

À la frontière des identités perdues : héritages et création artistique dans *Tous des oiseaux* de Wajdi Mouawad

Gaëtan Dupois

 <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=98>

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.98

Référence électronique

Gaëtan Dupois, « À la frontière des identités perdues : héritages et création artistique dans *Tous des oiseaux* de Wajdi Mouawad », *Voix contemporaines* [En ligne], 02 | 2020, mis en ligne le 16 juillet 2021, consulté le 22 mars 2022. URL : <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=98>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

À la frontière des identités perdues : héritages et création artistique dans *Tous des oiseaux* de Wajdi Mouawad

Gaëtan Dupois

PLAN

1. Au seuil de l'écriture : genèse de *Tous des oiseaux*
 - 1.1. Écrire avec la guerre
 - 1.2. Écrire sous la plume de l'exil
2. Un théâtre de la crise au croisement de l'identité et de la mémoire :
naissance des personnages
 - 2.1. L'héritage filial : du passé à la mémoire
 - 2.2. Crise de la mémoire et crise de l'identité
3. Des héritages et des hommes : vers une identité retrouvée ou perdue ?
 - 3.1. Le conflit générationnel comme fabrique identitaire
 - 3.2. Le théâtre de l'oiseau amphibie

TEXTE

- 1 Communément admises, deux définitions de « l'héritage » font aujourd'hui autorité. Il est possible d'en prendre pour preuve celles proposées par le *Trésor de la langue française informatisé* : « HÉRITAGE. Patrimoine que laisse une personne à son décès ; patrimoine recueilli par voie de succession. » ou « Ce qui est transmis par les générations précédentes, ce qui est reçu par tradition. » De fait, l'héritage peut tout d'abord se définir selon un phénomène de succession intergénérationnelle – un.e aïeul.e lègue un bien à un.e descendant.e – mais peut également être perçu du « point de vue » de l'héritier ou de l'héritière : l'héritage est alors non plus ce que l'on transmet mais ce que l'on reçoit, volontairement ou non, de son ascendance – caractères physiques et moraux, récits familiaux, Histoire, etc. Néanmoins, ces deux définitions semblent uniquement s'entendre dans une perception temporelle inhérente à l'acte de transmission : on transmet ou on reçoit *dans le temps*. Or, ce présupposé n'est-il pas trop binaire pour, justement, faire autorité ? C'est en tout cas ce pa-

radoxe que soulève Amin Maalouf lorsqu'il écrit, dans *Les Identités meurtrières* :

« En somme, chacun d'entre nous est dépositaire de deux héritages : l'un, "vertical", lui vient de ses ancêtres, des traditions de son peuple, de sa communauté religieuse ; l'autre, "horizontal", lui vient de son époque, de ses contemporains. [...] Il y a un fossé entre ce que nous sommes et ce que nous croyons être¹. »

- 2 L'académicien semble ici renouveler la perception traditionnelle de l'héritage puisqu'il ne se caractérise plus uniquement dans son rapport au temps (héritage vertical) mais également dans une dynamique horizontale : nous héritons aussi, en ce sens, de nos contemporains. C'est exactement à la lumière de cette dialectique que nous pouvons interroger la création de Wajdi Mouawad. Dramaturge libano-québécois, aujourd'hui directeur artistique de La Colline, son œuvre est profondément marquée par l'exil et l'expérience de la guerre. Son travail est par ailleurs mondialement reconnu, en témoigne son roman *Anima* publié et traduit dans plus de vingt langues. L'une de ses dernières créations, *Tous des oiseaux*, représentée pour la première fois en novembre 2017 au théâtre de La Colline, met en scène deux jeunes adultes : Eitan et Wahida, qui sont amants. Or, la famille d'Eitan, de confession juive, refuse sans condition qu'une « Arabe » intègre la famille sous couvert d'arguments culturels, mémoriels et historiques. Bref, par tradition, « un juif doit épouser une juive ». C'est alors à l'aune de ces situations conflictuelles que Wajdi Mouawad parvient à poser la question de la transmission et de l'héritage (tout autant vertical qu'horizontal) ; ayant été lui-même dépositaire de legs qu'il ne souhaitait pas (ou n'était pas en mesure de) porter. Ainsi serait-il intéressant d'étudier dans quelle mesure la mise en scène des héritages, en interrogeant la mémoire et l'identité, permet d'inviter à une réflexion sur la fabrique identitaire dans cette pièce.

