



Mémoires, puzzle et fragments d'ici et d'ailleurs :
voyage initiatique pour se reconstruire et reconstruire
l'Histoire. *Incendies* de Wajdi Mouawad

Cynthia Eid

Igensia Education, France

eidcynthia@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0001-6742-9571>

Karl Akiki

Université Saint-Joseph de Beyrouth, Liban

karl.akiki@usj.edu.lb

<https://orcid.org/0009-0005-7141-4280>

Reçu le 28-07-2023 / Évalué le 05-09-2024 / Accepté le 30-09-2024

Résumé

Impossible de ne pas entendre dans l'histoire de Nawal l'écho de la mémoire du Liban. La pièce de théâtre *Incendies* de Wajdi Mouawad n'est ni historique ni documentaire mais une fiction suivie par l'Histoire, par la Mémoire du pays des Cèdres. Le présent article a pour but de répondre à la question suivante : Comment la littérature aide-t-elle à la création d'une transmission de la mémoire ? Trois axes seront abordés : la « Mémoire omise », qui tient les secrets de la famille, d'où la nécessité d'un travail de recherche pour éclairer la nécessité du non-dit ; la « mémoire fragmentée », qui met en lumière la complexité de la mémoire individuelle et des mémoires collectives ainsi que l'héritage de la guerre au Liban ; et la « réception de la mémoire » — thème multidimensionnel — qui souligne l'importance de la mémoire dans la compréhension de soi, de sa famille et de son histoire, et qui invite les lecteurs/spectateurs à réfléchir à leur propre rapport à la mémoire et à l'héritage.

Mots-clés : Mémoire omise, mémoire fragmentée, réception, voyage initiatique, quête

Memórias, puzzles e fragmentos daqui e de outros lugares : uma jornada iniciática para se reconstruir e reconstruir a História. *Incêndios* de Wajdi Mouawad

Resumo

É impossível não ouvir na história de Nawal o eco da memória do Líbano. A peça *Incendies* de Wajdi Mouawad não é histórica nem documental, mas uma ficção seguida pela História, pela Memória da Terra dos Cedros. O objetivo deste artigo é responder à seguinte questão : Como é que a literatura ajuda a criar uma memória da transmissão ? Serão abordados três domínios : a « memória omitida », que guarda os segredos da família, daí a necessidade de uma investigação que esclareça a necessidade do não-dito ; a « memória fragmentada », que evidencia a complexidade das memórias individuais e coletivas, bem como o legado da guerra no Líbano ; e a « receção da memória » — tema

multidimensional — que sublinha a importância da memória na compreensão de si próprio, da sua família e da sua história, e que convida os leitores/espectadores a refletir sobre a sua própria relação com a memória e a herança.

Palavras-chave : Memória omitida, memória fragmentada, receção, viagem iniciática, busca

Memories, puzzles and fragments from here and elsewhere : an initiatory journey to reconstruct oneself and history. *Incendies* by Wajdi Mouawad

Abstract

It's impossible not to hear in Nawal's story the echo of Lebanon's memory. Wajdi Mouawad's play *Incendies* is neither historical nor documentary, but a fiction followed by History, by the Memory of the Land of the Cedars. The aim of this article is to answer the following question: How does literature help to create a transmission of the memory ? Three areas will be addressed : the 'omitted memory', which holds the secrets of the family, hence the need for research to shed light on the necessity of the unspoken ; the 'fragmented memory', which highlights the complexity of individual and collective memories as well as the legacy of the war in Lebanon ; and the 'reception of memory' — a multi-dimensional theme — which underlines the importance of memory in understanding oneself, one's family and one's history, and which invites readers/viewers to reflect on their own relationship to memory and heritage.

Keywords : Omitted memory, fragmented memory, reception, journey of initiation, quest

Introduction¹

La pièce de théâtre *Incendies* de Wajdi Mouawad est une œuvre littéraire puissante qui explore des thèmes tels que la mémoire, l'identité et la transmission à travers des récits refoulés, omis, fragmentés complexes d'ici et d'ailleurs. En se basant sur le principe du puzzle, l'écriture mouawadienne plonge le lecteur dans une quête de vérité à travers les mémoires et les fragments d'histoires. Deuxième volet de la tétralogie *Le Sang des promesses*, la pièce raconte le parcours de Simon et Jeanne Marwan pour élucider le testament de leur mère. À travers les lettres léguées, ils vont à la recherche et à la découverte de l'identité de leur père et de leur frère inconnu. Les actions se déroulent dans un espace-temps non

¹ L'introduction, la conclusion et la première partie, « La Mémoire omise : une mémoire empêchée » qui chante » appartiennent à Cynthia Eid ; la seconde, « Anamnèse et mémoire fragmentée : de la mémoire individuelle aux mémoires collectives », et la troisième, « La Réception de la Mémoire », appartiennent à Karl Akiki.

précisé mais que l'on devine être celui du Liban, dans la période de la guerre civile, après l'invasion israélienne. Dans cet article, nous verrons comment la littérature aide à la création d'une transmission de la mémoire. Le parcours se fera en trois étapes.

Dans « La Gamme de mémoires », (2017 : 101-105), Dominique Viart évoque une typologie de 8 mémoires. L'une d'entre elles la « Mémoire omise », cette mémoire empêchée « qui chante » (1) où une démarche initiatique est requise pour effectuer des recherches et trouver ce qui est mal connu, où le refoulement et l'oubli sont des outils de protection des générations ultérieures et où le silence traumatique a pour vertu de ne pas réveiller la douleur. Cette mémoire omise tient les secrets de la famille. Pour aller à la rencontre de la mémoire omise, un travail de recherche pour éclairer le non-dit est nécessaire.

