

# L'exil et la répétition dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, quelles limites et frontières ?

Pauline DESIDERIO

CRISES (E.A. 4424), Université Paul-Valéry Montpellier III  
pauline.desiderio@etu.univ-montp3.fr

## Introduction

« J'ai cherché partout un ailleurs, mais j'ai rien trouvé. Partout c'était toujours ici, et c'était crevant.<sup>1</sup> »

Par cette phrase, qui nous permet d'entrer dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, les questions de limites et de frontières s'inscrivent à plusieurs niveaux. Tout d'abord, il pose les limites de l'espace et des territoires, qu'ils soient réels – la thématique de l'exil est centrale dans les textes de l'auteur libanais – ou fictifs. Mais son œuvre évoque aussi leurs frontières qui permettent tant de s'ouvrir à l'altérité, qu'au contraire, comme dans l'extrait, de s'y enfermer, de se retrancher volontairement ou involontairement dans un lieu, une culture, un imaginaire. Cette impossibilité d'un ailleurs qui s'y joue est à la fois physique et imaginaire ; le personnage cherche à s'échapper, mais en se déplaçant, il est toujours rattrapé par ce qu'il essaye de fuir. Ce dépassement des frontières aurait donc paradoxalement une limite, celle de la répétition. Il s'agira de comprendre l'enjeu de cette tension entre frontières et répétitions ainsi que d'en analyser un possible dépassement par l'écriture et le recours à la fiction.

Après une rapide présentation de l'auteur et des différents processus de répétition qu'il utilise, nous tenterons de les mettre en lumière à travers deux textes théoriques marquants sur le sujet : *Au-delà du principe de plaisir* où Sigmund Freud identifie la compulsion de répétition ainsi qu'un texte qui en prolonge le sens pour en tirer une conclusion singulière : *Différence et Répétition* de Gilles Deleuze. Il ne s'agira pas de tenter, à travers ses fictions, de faire une psychanalyse de l'auteur, mais d'analyser comment les mots, les événements et les personnages semblent pris dans une compulsion de répétition et d'en chercher un hypothétique sens sur les notions d'identique et d'identité, et ainsi d'éclairer le lien entre frontières, limites et répétition.

Mais tout d'abord, quelques mots sur l'auteur. Wajdi Mouawad est né au Liban en 1968, il se dit frère jumeau de la guerre civile qui a conduit ses parents à fuir son pays et sa langue natale alors qu'il a dix ans, d'abord en France puis au Canada. C'est au Québec qu'il commence ses études de théâtre et dans cette langue déjà « créolisée » qu'il écrit ses premiers textes. Il ne parle alors plus arabe, sa langue maternelle. Ce départ fut un socle, comme il l'explique dans *Voyage*<sup>2</sup>, un recueil d'entretiens avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller. À toutes les questions qu'il se posait, la réponse évidente était : " Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban... " Pourtant ce sujet est aussi un tabou au-delà duquel aucun mot ni explication n'était possible dans sa famille. Cette problématique des limites sera ainsi au cœur de son travail, cherchant dans cette traversée des frontières à la fois une possibilité de revenir à ses origines, mais aussi de s'en échapper. Car si tout ce qui concerne sa vie se confronte à ce point de butée : son pays maternel, ce dernier, bien qu'inconnu est aussi à la fois un désir d'éternel retour et un impossible dépassement. À travers l'écriture, Wajdi Mouawad va chercher des alternatives par le biais de personnages, doubles potentiels de l'auteur, l'amenant au-delà de ce plancher à thématiser l'écriture et le vécu de l'exil.

L'enjeu sera donc de montrer comment à travers autant d'images kaléidoscopiques, Wajdi Mouawad répète l'exil de son pays natal afin d'en définir les limites et les possibles et trouver, ou non, un ailleurs dans la fiction. Les limites ne sont alors plus seulement marquées par des frontières de langues, de cultures, de pays, mais celles qui séparent le réel et la fiction.

---

1 W. Mouawad, *Littoral*, juillet 1999, Babel Littérature n°1017, Montréal, août 2010, p. 15.

2 W. Mouawad, H. Archambault, V. Baudriller, *Voyage pour le festival d'Avignon 2009*, édition P.O.L. Nièvre, juin 2009. p. 64.

Dans ses textes, le deuil du pays natal et la perte de l'identité resurgissent à l'infini, rendant impossible à ses personnages la création d'une nouvelle vie et le potentiel d'un nouvel imaginaire. Ils semblent paralysés par une scansion de répétitions.

Cette figure de la répétition est identifiable en quatre grands types dans l'œuvre de l'auteur :

Les citations de textes de la culture littéraire : par exemple, le thème central d'Œdipe peut se lire de manière explicite dans *Incendies*, mais se retrouve aussi dans *Forêts*, *Anima* ou *Temps*.

On peut aussi trouver des répétitions narratives ou des réécritures de dialogues d'un texte à l'autre, comme nous le mettrons en évidence par la suite.

De plus, les répétitions au sein même d'un texte sont fréquentes, par exemple dans *Incendies* : de l'incipit à la conclusion se déploie la phrase : « Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux.<sup>3</sup> » une vingtaine de fois au cours des différents actes.