1. Au seuil de l'écriture : genèse de *Tous des oiseaux*

1.1. Écrire avec la guerre

- 3 Le premier élément à signifier est que la création de *Tous des oiseaux* entretient un lien étroit avec l'expérience de l'écrivain. C'est parce qu'il est lui-même l'héritier d'une Histoire dont il est la victime que Wajdi Mouawad a recours à l'écriture. Pour comprendre cela, il nous faut, un court instant, revenir à l'enfance du dramaturge. Ce dernier naît en 1968 au Liban, pays dans lequel éclate sept ans plus tard une violente guerre civile, conséquence directe de l'incendie d'un bus de réfugié.e.s². C'est cet événement qui marquera le premier trauma, sans cesse fictionnalisé, et qui provoquera chez le dramaturge la nécessité de l'écriture. La guerre est donc, en ce sens, un « premier terrain » d'écriture. Une question demeure cependant en suspens : comment Wajdi Mouawad a-t-il pu hériter de la mémoire de cette guerre, puisqu'il n'avait que sept ans ? Il s'exprime ainsi, à ce propos :

« [En] découvrant la littérature, [...] j'ai commencé à mesurer la schizophrénie qui existait entre le silence brisé grâce à la littérature et le silence opaque de la famille dès que je refermais le livre. J'ai voulu à partir de ce moment-là rendre plus transparente cette opacité qui était le silence de ma famille. [...] J'ai peu à peu compris qu'il y avait là des silences qui n'étaient pas dus à des silences tout simplement parce qu'on ne parlait plus mais des silences qui étaient dus au fait qu'il y avait trop de honte, trop d'humiliations dues aux douleurs, aux souffrances vécues par mes parents et par la génération de mes parents et qu'il y avait une impossibilité de raconter à ma génération ce qui s'était passé³. »

- 4 La genèse de l'œuvre mouawadienne ne se construit donc qu'à partir d'un héritage escamoté et incomplet, puisque silencieux, ici symbole d'une fracture dans la transmission. Le détour par l'écriture va dès lors se proposer à l'écrivain comme la possibilité de donner une interprétation à ces silences. La volonté en est double : elle permet tout d'abord d'écrire selon un principe que l'on pourrait qualifier de « cathartique ». En ce sens, l'écriture est un moyen de se libérer d'un héritage dont Wajdi Mouawad est inconsciemment le dépositaire – une mémoire de la guerre lui est transmise par les voix du silence. Dans un second temps, l'écriture apparaît comme une manière de comprendre les quelques « traces » de mémoire qui sont tout de même

présentes en lui et de leur donner forme en les verbalisant⁴. Il s'agit dès lors de « surmonter le choc » de la guerre par l'expérience de l'écriture. La guerre civile libanaise, puisque transmise par une parole absente ou oblique, resurgit ainsi dans le dispositif théâtral sous la forme d'un trauma qui, malgré tout, semble résister à l'écriture dramatique.

1.2. Écrire sous la plume de l'exil

- 5 Si la guerre civile libanaise entrave la transmission familiale par les silences qu'elle fait naître, elle provoque également, sur le plan géographique, l'exil de la famille Mouawad. Étymologiquement, l'exilé est par définition celui qui s'éloigne de sa terre natale (puisque le terme provient du latin *ex-sul* > *ex* : hors de / *sul* : la terre natale). En ce sens, l'exil induit deux dynamiques : celle du point de départ (la terre de l'enfance) et celle d'une marche en avant (puisque'il faut en sortir, aller hors de). Cette binarité correspond bien à la trajectoire du dramaturge, homme en mouvement dont les déplacements successifs impactent l'écriture. Tout d'abord libanais, français puis canadien avant de redevenir français, l'exil, parallèlement aux déplacements géographiques, pose inévitablement la question de la langue. Quelle langue parler et, dans un rapport à l'écriture, en quelle langue faire parler ses personnages ? L'arabe, l'anglais ou le français ? Se pose alors une question tout à la fois identitaire et esthétique que n'a de cesse d'interroger Wajdi Mouawad⁵. De plus, étant le dépositaire d'un exil qu'il n'a pas choisi, l'écriture du dramaturge se construit autour d'une esthétique du décentrement⁶. Ce décentrement géographique (écrire depuis un lieu dans lequel l'écrivain.e est ou a été l'étranger.ère) aboutit évidemment à un décentrement ontologique qui modifie la création artistique, notamment chez le dramaturge libano-québécois : les dispositifs narratifs et l'énonciation théâtrale sont ainsi novateurs (situations de plurilinguisme sur scène, animaux ou objets dotés de parole, etc.).
- 6 Parallèlement à ce décentrement naît, en conséquence, une esthétique de l'écart à soi. En d'autres termes, puisque Wajdi Mouawad est dans une situation d'exil, il peut écrire dans une langue qui n'est pas la sienne et s'ouvre, ainsi, à la langue de l'autre, se l'approprie et parvient peut-être même à parler pour l'autre. Cet écart à soi autorise