Dans un deuxième temps, il serait intéressant de faire émerger la mémoire fragmentée (2). Elle met en lumière la complexité de la mémoire individuelle et des mémoires collectives. Elle montre comment les souvenirs personnels et les souvenirs collectifs s'influencent mutuellement, s'enchevêtrent et se combinent pour former une mosaïque. Comprendre cette dynamique peut nous aider à mieux saisir comment les récits historiques et culturels se forment, se transforment et évoluent au fil du temps.

Enfin, c'est à la réception de la mémoire (3) que nous nous intéresserons. Cette pièce de théâtre, adaptée au cinéma, accorde une part importante au rapport avec le public qui reçoit l'œuvre. C'est le thème multidimensionnel de la mémoire qui sera étudié du point de vue du spectateur dans la compréhension de soi, de sa famille et de son histoire.

1. La Mémoire omise : une mémoire empêchée « qui chante »

Au Liban, au lendemain de la guerre civile et dans le sillage des Accords de Taef, une loi d'amnistie générale a été votée par les anciens belligérants, le 26 août 1991. Celle-ci a eu pour effet, entre autres, d'occulter la création d'un manuel d'histoire nationale commun à tous les citoyens libanais, au-delà des clivages communautaires. Comme l'enchaînement des événements historiques porte à équivoque selon chaque communauté

religieuse qui est partie prenante du conflit, l'union autour d'un manuel d'histoire objectif est impossible : « Les mêmes événements se trouvent ainsi signifier pour les uns gloire, pour les autres humiliations. À la célébration, d'un côté, correspond l'exécration, de l'autre. C'est ainsi que sont emmagasinées, dans les archives de la mémoire collective, des blessures réelles et symboliques » (Ricoeur, 2003 : 99).

Plus encore, cette amnistie a conduit à une amnésie nationale puisque aucune trace écrite des « événements » (c'est cet euphémisme périphrastique qui est utilisé au Liban pour parler de la guerre civile) ne subsiste. La mémoire de la guerre n'apparaît que dans des récits oraux et subjectifs que les anciens peuvent livrer ou retenir. Cette rétention de la mémoire, tout en favorisant la résilience, empêche l'émergence d'une identité personnelle et nationale complète, oscillant entre l'amputation et l'imputation créant ainsi un cercle vicieux de silence et de secret. C'est dans ce sens que doit se lire le refus des protagonistes de la pièce de parler, de se rappeler, de transmettre les faits. Ce sont ces trous du réel que la littérature tente de combler en racontant l'Histoire à travers des histoires : « Comment la mémoire de la guerre peut-elle s'articuler dans l'œuvre artistico-littéraire si elle ne peut ni contester, ni compléter, ni appuyer aucun récit historique officiel mais qu'elle se déploie dans un vide narratif relatif à la guerre dite civile ? » (Calargé, 2017 : 29).

Dans *Incendies*, les personnages principaux (Nawal, Jeanne et Simon) sont profondément affectés par les traumatismes qu'ils ont vécus. Ils développent ainsi des *mécanismes de refoulement* qui leur permettent de garder leur mémoire enfouie au plus profond d'eux-mêmes, de cacher leurs blessures et de (sur) vivre dans un monde marqué par la violence et la tragédie. *Nawal Marwan*, personnage central de l'histoire et mère des jumeaux (Simon et Jeanne), est marquée par la guerre civile qu'elle a vécue et les atrocités commises dans son pays d'origine. Elle garde un lourd secret depuis des décennies. Pour se protéger et protéger les siens, Nawal choisit de sombrer dans le silence qui se manifeste par un mutisme obstiné, qui persiste même lorsqu'elle est confrontée à la possibilité de révéler la vérité à ses enfants. Elle est présentée comme une femme mystérieuse et distante tout au long de la pièce. Son refoulement est si puissant qu'elle cache même des indices dans des enveloppes scellées, dans l'espoir qu'un jour, ses

enfants découvriront, par leur volonté d'investigation, la vérité sur leur passé. Le refus de la transmission l'accompagne jusqu'à la tombe. Elle s'enferme dans un mutisme continu et maladif : « [votre mère] ne disait jamais rien » (p.14) ; « aucune pierre ne sera posée sur ma tombe et mon nom gravé nulle part », « pas d'épithaphe pour ceux qui gardent le silence » (p.18). Le recours au notaire pour livrer la parole est en ce sens assez éloquent du refoulement volontaire ; c'est lui qui lèvera des pans de la mémoire et livrera aux jumeaux des bribes concernant l'identité de leur mère. Emprisonnée, Nawal évite de parler et devient la « femme qui chante ». La chanson doit se lire comme un moyen de fuite utilisé pour maquiller la sauvagerie du réel.