Au-delà de ces effets littéraires se répète aussi l'Histoire : du Liban, des différentes guerres et violences contemporaines et l'histoire personnelle de l'auteur. Il ne choisit pas alors le regard de l'historien, mais crée une fiction à travers la ré-émergence de souvenirs enfouis, oubliés.

### **Au-delà du principe de plaisir**

La répétition est un effet littéraire, mais aussi une grande thématique philosophique, esthétique et psychanalytique. D'un point de vue théorique, Sigmund Freud identifie un véritable paradoxe : alors que l'être humain désire la nouveauté, l'inédit, certains sujets, notamment les enfants, cherchent la répétition exacte des événements. Cette redite se déclencherait *Au-delà du principe de plaisir*. Sigmund Freud la repère dans le jeu d'un enfant : le célèbre « *Fort/Da* ». Il s'agit pour l'enfant de répéter le mouvement de jeter au loin un objet afin de rejouer la perte sur laquelle il n'a aucune emprise. Ce « fort » que l'enfant répète lorsqu'il jette l'objet au-delà de sa vue est analysé ainsi :

« Jeter au loin l'objet, de sorte qu'il soit parti, pourrait satisfaire une impulsion de vengeance, réprimée dans la vie, à l'égard de la mère parce qu'elle est partie loin de l'enfant, et avoir alors la signification d'un défi : " Eh bien, pars donc, je n'ai pas besoin de toi, c'est moi-même qui t'envoie au loin ".<sup>4</sup> »

Il s'agit alors de nier l'importance de la mère, de la sortir de sa vie en utilisant un objet symbolique.

Quel lien peut-on établir entre cette première identification du processus de répétition et celui du théâtre de Wajdi Mouawad ?

Tout d'abord le jeu. En effet, il est possible de faire un rapprochement entre l'action de l'enfant qui déplace les événements vécus, des situations réelles en les mettant en scène avec des objets divers, et ce que fait l'auteur et scénographe avec des personnages, avec des comédiens.

Wajdi Mouawad fait aussi vivre à ses personnages cette répétition comme une mise en abyme de son propre travail scénique. Ainsi par exemple, après la découverte du corps sans vie de sa femme, le protagoniste d'*Anima* avouera au téléphone être pris dans un étrange manège :

---

3 W. Mouawad, *Incendies*, 2003, Leméac / Actes Sud-Papiers, Arles, 2009 ; pp.17, 18, 23, 24, 26, 31, 42, et 92.

4 S. Freud, *Œuvres complètes - psychanalyse - vol. XV 1916-1920*, Éditions Puf, Paris, 2002 ; in *Au-delà du principe de plaisir*, p. 228.

« Aujourd'hui, je n'ai pas pu m'en empêcher, je suis repassé devant l'appartement, convaincu que j'allais la croiser. J'ai joué à rentrer chez moi pour la retrouver. J'ai joué mais je savais que je jouais mais je n'arrivais pas à m'arrêter. <sup>5</sup> »

On voit alors comment, par une sorte de jeu, quasi-théâtral, le personnage se perd à réactualiser la situation de manque. Sachant que c'est un jeu, une fiction mais ne pouvant l'arrêter, comme s'il pouvait rendre réel par la fiction ce qu'il ne pouvait accepter autrement, en répétant encore et encore l'inacceptable.

Ce recours à ce que l'on pourrait nommer la méta-mise-en-scène dans les textes de l'auteur libano-canadien n'est pas un cas isolé dans *Anima*, on le retrouve aussi dans plusieurs autres textes comme *Littoral* et *Visage Retrouvé*.

À la manière de Pirandello, dont les six personnages<sup>6</sup> échappent à leur auteur, après avoir été rejetés au rang d'inconscients, oubliés, ses protagonistes semblent échapper à Wajdi Mouawad ou à leurs histoires, bloqués dans une compulsion de répétition. Pour en sortir et accepter le réel, ils doivent à leur tour la mettre en scène.

Toute perte est donc jouée et rejouée tant par l'auteur que par ses personnages afin d'être maîtrisée grâce à la fiction, comme l'enfant dans l'exposé du psychanalyste.

L'autre point commun avec ce jeu ne l'est plus avec le théâtre en général mais avec cet auteur particulier. En effet, dans son œuvre Wajdi Mouawad répète sans cesse l'absence d'une mère, sa perte. Dans ses textes, les mères ont toutes des destins tragiques. Une grande partie des mères dans ses pièces meurent, comme dans *Littoral*, *Incendies*, ou *Forêts* où cet événement ouvre la dramaturgie - rappelant le discours imaginaire que Freud prête à l'enfant :

« Eh bien, pars donc, je n'ai pas besoin de toi, c'est moi-même qui t'envoie au loin <sup>7</sup> ».