également le dramaturge de déplacer le sujet de ses œuvres. Habitué, en effet, à constituer le socle de ses textes à partir de la guerre civile libanaise ; il décide, dans cet écart à soi, de justement déplacer sa fiction au conflit israélo-palestinien. À l'heure où Donald Trump fait le choix politique de reconnaître Jérusalem comme capitale d'Israël, Wajdi Mouawad fait le pari culturel inverse : parler pour l'ennemi, parler avec l'ennemi pour que son exil ne devienne plus simplement écart à soi mais reconstruction de soi par l'altérité. C'est précisément dans cet héritage vertical, comme le définit Amin Maalouf, que le dramaturge avoue en conséquence :

« La seule légitimité que je peux avoir est, je dirais, une sorte d'empathie dans le risque du déplacement vers l'autre et précisément vers celui que je pourrais appeler « l'ennemi ». [...]. Je me suis rendu compte que [...] l'exil m'a arraché à cette détestation [de l'autre]. [...] Mais il y a une ligne que je n'avais encore jamais osé déplacer, qui était celle de la ligne de l'extérieur du Liban. [...] Parce que c'est important de savoir que pour un Libanais, parler avec un Israélien est interdit : donc quel rôle a l'artiste là-dedans ? [...] Et je me suis dit que le récit pouvait être justement un endroit de possibilités. Le récit, raconter une histoire, aller chez l'autre et raconter son histoire à lui. Et là, cet endroit-là a développé une légitimité toute particulière qui est, je pourrais dire, celle de l'étranger : *écrire pour l'autre, écrire à partir de soi pour l'ennemi* [...] et dans cette aventure-là, [...] il y a quelque chose que je ne soupçonnais pas, il y a dans l'écriture pour l'autre, il y a un espace de rencontre qu'on ne peut absolument pas se figurer, qui est celui de la compréhension⁷. »

- 7 Dès lors, nous le remarquons, l'exil fait de la dramaturgie mouawadienne un espace de rencontre, une invitation à l'altérité, qui permet également d'interroger la responsabilité de l'écrivain. C'est bien, en tout cas, ce sur quoi insiste Wajdi Mouawad en faisant de la fable théâtrale « un endroit de possibilités » qui cherche à questionner le monde dans lequel la fiction puise sa source. Au seuil de l'écriture se tiennent donc bien l'expérience et la mémoire de la guerre et de l'exil dont Wajdi Mouawad est l'involontaire dépositaire, mais qui lui accordent la possibilité de faire jaillir, dans cet écart à soi, et contre toute attente, un espace de rencontre.

2. Un théâtre de la crise⁸ au croisement de l'identité et de la mémoire : naissance des personnages

- 8 Néanmoins, afin de pouvoir appréhender la création mouawadienne comme un lieu de rencontre, encore faut-il discuter des questions d'identité et de mémoire qui la construisent plutôt comme un espace de conflits. Ce n'est qu'en comprenant « les crises » qui traversent *Tous des oiseaux* qu'il sera ensuite possible de relire la pièce sous l'angle de la réconciliation.

2.1. L'héritage filial : du passé à la mémoire

- 9 À l'image de Wajdi Mouawad, le premier héritage auquel est confronté Eitan, lorsqu'il souhaite présenter Wahida à ses parents, est celui de la mémoire (non pas de la guerre en tant que tel, mais bien du passé familial). Issus d'une famille de confession juive (on apprend par ailleurs que Leah, la grand-mère, vit toujours en Israël et que le grand-père, Etgar, est quant à lui un rescapé des camps de la seconde guerre mondiale), ses parents s'opposent violemment à leur union. L'évocation même du prénom de Wahida déclenche tout un imaginaire et fait déjà entrer l'ennemi (l'Arabe, donc le Palestinien) dans la famille :

« NORAH. Wahida ? ! Eitan a toujours eu le talent de nous surprendre. [...] »

DAVID. Tu aurais voulu nous faire mal, tu ne t'y serais pas pris autrement. [...] »

EITAN. Je n'ai pas à me sentir coupable.