Le refoulement des traumatismes personnels et le mutisme forcé de la mémoire de Nawal visent la protection de son entourage quitte à l'amputer d'une partie d'elle-même, l'empêchant de se reconstruire pleinement : « je vais me taire », « j'ai l'impression qu'à partir du moment où je vais laisser échapper les mots qui vont sortir de ma bouche, tu vas mourir toi aussi » (p.32). Elle choisit d'être prisonnière de son propre passé, ce qui l'empêche de guérir et de trouver la paix intérieure. Ce mécanisme de survie pour elle passe nécessairement par le canal du silence. Dans un processus particulièrement pernicieux, le mutisme de Nawal fait écho à celui de ses parents et de son entourage familial : « les yeux ouverts, car souvent on m'a forcée à les tenir fermés » (p.101). La cécité qui transforme le personnage en objet passif est le fruit d'un indéfini, ce « on » qui représente le clan, la communauté qui force l'amnésie. Cela crée un sentiment d'impuissance et d'injustice, mais aussi un sentiment de survie cherchant ainsi à éviter les représailles et à protéger leur sécurité personnelle et familiale, à refouler leurs opinions politiques et à se conformer aux règles imposées par le pouvoir en place. Ils tentent ainsi de se préserver et de maintenir une certaine stabilité dans leur vie. Plus loin, c'est l'utilisation massive de la négation qui met en exergue l'importance du silence face au traumatisme : « Mes parents ne me disent rien. Ils ne me racontent rien. Je leur demande "Pourquoi a-t-on quitté le Sud ?". Ils me disent : "Oublie. À quoi bon ?". On me répond "Tout cela n'est pas vrai. Tu as rêvé Sawda" » (p. 52). Le silence devient stratégie et politique nationale. Outre les traumatismes personnels, *Incendies* explore le refoulement de l'Histoire. Cela transparaît

dans le récit tronqué de ce qui pourrait être le massacre du bus de Ain el Remmaneh : dès que le récit commence, il est interrompu (en didascalies) par le bruit extérieur qui étouffe la volonté de raconter et de livrer l'histoire : « D'autres hommes sont arrivés avec des mitraillettes et... *Longue séquence de bruits de marteaux-piqueurs* » (p. 72). Le mouvement mortifère s'intensifie lorsque le réel est maquillé. C'est ainsi que doit se lire la transformation de la prison de Khiam en musée « pour relancer l'industrie » (p.80). Le refus d'écrire l'Histoire s'exprime alors dans cette métaphore « Ils ont brûlé l'imprimerie. Brûlé papier, jeté l'encre » (p. 75) qui illustre clairement la décision de taire l'enchaînement des événements en refusant la mise sur papier du manuel d'Histoire nationale. Tous les moyens sont donc bons pour voiler la réalité et se voiler la face. Cette stratégie de refoulement apparaît à la fois comme un mécanisme de survie et une source de souffrance. Si au nom de leur sécurité et de celle de leur entourage, les personnages doivent faire face aux conséquences de leur silence et de leurs secrets, il faudrait toutefois trouver un moyen de briser ce cercle vicieux pour parvenir à la guérison et à la réconciliation évitant la perpétuation des cycles de violence et de division. Le refoulement des différences et des antagonismes ne fait qu'accentuer les conflits latents et rend impossible une véritable réconciliation. Le « on » indéfini fait référence au clan, à la communauté qui force l'amnésie. C'est une façon de se soustraire aux violences de l'Histoire (Rabaté, 2015 : 30).

Cette *amnésie défigure l'Histoire même* pour en faire des histoires, pour transformer le réel en fiction : « Ce sont des histoires entre des abrutis et que ça ne nous concerne pas ! Qu'on reste dans nos livres et notre alphabet à trouver ça "tellement" joli, trouver ça "tellement" beau, trouver ça "tellement" extraordinaire » (p.86). C'est cette résilience libanaise qui est remise en cause puisqu'elle permet d'occulter la réalité, de ne pas la voir, de lui préférer l'hyperbole de la forme au détriment de la profondeur du fond. Ainsi, « La volonté commune d'occulter le passé s'avérant finalement plus commode que le fait de le ressusciter rend effectivement difficile tout travail de mémoire » (Tamraz, 2015 : 6). En refoulant leur mémoire et en favorisant la résilience, les personnages se voient privés de leur propre histoire collective et de leur identité nationale. Néanmoins, ces mécanismes de refoulement sont aussi le moteur de la quête de vérité et de rédemption

des personnages, les poussant à surmonter les épreuves pour se reconstruire et trouver leur place dans un monde marqué par la violence et la tragédie. Les personnages sont pris entre *l'amputation*, car ils sont dépossédés de leur passé, et *l'imputation*, car ils portent les cicatrices visibles ou invisibles de leur pays d'origine. Ce refoulement est volontaire « Il y a certainement une raison, ma mémoire s'arrête là, je ne peux pas monter plus haut, mais l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en aiguille » (p. 61). *Incendies* nous invite ainsi à réfléchir à la complexité de la mémoire et de l'identité, et aux mécanismes qui nous permettent de survivre face aux blessures du passé.

Ce que fait Nawal la mère, ce qu'avait fait sa mère avant elle d'ailleurs est livré en héritage à Jeanne et Simon qui régissent d'abord chacun différemment face au poids de la mémoire. La pièce suit *les jumeaux* qui se lancent dans un voyage initiatique pour découvrir l'histoire de leur mère Nawal, décédée récemment. Ils grandissent dans l'ignorance de leur héritage familial et de l'histoire de leur mère. Le puzzle s'avère l'outil d'une quête de la vérité où ils se confrontent à des souvenirs douloureux et à des secrets familiaux enfouis depuis longtemps. Simon, en particulier, est rempli de colère. Il est en proie à des cauchemars récurrents et à des sentiments d'incompréhension. Jeanne, de son côté, cherche désespérément à découvrir la vérité et à briser le cercle du silence. Elle est prête à affronter les secrets du passé, même si cela signifie remuer le couteau dans la plaie. Au fur et à mesure, et au terme de la fouille, Simon et Jeanne trouvent la force d'accepter - à travers la mémoire de l'absente - les vérités déchirantes et de chercher par conséquent la rédemption, à reconstruire leur vie malgré les horreurs vécues. C'est par le retour à la terre/pays de la mère, cette mère nourricière, que l'histoire se redynamise et se brise le cycle de violence et de silence.