Cette impression est renforcée lorsque les mères ne meurent plus dans des circonstances difficiles, mais sont oubliées ou inconnues. Par exemple, de manière dramatique, *Visage retrouvé* exprime les méandres de la transformation, rappelant ainsi l'aspect kafkaïen de *La Métamorphose*, en ne l'appliquant pas au personnage principal, comme dans le cas de Grégor, mais en la déplaçant vers la mère. Un jeune garçon rentre chez lui et y découvre une femme inconnue remplaçant en toutes places et gestes sa mère sans que personne ne s'en étonne. Après une fugue, il réalise que ce n'est pas les traits du visage de sa mère qui ont changé, mais sa vision d'elle. Il se met à la peinture à travers laquelle il espère les retrouver. Cette transformation a lieu pour le garçon, peu de temps après qu'il a quitté son pays natal, dont les parents fuient la guerre. Le garçon a d'ailleurs été victime d'un affreux événement, l'incendie meurtrier d'un bus. Cet événement signe le début de la guerre au Liban et se retrouve dans différents textes de l'auteur, événement qu'il a lui-même vécu.

L'étau entre la fiction et la réalité se resserre. Bien que le dramaturge n'ait pas oublié le visage de sa mère, comme Wahab en arrivant en Occident pour qui cette dernière s'était modifiée, transformée, en une « femme à la longue chevelure blonde <sup>8</sup> », l'auteur déplore la mort de la sienne.

« Malédiction lorsque vient le temps d'évoquer la disparue, la mer-mère la mère-mer l'amère-mère, née au soleil de la Méditerranée et morte sous la neige circumpolaire <sup>9</sup> »

Ainsi Bachelard explique dans *La Poétique de l'espace* que la perte de la mère désigne non pas l'absence de l'être cher mais fréquemment la distance de sa terre natale. Alors, cet

5 W. Mouawad, *Anima*, Leméac / Actes Sud, Arles, 2012, p. 36.

6 Wajdi Mouawad a mis en scène la pièce de Pirandello : *Six personnages en quête d'auteur*, 1921.

7 S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 228.

8 W. Mouawad, *Visage retrouvé*, 2003, Babel Littérature, Montréal, février 2010, p. 50.

9 W. Mouawad, *Le Poisson soi*, Édition du boréal, Gatineau, octobre 2011, p. 87.

acharnement à faire mourir les mères de ses différents personnages pourrait se lire comme une réécriture de la situation d'exil.

## Une expérience de l'exil toujours répétée

« Le malade ne peut pas se souvenir de tout parmi ce qui est refoulé en lui, peut-être précisément pas de l'essentiel, de sorte qu'il n'acquiert pas la conviction de la justesse de la construction qui lui a été communiquée. Il est bien plutôt obligé de répéter le refoulé comme une expérience vécue présente, au lieu de s'en souvenir comme d'un morceau du passé [...] Cette reproduction, apparaissant avec une fidélité qu'on n'aurait pas souhaitée [...] <sup>10</sup> »

Cette description correspond à ce que semblent vivre les personnages des pièces de Wajdi Mouawad. En effet de la même manière qu'au cinéma, où la juxtaposition des images permet de mélanger, mixer, faire se percuter les époques afin de créer un désordre temporel pour le spectateur, le dramaturge concorde les temps et les lieux sur une scène unique. Ce qui se passe dans le passé, par ce procédé, se trouve catapulté dans un éternel présent. Plus de passé ni de futur, juste un présent toujours réactualisé.

« Répéter un " irrecommençable ". Non pas ajouter une seconde et une troisième fois à la première, mais porter la première fois à la " nième " puissance <sup>11</sup> »

Ce qui se répète est ce qui se « dit à nouveau », pourtant dans le cadre du théâtre il désigne aussi le travail préparatoire avant les représentations. La représentation est dès lors, ce qui se présente à nouveau, ce passé qui revient sur le devant de la scène non plus comme un temps éloigné mais comme un présent toujours actuel. Cet éternel présent, mis en évidence par la contrainte ou compulsion de répétition est aussi nommé « destin » :

« La personne semble vivre passivement quelque chose sur quoi il ne lui revient aucune influence, alors que pourtant elle ne fait que revivre toujours la répétition du même destin. <sup>12</sup> »

Ce terme permet de nier la compulsion de répétition, en effet évoquer le destin revient à refuser que chacun provoque l'allitération pour lui préférer une force mystique ou magique : la providence ou la fatalité. Ce n'est dès lors pas étrange que lorsque des événements récidivent, les personnages de Mouawad n'y croient pas et fassent appel à ce destin. Le monologue de début de *Littoral* est repris à la fin de *Visage Retrouvé* presque mot à mot :

« Il y en a qui ne croient pas au destin, je ne les envie pas, car de toutes les façons, moi non plus je n'y crois pas mais un coup de téléphone à trois heures du matin, ça reste un coup de téléphone à trois heures du matin et ce coup-là, juste au moment de l'éjaculation, m'annonçant la mort de mon père, si ce n'est pas un coup du destin, qu'est-ce que c'est, bordel ? Quel sens Dringallovenezvotrepèreestmort ça peut avoir sinon ! <sup>13</sup> »

« On peut appeler ça le destin. Y en a qui ne croient pas au destin. Je ne les envie pas parce que moi non plus je n'y crois pas. Mais avoir refusé d'aller dormir chez Marie la nuit où ce téléphone de merde d'enfoiré de cul sonne pour me dire Allô ? Wahab ? Oui. Viens vite, si ce n'est pas le destin, qu'est-ce que c'est, bordel ? <sup>14</sup> »