DAVID. C'est pour ça que tu te trompes. [...] Je te parle d'une culpabilité qui est un don. Une culpabilité particulière à notre peuple.

Qu'aucun autre peuple ne peut ressentir parce qu'elle est née de ce qu'ont subi nos pères et nos grands-pères. La culpabilité du survivant⁹. »

- 10 Éclate alors dans le texte comme sur la scène un conflit intergénérationnel. Les parents défendent, au nom de leurs ascendants.e.s, un fait mémoriel tout à la fois cultuel et culturel faisant autorité et loi dans la maison, face à un adolescent qui refuse inmanquablement une mémoire dont il estime ne pas être le légitime dépositaire. Très rapidement, la discussion s'envenime et laisse apparaître une réelle rupture mémorielle et identitaire d'une génération à l'autre. Une scène d'agôn filiale éclate sous les yeux des lecteurs.trices / spectateurs.trices :

« DAVID. Cet homme [Etgar] a vu sa mère se faire abattre d'une balle tirée dans l'indifférence d'une cohue à la descente d'un train à bestiaux et depuis cette détonation, que tu le veuilles ou non, il nous incombe, à moi, à toi, à tes enfants et aux enfants de tes enfants une responsabilité de survie puisque personne ne portera à notre place le goût de la cendre de nos familles disparues. [...] les enfants qui naîtront de vous, est-ce qu'ils naîtront juifs si leur mère a le nom qu'elle a ?

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

Tant mieux, putain, ils seront débarrassés, libérés !

DAVID. [...] Tu insultes la mémoire de ton grand-père ! [...] Fais ta vie avec cette femme et moi je t'appellerai parricide¹⁰. »

- 11 Outre la mention du parricide, inscrivant la pièce dans un héritage intertextuel clair (le théâtre sophocléen et, entre autres, le mythe d'Œdipe), Wajdi Mouawad pose explicitement la question de la mémoire comme à la fois objet d'un héritage qui est légué de génération en génération mais également comme processus de transformation, en ce qu'Eitan devrait définir sa « fabrique identitaire » en fonction des diktats moraux et culturels imposés par son père.
- 12 Ainsi cela renvoie-t-il à la notion de « postmémoire » théorisée par Marianne Hirsch, notamment dans son ouvrage *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory*¹¹. La postmémoire peut en fait se définir à travers la transmission d'une expérience traumatique (souvent collective) à travers les générations d'une même famille. Hirsch prend appui, pour établir ses théories, sur la bande dessinée *Maus* de Spiegelmann¹². Elle y explique notamment que la mémoire reçue des ascendants.e.s est une mémoire qui se réfère au passé, mais qui ne peut pas être complètement transmise dans le présent des héritiers et héritières. En d'autres termes, les jeunes générations ne

peuvent pas se souvenir et, conséquemment, entretenir la mémoire d'un fait et/ou d'un événement passé qu'ils/elles n'ont pas connu. Marianne Hirsch précise d'ailleurs : « Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated.¹³ » Cet extrait met en exergue la « confrontation », si l'on peut dire, des mémoires au sein d'une même famille. L'universitaire américaine réaffirme en effet que les récits des ancêtres s'imposent bel et bien aux nouvelles générations sans que ces dernières ne puissent les comprendre, ni même les recréer. Si ces réflexions s'appliquent pleinement à *Tous des oiseaux*, il faut aussi insister sur le fait qu'elles posent, inévitablement, la question de l'oubli. C'est en tout cas ainsi que David analyse la transgression¹⁴ commise par son fils : un refus de se souvenir du passé, dont l'histoire de son peuple est pourtant la dépositaire. Or, c'est précisément ici que David se trompe, selon Eitan. Pour ce dernier, refuser d'entretenir une mémoire n'équivaut pas à oublier mais plutôt à se placer sur le plan de l'ethos – et donc de l'éthique – comme incapable d'énoncer une parole *légitime* en tentant d'entretenir la mémoire d'une expérience qu'il n'a ni connue, ni vécue.