Dans leur quête, les mémoires douloureuses surgissent à la surface à travers les récits des personnages, créant une mosaïque d'identités fragmentées. En tirant le fil d'Ariane de la mémoire de Nawal, des mémoires multiples s'entremêlent pour former une trame complexe qui reflète des réalités plurielles des personnages et de leur héritage. Cette vérité se dévoile dans une ivresse amniotique, tel dans un jeu de piste et tout au long de la pièce, à travers des fragments, des indices et des bribes pour

s'assembler peu à peu et former un tableau plus complet de leur passé. Ce puzzle devient ainsi le symbole de la recherche de la vérité, des mémoires hétéroclites où chaque pièce est essentielle pour reconstituer l'histoire complexe des personnages. En se confrontant à leur passé, en recueillant les morceaux éparpillés de leur histoire, les jumeaux prennent une responsabilité face au passé de la mère et les personnages trouvent la force de surmonter les épreuves et de se reconstruire. Les fragments deviennent ainsi des éléments essentiels pour la construction d'une identité résiliente et la recherche d'une réconciliation avec soi-même.

La pièce de théâtre devient donc un espace de convergence mnémotique, chacun apportant ses mémoires et ses fragments au récit. Le théâtre devient ainsi un lieu où ces mémoires se rencontrent, se confrontent et se complètent. C'est dans cet espace de convergence que les vérités émergent, où les personnages se métamorphosent symboliquement et trouvent des réponses à leurs questions les plus profondes, à leur quête psychologique et spirituelle et où les spectateurs sont invités à réfléchir sur les mémoires collectives et individuelles : « L'effacement du meurtre collectif et de la violence d'État sape le socle narcissique de l'engendrement ; il atteint, pour la détruire, la mémoire et la transmission. Ce qui est effacé comme n'ayant pas eu lieu, n'a pas de lieu où s'inscrire, pour être pensé, et pour articuler le cours des histoires individuelles avec le cours de l'histoire collective » (Kaes, 1989 : 15).

2. Anamnèse et mémoire fragmentée : de la mémoire individuelle aux mémoires collectives

Comme mentionné à la première partie, les personnages sont confrontés à des mémoires morcelées par les traumatismes indicibles et les secrets du passé. Cependant, grâce à l'effort d'intellection, ils parviennent à prendre la mémoire à bras-le-corps et à la reconstruire en s'appuyant sur les mémoires des autres. Dans ce processus, la littérature se substitue à l'Histoire. C'est ce biais qui permet aux douleurs de l'amnésie de se taire et de basculer vers une réconciliation rendue possible par l'anamnèse.

Pierre Nora affirme que « Nous vivons à l'avènement mondial de la mémoire » et explore la construction de la mémoire collective à travers des lieux, des rituels, des symboles, etc. (Nora, 2002). La mémoire temporelle a besoin de ces lieux pour se replacer et la littérature suit cette logique pour contribuer à ce que cette construction mémorielle puisse produire à nouveau, être sur l'avant de la scène, tourner l'effort de restitution vers l'avenir, en comblant les trous du puzzle et en donnant une voix aux victimes. Ainsi, la mémoire fragmentée devient le point de départ d'un processus de (re) construction collective. C'est dans ce sens que se lit le voyage des jumeaux : pour comprendre la temporalité de la mémoire, on fait appel à l'espace et aux lieux symptomatiques pour reconstituer, panser et penser la suite logique du traumatisme originel.

En se positionnant par rapport à leur (s) passé (s)/présent (s), mémoire (s), les personnages tentent de protéger leurs proches/reconstituer leurs identités, leurs racines, leurs origines, etc. C'est dans ce jeu sur les temporalités que « l'instant est arraché à la dialectique du triple présent, il n'est plus qu'interruption du temps, rupture de la durée » (Ricœur, 1994 : 63). Dans *Incendies*, le thème de la mémoire fragmentée et son passage de l'individuel au collectif est capital. L'objet de la quête au niveau du schéma actantiel est de « reconstruire l'histoire. L'histoire est en miettes » (p.130), celle de l'individuel, du collectif et le temps pour articuler la petite histoire et la grande Histoire.

D'ores et déjà, en explorant les écrits laissés par leur maman, Simon et Jeanne acquièrent une compréhension plus profonde de leur héritage grâce à un itinéraire mémoriel et à une quête progressive qu'ils mettent en marche : « il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes. Vous avez ouvert l'enveloppe, vous avez brisé le silence » (p.132). Il s'agit donc d'un acte volontaire, la mémoire se vivant dans la prise de risques et de responsabilité pour enclencher le dénouement de l'histoire : « Il faut ici observer, rechercher, collecter des indices, dans une relation directe, presque charnelle avec le monde enquêté. [...] Il faut payer de sa personne » (Kalifa, 2004 : 10). En allant à la recherche d'indices mémoriels (lettres, carnets et récits littéraires recueillis auprès de témoins), les personnages font de la littérature un moyen de transmission entre les générations passées et présentes, un moyen de réminiscence, de

reconstruction de l'histoire où la mémoire collective se perpétue et trouve sa place dans le tissu de l'identité individuelle et collective. Les personnages doivent faire face à leur propre mémoire individuelle. Il ne faut pas oublier que Jeanne et Simon ont grandi en ignorant l'histoire de leur mère ; ils doivent donc reconstruire les événements à partir des souvenirs fragmentés et des indices qu'ils trouvent. Cette réception individuelle de la mémoire est essentielle pour comprendre l'histoire personnelle de Nawal et pour avancer dans leur enquête.