---

10 S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 288/289.

11 G. Deleuze, *Différence et répétition*, 1969, Édition Puf, Paris, 1997, p. 8.

12 S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 293.

13 W. Mouawad, *Littoral*, 1999, Babel Littérature, Montréal, août 2010, p. 14.

14 W. Mouawad, *Visage retrouvé*, op. cit., p. 219.

L'un débute le livre, l'autre le clôture. Si la psychanalyse nous invite à voir le terme « destin » comme la révélation d'une allitération, dans les deux textes il n'y a aucune présence réelle de répétition si on prend chaque histoire indépendamment. L'histoire ne nous révèle pas d'autres coups de fil nocturnes, de funestes nouvelles, etc. dans la vie de chacun de ces personnages, rien qui puisse expliquer l'utilisation du terme de destin. Or, en poursuivant cette logique, ce n'est pas au sein de l'histoire que se répètent ces fameux coups de fils nocturnes, mais dans l'œuvre complète de Wajda Mohamad. S'ils se mettent à croire (ou non) au destin, c'est qu'il y a une force suprême qui se joue d'eux<sup>15</sup>, cette pression est indéniablement celle de l'auteur. Ils sont les personnages d'une tragédie, eux-mêmes en ont conscience et le disent. Les répétitions sont dès lors fictives et répondent effectivement à l'appellation de destinée. Pourtant, l'auteur lui, ne peut faire appel à une force suprême pour expliquer l'omniprésence de la répétition dans ses textes, et ne cible pas directement l'exil comme ce qui est répété infiniment, mais laisse des indices de ces maux. Par exemple, dans *Anima*, il prête ces mots au personnage principal :

« Contrairement à toi, je ne connais pas mon cauchemar, je n'en garde aucun souvenir [...] Depuis qu'un homme est venu me déterrer et me sauver, je n'y ai jamais remis les pieds. On croit être sauvé, mais on se trompe sur la logique, le modèle à suivre, l'équation.<sup>16</sup> »

Le personnage dit ne pas se souvenir de son cauchemar, de ne garder aucun souvenir de l'origine de son traumatisme, pourtant il le dit en creux : « je n'y ai jamais remis les pieds ». C'est donc bien du lieu de l'exil qu'il s'agit. Ce cauchemar, qui vient hanter ses nuits, se répétant lorsque le personnage a les yeux fermés est bien cette situation de départ vécu enfant. Cette répétition cauchemardesque revient à l'infini, comme l'auteur le dit dans cette étrange comparaison :

« Aux Jeux Olympiques, des hommes lancent le javelot. D'autres vont le ramasser et le ramènent et le voilà à nouveau lancé. Ça ne se termine jamais. Toujours quelqu'un ou quelque chose pour ramener le javelot des terreurs et toujours quelqu'un pour le relancer.<sup>17</sup> »

Difficile alors de ne pas faire le lien avec le jeu mis en place par le petit garçon, lançant les objets au loin, et particulièrement avec la bobine, qu'il lance et ramène, presque perpétuellement. L'événement traumatique est toujours renvoyé au loin, hors de vue, comme seule solution qui devrait sauver, mais revient indubitablement, toujours présent, toujours dans le présent, tuant le temps.

« Un trait d'esprit entendu pour la seconde fois restera presque sans effet, une représentation théâtrale n'atteindra plus jamais la seconde fois l'impression qu'elle avait laissé la première fois ; bien plus il est très dur de décider un adulte à relire de bout en bout un livre qui lui a beaucoup plu. Toujours la nouveauté sera la condition de la jouissance. Mais l'enfant, lui, ne sera jamais fatigué de réclamer de l'adulte la répétition d'un jeu qu'il lui a montré ou qui a été entrepris avec lui, jusqu'à ce que, épuisé, cet adulte refuse [...] Il n'y a pas là contradiction au principe de plaisir ; il tombe sous le sens que la répétition – le fait de retrouver l'identité – constitue en elle-même une source de plaisir.<sup>18</sup> »

---

15 Ce que met Cocteau en évidence dans *La Machine infernale*, les dieux, ou l'auteur, sont une machine infernale qui destine volontairement Œdipe à son futur, sans qu'il ne puisse rien faire pour lutter contre.

16 W. Mouawad, *Anima*, op. cit., p. 207.

17 *Ibid.*, p. 208.

18 S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 307.

## Identique et Identité

Ce plaisir, que l'enfant trouve dans cette identique de l'expérience, est pointé par la traduction comme l'identité. L'identité est ce qui reste toujours identique : le « Je ». Il s'agirait dès lors de chercher l'identique dans la différence, de rechercher l'identité dans des doubles, des personnages fictifs. Cette idée semble être réellement au cœur de la démarche artistique de l'auteur, qui ne cesse de déclarer, ou de faire déclarer à ses personnages :

« Avant, c'est comme si quelqu'un parlait pour moi... faisait le récit de ma propre vie. Comme si je disais " il " pour moi. Voix intérieure... Protection <sup>19</sup> »

« Si seulement je pouvais dire il pour moi <sup>20</sup> »