2.2. Crise de la mémoire et crise de l'identité

- 13 Tout se complique lorsqu'Eitan décide, au début de la pièce, de partir à la frontière israélo-palestienne afin de découvrir qui est vraiment son père. Wahida décide de le suivre et c'est sur le pont Allenby, à la frontière de deux pays, que les deux adolescents sont victimes d'un attentat qui plonge Eitan dans le coma. Par conséquent, toute la famille est amenée à se retrouver, en Israël, au chevet du jeune homme. C'est ici, au milieu d'une chambre d'hôpital, que le silence du personnage provoquera paradoxalement l'irruption de la parole de toute une famille. La discussion est d'ailleurs amorcée par Wahida et Norah à l'hôpital, lorsque la mère cherche des explications à leur départ pour l'Orient :

« NORAH. Qu'est-ce que vous faisiez sur ce pont ? [...] Tu espérais le convertir à l'Islam ?

WAHIDA. [...] Qu'est-ce que vous me voulez ?

NORAH. Qu'est-ce que mon fils, qui est juif, allait faire à La Mecque avec une Arabe ?

WAHIDA. [...] David n'est pas né d'Etgar. (*Temps.*) Vous ne le saviez pas... ? Est-ce que David le sait ? Est-ce que Etgar le sait ? Leah le sait certainement. L'animal femelle sait de qui elle a accouché. [...] C'est ce qu'Eitan est venu demander à Leah, mais Leah lui a fermé la porte au nez¹⁵ ! »

- 14 Afin de pouvoir réellement s'affranchir d'une mémoire qui ne le concernait pas, Eitan s'est donc exilé (mais dans le sens ici d'un *retour* à la terre natale et non d'un éloignement) et a été amené à se poser la question de l'identité, dans ce qui s'apparente ici à une quête des origines. Ne pouvant plus communiquer puisque plongé dans le coma, le retour à l'identité du père comme du fils se fait donc par la médiation de la voix de l'ennemi, à savoir celle de Wahida, l'Arabe. Aussi insupportable que cela puisse paraître, c'est bien elle qui va finalement permettre à la famille de renouer le dialogue et de comprendre d'où elle vient.
- 15 Cette quête identitaire intrafamiliale finit par trouver sa résolution à la fin de la pièce lorsque Etgar, dans un magistral coup de théâtre, avoue à son fils :

« ETGAR. [...] Pendant la guerre contre les Arabes, en 67, on nous avait envoyés vider un village palestinien. [...]. Au bout de quelques heures, je me retrouve devant une maison avec un immense figuier [...]. J'entre [...] J'ouvre les battants de l'armoire et je tombe sur un tas de boîtes à chaussures vides. [...] Je la [l'une des boîtes] tire vers moi et je regarde dedans. Un bébé. Tu m'écoutes ? Un bébé enveloppé dans un keffieh. [...] Un petit fellah palestinien [...]. J'ai pris la boîte et je suis ressorti. [...] À l'hôpital, c'était une cohue impossible, horrible. Les civières, partout des morts, des blessés. La femme au comptoir est épuisée, vidée, elle me voit, voit le bébé et me demande si je suis venu l'inscrire, si je suis là pour une reconnaissance parentale. J'ai dit oui. [...] Quel nom vous voulez lui donner ? David, j'ai dit. Elle l'a inscrit et m'a donné les papiers. [...] Je lui ai donné le nom d'un roi. [...] Tu es cet enfant. C'est toi. [...] Tu es Palestinien, tu es ce que tu détestes, tu es Arabe, tu n'as rien de Juif. C'est comme ça. La vie est parfois plus simple qu'on ne le croit¹⁶. »

- 16 Le principe d'ironie tragique fonctionne ici, comme terrible coup du sort, condamnant David à se retrouver ennemi de lui-même et illustrant à la perfection la sentence rimbaldienne : « Je est un autre. »
- 17 C'est donc ainsi que le dramaturge libano-qubécois met en scène des personnages en proie à de véritables crises identitaires, mémorielles et confessionnelles, auxquelles il a dû d'ailleurs lui-même faire face. La tragédie apparaît donc comme le lieu où tout se dénoue, épice centre d'une *catharsis* tout à la fois pour le dramaturge, les personnages et les lecteurs.trices-spectateurs.trices. À la confluence de plusieurs héritages, dramaturge et personnages s'interrogent quant à la façon de se les approprier, écartelés entre la violence du verbe et le mensonge du silence.

3. Des héritages et des hommes : vers une identité retrouvée ou perdue ?

- 18 Ces réflexions nous amènent alors à nous intéresser aux enjeux du théâtre comme lieu de la représentation de ce conflit des héritages.