Dans cette quête de soi que Simon et Jeanne entament, la parole a d'ailleurs des fonctions essentielles : outre le fait de libérer les traumatismes refoulés, elle donne accès au passé, reconstruit un parcours de restitution et de reconquête de la mémoire. Cette mise en scène de la mémoire est un processus qui devient ainsi un véhicule de mémoire. C'est en ce sens que se lisent les techniques d'investigation utilisées puisque « Au jeu des questions et réponses on arrive facilement à la naissance des choses » (p. 100).

Il ne faut pas oublier que, dans leur voyage pour remonter l'histoire personnelle de leur maman [et par ricochet celle de son pays d'origine], Simon et Jeanne cherchent à reconstruire leur identité en reliant les pièces manquantes de l'Histoire enfouie en respectant le processus de « post-mémoire » (Hirsch, 2012). Ils se lancent dans une quête de compréhension de soi en retraçant leur passé et en reconstruisant le puzzle complexe de leur histoire familiale. Les mots et les récits littéraires deviennent des indices qui leur permettent de comprendre les origines et de tisser des liens entre les événements qui ont façonné leur destin. Les retours en arrière et les révélations graduelles tout au long de la pièce mettent en évidence cette fragmentation, créant un puzzle complexe de souvenirs incomplets et un effort de reconstruction collective de la mémoire.

Dans cette quête de vérité familiale et personnelle, Simon et Jeanne font alors face aux horreurs d'un passé atroce de Nawal, lequel passé est enraciné dans une guerre civile odieuse couronnée par des atrocités en continu. En affrontant leur passé, ils parviennent à reconstruire leur identité individuelle et une identité collective. Le motif de l'autobus qui constitue la fêlure originaire pour Nawal et qui explicite sa phobie des bus est en réalité une retransmission du massacre de Ain el Remmaneh, point de départ de la guerre civile libanaise : « Quand elle [Nawal] était jeune, elle a vu un

autobus de civils se faire mitrailler devant elle » (p.69). L'expérience individuelle devient donc le moyen de jeter le regard sur l'expérience collective : « [Ceci] témoigne [e] du besoin contemporain de réenraciner un présent veuf de ses ancrages dans ce qui a contribué à le faire tel qu'il est devenu » (Viart et Vercier, 2008 : 274).

Subséquemment, la littérature devient un outil puissant pour la reconstruction fragmentée des mémoires individuelle et collective, de la « démémoire » se substituant ainsi à l'Histoire, qui peut parfois être silencieuse ou manipulée, pour combler les vides du puzzle national.

Les lettres de Nawal, qui sont en réalité des fragments d'un roman, deviennent le lien entre les mémoires individuelles et collectives, des destinées à compléter ou à remplacer, à prolonger l'échange de paroles, ou à en garder une trace (enveloppe remise par le notaire à Jeanne et Simon). Les bribes de littérature permettent de reconstruire une histoire nationale, de donner une voix aux victimes et de témoigner des horreurs passées : « Véritable ontologie esthétique, la littérature fait coïncider le Dire et l'être. Elle ne saisit pas le monde, elle s'y substitue. L'histoire, au contraire, n'a rien d'un absolu littéraire : sa vocation est précisément de rendre compte d'un hors-texte » (Jablonka, 2014 : 42).

Par ailleurs, force est de mentionner le rôle des femmes dans le processus de réconciliation avec soi et avec la société et dans la transmission de la mémoire à travers la parole. C'est à travers les femmes que l'accouchement de la parole et de la mémoire a lieu. Elles sont des passeuses de mémoire et des médiatrices. La pièce est d'ailleurs dédiée à deux femmes, Nayla Mouawad et Nathalie Sultan qui inaugurent le texte et lui assurent une caution féminine indispensable.

Cela commence par la grand-mère Nazira qui insuffle le sentiment de révolte et provoque la parole : « Dis-non. Refuse » (p. 41). C'est elle qui pousse Nawal vers l'éducation vue comme un moyen de contrer le mutisme abêtissant livré en héritage : « Nous, [...] les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps ; j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil. Alors apprends... apprends à lire, à écrire, à compter, à parler : apprends à penser. Nawal. Apprends » (p. 42).

Sawda, l'amie de Nawal, est également source d'intérêt. D'origines et de confessions différentes, ces deux femmes retrouvent dans leur amitié une paix, loin de la terreur qui soulève leur pays. Chacune a un talent ou une aptitude — l'écriture pour Nawal et le chant pour Sawda — qu'elles s'efforcent de transmettre à l'autre dans une optique de complémentarité entre l'accomplissement intellectuel et spirituel « C'est au miroir de l'autre que se découvre l'individu contemporain, élaborant un récit où la fiction se mêle aux souvenirs, et l'écriture de soi à la fable familiale » (Demanze, 2008 : 9). L'obsession de Sawda à vouloir apprendre à écrire pour graver sur la tombe doit se lire comme un besoin d'écrire et de déchiffrer l'Histoire dans son propre alphabet, dans sa propre langue. Ce processus de vocalisation, d'acquisition et d'accaparement de l'Histoire est propre aux littératures post-coloniales et met en lumière les tensions qui subsistent entre les anciens dominants/dominés quant à l'émergence d'un roman national : il ne faut pas oublier que sous le mandat français, un basculement des pouvoirs a été observé, des dignitaires musulmans aux chrétiens. Selon un système de vases communicants, Nawal implique Sawda dans cette part de responsabilité dans la quête de la mémoire, faire mémoire, c'est passer à l'âge adulte : « Sawda, quand on a arraché mon fils de mon ventre puis de mes bras, puis de ma vie, j'ai compris qu'il fallait choisir : où je défigure le monde ou je fais tout pour le retrouver. Et chaque jour, je pense à lui » (p.88). Ce partage doit se lire dans un souci d'affirmation et de confirmation de soi puisque « Quand les événements vécus par l'individu ou par le groupe sont de nature exceptionnelle, ou tragique, ce droit [de savoir] devient un devoir : celui de se souvenir, celui de témoigner » (Todorov, 2015 : 16).