Le théâtre est peut-être le seul lieu où il est permis d'incarner toutes les identités possibles et multiples. Ne plus être seulement « Je » mais un « Je pluriel », réconciliant ainsi les différentes identités qui semblent troubler l'auteur. Trouver une identité au-delà de soi et de sa propre existence. Ne pas subir passivement la répétition, mais la déplacer dans une perpétuelle nouveauté, toujours s'étonner de sa propre identité, en en cherchant les limites, les délimitations. Cette question de l'identité est particulièrement complexe dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, puisqu'ayant voyagé entre deux espaces, deux langues, deux vies, il éprouve de grandes difficultés à unifier les différents aspects de son existence. Le lieu où cela semble le plus se manifester est le langage. Il lui est impossible, du moins aujourd'hui, hors de son pays, de parler l'arabe, il se sent absolument incapable de dialoguer avec l'enfant qu'il a été avant son départ pour la France puis le Canada, d'avoir une identité unique, identique.

« Il y eut un silence sismique.  
Tremblement de terre.  
Plaque tectonique de chagrin.

Je voudrais tellement ne plus avoir à dire  
Je  
Ne plus m'occuper de rien  
Je voudrais tellement que quelqu'un dise  
Il  
Pour moi  
Qu'on me débarrasse. <sup>21</sup> »

Ce tremblement de terre qui génère un silence sismique est peut-être dû à ces collisions dans le temps, ce passé qui revient inévitablement percuter le présent, lui refuser un avenir au nom du « je ». Cette rupture, cette scission, le début de ce poème nous l'indique :

« Un texte impossible à écrire  
ou bien de droite à gauche  
en tout cas à l'envers <sup>22</sup> »

Se dit alors en creux l'impossibilité à écrire normalement, du moins à l'endroit. À l'endroit si l'on considère notre sens d'écriture occidentale. Écrire à l'envers peut se lire au pied de la lettre, comme un retournement de l'écriture occidentale vers l'écriture orientale. Suivre cette hypothèse permet d'avancer l'argument que l'incapacité à dire, cette rupture du

19 W. Mouawad, *Visage retrouvé*, op. cit., p. 196.

20 *Ibid.*, p. 229.

21 W. Mouawad, *Le Poisson soi*, op. cit., p. 16.

22 *Ibid.*, p. 16.

langage, serait née lors du passage de la langue maternelle au français. Notons plusieurs détails avant de continuer. D'abord l'auteur a pendant des années totalement perdu la capacité de parler sa langue natale. Une langue natale, qui, comme dans le bassin méditerranéen se décline entre arabe classique et langue parlée, pour lui donc, l'arabe classique et le libanais de la rue<sup>23</sup>. En retournant récemment au Liban, Wajdi Mouawad dit retrouver temporairement la maîtrise de la langue quand il est dans son pays natal, mais est incapable de le parler ailleurs, ce qui laisse entrevoir cette même distorsion des temps que ses textes théâtraux. Le passé, lointain souvenir qu'il est incapable ailleurs de formuler en mots, devient pur présent. Il reparle instinctivement une langue qu'il n'avait plus parlée, comme si l'enfant qu'il a laissé au Liban, ce fameux « il » revient dire « je » et s'affirmer présentement dans les mots de l'auteur adulte. L'autre détail qui est à rappeler est le caractère bilingue de son pays d'accueil, un aspect vraiment central dans le texte *Anima* qui jongle entre « français » et anglais. Les guillemets sont alors particulièrement justifiés puisqu'ayant distingué l'arabe classique et le libanais de la rue, il est possible de qualifier le Canada de presque trilingue, le québécois différant beaucoup du français parlé en France. Ainsi, l'auteur distingue toujours syntaxiquement les deux langues. Si certains textes nous paraissent neutres, pour nous Français, d'autres sont clairement rédigés en québécois. Mais le plus souvent les langues se mélangent suivant les personnages et le mixage des origines fait émerger parfois jusqu'à quatre ou cinq langues.

« Alors, pour fuir, j'ai troqué ma langue et ma peau, ma race et mon corps, n'en conservant que le cri. Devenir Tchèque à mon tour. Devenir juif moi aussi, c'est-à-dire assumer l'exil, comprendre que là est l'issue, prendre le crayon parce que trop longtemps, dans mon enfance, j'avais pris la kalachnikov.<sup>24</sup> »

Il y a donc deux formes de rupture qui sont associées : une sorte de métaphore entre le départ réel vers la France puis le Canada, et le départ de la littérature pour enfants vers celle pour adultes. Une véritable sortie de soi, interne et externe quasiment simultanée, ou en tout cas associée dans une même temporalité dans ce texte<sup>25</sup>. Cette rupture entre passé et présent, entre enfance et âge adulte, il la définit clairement dans ce moment-là. Dans cet exil de la langue et de soi, une rupture temporelle s'exerce, et ce moment est clairement identifié comme passé. Pourtant tout le ramène toujours à ce point de butée. Quelle que soit la question, il peut répondre par :

« "Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban..." C'est le plancher de toutes les questions de ma vie, de ma famille. Dès que je fouille autour d'une question, j'atteins ce plancher [...] Si cette phrase n'avait pas existé, actuellement, je parlerai l'arabe, je vivrai à Beyrouth...<sup>26</sup> »

Cette ville perdue est celle où il revient en tant qu'allophone, mais pas tout à fait étranger. Tout l'enjeu de la langue est de pouvoir enfin conjuguer le présent avec le passé, faire dialoguer ce qui était avec ce qui sera.