3.1. Le conflit générationnel comme fabrique identitaire

- 19 Il est à présent clair que le conflit intergénérationnel se traduit par l'intrusion du collectif (l'Histoire) dans l'intime. Les personnages mouawadiens sont confrontés à des forces qui les dépassent mais contre lesquelles ils combattent pourtant. Peut-être Wajdi Mouawad s'inspire-t-il ici du tragique antique, tout en souhaitant en redéfinir les contours dans la perspective d'un conflit générationnel qui modifie la fabrique identitaire. Se pose en ce sens la question suivante : pourquoi avoir choisi de mettre en scène ce conflit générationnel et comment l'espace du théâtre est-il en mesure de le représenter ? Une première tentative de définition pourrait se trouver dans les propos du grand-père qui, après avoir dit la vérité, répond à Eitan :

« ETGAR. Non, mon petit, je ne suis pas devenu fou, je l'ai toujours été ! Il faut être fou pour faire ce que j'ai fait ! Voler un enfant palesti-

nien est une folie pour tout Israélien ! Il faut être fêlé pour voler en 1967 un enfant arabe quand l'Arabe c'est l'ennemi¹⁷ ! »

- 20 La vérité peut-elle se dévoiler par la folie ? Si ce topos a longtemps été employé, dans le théâtre shakespearien par exemple, il permet également à Wajdi Mouawad de mettre en scène la violence de l'Histoire et la façon dont cette violence modifie, dégrade et disperse les relations humaines (sociales et familiales). Véritable déflagration, cette vérité est refusée par Eitan tandis que David, sous le choc de la nouvelle, fait un AVC et meurt. En réaction à cela, le fils, lors de l'épilogue, s'exprime en ces termes sur la sépulture de son père :

« EITAN. [...] Adieu, mon père, adieu.

Je vivrai ma vie et elle sera ce qu'elle sera, entière, brûlante, mais au seuil de ta mort, je te fais cette promesse ; tant que dans le carnage se tresseront tes deux prénoms, tant que dans le sang s'opposeront leurs langues, moi, Eitan, fils de Norah et de David, petit-fils de Leah et d'Etgar, héritier de deux peuples qui se déchirent,
Je ne me consolerais pas,
Je ne me consolerais pas,
Je ne me consolerais pas,
Je ne me consolerais pas,
Je ne me consolerais pas. »

Eitan dépose la pierre sur la tombe de David¹⁸. »

- 21 La multiplicité des héritages auxquels Eitan est finalement le dépositaire, malgré lui, finit par causer son malheur. Il est en effet « moins fort » que l'Histoire et ne parvient pas à se reconnaître dans la multiplicité de ses identités. En revanche, peut-être peut-on voir dans ce refus de consolation une volonté de mener un combat pétri d'idéaux qui viserait justement à réconcilier les ennemis. Promesse de réconciliation plutôt que consolation, ce n'est pas le chemin que semble emprunter Wahida qui, elle, avoue lorsqu'elle s'adresse à celui qu'elle aime :

« WAHIDA. [...] Mon amour, pardon, mais j'avais besoin que tu te réveilles pour que je puisse te quitter. Je te quitte. Je te dis ces mots et je ressens ce que ressent celui qui se fait exploser au milieu de la foule, je casse tout, je nous casse, je sépare la terre et je m'éloigne.

C'est égoïste. Pendant cette guerre, ma place est là-bas. De l'autre côté de ce mur. Avec ceux qui vont perdre. Je veux me tenir avec mes sœurs. Celles du moins qui m'ont appelée comme ça. *Ya ikhti*. Je veux me tenir avec mes mères. Celles du moins qui m'ont appelée comme ça. *Ya binti*. Tu vois ? Je ne fais que dire ces deux mots en arabe et je tremble, signe de tout ce que j'ai perdu¹⁹. »

- 22 La rupture amoureuse avec Eitan matérialise ici, et plus largement, une rupture avec l'Occident. Eitan n'est devenu, ni plus ni moins, que l'avatar d'un monde qui, à présent, est rejeté par Wahida. Remarquons toutefois que cette rupture est aussi un moyen pour elle de se réconcilier avec elle-même et d'opérer un retour aux femmes de sa famille et, par-là, à ses origines.