Ce mouvement féminin qui délie la parole et décille les yeux est également partagé par Jeanne. Très rapidement, inversement à son attitude à la scène 2, elle pousse Simon dans ses derniers retranchements pour le sortir de son mutisme : « Tu lui demandes le cahier rouge et tu regardes ce qu'il y a dedans » (p. 96). Elle prend dès lors les choses en main pour assurer la transmission : « Je pars vers le pays. Je vais essayer de retrouver ce père, et si je le trouve [...] je vais lui remettre l'enveloppe » (p.73). La question de la filiation devient essentielle, celle de savoir qui est le père biologique et de construire son identité mais également de combler les trous imposés à

la mémoire. Cette décision d'ouvrir la mémoire marque son passage de l'adolescence à l'âge adulte : « Il fallait choisir : ou je défigure le monde ou je fais tout pour le retrouver » (p. 88).

À un dernier niveau, il ne faut pas oublier que l'histoire de Nawal est profondément enracinée dans celle du Liban, marquée par la guerre civile et les conflits communautaires. Les personnages interagissent avec des témoins et des acteurs de ces événements passés, qui ont également leurs propres souvenirs et interprétations. La réception de la mémoire collective met en lumière les traumatismes collectifs et la manière dont ils sont transmis à travers les générations. Face à la mémoire incomplète, bancale, en mosaïque, Jeanne prend alors une posture de chercheuse, interviewe des personnes pour ressortir leur histoire à travers les histoires, rencontre des témoins narrateurs, recherche dans les archives pour reconstituer une mémoire. Elle est à la fois enquêteuse, détective, passeuse de l'histoire. Elle se mure dans un silence et délègue la parole, remonte l'histoire à travers la morphopsychologie pour reconstituer la vie de Nawal et, par ricochets, celle de la militante communiste libanaise Soha Bechara (qu'incarnerait Nawal) puis celles des Libanais concernant les différentes étapes de l'histoire, celle de Sabra et Chatila, du bus de Ain el Remmaneh qui constituent un imaginaire collectif du Liban, créant ainsi un roman national.

Ces différents mouvements qui veillent à l'évolution des différents personnages représentent les diverses attitudes possibles face à la dé-mémoire. Ils sont également une représentation des processus mnémoniques utilisés par les Libanais face aux fils de l'histoire de leur guerre civile puisque « s'affranchissant des circonstances, du réalisme, l'histoire tombe dans un temps non historique, un présent perpétuel, où les personnages deviennent des figures » (Farcet, 2009 : 157).

3. La Réception de la Mémoire

Cette dernière partie se place du côté de la réception de l'œuvre et analyse les procédés qui permettent au lecteur d'être partie prenante du recouvrement de la mémoire. *Incendies* propose une réflexion profonde sur la façon dont la mémoire est reçue par les lecteurs. Mouawad entre ainsi

dans une fonction citoyenne de la littérature propre à l'écriture libanaise francophone. L'objectif n'est pas uniquement de retranscrire une histoire mais de faire réfléchir à et sur l'Histoire. Grâce à une écriture engageante, les lecteurs, qu'ils soient endogènes (les Libanais qui ont vécu les traumatismes de la guerre civile) ou exogènes (principalement les francophones qui ne sont pas directement liés à cette histoire) sont invités à participer au recouvrement de la mémoire/des mémoires, celle (s) des Libanais, des Palestiniens, de soi et des autres. Mouawad crée ainsi un langage commun qui transcenderait les frontières culturelles et inviterait tous les lecteurs à se confronter aux blessures du passé et à participer à la reconstruction de la mémoire collective. C'est en ce sens qu'il faut se pencher sur les multiples interactions qui existent entre le « pôle esthétique » et le « pôle artistique » (Iser, 1976 : 90).

Cela commence par les jeux linguistiques qui émaillent l'écriture du dramaturge. Ils apparaissent par les déformations des expressions : « c'était pas la mer à voir » (p. 13), « l'enfer est pavé de bonnes circonstances » (p. 14), « ça lui ressemble comme deux couteaux » (p. 25), « Rome ne s'est pas construite en plein jour » (p. 25-26), « je me suis douté qu'il y avait endive sous roche » (p. 67). Les détournements de sonorités, les glissements de langages, les substitutions phonétiques permettent d'engager le lecteur dans son processus de lecture qui ne se limite plus à la linéarité ni à la simple consommation des événements de l'histoire. Ces mutations langagières font appel à un acte cognitif de la lecture et ont souvent une fonction comique voire ironique puisqu'elles miment l'appropriation que les Libanais ont faite de la langue française. Dans ce même sillage, force est de relever le mélange linguistique. Il peut s'agir du français québécois, de l'anglais ou de l'arabe : « la grosse tabarnak », « la vieille câlisse », « hostie », « you bet », « nous fucker » (p. 19), « elle pète une fuse » (p. 23). La scène 33 est d'ailleurs une illustration pertinente de ce plurilinguisme propre au Liban : les virages de langues font en sorte de solliciter le lecteur, de le sortir de sa passivité et de l'engager dans la lecture.