Se « débarrasser » du « je » pour un « il » serait donc le moyen d'arrêter de vouloir chercher de la cohérence dans ses vies que rien ne semble rassembler. Arrêter de tenter de rassembler l'enfant qu'il a été et le vieillard qu'il sera, l'enfant du sud et celui qui grandit dans les paysages neigeux du nord.

« Comment l'enfant esquimau parlerait-il de son ciel en aurore boréale ? Comment décrirait-il le mouvement imperceptible des étoiles ? " Non, aucune étoile ne se lève ni ne

---

23 Tels qu'on peut le lire dans les passages en arabe d'*Anima*.

24 W. Mouawad, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, 2005, Leméac / Actes Sud-Papiers, Arles, pp. 5-6.

25 Préface de *Willy Protogoras*, l'auteur revient sur la « préhistoire de l'écriture » dans sa vie.

26 W. Mouawad, H. Archambault, V. Baudriller, *Voyage pour le festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 64.

se couche au cours de ma nuit. Le ciel tourne et je suis le centre d'une voûte qui me prend comme référence. " Comment parlerait-il des étoiles, cet enfant inuit, à celui qui, bien plus au sud, l'été trouve joie et bonheur à s'allonger dans les nuits chaudes du soleil méditerranéen ? <sup>27</sup> »

Comment faire dialoguer, non pas par manque de mots communs, mais par différences d'expériences communes le passé et le présent ? Et pourtant ce passé vient perpétuellement percer le présent ; même oublié, il revient sans cesse. À plusieurs reprises par exemple le motif du double ou du jumeau est évoqué, comme si un double resté au Liban pouvait vivre, un double dont il n'a aucune connaissance mais qui le regarde. À moins que ce ne soit lui qui ne cesse de regarder son double fictif, ou plutôt virtuel : ce qu'il aurait pu potentiellement devenir sans le choix de fuir la guerre. Il est dès lors hanté par cette guerre qu'il n'a « pas connue » ; par ce passé historique qui a modifié le cours de sa vie, sans qu'étrangement il n'en sache rien.

## Différence et répétition

Ce problème de l'identité qui se joue dans la répétition et particulièrement au théâtre, est mis en évidence dans *Différence et répétition*, où Deleuze explique que la répétition dans le monde moderne, et donc dans le théâtre moderne, a remplacé la notion d'identité. En effet l'identité a été mise en crise par Rimbaud, « je est un autre », et précédemment par Mallarmé.

« Le primat de l'identité, de quelques manières que celle-ci soit conçue, définit le monde de la représentation. Mais la pensée moderne naît de la faillite de la représentation, comme de la perte des identités, et la découverte de toutes les forces qui agissent sous représentation de l'identique. Toutes les identités ne sont que stimulées, produites comme un " effet " d'optique, par un jeu plus profond qui est celui de la différence et de la répétition. <sup>28</sup> »

Ainsi ce serait alors toute la représentation qui serait en faillite, la cohérence et l'identité même ne seraient qu'une illusion. Comme par l'effet d'un kaléidoscope, l'homme se diffracterait et se réfracterait en une multitude de personnages, de soi, proche de l'expérience précédemment décrite que semble mettre en place Wajdi Mouawad. Or, si la représentation de l'identité est en crise, c'est par perte ou refus de cohérence entre les temps. Le biais de la répétition viendrait alors rétablir une possibilité d'harmonie en réactualisant un passé que la cohérence identitaire a préféré oublier ou refouler. Deleuze l'explique ainsi :

« La conscience de soi dans la recognition apparaît comme la faculté de l'avenir ou la fonction du futur, la fonction du nouveau. N'est-il pas vrai que les seuls morts qui reviennent sont ceux qu'on a trop vite et trop profondément enfouis ? <sup>29</sup> »

Ainsi se souvenir, et plus encore se souvenir de soi dans un passé oublié afin de ne pas faire face à la cohérence que l'identité nécessite, enrayerait la répétition. Il s'agirait de faire surgir du nouveau, du futur, dans les événements passés pour en arrêter la perpétuelle ré-actualisation.

« Ce qui se répète ne le fait qu'à force de ne pas " comprendre ", de ne pas se souvenir, de ne pas savoir, de ne pas avoir conscience. <sup>30</sup> »

---

27 W. Mouawad, *Le Poisson soi*, op. cit., p. 57.

28 G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 2.

29 *Ibid.*, pp. 24-25.

30 *Ibid.*, p. 26.

