » (2006, p. 171). Ainsi considérée, la performance de la deuxième partie serait tout à la fois silence et cri. Le corps ne se limiterait pas à la voix, mais explorerait l'éventail de ses possibilités en se rapprochant alors d'une essence théâtrale que les pratiques occidentales ont laissé de côté au profit du dialogue. *Seuls* restituerait donc le corps au cœur de l'art théâtral et le ramènerait de ce fait, comme le souhaitait Antonin Artaud, à son essence.

Grâce à une analyse comparée, il nous aura été possible de démontrer la façon selon laquelle la poétique de Mouawad s'inscrit dans une faille générée par la situation post-migratoire de l'auteur. Cette poétique trouve d'ailleurs un aboutissement et une résolution de la faille grâce à une démarche théâtrale qui déborde du langage pour convoquer et, de la sorte, retrouver un espace imaginaire de l'enfance – dans ce cas particulier, pré-migratoire. Les écritures du moi étant un lieu propice aux réminiscences et au surgissement d'une certaine « essence » du sujet, on trouve, dans *Seuls* tout comme dans *Visage retrouvé*, des protagonistes en quête d'une unité perdue lors de l'épreuve du déracinement.

Ainsi, toute la question des souvenirs, évoquée dans *Seuls*, permet au protagoniste de retrouver, en quelque sorte, une essence de lui-même, abandonnée en même temps que sa terre d'origine. Enfin, l'idée selon laquelle les arts infra-représentationnels sont situés à la limite du monde et du mondain fait la lumière sur la partie performative de la pièce – qui privilégie le corps au dépend des mots –, laquelle autorise le protagoniste à renouer avec un code langagier, voire tout un univers de l'enfance perdue. Ainsi, Harwan n'arrive pas à retrouver, proprement dit, mais, certainement, à recomposer, à travers l'imaginaire, cet univers auquel l'exil l'avait arraché.

Bibliographie

- ANGEL-PEREZ, Élisabeth. 2006. *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck, 229 p.
- ARTAUD, Antonin. 1985 [1964]. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 231 p.
- BOUGAULT, Laurence. 2005. « Poésie, cosmos, logos ». In *Poésie et réalité*. Paris : Harmattan, p. 13-30.
- CÔTÉ, Jean-François. 2005. *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*. Montréal : Leméac, 147 p.
- GUSDORF, Georges. 1991. *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*. Paris : Odile Jacob, 430 p.
- HAREL, Simon. 2005. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ, 250 p.
- MOUAWAD, Wajdi. 2006. *Forêts*. Montréal : Leméac, 108 p.
- . 2003. *Incendies*. Montréal : Leméac, 92 p.
- . 1999. *Littoral*. Montréal : Leméac, 135 p.
- . 2002a. *Rêves*. Montréal : Leméac, 66 p.
- . 2008a. *Seuls*. Chemins, textes et peinture. Montréal : Leméac, 185 p.
- . 2008b. *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*. Montréal : Leméac, 117 p.
- . 2002b. *Visage retrouvé*. Montréal : Leméac, 211 p.
- TRIGANO, Shmuel. 2001. *Le temps de l'exil*. Paris : Payot & Rivages, 114 p.