Ce jeu de la littérature sur la littérature s'exacerbe grâce au mélange des genres qui coexistent dans *Incendies*. C'est en ce sens que doivent se lire les titres des scènes qui ressemblent à des titres de chapitres de romans ou l'usage du théâtre qui permet une mise à distance de la mémoire, sa mise

en images puisque « la scène [est perçue] comme un lieu de consolation » (p.9). Plus encore, le recours à la retranscription des lettres écrites ou aux indices « cahier rouge », « une photo », « enregistreur » transforment la pièce de théâtre en récit de filiation (« [Le récit de filiation] procède à rebours du récit de type biographique traditionnel et de sa chronologie linéaire. Il remonte le temps. Souvent lancé à partir d'une disparition [...], le texte part du présent et collecte peu à peu souvenirs, récits reçus, objets qui permettront de déchiffrer le passé » - Viart, 2011) ou en récit policier où les protagonistes enquêtent sur le meurtre de leurs origines : « Le motif du puzzle est fréquemment mobilisé pour figurer dans le mouvement de l'enquête la mise en relation des pièces collectées : [...] il s'agit d'insister sur la dimension ludique du processus intellectuel et le geste métonymique qui recompose une totalité à partir d'indices émiettés » (Demanze, 2019 : 157). Ce mélange théâtre/roman facilite d'ailleurs l'adaptation cinématographique de l'œuvre.

Enfin, la quiétude du lecteur est perturbée par les différentes sollicitations intellectuelles que lance le texte. Par exemple, la scène 14 voit un télescopage du dialogue Nawal/Sawda et de celui de Jeanne/Simon. Au-delà de la polyphonie absurde que cela peut créer, il est intéressant d'y déceler une superposition des mémoires par palimpsestes et que le lecteur va devoir déchiffrer, par effort intellectuel. Cet effort est également à l'œuvre à la scène 25 où les dates et les lieux sont omis pour parler des massacres de Sabra et Chatilla mais que le lecteur averti peut reconnaître, investiguer, questionner et comprendre. Pour cela, la Bibliothèque du lecteur (Eco, 1985) est continuellement sollicitée dans *Incendies*. Ce n'est qu'à ce prix que se dessine en filigrane l'intertextualité avec le mythe d'Œdipe que Wajdi Mouawad réécrit dans sa pièce. Tout le processus de recherche du coupable que représenterait le père de Jeanne et Simon et la découverte finale de l'inceste correspond aux mythes essentiels de l'histoire d'Œdipe : « Le lecteur-spectateur de Wajdi Mouawad pressent une invitation au retour à l'art dramatique premier, à Sophocle, comme le confirment son essai Traduire Sophocle, ses travaux scéniques et l'inceste « œdipien » qui traverse la tétralogie. Tous nous renvoient à l'instant sophocléen, « à la croisée des chemins » (*Incendies*), à la « jonction des deux routes » (*Œdipe roi*, Sophocle), à cet espace temporel qui fait basculer

les destins, lorsque la malédiction s'abat sur des hommes qui ne sont pas coupables » (Bassil El Ramy, 2012). Il en est de même pour le parcours initiatique et infernal que Simon doit traverser pour retrouver Jeanne : en ce sens, il ressemble à Orphée partant à la recherche d'Eurydice. L'usage de mythes en arrière-plan fait en sorte de créer un lien entre les attentes du lecteur occidental et celle du lecteur oriental, d'assurer une structure en miroir et une ressemblance entre ces deux bords du monde : « L'Orient d'aujourd'hui est devenu de plus en plus 'proche', capable de renvoyer à l'Occident un reflet de lui-même [...] une image réellement fraternelle, un peu comme une projection sur grand écran de ses angoisses intimes » (Haddad, 2008 : 157).

L'auteur d'*Incendies* invite les lecteurs à démêler les fils de l'histoire et à reconstituer le puzzle de la mémoire en devenant eux-mêmes des acteurs dans le processus de recouvrement de la mémoire, au-delà de leur rôle de spectateurs passifs. Par le biais de cette dimension ludique de l'écriture, des énigmes à résoudre et des symboles à décrypter sont disséminés tout au long de la pièce créant une atmosphère singulière qui pousse les lecteurs à chercher des indices et à interpréter les significations cachées. Cette dimension ludique stimule l'imagination des lecteurs et les incite à développer une lecture interactive et citoyenne à la fois.

Ainsi à travers le ludique, Wajdi Mouawad incite les lecteurs à s'impliquer dans des questions sociétales et politiques en leur demandant de faire preuve d'une réflexion active, à prendre conscience des conséquences de la guerre et des actes de violence, à s'engager dans la quête de vérité et de justice, et à transmettre ces enseignements aux générations futures. *Incendies* nous rappelle ainsi l'importance de la mémoire collective et le rôle essentiel des lecteurs dans sa préservation et sa compréhension.

Conclusion

En conclusion, la pièce de théâtre *Incendies* de Wajdi Mouawad met en lumière le rôle essentiel de la littérature dans la création d'une transmission de la mémoire. À travers une écriture puissante et émouvante, Mouawad explore les mécanismes de la mémoire individuelle et collective, et montre

comment la littérature devient un moyen de préserver et de transmettre cette mémoire aux générations futures. La mémoire y est fragmentée, morcelée par les traumatismes, les secrets et les violences du passé. Cependant, la littérature offre un moyen de rassembler ces fragments et de les relier pour reconstruire une mémoire cohérente. Mouawad utilise des éléments narratifs et stylistiques complexes pour créer une structure narrative qui guide le lecteur à travers les méandres de l'histoire. Les indices disséminés, les lettres énigmatiques et les jeux de langage incitent les lecteurs à participer activement à la reconstitution de la mémoire, les rendant ainsi partie prenante du processus de transmission.

La littérature dans *Incendies* transcende les limites du temps et de l'espace, permettant aux lecteurs de s'immerger dans l'histoire et de ressentir l'impact des événements passés. Les mots deviennent des témoins, des porteurs de souvenirs et de vérités cachées. Ils ouvrent une fenêtre sur le passé, rendant les lecteurs conscients des erreurs commises et des leçons à tirer de l'Histoire. De plus, la littérature dans *Incendies* joue un rôle de médiation entre les mémoires individuelles et collectives. Les personnages, en découvrant leur propre histoire, se confrontent aux souvenirs douloureux et aux réalités qui ont façonné leur identité. La littérature devient ainsi un moyen de comprendre et d'accepter l'autre, de transcender les divisions et de favoriser la réconciliation.

En fin de compte, *Incendies* de Wajdi Mouawad démontre que la littérature est un puissant outil de création d'une transmission de la mémoire. Elle permet de préserver les souvenirs, de relier les fragments de mémoire et de les transmettre aux générations futures. En engageant les lecteurs dans une réflexion active et en les invitant à participer au processus de reconstitution de la mémoire, la littérature devient un véritable acte de citoyenneté, contribuant à la construction d'une société consciente de son passé et de son avenir.

Bibliographie

Bassil El Ramy, R. 2012. « Échapper à la fatalité des violences : *Le Sang des promesses* de Wajdi Mouawad ». *Esprit*, p. 127- 130. [En ligne] : <https://doi.org/10.3917/espri.1205.0127> [consulté le 20 juillet 2023].

- Calargé, C. 2017. *Liban Mémoires fragmentées d'une guerre obsédante. L'anamnèse dans la production culturelle francophone (2000 – 2015)*. Leiden : Brill.
- Demanze, L. 2008. *Encres orphelines, Pierre Bergougnieux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris : Éditions José Corti.
- Farcet, Ch. 2009. « L'opacité des planchers et la transparence des plafonds », postface à la pièce *Incendies de Wadi Mouawad*. Lemeac : Actes Sud.
- Gagnon, É. 2016. « Incendies : Le voyage initiatique de Wajdi Mouawad. » *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, vol. 59.
- Haddad, K., (dir.). 2008. *La Littérature francophone du Machrek*. Beyrouth : Presses de l'Université Saint-Joseph.
- Hirsch, M. 2012. *The generation of Postmemory, Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Iser, W. 1976. *L'Acte de lecture*. Paris : Seuil.
- Jablonka, I. 2014. *L'Histoire est une littérature contemporaine*. Paris : Seuil.
- Kaes, R. 1989. « Le pacte dénégatif dans les ensembles transsubjectifs ». Dans A. Missenard (coord.). *Le négatif. Figures et modalités*. Paris : Dunod.
- Kalifa, D. 2004. « Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900 », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 1, n° 22, p.15-28.
- Macé, N. 2010. « Incendies de Wajdi Mouawad : le jeu de la mémoire et de l'oubli ». *Conserveries mémorielles*, vol. 8.
- Nora, P. 2002. « L'avènement mondial de la mémoire ». [En ligne] : <https://www.eurozine.com/lavenement-mondial-de-la-memoire/> [consulté le 20 juillet 2023].
- Rabaté, D. 2015. *Désirs de disparaître, Une traversée du roman français contemporain*. Rimouski : Tangence, « Confluences ».
- Ricoeur, P. 2003. *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*. Paris : Seuil.
- Ricoeur, P., 1994. « La souffrance n'est pas la douleur ». Dans J-M. Kaenel (dir.). *Souffrances. Corps et âme, épreuves partagées*. Paris : Autrement.
- Tamraz, N. (dir.). 2015. *Littérature, Art et monde contemporain*. Beyrouth : Presses de l'Université Saint-Joseph.
- Thomas, D. 2009. « Incendies de Wajdi Mouawad : le tragique au féminin ». *Littérature*, vol. 155, no. 1.
- Todorov, T. 2015. *Les Abus de la mémoire*. Paris : Arléa Éditions.
- Todorov, T. 2019. *Un Nouvel âge de l'enquête*. Paris : Corti.
- Viart D., Vercier, B. 2008. *La Littérature française au présent* (2^e édition). Paris : Bordas.
- Viart, D. 2011. Le récit de filiation. Dans *Héritage, filiation, transmission* (1 –). Louvain : Presses universitaires de Louvain. [En ligne] : <https://books.openedition.org/pucl/4197> [consulté le 20 juillet 2023].



© *Synergies Portugal*, n° 12, Année 2024.
Revue du GERFLINT (Évreux - France)
- Décembre 2024 -

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb436447866>
Bibliothèque nationale de France.

Éléments sous droits d'auteur. Modalités de lecture et de citation, politique d'archivage
et mentions légales consultables sur le site de l'éditeur www.gerflint.fr et de la revue :
<https://gerflint.fr/synergies-portugal>