La répétition viendrait alors de cette absence de conscience de soi peut-être. Ne pas se souvenir de soi comme soi, mais comme un extérieur, ne pas dire « je » mais « il ». Se confronter à sa propre histoire, mais en la rendant fiction, l'offrir à un personnage pour s'en débarrasser. Pourtant au théâtre chaque personnage finit par découvrir ce qui se répète et pourquoi cela se répète. Et dans cette révélation de l'histoire, l'événement traumatique arrête de se réactualiser encore et toujours. Pourtant les personnages ne cachent que d'autres personnages, comme le dit Deleuze :

« Les masques ne recouvrent rien, sauf d'autres masques.<sup>31</sup> »

Les personnages sont donc des doubles de doubles, notamment dans le texte *Temps*, où dans une chambre d'hôtel, plusieurs personnages se rencontrent, n'étant en réalité, que les différents aspects d'un même personnage. Les textes, comme les personnages semblent tiraillés entre leurs histoires propres et la répétition de l'auteur. Ils le sont aussi entre les deux conceptions du théâtre de la répétition décrite par Deleuze : la répétition de l'éternel et la répétition de la foi.

« La grande idée de Nietzsche, c'est de fonder la répétition dans l'éternel retour à la fois sur la mort de Dieu et sur la dissolution du moi. Mais dans le théâtre de la foi, l'alliance est tout autre, Kierkegaard la rêve entre un Dieu et un moi retrouvé.<sup>32</sup> »

Ce tiraillement entre dissolution du moi et rêve d'un moi retrouvé, entre l'éternel retour sur l'événement traumatique et la foi est particulièrement mis en scène dans *Le Sang des promesses*. Dans les trois pièces, les enfants sont tout à coup emprisonnés dans la compulsion de répétition familiale sans pouvoir s'en défaire, sans en traverser l'histoire et sans en accepter les horreurs. Pourtant, de cet éternel retour naît une grande force, une foi absolue qui était impensable jusqu'alors. À terme donc la répétition permet d'envisager un avenir jusqu'ici impossible.

« Sans doute la répétition est-elle déjà ce qui enchaîne ; mais si l'on meurt de la répétition, c'est elle aussi qui nous sauve et qui guérit, et qui guérit d'abord de l'autre répétition. Dans la répétition, il y a donc tout le jeu mystique de la perte et du salut, tout le jeu théâtral de la mort et de la vie, tout le jeu positif de la maladie et de la santé.<sup>33</sup> »

Or c'est précisément là où Deleuze se distingue de Freud et d'*Au-delà du principe de plaisir* que peut peut-être se trouver la réponse à notre problématique. En effet, là où le psychanalyste pose la conscience de la répétition et du moment répété comme possibilité de la guérison, le philosophe déplace la solution. « L'opération autrement théâtrale et dramatique par laquelle on guérit, et aussi par laquelle on ne guérit pas a un nom : le transfert.<sup>34</sup> »

## Conclusion

Le fait donc que le patient d'un psychanalyste déplace la répétition traumatique sur l'analyste, le fait qu'il le rejoue de manière légèrement différente, permettrait alors d'enrayer la répétition.

Pourtant tout en expliquant cette opération, Deleuze file la métaphore avec le théâtre puisqu'il voit dans le transfert un procédé « théâtral et dramatique ». Ainsi si on peut substituer l'art à l'analyse, peut-on substituer la tragédie au procédé du transfert ?

---

31 *Ibid.*, p. 28.

32 *Ibid.*, p. 20.

33 *Ibid.*, p. 13.

34 *Ibid.*, p. 30.

Le théâtre serait dès lors un transfert du trauma non plus sur le psychanalyste mais sur ses propres personnages. Faire passer la répétition dans la fiction afin de la sortir définitivement du réel, de l'éternel présent qu'elle recrée, indépassable, niant passé et présent.

Le transfert, d'après Deleuze, serait donc la solution pour enrayer la compulsion de répétition. Le théâtre n'est pourtant jamais le palliatif que mettent en place les personnages pour sortir de l'infini recommencement qu'elle procure, avec un certain déplaisir. En effet, c'est toujours en dévoilant, en découvrant les secrets de familles, les choses vues enfants et enfouies, volontairement oubliées, que la répétition s'arrête, et qu'après l'horreur, les cris que procurent ces révélations, une réconciliation devient possible. Comprendre ce qu'on a enfoui dans le cœur le plus profond et obscur de son être, le faire remonter à la lumière de la conscience, pour enfin, se soulager de ce poids, qui inoubliable, vient faire syndrome, coupure dans la vie.

Mais si dans chaque histoire, à la fin, le personnage se libère de la compulsion de répétition qui le soumet jusqu'alors, Wajdi Mouawad, lui, continue à écrire, continue à scander la répétition, son texte, *Anima*, en est d'ailleurs le plus parfait exemple, le plus intense symptôme. Si on applique alors le schéma, soit l'auteur n'a pas réussi à dire, donc à faire surgir à la conscience l'élément traumatique – ce qui est d'ailleurs fort probable puisque Freud lui-même suggère qu'on n'arrive jamais à trouver la première apparition qui répétera toutes les autres.

« Le malade ne peut pas se souvenir de tout parmi ce qui est refoulé en lui, peut-être précisément pas de l'essentiel <sup>35</sup> »

Soit comme le suggère Deleuze, ce n'est pas la prise de conscience, la remontée à la mémoire qui permet de l'enrayer, mais le processus de transfert, qu'on a identifié comme étant potentiellement théâtral et dramatique. Alors c'est en mettant en scène, en déplaçant le problème dans la fiction, qu'il est possible de venir à bout du traumatisme de l'exil.

C'est ce que fait Wajdi Mouawad, mettre en scène et remettre en scène des personnages. Alors pourquoi ça ne cesse pas de se répéter infiniment ?

La réponse est peut-être déjà à lire dans la proposition de Deleuze :

« L'opération autrement théâtrale et dramatique par laquelle on guérit, et aussi par laquelle on ne guérit pas <sup>36</sup> »

Sans doute, le sens est à trouver dans la répétition elle-même, on cesse de souffrir de cette répétition, on cesse de vouloir l'arrêter, on l'accepte comme quelque chose d'inhérent à l'être comme Loup, le personnage principal de *Forêts*, ne peut que répéter le nom de ses ancêtres « comme un talisman au malheur <sup>37</sup> » Wajdi Mouawad ne peut qu'écrire, réécrire, donner en dialogue, ce qui sera toujours à répéter : un exil, une recherche d'un ailleurs, du lieu où tout reste possible, du lieu de l'avant exil, celui sans frontières ni limites de la répétition. Comme le dit Wilfried, le protagoniste de *Littoral* :

« J'ai cherché partout un ailleurs mais je n'ai rien trouvé : partout c'était toujours ici, et c'était crevant ! <sup>38</sup> »

Répéter, alors encore et encore, mais non plus comme une compulsion, mais comme un choix. Dans cet exil de la langue, de la culture et des situations, arrêter de chercher

---

35 S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 287.

36 G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 30.

37 W. Mouawad, *Forêts*, 2006, Leméac / Actes Sud-Papiers, Arles, 2009, p. 162.

38 W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 15.

l'ailleurs passé et oublié de l'enfance pour trouver un lieu : celui de la création artistique. Wahab répond ainsi à Wilfrid dans *Visage retrouvé* :

« Je me dis qu'il existe un pays où l'horizon cesserait pour de bon d'être rabattu.<sup>39</sup> »

Trouver un lieu, celui de l'écriture et de la scène où tout reste toujours possible, malgré la répétition.

L'œuvre de Wajdi Mouawad plie, déplie et replie la thématique de l'exil, en faisant se déplacer les frontières et les limites de son enfance, de sa culture, de son identité, mais aussi celles du réel et de la fiction.

## Mots-clefs

Wajdi Mouawad  
Répétition  
Exil  
Fiction  
Identité

## Bibliographie

**Deleuze, Gilles**, *Différence et répétition*, 1969, P.U.F., Paris, 1997.

**Freud, Sigmund**, *Œuvres complètes Psychanalyse Vol. XV 1916-1920*, P.U.F., Paris, 2002.

**Freud, Sigmund**, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, 1919, Gallimard Folio essais, Paris, 2008.

**Hofmannsthal, Hugo von**, *Lettre de lord Chandos et autres essais*, 1902, traduction : Albert Kohn et Jean-Claude Schneider, Gallimard, Paris, 1980.

**Mouawad, Wajdi**, *Anima*, Leméac / Actes Sud, Arles, 2012.

**Mouawad, Wajdi**, *Assoiffés*, Leméac/Actes Sud-Papiers, Arles, 2007.

**Mouawad, Wajdi**, *Ciels*, août 2009, Babel Littérature, Montréal, 2012.

**Mouawad, Wajdi**, *Forêts*, 2006, Leméac/Actes Sud-Papiers, Arles, 2009.

**Mouawad, Wajdi**, *Incendies*, juillet 2003, Babel littérature, Montréal, 2011.

**Mouawad, Wajdi**, *Le Sang des promesses puzzle, racines et rhizomes*, Leméac/Actes Sud-Papiers, Arles, 2009.

**Mouawad, Wajdi**, *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Leméac / Actes Sud-Papiers, Arles, 2008.

**Mouawad, Wajdi**, *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*, 2009, Leméac / Actes Sud-Papiers, Arles, 2011.

**Mouawad, Wajdi**, *Littoral*, juillet 1999, Babel Littérature n°1017, Montréal, 2010.

**Mouawad, Wajdi**, *Le Poisson soi*, Édition du boréal, Gatineau, 2011.

**Mouawad, Wajdi**, *Rêves*, Leméac/Actes Sud-Papiers, Arles, 2002.

**Mouawad, Wajdi**, *Temps*, Leméac/Actes Sud-Papiers, Arles, 2012.

**Mouawad, Wajdi**, *Visage retrouvé*, janvier 2003, Babel Littérature, Montréal, 2010.

**Mouawad, Wajdi, Archambault Hortense, Baudrillé Vincent**, *Voyage pour le festival d'Avignon 2009*, édition P.O.L. Nièvre, 2009.

**Mouawad, Wajdi**, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, Leméac/Actes Sud-Papiers, Arles, 2005.

**Nietzsche, Friedrich**, *La naissance de la tragédie*, 1871, Gallimard, Folio essais, 2007.

**Rosset, Clément**, *Le Réel : Traité de l'idiotie*, 1977, Éditions de Minuit, Paris, 1998.

---

39 W. Mouawad, *Visage retrouvé*, op. cit., p. 218.