3.2. Le théâtre de l'oiseau amphibie

- 23 Dès lors, faut-il voir dans cet épilogue un retour au mythe de l'oiseau amphibie ? La légende raconte qu'un jeune oiseau souhaite rejoindre le monde marin qu'il trouve, selon le récit perse, « sublime ». Toutefois, sa tribu refuse que cet oiseau plonge, puisque les animaux aériens et aquatiques ne sont pas faits pour se rencontrer. L'oiseau, incomplet, finit pourtant par plonger et, une fois sous l'eau, lui poussent nageoires et ouïes. L'oiseau amphibie est à présent libre²⁰.
- 24 Il s'agit en conséquence de comprendre que peut-être, à travers la métaphore légendaire de l'oiseau amphibie, le dramaturge nous encourage à devenir nous-mêmes ces hommes vivants entre deux biotopes : le nôtre et celui de l'autre. Les espaces du texte théâtral et de la *skênê* deviennent alors ces lieux de rencontre entre un « moi » et un « Autre », invitant les lecteurs.trices / spectateurs.trices à réfléchir au regard qu'ils ou elles portent sur le monde qui les entoure. C'est en tout cas, nous semble-t-il, le sens de la réponse qu'Eitan formule à Wahida, après leur rupture :

« EITAN. Des oiseaux. Alors, je ne vais pas te retenir. Les oiseaux vont et viennent de chaque côté du mur, quand ils sont là-bas, ils sont là-bas, quand ils sont ici, ils sont ici. Qui saurait dire le contraire ? Il existe pourtant des oiseaux quantiques, à la fois là-bas et ici, apparus comme nous à l'instant du Big Bang, et qui volent toujours au midi des deux mers²¹. »

- 25 Si les deux amants ont compris que leur union ne serait jamais possible dans un monde qui se déchire sous couvert d'amertumes et d'héritages mal digérés, ils ont au moins su, en paraphrasant Jorge Semprun, « devenir autre pour pouvoir rester eux-mêmes²² ». C'est dans ce retour à ce qui semblerait être une nouvelle identité – après s'être affranchis d'héritages silencieux et condamnant les héritiers à devenir le pâle reflet de leurs belliqueux ascendants – que les personnages s'épanouissent et se définissent dès à présent. Comprendons alors le théâtre de Wajdi Mouawad comme une invitation à devenir, nous-mêmes, des oiseaux amphibies ou quantiques : de nouveaux êtres humains invités à comprendre l'autre et à devenir autre pour pouvoir rester nous-mêmes.
- 26 *Tous des oiseaux* apparaît finalement comme une pièce au sein de laquelle la confrontation des héritages aboutit bel et bien à la « fabrique identitaire » des personnages. Héritier.ère.s d'une mémoire dont ils ne peuvent pas être les légitimes dépositaires, l'identité des personnages (tout comme celle du dramaturge) doit être redéfinie. C'est d'ailleurs uniquement par cette volonté d'affranchissement des « tribus planétaires » telles que définies par Amin Maalouf²³ que toutes et tous tentent de s'émanciper. Par un retour à l'identité, après avoir rencontré l'ennemi et l'avoir si ce n'est compris, au moins « éprouvé », ces personnages sont le symbole d'un théâtre qui se veut « hypoténuse » comme le définit lui-même²⁴ Wajdi Mouawad. Hypoténuse puisqu'il est ce trait qui nous relie à notre ennemi et apparaît comme un moyen, *in fine*, de nous comprendre et d'esquisser, peut-être, les premiers chemins de la paix.

NOTES

1 MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 119.

2 Guerre civile qui durera quinze années (1975-1990).

3 MOUAWAD, Wajdi, ADLER, Laure, « Il faut trouver le courage de raconter », émission « Hors-Champs », France Culture, 22 juin 2016.

4 Katia HADDAD démontre par ailleurs que si la guerre civile avait, dans un premier temps, provoqué « le silence assourdissant des écrivains », une « écriture cathartique » avait néanmoins succédé, chez les écrivain.e.s liba-

nais.e.s, à l'ère du silence, démontrant une tenace volonté de « surmonter le choc » de ce trauma, in *La Littérature francophone du Machrek : anthologie critique* (2^e édition), Beyrouth, Presses de l'université Saint-Joseph, 2008, p. 12-13.

5 Les relations entre la langue et l'exil ont par ailleurs été soulevées par Olivia Gesbert, lors de l'un de ses entretiens avec Wajdi Mouawad. Elle revient en ce sens sur l'importance du choix des comédien.ne.s dans *Tous des oiseaux* : « Comme toujours avec vous, un langage à l'épreuve de la scène [...]. C'est un théâtre polyphonique [...] aussi puisque *Tous des oiseaux* se joue en quatre langues : en anglais, en hébreu, en allemand et en arabe [...] avec un casting de comédiens international. Ils portent en eux cette géographie éclatée, comme vous le dites, et c'est le cas. [...] C'est vrai qu'ils portent tous en eux cet exil, cette migration subie ou choisie. », MOUAWAD, Wajdi, GESBERT, Olivia, « Wajdi Mouawad l'illégitime », émission « La Grande Table, 1^{re} partie », France Culture, 20 novembre 2017.

6 Voir les propos de Régine Robin cités par Danielle Dumontet in DUMONTET, Danielle, ZIPFEL, Frank (dir.), *Écriture migrante, Migrant writing*, Hildesheim, Olms Verlag, 2008.

7 MOUAWAD, Wajdi, GESBERT, Olivia, *ibid.*

8 Nous empruntons ces termes à DIAZ, Sylvain, *Dramaturgies de la crise* (xx^e-xxi^e siècles), Paris, Classiques Garnier, 2017.

9 MOUAWAD, Wajdi, *Tous des oiseaux*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2018, p. 24-26.

10 *Ibid.*, p. 27-33.

11 HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, London, Harvard university press, 2012.

12 SPIEGELMAN, Art, *Maus, Un survivant raconte*, tome 1 : *Mon père saigne l'histoire*, Paris, Flammarion, Collection « Fiction Étrange », 1994.

SPIEGELMAN, Art, *Maus, Un survivant raconte*, tome 2 : *Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, Paris, Flammarion, collection « Fiction Etrange », 1994.

13 HIRSCH, Marianne, *op. cit.*, p. 22. Je traduis : « La postmémoire caractérise l'expérience de ceux qui ont grandi enveloppés de récits qui ont précédé leur naissance, leurs propres récits différés sont évincés par les histoires de la génération précédente façonnée par des événements traumatisants qui ne peuvent ni être compris ni recréés. »

14 Voir les analyses proposées, sur la notion de transgression, par Michel Foucault, in *Dits et écrits, 1954-1975*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2001, p. 261-278. Ce dernier la définit principalement comme « un geste qui concerne la limite ».

15 MOUAWAD, Wajdi, *op. cit.*, p. 46-48.

16 *Ibid.*, p. 75-76. Nous soulignons.

17 *Ibid.*, p. 78.

18 *Ibid.*, p. 87.

19 *Ibid.*, p. 71.

20 Il faut d'ailleurs préciser que Wajdi Mouawad a clairement revendiqué cet intertexte littéraire en incluant le récit perse au dossier de presse de la pièce.

21 *Ibid.*, p. 72.

22 SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 292.

23 MAALOUF, Amin, *op. cit.*, p. 106. Il définit la notion de « tribu planétaire » ainsi : « Les communautés de croyants apparaissent, en effet, comme des tribus planétaires – je dis « tribus » à cause de leur teneur identitaire, mais je dis aussi « planétaires » parce qu'elles enjambent allègrement les frontières. »

24 DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : Tout est écriture*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2017, p. 72-73.

RÉSUMÉS

Français

Cet article propose une lecture plurielle de *Tous des oiseaux*, l'une des dernières créations de Wajdi Mouawad, problématisée autour de la notion d'héritage. Il s'agira en fait d'observer la manière dont, tout d'abord, l'écrivain est le dépositaire d'un héritage que l'on pourrait peut-être qualifier de « géopolitique », mais également de s'intéresser à la façon dont l'acte de transmission provoque la nécessité d'un recours à la création théâtrale. En ce sens, étudier « les héritages » à l'aune de la fiction sera un moyen d'interroger la fabrique identitaire des personnages mais aussi la manière dont le théâtre peut modifier notre propre rapport au réel et à interroger les relations entre Orient et Occident.

English

This paper offers an understanding of one of Wajdi Mouawad's most recent creations, *Tous des oiseaux*, through the notion of legacy. On the one hand, the analysis consists in scrutinizing the extent to which the writer can be considered as « keeper » of a geopolitical legacy. On the other hand, it also underlines how the passing on leads to a necessary use of theatre creation. In that respect, studying « legacies » through the lenses of fiction would allow to question characters' identity construction, how theater can modify our understanding of reality, and the relations between Eastern and Western countries.

INDEX

Mots-clés

théâtre, filiation, héritage, identité, mémoire

Keywords

theatre, parentage, legacy, identity, memory

AUTEUR

Gaëtan Dupois

Doctorant – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne