

Pour un exil *désexilant*:
Une analyse du thème de l'exil dans *Littoral* et *Incendies* de Wajdi
Mouawad au théâtre et au cinéma

by

Gabrielle Berron-Styan
B.A., University of Victoria, 2012

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of French

© Gabrielle Berron-Styan, 2014
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by
photocopy or other means, without the permission of the author.

Comité de supervision

Pour un exil *désexilant* :
Une analyse du thème de l'exil dans *Littoral* et *Incendies* de Wajdi
Mouawad au théâtre et au cinéma

by

Gabrielle Berron-Styan
B.A., University of Victoria, 2012

Comité de supervision

Dr. Sada Niang, (Department of French)
Superviseur

Dr. Claire Carlin, (Department of French)
Membre du Département

Résumé

Comité de supervision

Dr. Sada Niang (Department of French)

Superviseur

Dr. Claire Carlin (Department of French)

Membre du Département

Ce mémoire traite du thème de l'exil dans les deux premiers volets du cycle *Le Sang des promesses* du dramaturge et metteur en scène Wajdi Mouawad, *Littoral* (2009) et *Incendies* (2003), ainsi que dans leur adaptation cinématographique. C'est selon nous une problématique importante dans la création artistique de Mouawad. Dans le premier chapitre de notre travail, nous montrerons que l'exil est un phénomène complexe et multiforme. Ensuite, nous nous pencherons sur les différentes formes d'exil qui préoccupent les personnages dans le théâtre de Mouawad. Nous verrons que, dans les deux pièces de notre corpus, l'exil est à la fois spatial et psychologique, extérieur et intérieur, individuel et collectif, volontaire et subi, valorisant et démoralisant. Nous verrons aussi que l'expérience et les conséquences de l'exil varient selon la génération à laquelle appartiennent les personnages. Le troisième chapitre de notre étude sera consacré à l'analyse des films *Littoral* (2004) et *Incendies* (2010). Nous montrerons que grâce à ses techniques de montage, de cadrage et de prises de vue, le cinéma nous offre une interprétation visuellement riche de l'expérience, intérieure et extérieure, individuelle et collective, de l'exil. Finalement, nous montrerons que pour sortir de l'exil, les personnages mouawadiens doivent réaliser une autre forme d'exil : un exil *désexilant*. Nous verrons ainsi à quel point l'exil est au cœur de la création artistique de Wajdi Mouawad.

Table des matières

Comité de supervision.....	ii
Résumé.....	iii
Table des matières.....	iv
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
1. Présentation de l’auteur et définition de l’exil.....	5
1.1. Wajdi Mouawad.....	5
1.2. Définition opératoire de l’exil.....	7
1.3. L’exil dans les littératures d’expression française.....	14
2. Exils et exilés dans <i>Littoral</i> et <i>Incendies</i> de Wajdi Mouawad.....	20
2.1. Introduction.....	20
2.2. Exils de la génération des adultes.....	22
2.3. Exils de la génération des jeunes adultes.....	34
2.4. Exils de Nihad <i>alias</i> Abou Tarek.....	52
2.5. Conclusion.....	55
3. L’exil dans les adaptations cinématographiques de <i>Littoral</i> et d’ <i>Incendies</i>	58
3.1. Théâtre, cinéma et leur rapport.....	58
3.2. Du théâtre au cinéma.....	60
3.3. La représentation de l’exil dans l’adaptation cinématographique de <i>Littoral</i>	62
3.4. La représentation de l’exil dans l’adaptation cinématographique d’ <i>Incendies</i>	74
3.5. Conclusion.....	83
Conclusion.....	87
Bibliographie.....	93

Remerciements

Je remercie très sincèrement mon directeur de mémoire, Monsieur Sada Niang, pour sa patience, pour ses conseils avisés, pour sa disponibilité et son précieux soutien tout au long de ce projet.

Je tiens également à remercier Madame Claire Carlin pour ses commentaires, sa confiance et ses encouragements inépuisables.

Merci, surtout, à mes parents, Jack et Catherine, qui ont fait de moi ce que je suis aujourd'hui et qui m'ont accompagnée tout au long de ce travail. Je ne trouverai jamais de mots assez forts pour leur dire toute ma reconnaissance pour leur patience, leur confiance et leur amour.

Introduction

Ce mémoire de maîtrise se propose de présenter une étude du thème de l'exil dans les deux premiers volets du cycle *Le Sang des promesses* du dramaturge et metteur en scène Wajdi Mouawad, *Littoral* (2009) et *Incendies* (2003), ainsi que dans leur adaptation cinématographique. C'est selon nous, une problématique importante dans la création artistique de Mouawad. En effet, c'est un sujet que la critique mouawadienne n'a pas manqué de relever : dans un grand nombre de livres et d'articles sur Mouawad, on mentionne l'exil, et aussi l'expérience personnelle de l'exil de l'auteur. Dans son ouvrage *Voices of Exile in Contemporary Canadian Francophone Literature*, F. Elizabeth Dahab soutient que « Mouawad is quintessentially a writer of exile, both metaphorical and actual »¹. D'autre part, Wajdi Mouawad lui-même souligne que, « [l']écriture et l'exil ont partie liée, depuis toujours »². Dans une discussion avec H. Archambault et V. Baudriller, Mouawad affirme aussi que le Liban, la guerre civile et l'exil sont tous des aspects qui ont marqué sa vie à un point tel qu'ils se retrouvent dans chacune de ses œuvres, et qu'il lui est impossible d'écrire sur un autre sujet : « 'Parce qu'il y a eu 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. C'est pourquoi je ne peux pas écrire autre chose »³. L'exil occupe une espace non négligeable dans l'univers imaginaire de Mouawad. Pourtant, rares sont les études approfondies sur l'exil dans ses œuvres

¹ F. Elizabeth Dahab, « Of Broken Promises and Mended Lives » dans *Voices of Exile in Contemporary Canadian Francophone Literature*, Plymouth, Lexington Books, 2009, p. 160.

² Fabienne Darge, « Le théâtre comme antidote à l'exil », *Le Monde*, 28 octobre 2006, p. 27.

³ Wajdi Mouawad, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, Avignon, P.O.L. Festival d'Avignon, 2009, p. 64-65.

théâtrales, et encore moins sur l'exil dans les adaptations cinématographiques de ses pièces.

Cette étude, donc, vise à pallier ce manque dans l'espoir d'apporter un éclairage nouveau sur cette œuvre prestigieuse. L'exil ranime un ensemble de questions sociales, politiques et morales, voire philosophiques, qui concernent autant les notions de perte, d'éloignement et de solitude, que de mémoire, d'histoire et de l'Autre. Nous nous limiterons aux pièces et aux films *Littoral* et *Incendies* puisqu'ils contiennent un noyau de réflexion qui gravite particulièrement autour de la problématique de l'exil, et en conséquence autour de l'identité et de l'altérité.

Littoral (2009) met en scène le voyage initiatique et spirituel de Wilfrid qui, en apprenant la mort de son père alors inconnu, décide de se rendre au pays natal de ce dernier pour lui trouver un lieu de sépulture. Dans ce pays ravagé par la guerre où règnent l'injustice, le chaos et la souffrance, Wilfrid rencontre plusieurs personnes qui, chacun à son tour, se joignent à lui et lui dévoile son destin personnel. Ensemble, ils entreprennent une marche vers la mer où, après avoir livré le cadavre du père, ils réussissent tous à retrouver le sens de leur quête.

Dans *Incendies* (2003), les jumeaux Jeanne et Simon se voient confier une mission à travers le testament de leur mère : ils doivent retrouver leur père, qu'ils croyaient mort, et leur frère, dont ils ignoraient l'existence, afin de leur remettre une lettre écrite par leur mère, Nawal. Ils se rendent donc au pays natal de Nawal et

remontent le passé pour découvrir leurs origines. En cours de route, les protagonistes découvrent non seulement la douleur et la souffrance qui ont marqué la vie de leur défunte mère, mais aussi le secret honteux de leur naissance, à savoir que leur père et leur frère ne font qu'un.

Notre étude sera divisée en trois chapitres. Dans le premier chapitre, nous nous proposons de donner une définition opératoire de la notion d'exil. Nous nous pencherons surtout sur l'ouvrage de Neil G. Bishop intitulé *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*. Dans ce livre, Bishop regroupe les variantes multiples du thème de l'exil : exil psychique, social, spatial, temporel, langagier, exil volontaire, heureux et fondamental. Ces différentes perspectives sur l'exil guideront notre analyse des textes mouawadiens au chapitre suivant. Les ouvrages de Jacques Mounier (*Exil et littérature*, 1986), Pierre Nepveu (*Écologie du réel*, 1988) et Isabelle Cielens (*Trois fonctions de l'exil dans les œuvres de fictions d'Albert Camus*, 1985) viendront également nourrir notre travail sur la notion d'exil.

Notre deuxième chapitre sera consacré à la lecture des textes dramatiques *Littoral* et *Incendies* de Wajdi Mouawad à la lumière de la problématique de l'exil. Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur les différentes formes d'exil qui préoccupent les personnages mouawadiens. Nous verrons que, dans les deux pièces de notre corpus, l'exil est à la fois spatial et psychologique, extérieur et intérieur, individuel et collectif, volontaire et subi, valorisant et démoralisant. Nous verrons aussi que l'expérience et les conséquences de l'exil varient selon la génération à laquelle appartiennent les

personnages. Finalement, nous montrerons que pour sortir de l'exil, les personnages mouawadiens doivent réaliser une autre forme d'exil : un exil *désexilant*.

Le troisième chapitre de notre étude sera consacré à l'analyse des films *Littoral* (2004) et *Incendies* (2010). Nous nous proposons de voir comment Wajdi Mouawad et Denis Villeneuve transposent le thème de l'exil à l'écran. Comment l'exil est-il représenté au cinéma ? Quels sont les différents choix expressifs propre à l'audiovisuel élus dans ces adaptations à l'écran ? L'objectif de cette partie sera d'identifier les différents procédés propres au cinéma qu'utilisent les réalisateurs pour mettre en lumière la problématique de l'exil. Nous montrerons que grâce à ses techniques de montage, de cadrage et de prises de vue, le cinéma nous offre une interprétation visuellement riche de l'expérience, intérieure et extérieure, individuelle et collective, de l'exil. Nous montrerons ainsi à quel point l'exil est au cœur de la création artistique de Wajdi Mouawad.

1. Présentation de l'auteur et définition de l'exil

1.1. Wajdi Mouawad

Wajdi Mouawad est l'un des jeunes auteurs dramatiques de langue française les plus remarquables du moment. Québécois d'origine libanaise, il est l'auteur de plus d'une douzaine de pièces de théâtre, d'un récit pour enfants et de deux romans, *Visage retrouvé* (2003) et *Anima* (2012). Depuis les années 1990, ses pièces se jouent avec un succès croissant dans des maisons de théâtre et des festivals dans bien des pays : le Canada, la France, l'Espagne, la Russie, l'Italie, le Liban.⁴ En 1997, il monte pour la première fois la pièce de théâtre *Littoral* (1999 pour la publication), le premier volet de la tétralogie intitulée *Le Sang des promesses*, qui contient aussi *Incendies* (2003), *Forêts* (2006) et *Ciels* (2009). Ces quatre pièces explorent les thématiques récurrentes des origines, de la mémoire, du passé, de la famille, de la guerre et, surtout, de l'exil. En 2004, Wajdi Mouawad passe de la scène à l'écran avec l'adaptation de sa pièce *Littoral*, qui a connu un succès sur les scènes du Québec. En 2009, Mouawad est l'artiste associé du Festival d'Avignon, où il présente l'intégrale de sa tétralogie, en plus d'une nouvelle version de *Littoral*, qui dure plus de douze heures. Cette même année, Mouawad reçoit le Grand Prix du Théâtre de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre dramatique. En 2010, Denis Villeneuve, auteur québécois de films remarquables (*Un 32 août sur terre*,

⁴ Wajdi Mouawad a reçu de nombreuses récompenses, dont le Prix littéraire du Gouverneur général du Canada en 2000 pour *Littoral* et le Molière du meilleur écrivain francophone vivant en 2005 (récompense qu'il a refusée pour protester contre « l'indifférence » des directeurs de théâtre à l'égard de la création contemporaine). En mai 2013, il reçoit le prestigieux prix Méditerranée pour son deuxième roman *Anima*.

Maelström, Polytechnique) porte au grand écran *Incendies*, la deuxième pièce de la tétralogie de Mouawad. Aujourd'hui, patron de deux compagnies, une à Paris et une autre à Montréal, directeur du prestigieux Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa, Mouawad se consacre à porter au plateau les sept tragédies de Sophocle.

Né à Deir El Qamar au Liban, en 1968, Wajdi Mouawad connaît l'exil à un très jeune âge. À l'âge de huit ans, il quitte sa terre natale après quatre ans de guerre civile et commence un exil qui le conduit en France. « Comme tous les Libanais, nous pensions que la guerre allait se terminer rapidement et que nous rentrerions »⁵, raconte-t-il. Cependant, « [l]e conflit s'éternise, s'enlise »⁶ et Mouawad reste à Paris. En 1983, à l'âge de 15 ans, il doit cependant quitter la France car l'État lui refuse les papiers nécessaires à son maintien sur le territoire, et il s'établit au Québec avec sa famille. « Ce nouvel exil a été extrêmement rude, avoue-t-il. Je me sentais comme quelqu'un qui vient de survivre à une avalanche, qui remonte à la surface et qui reçoit une nouvelle masse de neige sur la tête »⁷. Ce n'est qu'en 1992 que Wajdi Mouawad retourne pour la première fois au pays natal, d'où l'exil a commencé. Dans la postface de la pièce *Littoral*, Charlotte Farcet écrit qu'au Liban, « Wajdi Mouawad est devenu un étranger dans sa terre natale, l'exil l'a taché 'comme la tache de vin tache la blancheur de la nappe' »⁸. Dans une entrevue avec Ghania Adamo au sujet du Liban, de l'exil et de la mémoire, Mouawad raconte :

⁵ Fabienne Darge, « Le théâtre comme antidote à l'exil », *Le Monde*, 28 octobre 2006, p. 27.

⁶ *Ibid* p. 27.

⁷ *Ibid*, p. 27.

⁸ Charlotte Farcet, « Postface », dans *Littoral*, p. 153.

L'exil est, dans un certain sens, un pays également. C'était comme si j'avais une double nationalité : une perdue et une autre que je ne désire pas conserver, qui est celle de l'exil. La seule façon de me débarrasser de ce sentiment de perte, c'est l'écriture. Elle est le garant de la mémoire.⁹

L'écriture de Wajdi Mouawad est en effet profondément marquée par l'exil. Ses pièces *Littoral* et *Incendies* explorent avant tout les thématiques du pays, de l'identité, de la mémoire, du témoignage et, bien entendu, de l'exil. Bien que ses pièces ne soient pas autobiographiques, il est évident que « [l']exil, la quête sont au cœur du projet »¹⁰.

1.2. Définition opératoire de l'exil

Que veut dire le mot « exil » ? Issu du mot latin *ex(s)ilium*, il signifie tout d'abord « bannissement ». D'après le dictionnaire *Grand Robert*, l'exil peut se définir comme « l'expulsion de quelqu'un hors de sa patrie, avec défense d'y rentrer », ou bien « l'obligation de séjourner hors d'un lieu, loin d'une personne qu'on regrette ». Dans ses définitions les plus communes, l'exil est présenté comme un état subi ou forcé, mais il peut aussi faire référence à un état choisi et donc volontaire. En effet, dans l'Antiquité, la loi Sempronia permettait à un citoyen romain de se soustraire à la mort par un exil volontaire.¹¹ De nos jours, une personne peut choisir de s'exiler pour motif personnel

⁹ Ghania Adamo, « Interview : C'est le Liban qui se consume dans *Incendies* », *swissinfo.ch* [en ligne], 4 mars 2005.

¹⁰ Charlotte Farcet, « Postface », dans *Littoral*, p. 159.

¹¹ Jules Michelet, *Histoire romaine*, t. 2, Paris, L. Hachette, 1831, p. 229.

(positif ou négatif) : aventure spirituelle, épanouissement intellectuel, recherche d'un mieux vivre économique ou social, sécurité personnelle, etc.

Qu'il soit forcé ou non, l'exil semble désigner le plus souvent une expulsion, tout au moins une interdiction, temporaire ou permanent, de séjour dans un endroit qui jadis fut le lieu d'habitation naturelle du sujet en question. Or, dans son article « L'Exil de Samuel Beckett : La Terre et le Texte », Michael Beausang suggère que, selon Beckett, l'emprisonnement peut aussi être une forme d'exil : « l'individu se trouve, soit éjecté hors d'un espace privilégié, soit emprisonné dans un espace persécuteur. »¹² Dans son ouvrage *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, Neil Bishop ajoute :

Cet emprisonnement exil提高 dans un espace dysphorique peut prendre la forme d'une marginalisation ou d'une exclusion volontaire ou subie, le plus souvent par rapport à un milieu social donné, mais parfois par rapport au pays géographique. Or, la définition de l'exil prend, dans cette perspective, un virage majeur : loin de consister dans le fait de quitter (de gré ou de force) sa patrie, l'exil consiste dans le fait d'y être – ou de s'y sentir – emprisonné [...] ¹³.

L'exil n'implique donc pas uniquement un déplacement spatial, un éloignement de la patrie, il signifie aussi un emprisonnement, un isolement dans un espace malheureux ou une marginalisation par rapport à un milieu social. De fait, comme le souligne Angela

¹² Michael Beausang, « L'exil de Samuel Beckett : la terre et le texte », *Critique*, tome XXXVIII, n° 421-422, juin-juill. 1982, p. 564.

¹³ Neil Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, France, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, p. 26.

Ingram : « Pour être en exil, ou encore pour trouver une communauté où guérir la douleur de l'exil, point n'est besoin de passer d'un pays à un autre »¹⁴. Une personne peut se sentir exilée au sein de sa propre famille, par rapport à la langue ou à la culture d'un certain groupe, ou même par rapport à lui-même.

Ainsi donc, la notion d'exil suggère un éloignement, une coupure ou une séparation. Dans son ouvrage *Trois fonctions de l'exil dans les œuvres de fiction d'Albert Camus : initiation, révolte, conflit d'identité*, Isabelle Cielens fait appel à la sémantique structurale pour obtenir une définition plus synthétique du mot « exil », qu'elle désigne comme « séparation d'une unité de préférence »¹⁵. L'exil ou « la séparation » s'oppose au non-exil ou « l'accord » et peut s'exprimer sur quatre niveaux : « soi/soi, soi/autre, soi/monde, soi/univers »¹⁶. Par cette définition, la notion d'exil n'est plus limitée à l'explication restreinte d'un séjour forcé en terre étrangère, mais inclue une façon d'être dans et avec le monde, « hors de », séparée ou éloignée. L'exil peut ainsi être à la fois intérieur et extérieur, spatial et non-spatial. Nous pouvons donc distinguer les formes d'exil non-spatiales suivantes en ce qui concerne les textes de Mouawad :

1.2.1. Exil psychique ou psychologique (séparation soi/soi)

¹⁴ Angela Ingram, « Introduction », dans Mary Lynn Broe et Angela Ingram (éds.), *Women Writing in Exile*, Chapel Hill et Londres, The University of North Carolina Press, 1989, p. 8.

¹⁵ Isabelle Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans les œuvres de fiction d'Albert Camus : initiation, révolte, conflit d'identité*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, coll. « Studia Romanica Upsaliensia », n° 36, 1985, p. 7.

¹⁶ *Ibid.*, p. 8.

L'exil psychologique désigne le plus souvent l'expression d'une division de l'être. L'homme se trouve dans un état d'aliénation où il se sent séparé d'avec son propre moi : « À l'intérieur et vis-à-vis de lui-même, [...] à la fois étranger et familier »¹⁷. Il éprouve un sentiment de rejet, de déchirure ou d'absence au monde. Selon Mbaye Diouf, « Cet exil déstabilise [les] repères habituels de définition de soi et d'identification sociale [des sujets], et provoque un sentiment de vide intérieur, de mélancolie passagère ou latente, voire d'abattement moral »¹⁸. L'exil est vécu comme « une incompréhension, une aliénation, une perte d'identité »¹⁹ et se traduit souvent par la dépression ou le refoulement dans le silence. L'exil psychique est parfois la conséquence d'un exil social imposé (dans son aspect psychique) ou d'un exil spatial. Dans les pièces de Mouawad, nous verrons que l'exil psychique prend souvent forme à partir d'un traumatisme.

1.2.2. Exil social (séparation soi/autre)

L'exil social désigne un rapport de force entre les membres d'un groupe, ou d'une classe sociale, par rapport à ceux d'un autre. Selon Bishop, cette notion se voit marquée d'un sentiment d'étrangeté, de rejet, d'infériorité, de dévalorisation²⁰. Le sujet peut être séparé à l'intérieur du groupe auquel il appartient ou « en dehors de l'unité de

¹⁷ Pierre Nguyen-Van-Huy, *La Métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Neuchâtel, Baconnière, 1962, p. 45

¹⁸ Mbaye Diouf, *L'énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone : Anne Hébert, Aminata Sow Fall, Marguerite Duras*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2009, p. 14.

¹⁹ Jacques Mounier, *Exil et Littérature*, Grenoble, ELLUG, 1986, p. 5.

²⁰ Neil Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, op. cit., p. 29.

préférence »²¹. Cielens ajoute que cette séparation est soit imposée au sujet, soit déterminée par le sujet lui-même. Le sujet est alors marginalisé ou exclu à cause de sa différence (âge, sexe, race, ethnicité, religion, nationalité, physionomie, classe sociale, etc.). Les orphelins, les fous, les mendiants et les révoltés, par exemple, subissent tous un exil social en raison de leur différence. La séparation alimente généralement un sentiment de non-appartenance, de solitude, d'isolement et de rabaissement chez les victimes de ce type d'exil et entraîne parfois plusieurs formes d'exils intérieurs (psychique, identitaire, affectif, temporel, imaginaire) et/ou un exil géographique. Bishop souligne aussi que « les êtres humains sont victimes d'un exil social en raison de l'incommunicabilité. »²²

Dans les pièces de notre corpus, les jeunes protagonistes sont tous, d'une manière ou d'une autre, à l'écart d'un groupe social ou en marge de la société.

1.2.3. Exil temporel/nostalgique (séparation soi/unité de préférence, à plusieurs niveaux)

L'exil crée une séparation, une fracture, une rupture. D'après Bernard Méreur, « Cette rupture s'inscrit aussi et peut être surtout vis-à-vis du temps »²³. En effet, comme le souligne Bishop, « La dimension *temporelle* peut donc faire partie de l'exil, puisque celui-ci constitue souvent une rupture entre l'*avant* et l'*après* »²⁴. Pour celui qui est exilé, cet *avant* est le plus souvent (mais pas toujours) idéalisé. Bishop affirme que dans *Étrangers à nous-mêmes*, Julia Kristeva évoque cet exilé nostalgique :

²¹ Isabelle Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans les œuvres de fiction d'Albert Camus*, *op. cit.*, p. 9.

²² Neil Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, *op. cit.*, p. 29.

²³ Bernard Méreur, « Exil, mémoire, identité », *théolarge.fr* [en ligne], 25 mai 2010.

²⁴ Neil Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, *op. cit.*, p. 43.

On connaît l'étranger qui survit tourné vers le pays de ses larmes. Amoureux mélancolique d'un espace perdu, il ne se console pas, en fait d'avoir abandonné un temps. Le paradis perdu est un mirage du passé qu'il ne saura jamais retrouver.²⁵

L'exilé nostalgique est donc celui qui est constamment tourné vers le passé, vers un autre temps, celui qui erre dans la mémoire, dans ses souvenirs, et dont « la conscience est forcément scindée »²⁶. Le passé « creuse en [lui] un vide »²⁷ et le conduit vers la solitude et le silence. Or, à l'inverse, un sujet peut volontairement s'exiler de son passé, de refouler ses souvenirs ou la mémoire d'un certain temps. Dans les pièces de Mouawad, l'exil proprement temporel l'est moins que l'exil spatio-temporel, car en se tournant vers un temps perdu, le sujet se tourne aussi vers un ailleurs perdu.

1.2.4. L'exil « anti-exil » ou l'exil *désexilant* (séparation soi/unité de préférence, à plusieurs niveaux)

L'exil peut également fonctionner comme anti-exil chez un sujet donné selon les circonstances. En effet, pour échapper à un espace étouffant, ou pour transformer une

²⁵ Cité dans Neil Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils, op. cit.*, p. 43.

²⁶ Sonia Ammar, *Nés du silence (nouvelle), suivi de « Visage de l'exil » et de « De quelques stratégies narratives » (essai)*. Mémoire présenté pour obtenir la maîtrise en études françaises, Sherbrooke, Université de Moncton, Mai 2002, p. 88.

²⁷ Jacques Brault, « Le temps irréversible », *Liberté*, vol. 2, n 3-4, (9-10) 1960, p. 168.

expérience exiliale en apport positif, une personne peut choisir de subir une autre forme d'exil. À ce sujet, Bishop écrit :

Rappelons que l'on qualifie souvent d'« exil » un déplacement spatial qui relève plutôt de l'anti-exil, puisque ce déplacement répond à une forme d'exil interne, à un emprisonnement dans une situation dysphorique dans le pays ou la région d'origine, réponse qui corrige donc dans une certaine mesure les effets de l'exil interne subi jusque-là [...] ²⁸.

Le sujet, conscient d'une séparation soi/soi, soi/autre ou soi/monde, s'éloigne de cet exil *par* l'exil. Le marginal, par exemple, peut s'exiler d'une société répressive afin de pouvoir prendre possession d'un espace à lui, parfois dans une autre ville, un autre pays, ou même dans l'imaginaire. L'exil *désexilant*, le plus souvent volontaire, est aussi parfois un exil heureux. En s'exilant d'un espace dysphorique le sujet peut sortir de l'isolement et du désespoir pour habiter un espace plus positif. L'anti-exil peut s'avérer une « expérience rédemptrice » permettant au sujet « non seulement de rétablir son identité en exil mais aussi de remplir ses aspirations » ²⁹. Bishop affirme pourtant que « l'exil variera selon la subjectivité de chacun, [...] et ce qui fonctionne comme un anti-exil chez un sujet donné pourra fort bien revêtir une fonction inverse chez un autre » ³⁰.

²⁸ Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils, op. cit.*, p. 44.

²⁹ *Ibid.*, p. 32.

³⁰ *Ibid.*, p. 44.

En résumé, il est évident que l'exil n'est pas une simple question d' « expulsion de quelqu'un hors de sa patrie, avec défense d'y rentrer ». Phénomène complexe, l'exil peut être, comme le montre Bishop :

[...] spatial et/ou non-spatial ; individuel et/ou collectif, fondamental et/ou circonstanciel, temporel, social, sexuel, affectif, voulu ou subi. Et à l'exil peut faire contrepoids diverses formes d'anti-exil dont le déplacement, (l' « exil ») spatial lui-même.³¹

L'exil est, en effet, « pluriel »³² et multiforme, et les causes sont aussi diverses que les circonstances. Nous garderons ainsi ces différentes perspectives sur l'exil à l'esprit lors de notre analyse des textes dramatiques et des adaptations cinématographiques de *Littoral* et d'*Incendies* dans les chapitres suivants.

1.3. L'exil dans les littératures d'expression française

La thématique de l'exil occupe une place centrale dans la littérature depuis ses origines. De Adam et Ève chassés du Jardin d'Eden à Moïse errant dans le désert avec son peuple, les échos de l'exil sont nombreux. Nous pensons également au personnage d'Ulysse qui, condamné au bannissement par Poséidon, passe vingt ans, errant d'île en île, portant toujours avec lui la marque de l'exil. L'exil est aussi interprété au temps de la

³¹ *Ibid.*, p. 219.

³² Béatrice Caceres et Yannick Le Boulicat, « Introduction », dans Béatrice Caceres (dir.), *Exils et créations littéraires*, Cahiers du CIRHILL n.24, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 13.

Rome antique par Ovide dans les *Tristes*, œuvre qui raconte sa souffrance dans les lointaines terres des Gètes. Socrate, Sénèque et Cicéron font également parti des écrivains illustres touchés par l'exil. Pour ces figures, l'exil est avant tout un châtement, le départ n'étant pas voulu mais imposé, et l'exclusion suscite une douleur profonde en raison de ne plus appartenir à un lieu donné.

L'exil constitue également une problématique importante dans les littératures française et francophone. En France, nous pensons d'abord à l'exil évoqué par Joachim Du Bellay dans *Les Regrets*, un recueil de poèmes qui chantent la mélancolie, l'angoisse et la nostalgie du pays natal. Bien que Du Bellay ne fût pas contraint de quitter son pays natal, il vécut ses quatre ans à Rome « comme un bannissement cruel »³³. Les écrits de Madame de Staël, interdite sur le sol français par Napoléon Bonaparte, sont aussi hantés par le thème et la figure de l'exil « qu'elle compare toujours à la mort »³⁴. L'exil occupe également une place prééminente dans la production littéraire de Victor Hugo, qui fût banni à Guernesey à cause de ses convictions politiques. Chez l'exilé, le départ est souvent une expérience traumatique, déchirante, mais elle est aussi accompagnée par le désir de faire renaître par l'écriture, par le langage, la terre natale.

Nous pouvons citer de très nombreux titres encore de textes littéraires français et francophone du vingtième et vingt-et-unième siècle qui abordent, directement ou indirectement, la problématique de l'exil. L'exil, voulu ou imposé, a été en effet une

³³ Jacqueline Risset, « L'exil inventé de Du Bellay, l'expérience sans retour d'Ovide », *Présence de la littérature* [en ligne], Dossier Ovide, SCÉRÉN-CNDP, 2010, p. 1.

³⁴ Jane Elisabeth Wilhelm, « La traduction, principe de perfectibilité, chez Mme de Staël », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 49, n° 3, sept. 2004, p. 700.

expérience réelle pour beaucoup d'écrivains du vingtième siècle ; « [g]uerres, génocide, colonisation, dictatures sanglantes : chaque convulsion de l'histoire a provoqué ses vagues de réfugiés »³⁵. Pour Simone Weil et Samuel Beckett, l'exil était le symbole de la souffrance de l'homme moderne³⁶. Pour Simone de Beauvoir, l'exil est celui de la condition féminine. Le thème de l'exil occupe aussi une place importante dans l'œuvre de fiction d'Albert Camus, ce qui ressort déjà de plusieurs titres comme *L'Exil et le royaume*, *L'Étranger* et *Le Malentendu*³⁷. L'exil chez Camus est à la fois spatial et non-spatial, psychologique, social, politique et métaphysique (l'exil de « l'homme absurde » du *Mythe de Sisyphe*). Nous pouvons aussi penser à Nancy Huston et à Leïla Sebbar, pour qui l'exil provoque d'inévitables interrogations identitaires (*Lettres parisiennes*, *Histoires d'exil*). Vintilia Horia, Tahar Ben Jelloun, Patrick Chamoiseau, Amin Maalouf et Andreï Makine sont tous parmi les auteurs contemporains qui accordent une place privilégiée au thème de l'exil.

Dans l'histoire de la littérature québécoise, la notion d'exil se trouve dans des textes remontant jusqu'au dix-huitième siècle³⁸. Selon André Gaulin, l'exil au Québec

³⁵ Annick Duchatel, « Lettres d'exil », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, vol. 8, n° 1, 2011, p. 15.

³⁶ Voir Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littérature*. Paris, Seuil, 1997.

³⁷ Voir Isabelle Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans les œuvres de fictions d'Albert Camus*, *op. cit.*

³⁸ Michel Biron soutient que des premières marques de l'exil, comme celle de la privation ou du manque, se détectent dans la littérature canadienne-française même avant le dix-huitième siècle : « L'idée du manque est centrale chez Marie de l'Incarnation ». Sylvan Sarrazin, « Le déracinement, souche littéraire québécoise », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, vol. 8, n° 1, 2011, p. 24.

« vient avant tout du langage ou de l'exil de parler français en Amérique »³⁹. Cependant, Neil Bishop souligne que même avant la Conquête en 1759, l'expulsion des Acadiens en donnait le tragique d'un exil collectif des francophones d'Amérique. Bishop maintient que « [l]es littératures acadiennes et québécoises ont maintes fois évoqué ce « Grand Dérangement », tout comme la lutte des Acadiens pour annuler cet exil [...] au point de susciter un mythe de cet exil et du retour au pays »⁴⁰. Les littératures québécoises du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle racontent surtout le déplacement des Québécois de la vie agricole aux villes industrielles de la Nouvelle-Angleterre, mais nous retrouvons aussi les œuvres d'Octave Crémazie, qui dut s'exiler en France, et d'Émile Nelligan, qui fut enfermé dans un asile, coupé de la réalité par la folie.

Dans son étude *Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois*, Caroline Charbonneau souligne que « [l]a littérature de l'exil métaphorique, quant à elle, connut ses années de gloire vers les années soixante, au moment où la Révolution tranquille exacerbait le nationalisme des poètes et des romanciers »⁴¹. Cette notion de « L'Exil comme métaphore » est décrite par Pierre Nepveu dans son ouvrage *L'Écologie du réel* :

[...] « l'exil » pouvait fonctionner dans le discours comme un mot poétique, une métaphore permettant de moduler entre sens propre et sens figuré, entre la privation objective d'un territoire et toute une gamme de termes à valeur

³⁹ André Gaulin, « Le thème de l'exil de 1940 à 1960 », dans Denis Saint Jacques (dir.), *Littérature et idéologies. La mutation de la société québécoise de 1940 à 1972*, Québec, Université Laval, 1976, p. 33.

⁴⁰ Neil Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, op. cit., p. 48.

⁴¹ Caroline Charbonneau, *Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, mars 1997, p. 12.

psychique autant que sociologique : dépossession, manque, vide, irréel, aliénation, mort, etc.⁴²

L'exil métaphorique revient de façon persistante chez plusieurs auteurs québécois, parmi lesquels se trouvent Gaston Miron, Roland Giguère, Hubert Aquin, Paul Chamberland et Nicole Brossard.

Enfin, vers les années quatre-vingt, l'écriture dite « migrante » prend une ampleur considérable, particulièrement au Québec. Pour la définition des écritures migrantes, Robert Berrouët-Oriel et Robert Fournier proposent la définition suivante :

Les écritures [migrantes] forment un micro-corpus d'œuvres littéraires produites par des sujets migrants se réappropriant d'Ici, inscrivant la fiction – encore habitée par la mémoire originelle – dans le spatio-temporel de l'Ici ; ce sont des écritures de la perte, jamais achevées, de l'errance et du deuil.⁴³

La littérature migrante se définit donc par des thèmes liés au déplacement, à l'identité, au pays perdu, à la dépossession, à la langue et, bien entendu, à l'exil. Ainsi, selon Charbonneau, l'écriture migrante « participe de la sorte à la perpétuation d'une longue

⁴² Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1988, p. 48.

⁴³ Robert Berrouët-Oriel et Robert Fournier, « L'Émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *Québec Studies*, n. 14, 1992, p. 12.

tradition littéraire pour laquelle l'exil – ainsi le motif omniprésent de la quête de l'identité – est devenu un véritable leitmotiv »⁴⁴.

Ce survol, très rapide et très partiel, du thème de l'exil dans les littératures françaises et francophones, nous permet de confirmer que l'exil est en effet un phénomène polysémique et multiforme et ne cesse d'inspirer les auteurs du monde entier.

⁴⁴ Caroline Charbonneau, *Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois*, Mémoire de maîtrise Université McGill, Montréal, Mars 1997, p. 17.

2. Exils et exilés dans *Littoral* et *Incendies* de Wajdi Mouawad

2.1. Introduction

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, l'exil est un phénomène complexe et multiforme. Il peut être « spatial et/ou non-spatial ; individuel et/ou collectif, fondamental et/ou circonstanciel, temporel, social, sexuel, affectif, voulu ou subi »⁴⁵. Dans ce chapitre, nous nous proposons d'étudier les différentes formes d'exil vécues par les personnages mouawadiens, et d'analyser ses causes et ses résultats. Nous entendons montrer que l'exil, dans toutes ses formes, est le plus souvent une tentative de résoudre un traumatisme, une instabilité identitaire et une dépossession du monde. Loin d'être une expérience heureuse, l'exil est pourtant *nécessaire* afin de pouvoir recoudre les fragments d'une identité éclatée et assumer sa vie.

Dans les pièces *Littoral* et *Incendies* de Wajdi Mouawad, les différentes formes d'exil existent généralement simultanément, à différents degrés, chez un même personnage. Or, ces exils varient selon la génération à laquelle appartiennent les protagonistes. C'est pourquoi nous avons décidé de centrer notre analyse sur la génération des adultes en premier, ensuite sur celle des jeunes adultes et enfin sur Nihad/Abou Tarek car, comme nous le verrons plus loin, celui-ci est un personnage entièrement à part.

⁴⁵ Neil Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, *op. cit.*, p. 219.

Dans la section consacrée à la génération des adultes, nous avons choisi d'étudier la mère des jumeaux et le père de Wilfrid séparément, car, bien qu'ils arrivent à la même fin, mourant en exil, leurs expériences exiliques sont entièrement différentes. Cependant, dans la section ultérieure, nous avons choisi d'analyser de manière symétrique les différentes formes d'exil qui préoccupent les jeunes protagonistes, puisque leurs parcours (d'exil) sont parallèles et se déroulent dans un contexte similaire.

Enfin, avant d'entrer dans les textes, il nous semble utile de rappeler que l'exil chez Mouawad est avant tout une rupture, une séparation, un mouvement « hors de » (spatial et/ou non-spatial). Dans les textes *Littoral* et *Incendies*, l'exil est souvent une fracture supplémentaire, qui s'ajoute à des fractures antécédentes. D'après Noémie Crépeau, « [c]ette fracture spatiale, mais aussi temporelle et traumatique, renvoie souvent à un ou plusieurs traumatismes antérieurs et finalement à un trauma premier, un trauma fondateur pourrait-on dire »⁴⁶. Dans son ouvrage *Au-delà du principe de plaisir*, Freud définit le traumatisme comme suit : « Toutes excitations externes assez fortes pour faire effraction dans la vie psychique du sujet »⁴⁷. Le trauma est donc un « choc émotionnel important »⁴⁸ qui met en péril l'équilibre psychique du sujet et qui brouille certains repères. Une fois en exil, il y a donc « une certaine urgence de se reconstruire des

⁴⁶ Noémie Crépeau, *Lier les présents aux absents: Regards sur la condition d'exilé dans les littératures libano-québécoise et arabe contemporaine*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, août 2012, p. 91.

⁴⁷ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, PUF, 1920.

⁴⁸ Evelyne Josse et Vincent Dubois, *Interventions humanitaires en santé mentale dans les violences de masse*, Bruxelles, De Boeck, 2009, p. 255.

repères »⁴⁹. Ainsi, pour résoudre un déchirement intérieur profond, pour rétablir son identité et retrouver un sens à la vie, il est nécessaire aux personnages mouawadiens de tendre la main à une autre forme d'exil, un exil *désexilant*.

2.2. Exils de la génération des adultes

Les textes de fiction de Wajdi Mouawad dévoilent tous des sujets en exil physique, c'est-à-dire spatial, géographique. Dans les deux pièces de notre corpus (*Incendies* et *Littoral*), les personnages adultes sont forcés de quitter leur pays natal en raison de la guerre civile. Le/les pays en question se situent au Moyen-Orient car bien qu'ils ne soient jamais identifiés, ces enclaves nationales (drapeau, police, frontières) recèlent des types de personnages, factions, faune, flore et nature de conflits qui semblent pointer du doigt le Liban. Dans ce pays, les immeubles s'écroulent, les cimetières débordent, les familles se déchirent, la terre craquèle de mines et l'exode des habitants devient monnaie courante. Dans *Littoral*, les parents de Wilfrid fuient le jour où le pays est envahi pour aller rejoindre la famille maternelle de Wilfrid à l'étranger. La mère de Wilfrid est morte quelques heures après la naissance de celui-ci et le père, incapable de vivre avec ce traumatisme, quitte le pays peu de temps après pour s'épuiser dans l'errance et le dénuement, sans jamais rencontrer une terre qui le sédentarise. Dans *Incendies*, la mère des jumeaux, après avoir vécu les pires sévices dans son pays natal, s'exile au Canada avec ses deux enfants pour trouver sécurité et sérénité. Bannie des siens et fuyant le pays de ses ancêtres, ce territoire détruit par la guerre civile, Nawal

⁴⁹ Noémi Crépeau, *Lier les présents aux absents*, op. cit., p. 92.

s'installe au Québec et y obtient un poste de secrétaire. Ce déplacement géographique ne s'avère pourtant pas une expérience heureuse pour Nawal, sa vie étant profondément et à jamais marquée par les souvenirs traumatiques du pays natal.

2.2.1. Exils de Nawal Marwan, la mère

Même avant de quitter son propre pays pour trouver refuge dans un autre pays, Nawal Marwan subit une série de bannissements, d'exils et d'emprisonnements. Durant son adolescence dans son village natal, Nawal est obligée de s'exiler dans l'habitable clos d'une chambre après que sa mère découvre qu'elle est enceinte de Wahab, un jeune réfugié, donc exilé, du Sud :

JIHANE. Alors tu choisiras. Garde cet enfant et à l'instant, à l'instant, quitte les vêtements que tu portes et qui ne t'appartiennent pas, quitte la maison, quitte sa famille, ton village, tes montagnes, ton ciel et tes étoiles et quitte-moi...

NAWAL. Maman.

JIHANE. Quitte-moi nue, avec ton ventre et la vie qu'il renferme. Ou bien reste et agenouille-toi, Nawal, agenouille-toi.

NAWAL. Maman.

JIHANE. Quitte tes vêtements ou agenouille-toi.

Nawal s'agenouille.

Tu resteras à l'intérieur de la maison comme cette vie est à l'intérieur de toi.

Elhame viendra sortir cet enfant de ton ventre. Elle le prendra et le donnera à qui elle voudra. (*Incendies*, p. 37)⁵⁰

Nawal se plie ainsi à la sentence de sa mère. Victime des mœurs rigides du village dont elle est issue, elle est d'abord privée de son idylle avec Wahab, puis de garder l'enfant qu'elle porte dans son ventre. Elle subit non seulement un exil spatial, mais aussi un exil émotionnel et un exil socio-moral, en raison d'un comportement (sexuel) proscrit par la société. Elle est isolée et emprisonnée pour éviter le déshonneur et l'opprobre. Jusqu'au moment où elle accouche, elle est condamnée à rester seule, enfermée dans une chambre (métonymique et symbolique à la fois de la maison, de l'ordre social, de la prison), séparée, mais au regard, du monde extérieur. Nawal souffre encore plus dans son isolement après le départ soudain de Wahab, qui lui annonce par la fenêtre qu'il est obligé de fuir le village, obligé une fois de plus de quitter sa terre d'ancrage pour des raisons de sécurité personnelle, pour trouver refuge dans un autre pays.

Nawal vit ces deux événements, l'exil forcé de Wahab et l'enlèvement tragique de son fils, comme des blessures profondes qui la font basculer dans un vide. Elle est conduite à une réclusion solitaire encore plus profonde : « Nawal qui ne dit plus rien, qui se tait et qui erre » (*I*, p. 40). L'héroïne s'enferme dans le silence et s'abandonne au rêve, « la tête dans les nuages » (*I*, p. 41), engluée dans la colère contre sa mère. Pour Nawal, ce mutisme, cet exil intérieur, devient un moyen de survie face au traumatisme, face à la douleur de la vie. Le village natal ne porte plus aucun espoir pour elle et lui fait sans

⁵⁰ Par la suite, nous utiliserons l'abréviation « *I* » pour désigner la pièce *Incendies* (2003) de Wajdi Mouawad.

cesse rappel de la solitude et des multiples déchirements dont elle est victime (de sa famille, de son village, de son enfant, de son enfance, de sa liberté). Ce n'est qu'en suivant les conseils de sa grand-mère Nazira que Nawal pourra enfin échapper à ce milieu étouffant :

NAZIRA. Prends ta jeunesse et tout le bonheur possible et quitte le village. Tu es le sexe de la vallée, Nawal. Tu es sa sensualité et son odeur. Prends-les avec toi, et arrache-toi d'ici comme on s'arrache du ventre de sa mère. Apprends à lire, à écrire, à compter, à parler : apprends à penser. Nawal. Apprends. (*I*, p.42)

Nawal se soustrait ainsi du village de son enfance pour poursuivre ses études et ne revient qu'une seule fois quelques années plus tard pour graver le nom de sa grand-mère sur sa tombe. Bannie des autres, elle suit les conseils de sa grand-mère pour ne vivre que de ses propres ressources matérielles, émotionnelles et intellectuelles. Elle passe d'une existence sociale à un exil en soi, en dedans de soi. Ce déplacement lui permet de quitter un espace dysphorique pour un autre, plus heureux. Dans ce cas, et comme le souligne Bishop, « l'exil peut inverser sa signification pour revêtir un sens positif »⁵¹. En s'exilant loin des siens, Nawal se met dans une situation qui lui permet un développement personnel qu'elle aurait difficilement pu connaître si elle était restée à l'intérieur de son village natal. Elle échappe aux divers déterminismes, aux multiples formes d'exil qui pesaient sur elle par l'instruction, l'introspection et les expériences diversifiées. L'exil spatial

⁵¹ Neil Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils, op. cit.*, p. 141.

permet ainsi à Nawal d'échapper à l'exil psycho-social qu'elle subit dans sa société d'origine et la rend plus forte.

La répétition du verbe « quitter », utilisé à plusieurs reprises par la mère de Nawal ainsi que par sa grand-mère, montre à quel point la notion de l'exil est multiforme. Utilisé par la mère de Nawal, le verbe « quitter » désigne un bannissement, un châtement. Nawal peut choisir de partir, mais le retour lui est interdit. Utilisé par la grand-mère de Nawal, le verbe « quitter » désigne plutôt un exil *désexilant*. Selon Nazira, ce n'est qu'en quittant l'espace dysphorique de la famille et du village natal que Nawal pourra améliorer ses conditions pratiques de vie. Quitter ou rester, peu importe, l'exil lui est toujours imposé.

Quand Nawal revient au village natal pour graver le nom de sa grand-mère sur sa tombe, elle reconnaît le passé par cet acte et, pour cette raison, subit l'exil social comme sentiment d'étrangeté et de rejet parmi les membres de sa famille et au sein de sa société d'origine. Nawal et sa mère se croisent sur la route du cimetière et n'échangent aucune parole, se regardant « comme deux étrangères » (I, p. 49). Les villageois se moquent d'elle puisqu'elle a appris à écrire, alors qu'aucun d'entre eux ne sait lire ou écrire. Un homme lui crache dessus. La protagoniste, devenue Autre, se trouve ainsi en dehors des normes locales, marginalisée, rejetée. Au lieu de rester dans ce village étouffant, Nawal continue sa marche ; elle quitte sa terre natale pour rechercher son fils qu'on lui a arraché à sa naissance.

Une fois partie du village natal, Nawal se retrouve en plein milieu de la guerre civile. Arrivée au Sud, elle découvre l'orphelinat abandonné, les enfants enlevés par les réfugiés. « Maintenant tout le monde a peur. On attend les représailles. » (*I*, p. 61), lui dit le médecin de l'orphelinat. Souffrant toujours en son for intérieur de la séparation de son fils, Nawal poursuit sa quête. En cours de route, elle assiste aux pires atrocités de la guerre. Elle est témoin du massacre des civils sur un autobus : « l'autobus a flambé, il a flambé avec tous ceux qu'il y avait dedans, il a flambé avec les vieux, les enfants, les femmes, tout ! » (*I*, p.72). Elle voit ses amis tués, leurs familles massacrées dans leur sommeil, leurs maisons brûler, les rues couvertes de sang. Plutôt que de fuir le pays, Nawal décide de se sacrifier. Elle préfère mourir que de continuer à vivre avec ce sentiment de vide intérieur : « je serai à jamais incomplète parce qu'il est sorti de ma vie et que jamais je ne verrai son corps là, devant moi. » dit-elle à Sawda (*I*, p. 88). La douleur de la séparation de son fils, elle la porte en elle « comme un poison » (*I*, p. 88). Nawal décide ainsi d'assassiner Chad, le chef des milices responsable des « grands massacres dans les camps de réfugiés de Kfar Riad et Kfar Matra » (*I*, p. 56).

Après l'assassinat de Chad, Nawal est arrêtée, mais cependant pas tuée. Elle est conduite à la prison de Kfar Rayat, où elle est torturée et violée à maintes reprises par le bourreau Abou Tarek (*I*, p. 56). La prison, comme l'habitable de sa grossesse, apparaît alors comme l'espace même de l'exil sous multiples formes : exil spatial, temporel, malheureux, exil psychologique, subi, corporel. Nawal décrit les horreurs qu'elle a vécues en prison dans son témoignage contre Abou Tarek lors d'un procès au Tribunal pénal international quelques années plus tard :

Vous savez les vérités de votre colère sur moi, lorsque vous m'avez suspendue par les pieds, lorsque l'eau, mélangée à l'électricité, lorsque les clous sous les ongles, lorsque le pistolet chargé à blanc dirigé vers moi. Le coup du pistolet et puis la mort qui participe à la torture, et l'urine sur mon corps, la vôtre, dans ma bouche, sur mon sexe et votre sexe, dans mon sexe, une fois, deux fois, trois fois, et si souvent que le temps s'est fracturé. Mon ventre qui gonfle de vous, votre infecte torture dans mon ventre et seule, vous avez voulu que je reste seule, toute seule pour accoucher. (*I*, p. 102-103)

Expérience traumatique, écrasante, qui provoque non seulement un « état d'aliénation où le moi superficiel est séparé du moi profond »⁵², mais aussi une discontinuité temporelle et corporelle. Le traumatisme dont souffre Nawal fait basculer tous ses repères et entraîne une division intérieure violente, déchirante. Son corps devient un « territoire » meurtri qui se fait « massacrer peu à peu » (*I*, p. 102) et l'espace dans lequel elle souffre devient un espace sans temps/où le temps est suspendu. La protagoniste éprouve alors un sentiment de vide, une difficulté d'être, une dépossession et un effritement de soi. Le bouleversement intérieur de Nawal résulte non seulement des viols et des violences multiples, répétitifs, mais aussi de la violation de ce qu'elle a de plus cher : la dignité humaine⁵³.

⁵² Neil Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils, op. cit.*, p. 38.

⁵³ Mbaye Diouf, *L'énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone, op. cit.*, p. 143.

Les conséquences physiologiques et psychologiques de ces sévices sur Nawal sont lourdes. En prison, elle tombe enceinte des viols qu'elle a subis lors des séances de torture. Pour une deuxième fois dans sa vie, elle accouche seule, dans le noir, exilée du monde extérieur, exilée de soi. Aucun signe de cet amour profond qu'elle avait ressenti pour son premier fils. Aucun sentiment d'affection, d'attachement, de tendresse : « elle avait mis l'enfant dans un seau et l'avait recouvert d'une serviette » (*I*, p. 94). Une fois libérée de Kfar Rayat, un paysan lui remet les jumeaux qu'il avait élevés en secret : « Alors garde-les ! », lui répond-elle (*I*, p. 99). Ne voulant se souvenir des horreurs endurées en cellule d'isolement, Nawal refuse sur-le-champ de reprendre ses enfants. Cette désaffection aura de lourdes conséquences pour les jumeaux, qui devront vivre avec une mère silencieuse, recluse, repliée sur elle-même.

Arrivée dans le pays d'accueil, Nawal continue à vivre dans cet univers intérieur douloureux. Elle devient une femme réservée, silencieuse, renfermée sur elle-même. Même avant son mutisme complet, le notaire Lebel avoue qu'« elle ne disait jamais rien à personne » (*I*, p. 14-15). Le passé et l'histoire hantent l'esprit de Nawal. Comment raconter ? De quel point de vue ? Comment, par quel bout commencer ? La mère se trouve impuissante face à cet héritage difficile à vivre, encore plus à léguer. Plutôt que de raconter son histoire et les malheurs vécus dans son pays d'origine – la guerre, les incendies, les massacres, les tortures, les viols – Nawal sombre dans le silence.

Ce n'est que beaucoup plus tard, « après avoir suivi les procès du tribunal pénal international qui concernaient la guerre qu'elle avait vécue dans son pays natal et pendant

laquelle elle avait été emprisonnée et torturée »⁵⁴, que Nawal reconnaîtra son fils et mesurera toute l'horreur de la situation. Témoignant au procès d'Abou Tarek, Nawal découvre que l'homme qu'elle hait le plus en raison des tortures et viols qu'il lui a infligés n'est nul autre que son fils, celui qu'elle avait promis de toujours aimer. Abou Tarek est son fils Nihad. Le fils perdu se révèle à la fois le père des jumeaux et son bourreau sadique. Nawal tombe, dès lors, dans un mutisme complet :

SIMON. [...] du jour au lendemain, elle se tait, ne dit plus un mot ! Cinq ans sans parler, c'est long en tabernak ! Plus une parole, plus un son, plus rien ne sort de sa bouche. Elle pète un câble, un plomb, elle pète un fuze si vous préférez [...] (*I*, p. 23)

Nawal se retrouve dans une situation impossible : l'homme qu'elle aime le plus est aussi celui qu'elle déteste le plus. Bouleversée, elle s'éloigne de la réalité et des autres et se renferme sur elle-même. Face à cette cruelle vérité, confrontée à elle-même et à son passé, Nawal choisit de se taire et de garder le secret de ses tourments. Pour une deuxième fois, le mutisme devient pour Nawal un moyen de survie face au traumatisme, face à la douleur de la vie. Plutôt que de laisser en héritage le sentiment de la colère et de la haine, elle choisit de garder le silence. Si l'exil psycho-social devient une attitude choisie envers la vie, c'est n'est que pour tenir une promesse à une vieille femme, sa grand-mère, de « Ne haïr personne, jamais, la tête dans les étoiles, toujours » (*I*, p. 89).

⁵⁴ Aude Campmas, « Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous ? L'amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 15, n° 1, 2012, p. 112.

2.2.2. Exils d'Ismail, le père

Chez le père de Wilfrid, comme chez la mère de Jeanne et Simon étudiée ci-dessus, l'exil intérieur prend forme, de même, à partir d'un traumatisme. Alors que le premier traumatisme de Nawal s'inscrit dans celui résultant de la privation de son union avec Wahab suivi par l'enlèvement tragique de son fils, le traumatisme du père repose sur celui de la mort violente de sa femme, son grand amour. Lors de l'accouchement, le père, à la demande du médecin, a dû choisir de sacrifier sa femme pour sauver l'enfant. Cette perte marque le début de l'exil et du sentiment d'étrangeté du sujet. Le père passe alors le reste de sa vie à se demander s'il avait fait le bon choix. Dans une de ses discussions imaginaires, Wilfrid prête à son père les paroles suivantes : « Est-ce que j'ai bien fait, Wilfrid ? Cette question n'a pas cessé de me poursuivre » (*L*, p. 62)⁵⁵. Il portera en lui ce sentiment de culpabilité jusqu'à la mort. Pour oublier le malheur qui l'assaille, il choisit d'abandonner son fils à la famille maternelle et se jette dans une solitude profonde, s'emmurant lui aussi dans le silence. Dans une des lettres jamais expédiées et originellement destinée à Wilfrid, le père témoigne de sa douleur, de son isolement et de sa perte d'identité : « Je ne sais pas pourquoi je t'écris, je ne sais pas pour qui j'écris. Je ne sais plus qui je suis. Je t'écris à toi parce qu'il n'y a personne à qui écrire » (*L*, p. 50). Le père souffre, en son for intérieur, d'un arrachement, d'une cassure intérieure. Toutes ses lettres révèlent un homme trituré par le chagrin, fou, incapable de faire face à la mort

⁵⁵ Par la suite, nous utiliserons l'abréviation « *L* » pour désigner la pièce *Littoral* (2009) de Wajdi Mouawad.

de son seul amour, avançant dans la vie sur des chemins esseulés, sans trop savoir où aller, ni quoi faire, ni comment ou pourquoi.

Dans *Littoral*, le désir du retour au pays natal est intimement lié à un sentiment d'exil nostalgique chez le personnage du père. Dans les lettres écrites à Wilfrid, le père exprime la nostalgie d'un temps perdu, d'une époque heureuse :

Je pense à ta mère. Je pense à ces jours heureux de la guerre. Ta mère vivante. Les bombes tombaient et nous jouions aux cartes avec les voisins réunis au fond d'un abri. Tu étais encore dans son ventre. Je la regardais et je pensais à toi, tu me tenais chaud au fond de cette horreur. Il n'y avait plus de bombes, que son rire et toi dans son ventre et la vie malgré tout, toujours malgré tout ! (*L*, p. 54)

Le père sombre dans un état de détresse causé non seulement par l'éloignement du pays natal, mais aussi par la perte de ce qui lui procurait bonheur d'autrefois et donnait un sens à sa vie. Les lettres renvoient à la jeunesse des parents de Wilfrid, pendant la guerre, dans leur pays d'origine, et à une époque heureuse, pleine d'amour. Le père ne cesse de ressasser le passé, se lamentant sur les jours qui représentent la plus belle période de sa vie : « Quoi qu'il en soit, Wilfrid, je fus heureux dans ma terre natale. Dans ma terre natale, j'ai aimé ta mère et, grâce à toi, grâce à ta mère, ma vie n'aura pas été entièrement gâchée » (*L*, p. 62). L'exil, pour le père, renvoie toujours à un ailleurs et à un temps perdu, mais constamment évoqué. C'est ainsi que la mémoire devient le lieu d'existence de l'exilé.

2.2.3. La famille, lieu de l'exil

Dans les deux pièces de notre corpus, la famille est donc le lieu même de l'exil, c'est-à-dire le lieu de l'absence, du manque ou de la mise-en-manque, ainsi que de la perte. La génération des adultes arrive mal à assumer le vide dans lequel elle se trouve et préfère vivre dans une suppression volontaire de la parole ou de toute forme de communication, bref dans l'enfermement. Dans *Incendies*, Sawda témoigne de ce silence imposé par la génération des adultes :

Mes parents ne me disent rien. Ils me racontent rien. Je leur demande : « Pourquoi a-t-on quitté le Sud ? » Ils me disent : « Oublie. À quoi bon. N'y pense plus. Il n'y a pas de Sud. Pas d'importance. On est en vie et on mange chaque jour. Voilà ce qui compte. » Ils disent : « Ici, la guerre ne nous rattrapera pas. » Je réponds : « Elle nous rattrapera. La terre est blessée par un loup rouge qui la dévore. » Mes parents ne racontent rien. Je leur dis : « Je me souviens, on a fui au milieu de la nuit, des hommes nous ont chassés de notre maison. Ils l'ont détruite. » Ils me disent : « Oublie. » Je dis : « Pourquoi mon père était à genoux à pleurer devant la maison brûlée ? Qui l'a brûlée ? » On me répond : « Tout cela n'est pas vrai. Tu as rêvé, Sawda, tu as rêvé. » (*I*, p. 52)

Prise dans un état conflictuel, dans un univers en déconstruction, la génération des adultes choisit le désengagement, le déni et la résignation. Plutôt que de dire la vérité, de

raconter l'histoire, les adultes font appel au mensonge ou au mutisme : la mère des jumeaux garde le secret au sujet de leur naissance ; le père de Wilfrid ne lui envoie pas ses lettres ; la famille maternelle de Wilfrid raconte des mensonges au sujet de son père. Le silence apparaît ainsi comme un mécanisme de défense, de sécurisation, pour la génération aînée afin d'étouffer le malheur du passé et de continuer à (sur)vivre. Comme nous le verrons dans la prochaine section, ce silence aura de lourdes conséquences pour la génération des jeunes adultes.

2.3. Exils de la génération des jeunes adultes

2.3.1. Exil psychique

Dans les deux pièces de notre corpus, l'histoire des jeunes adultes commence avec la mort du seul parent qu'ils connaissent. Confrontés à cette perte inattendue, les orphelins sont d'abord menés à un exil psychique, intérieur. Pour les jumeaux dans *Incendies*, la mort de la mère, suivie de la découverte d'un père qu'ils croyaient mort, et d'un frère dont ils ignoraient l'existence, provoquent une déchirure intérieure profonde. Leur existence, stable au départ, est complètement bousculée face à l'énigme laissée par leur mère. Plutôt que d'accepter sur-le-champ la mission de trouver leur père et leur frère, les jumeaux s'enfoncent dans la révolte, la consternation, la solitude puis la réclusion. Tandis que Simon se lance de force dans ses entraînements de combats de boxe, Jeanne s'enferme volontiers dans le monde des mathématiques théoriques : « En mathématiques, $1 + 1$ ne font pas 1, 9 ou 2,2. Ils font 2. Que vous y croyiez ou pas, ils font 2 » (*I*, p. 30).

Jeanne est tellement perturbée par le testament de sa mère, qu'elle s'éloigne du monde entier :

SIMON. L'université te cherche. Tes collègues te cherchent. Tes élèves te cherchent. On m'appelle, tout le monde m'appelle : « Jeanne ne vient plus à l'université. On ne sait plus où tu es Jeanne. Les étudiants ne savent plus quoi faire. » Je te cherche. Je t'appelle. Tu ne réponds pas. (*I*, p.53)

Jeanne devient obsédée : tout est à remettre en question. « Le graphe de visibilité que j'ai toujours tracé est faux. Quelle est ma place dans le polygone ? » (*I*, p. 31), se demande-t-elle. Comment trouver un sens lorsqu'il n'y en a pas ? Tout comme sa mère qui ne savait pas comment réagir face à une expérience intime douloureuse, Jeanne s'exile dans le silence :

SIMON. Tu te tais. Tu ne dis plus rien. Comme elle. Elle rentre un jour et elle s'enferme dans sa chambre. Elle reste assise. Un jour. Deux jours. Trois jours. Ne mange pas. Ne boit pas. Disparaît. Une fois. Deux fois. Trois fois. Quatre fois. Revient. Se tait. Vend ses meubles. T'as plus de meubles. Son téléphone sonnait, elle ne répondait pas. Ton téléphone sonne, tu ne réponds pas. Elle s'enfermait. Tu t'enfermes. Tu te tais. (*I*, p. 54)

Cet exil volontaire psychique (et spatial) devient pour Jeanne un moyen de supporter/vivre avec ce sentiment de vide, de mal-être, qui l'assaille. Ne pouvant se

situer, se fixer, les jeunes errent dans un monde intérieur, sans vraiment avancer nulle part, sans vraiment « en être ».

Dans *Littoral*, la nouvelle de la mort du père de Wilfrid efface tous ses repères. La pièce s'ouvre sur ce personnage s'adressant au juge afin d'obtenir la permission de transporter le corps de son père au pays natal. Dès les premières phrases, il est évident que Wilfrid est en train de subir un malaise personnel, une crise identitaire :

WILFRID. [...] comment répondre avec la catastrophe par-dessus le marché puisque hier encore je n'étais rien et du jour au lendemain, par la terreur des circonstances, je suis là, devant vous et vous me dites : racontez-moi un peu qui vous êtes comme si j'étais une histoire. Mais rien, je ne suis rien, un quidam ou alors je ne sais pas ou je n'ai jamais su ! (*L*, p. 13)

Le décès du père inconnu déclenche ainsi une fracture identitaire voire psychologique chez le sujet protagoniste. Selon Bishop : « Le manque d'une identité personnelle constitue une forme d'exil en raison du critère d'appartenance : sans identité, l'on ne s'appartient pas, l'on est exilé de soi »⁵⁶. En lisant les lettres que son père lui a écrites, Wilfrid prend conscience « d'un autre Wilfrid » :

Ma vie toute entière sortait des enveloppes, mes souvenirs, mon imagination, tout m'échappe et s'évapore. J'ai eu tout à coup le profond sentiment que je n'étais

⁵⁶ Neil Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, op. cit., p. 222.

plus moi, qu'il y avait un autre Wilfrid et que ce Wilfrid-là, je pouvais presque le voir et le toucher. Toutes ces lettres que mon père m'avait écrites, qu'est-ce qu'elles étaient sinon la preuve que je n'ai jamais existé vraiment puisque les lettres n'étaient pas adressés à moi, mais à un autre moi, qui me ressemble beaucoup, qui a mon âge, qui s'appelle Wilfrid aussi et qui, par le plus grand des hasards, vit dans ma peau ? (*L*, p. 55-56)

Wilfrid est amené à se questionner sur le fondement même de son existence et de son identité. Cet exil intérieur « déstabilise [ses] repères habituels de définition de soi et d'identification sociale, et provoque un sentiment de vide intérieur, de mélancolie passagère ou latente, voire d'abattement moral »⁵⁷.

Ne sachant comment réagir à la mort de son père inconnu, Wilfrid se jette dans une solitude profonde. Il prend refuge dans un monde fantasmagorique, où il discute avec un ami de son enfance, le chevalier Guiromelan, ainsi que le fantôme de son père et une équipe de cinéma. L'imaginaire devient pour Wilfrid le lieu même de l'exil (exil spatial interne). En fait, près de la moitié de la pièce *Littoral* a lieu dans l'imagination du protagoniste. Dès la deuxième scène intitulée « Tournage », Wilfrid quitte le monde réel pour un univers onirique, où il discute avec l'équipe de cinéma, en train de tourner un film dans lequel Wilfrid joue son propre rôle. L'équipe de cinéma filme « la solitude du personnage » qui se promène « seul dans la nuit, sous la pluie », songeant à la mort de son père. Selon Lise Lenne, « le cinéma que se fait Wilfrid est une manière de montrer le

⁵⁷ Mbaye Diouf, *L'énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone*, op. cit., p. 14.

sujet pris dans un cadre, figé dans l'espace de son moi et dans un monde fantasmagorique dont il est incapable de sortir »⁵⁸.

Les discussions que Wilfrid engage avec les personnages fictifs exposent les émotions et les pensées du protagoniste. Parlant au réalisateur fictif, Wilfrid avoue : « Je ne sais pas d'où me vient cette manie d'avoir toujours l'impression que je suis en train de jouer dans un film » (*L*, p. 16). Cette sensation récurrente de faire l'objet d'un métrage, de jouer un rôle, d'être acteur, sous-tend, à un certain niveau, « une fuite permanente de l'identité, un éternel *exil hors de soi* »⁵⁹. Le réalisateur lui répond : « Wilfrid, je n'existe pas, mais est-ce que tu sais de façon certaine si tu existes toi-même ? » (*L*, p. 16). Wilfrid, incapable de se situer, déclare en parlant au fantôme du père :

[J]e capote un peu, je ne sais plus ce qui se passe, je ne sais même plus si je rêve, je ne sais même plus si je dors, je ne sais même plus si je suis encore vivant. Je ne sais même plus qui est mort ! Qui est mort entre toi et moi, qui ? (*L*, p. 49-50)

Personnage écartelé, le discours de Wilfrid est marqué par des signes du doute, de l'hésitation, de la confusion, l'être et du non être. Le héros ne reconnaît plus les frontières qui séparent l'ici et l'ailleurs, la réalité et la fiction, la vie et la mort, le passé et le présent. Il se trouve dans un espace étrange(r), difficile à vivre, constamment miné par un malaise psychologique et identitaire. Ce malaise « ébranle [Wilfrid] jusqu'à ses

⁵⁸ Lise Lenne, « Le poisson-soi », « Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène... », *Agôn* [En ligne], Dossiers, n° 0 : En quête du sujet, 2009.

⁵⁹ Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils, op. cit.*, p. 222.

connaissances les plus fondamentales et provoque la mise en question de sa propre valeur et même de son existence »⁶⁰.

2.3.2. Exil social et affectif

Dans *Incendies*, les jumeaux subissent, dès leur naissance, un exil socio-affectif, c'est-à-dire un sentiment de rejet et de manque d'affection au sein même de la famille. Depuis toujours, Jeanne et Simon souffrent d'un manque de chaleur affective de la part de leur mère, celle-ci étant fréquemment absente et silencieuse envers ses enfants (à cause de la cruelle vérité de leur naissance) et n'entretiennent aucune relation avec leur père. Aussi, après la lecture du testament, Simon laisse éclater sa rage envers sa mère :

Je vais pas pleurer ! Je vous jure que je vais pas pleurer ! Elle est morte ! hey ! On s'en crisse-tu, tabernak ! On s'en crisse-tu qu'elle soit morte ! Je ne lui dois rien, à cette femme-là. Pas une larme, rien ! On dira bien ce qu'on voudra. Que je n'ai pas pleuré à la mort de ma mère ! Je dirai que ce n'était pas ma mère ! Que ce n'était rien ! On s'en crisses-tu penses, on s'en crisses-tu ? Je vais pas commencer à faire semblant ! Pas commencer à pleurer ! Quand est-ce qu'elle a pleuré pour moi ? Pour Jeanne ? C'est pas un cœur qu'elle avait dans le cœur, c'est une brique ! (*I*, p. 20)

⁶⁰ Anne Marie Miraglia, « La parole, le silence et l'apprentissage de l'exil dans *Le Bonheur a la queue glissante* d'Abla Farhoud », *Studies in Canadian Literature / Études en Littérature Canadienne* [en ligne], vol. 30, n° 2, 2005.

Simon n'est capable d'autre chose que de manifester sa frustration et sa colère. L'absence mentale de la mère est vécue comme un poids qui l'empêche de s'accomplir. Il ne peut pleurer pour cette femme qui ne lui a rien dit, qui ne lui a jamais montré son amour, qui « ne s'est pas un peu occupée de [lui] » (*I*, p. 21). Au début de la pièce, Simon ne veut pas comprendre le silence de sa mère, vécu comme un rejet, comme une plaie. Le mutisme et le manque d'affection maternelle déstabilisent psychologiquement les jeunes adolescents et accentuent leur difficulté d'identification, leur impossibilité d'être.

Le malaise personnel que ressentent les jumeaux face au manque d'affection maternelle se trouve amplifié par le problème du nom. Dans son article « Promesse et nomination, ou genèse du petit homme », Brigitte Bournival explique que par la nomination, l'enfant entre véritablement dans le monde : « la Nomination permet à l'entrée dans une filiation, c'est-à-dire qui définit l'être naissant comme *faisant partie* d'une lignée »⁶¹. Dans *Incendies*, la mère ne prononce que rarement les prénoms de ses enfants : « Elle disait : les jumeaux. Elle disait la jumelle, souvent aussi le jumeau » (*I*, p. 14), témoigne le notaire Hermile Lebel. À la lecture du testament de leur mère, Simon remarque avec justesse l'absence de la nomination des jumeaux :

Pourquoi dans son putain de testament elle ne dit pas une seule fois le mot *mes enfants* pour parler de nous ? Le mot *fil*s, le mot *fil*le ! [...] Pourquoi elle dit les jumeaux ?! « La jumelle, le jumeau, enfants sortis de mon ventre », comme si on

⁶¹ Nous soulignons. Brigitte Bournival, « Promesse et nomination ou genèse du petit homme », dans Christian St-Germain et Aldina Da Silva (dir.), *L'éthique de la parole donnée*, Québec, Publications MNH, 1998, p. 47.

était un tas de vomissure, un tas de merde qu'elle a été obligée de chier.

Pourquoi ?! (*I*, p. 21)

Jacques Lacan souligne encore que : « La nomination situe l'enfant dans une chaîne d'engagements, d'événements, de désir qui lui donnent sa place, son nom, son essence »⁶². Coupés de leur nom, les jumeaux n'éprouvent aucun sentiment d'appartenance et subissent ainsi un exil identitaire.

Dans *Littoral*, le sentiment d'exil social chez Wilfrid résulte du sentiment de sa différence et de sa non-appartenance à la famille. En effet, même au sein de sa famille, Wilfrid se sent à l'écart du groupe. Chargé de trouver un lieu de sépulture pour son père, Wilfrid tente d'obtenir une place dans le caveau appartenant à sa famille maternelle. Pour lui, il semble approprié de réunir dans la mort ses parents qui se sont aimés toute leur existence. Cependant, personne parmi ses tantes et ses oncles n'acquiesce à la requête de leur neveu. « Depuis quand on enterre un assassin avec sa victime ? » (*L*, 45), lui demande son oncle Émile. Aliéné, Wilfrid se sent en quelque sorte étranger, en marge, en exil dans ce lieu intime. Il ne comprend pas pourquoi la famille refuse de concéder cette place dans le caveau familial. Coupé d'une histoire, d'une mémoire, Wilfrid se retrouve à l'extérieur du groupe social. Face au mutisme des oncles et des tantes, Wilfrid demeure le seul personnage en dehors du cercle familial. Dans la scène « La famille », l'oncle Émile ne fait qu'exacerber le sentiment d'altérité que ressent déjà Wilfrid en l'accusant de parler avec l'accent de l'Autre : « On dirait son père ! Il n'a même pas été foutu de

⁶² Jacques Lacan, *Le Séminaire – livre VII – L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, septembre 1986, p. 337-375.

t'apprendre l'accent du pays ! Tu parles comme un étranger, avec un accent étranger aux membres de ta famille ! » (*L*, p. 39). Wilfrid, cet étranger qui ne fait pas partie du groupe, celui qui est l'Autre de la famille, doit ainsi « abandonner l'espace maternel étouffant pour recréer un espace virtuellement libre à soi »⁶³.

2.3.3. Exil spatial

Dans *Incendies*, les jumeaux Jeanne et Simon doivent ainsi faire l'expérience de l'exil spatial (volontaire) afin de trouver leur père et frère, tous deux personnages énigmatiques, marqués du sceau de l'absence. Le voyage qu'ils doivent accomplir les mène loin de leur terre d'origine, jusqu'au pays natal de leur mère au Moyen-Orient. Ce trajet marque une rupture territoriale, un déplacement géographique du lieu de l'enfance et de la famille, vers un espace autre, ailleurs, inconnu. Pour Jeanne, la traversée provoque un arrachement à l'espace familial, habituel, cohérent, réconfortant : « Je vais raccrocher et tomber tête première, tomber loin, très loin de cette géométrie précise qui structurait ma vie » (*I*, p. 74), déclare-t-elle avant son départ. Les jeunes héros quittent l'environnement familial, leur communauté et leur maison sous l'injonction posthume de leur mère, pour arriver dans un pays lointain dont ils ne comprennent ni les codes ni la langue. Selon Lise Lenne : « L'exilé, c'est celui qui est arraché à ses racines, qui est condamné au mouvement, qui n'a plus de terre propre. Ou plutôt qui en a deux »⁶⁴. En effet, en cours de route, Jeanne et Simon découvrent qu'ils ne sont pas nés là où ils

⁶³ Francesco Sinatra, « Étranger singulier ou la passion de l'exil », *Filigrane*, n° 5, 1996, p. 67.

⁶⁴ Lise Lenne, « Le poisson-soi », *Agôn* [en ligne], art. cit.

croyaient l'être : plutôt que dans hôpital dans une banlieue de Montréal, « à l'hôpital Saint-François à Ville-Émard » (*I*, p. 16), c'était dans une cellule de prison dans un pays ravagé par la guerre civile qu'ils virent le jour. Les jumeaux découvrent qu'ils ne sont ni du côté du pays qui les accueille, ni du côté du pays qu'ils ont quitté. Selon Bernard Méreur : « Dans cet écartèlement [le sujet] va vivre une mise en cause ou perte d'identité. L'exilé n'a nulle part et donc n'est nulle part. Séisme ontologique »⁶⁵.

Dans *Littoral*, Wilfrid connaît, bien avant le départ pour le pays natal de son père, une rupture (dislocation) physique avec une géographie familière (un arrachement du lieu). En apprenant la mort soudaine et imprévue de son père qu'il a peu connu, Wilfrid raconte :

Je ne suis pas resté à la maison parce que Dringallo venezvotre père est mort alors je ne voulais plus être quelque part ; je suis sorti pour trouver un ailleurs, mais ce n'est pas évident quand vous avez le cœur dans les talons, qui est une expression stupide. J'ai cherché partout un ailleurs mais je n'ai rien trouvé : partout c'était toujours ici, et c'était crevant ! (*L*, p. 15)

Wilfrid cherche à se guérir de la douleur engendrée par le traumatisme de cette perte par le biais de la marche, du mouvement, du transport de son corps vers d'autres lieux. Ne pouvant rester à la maison, ne pouvant rester seul avec ses pensées, Wilfrid se promène de lieu en lieu, du terminus au Peep show, de la morgue au salon funéraire. « Mais rien !

⁶⁵ Bernard Méreur, « Exil, mémoire, identité », *théolarge.fr* [en ligne], 25 mai 2010.

Aucune échappatoire » (*L*, p. 17), admet-il. Ainsi, incapable de s'attacher à quoi que ce soit, Wilfrid erre dans les rues « désertes et glaciales » (*L*, p. 17) du pays d'origine, seul, essayant en vain d'échapper au chagrin qui l'habite.

Pour lui, il n'y a plus d'ancrage spatial précis. Les frontières s'effacent, se transforment et se reforment dans d'incessantes fluctuations. Dans le chapitre « La famille », les personnages témoignent tous de leur confusion quant à l'endroit où ils se trouvent :

ONCLE ÉMILE. Vous êtes où là ?

TANTE MARIE. Comment ça « on est où » ?

ONCLE ÉMILE. Oui ! Vous êtes où ?

TANTE LUCIE. Au salon funéraire ! Où veux-tu que l'on soit ?

ONCLE ÉMILE. Depuis quand on est au salon funéraire ?

TANTE LUCIE. Depuis quelques instants, enfin...

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

ONCLE FRANÇOIS. Tu es où, toi ?

ONCLE ÉMILE. Je suis dans l'appartement de Wilfrid.

ONCLE MICHEL. Mais qu'est-ce que tu fais là ?

ONCLE ÉMILE. Je ne comprends pas ! ... (*L*, p. 41-42)

Wilfrid et sa famille se retrouvent dans une incertitude spatiale, à la fois *ici* et *ailleurs*.

Les lieux se brouillent et s'entremêlent, ce qui renforce ce sentiment de dépossession, de non-lieu. Pour Pierre Ouellet, il existe une corrélation très forte entre localisation et identité : « On dit qu'une chose qui *est* qu'elle *a lieu*. L'existence est une forme de localisation : *être* est *avoir lieu*. Exister est prendre possession d'un territoire, occuper un lieu, un point de l'espace, une part de l'étendue »⁶⁶. Wilfrid, ne pouvant s'ancrer dans un lieu précis, subit ainsi un exil à la fois spatial (externe) et psychique (interne).

L'arrachement du lieu, la privation d'un espace stable et fixe, renforce ce sentiment d'exil intérieur, d'un éclatement identitaire, installe un sentiment de vide.

Ce n'est qu'à la fin du deuxième chapitre « Hier » que Wilfrid décide enfin à se réapproprier un nouvel espace. Incapable de maintenir une relation viable avec ses tantes et ses oncles, qui se montrent particulièrement réfractaires à l'idée de concéder au père une place dans le caveau familial, Wilfrid décide de se rendre au pays natal de ce dernier pour lui trouver un lieu de sépulture. Il se détourne du système familial pour accomplir un long voyage vers la terre de ses ancêtres. Apparaît ainsi la figure possible d'un déplacement spatial qui lui permet de quitter cet espace dysphorique (de la famille) pour un autre, plus libre, car c'est là où il pourra appréhender la différence, faire face à l'étranger qui est en chacun de nous. Exil spatial ; mais aussi exil social et culturel. Wilfrid est donc amené à traverser une zone d'inconfort, à passer du familier à l'inconnu, ce qui lui fait vivre de nouveau une forme de dépaysement et de perte de repères. Cependant, le fait de se déplacer, de se mettre en mouvement, sous-tend un désir de

⁶⁶ Pierre Ouellet, « Du haut-lieu au non-lieu : l'espace du *même* et de l'*autre* », *Voix et Images*, vol. 24, n° 1, (70) 1998, p. 69.

savoir, de comprendre la vérité, de la connaître. L'aventure et le changement d'espace fondent cette nouvelle construction identitaire. Le voyage extérieur symbolise la volonté du protagoniste de sortir de son immobilisme, de son déni, de son atavisme pour reconstituer le fil de son passé. En se rendant dans le pays natal de ses parents, Wilfrid sort physiquement et mentalement d'une errance initiale stérile. En franchissant les frontières géographiques, le héros vainc ses peurs et fonce vers un inconnu salvateur. « Wilfrid, sans le savoir, tu es sur le point de quitter les chemins pour te précipiter tête première dans le gouffre » (*L*, p. 63), lui dit le réalisateur imaginaire au moment où il débute sa quête. Néanmoins, pour le jeune adulte, l'exil spatial, le voyage vers l'autre, reste le seul moyen de reconstruire l'histoire et l'identité. Car, « [c]onfronté à « l'étranger » et à l'étrangeté de modes de vie, des représentations, des valeurs sociales et culturelles de l'autre, « l'exilé, [en l'occurrence Wilfrid] perd ses repères et tous les cadres de ce qui se faisait sa vie »⁶⁷.

Arrivé à la terre ancestrale, l'exilé dans *Littoral* se trouve pourtant « confronté à un second système complémentaire, tout aussi rigide que le premier »⁶⁸. Wilfrid découvre que sa famille maternelle n'est en fait « qu'une image en réduction de ce qui se passe au niveau de la société »⁶⁹. Tout comme le système établi par ses tantes et ses oncles, cette société à l'autre bout du monde est construite sur le silence et la suppression de la mémoire. Au lieu de dire le passé, si douloureux soit-il, les personnages adultes préfèrent se complaire dans le mensonge et les illusions pour oublier le malheur qui les assaille.

⁶⁷ Bernard Méreur, « Exil, mémoire, identité », art. cit.

⁶⁸ Mylène Rivest, « *Littoral* » de Wajdi Mouawad : *Un acte de métacommunication*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université de Laval, 2011, p. 41.

⁶⁹ Aude Campmas, « Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous ? », art. cit., p. 110.

Pour continuer à vivre, la communauté choisit de se taire et d'enfouir les blessures faites par l'histoire. « Wilfrid, ici les gens sont amers, ils ne veulent plus rien entendre, ni musique ni chant, ni rien, les vieux sont vieux et ils veulent le calme » (*L*, p. 69), explique Wazâân au sujet des villageois. « Ils s'en foutent des histoires ! Ils disent trop d'histoire, plus d'histoire » (*L*, p. 84), ajoute Amé. Les jeunes personnages sont ainsi enfermés dans une prison de silence. Lorsqu'ils essayent de rompre le silence, de prendre la parole et de s'affirmer, les adultes leur ordonnent de se taire :

SIMONE. Il n'y a pas si longtemps pourtant, vous m'assuriez que la guerre était une chose mauvaise qui devait disparaître, se terminer justement pour que naisse enfin la liberté. Aujourd'hui, la guerre est terminée. Vous me dites encore ne chante pas, ne parle pas, ne rêve pas. Vous me dites tais-toi, Simone, tais-toi ! (*L*, p. 72)

Les jeunes vivent ainsi leur exil à l'intérieur de la communauté à laquelle ils appartiennent, prostrés dans un silence, coupés d'une mémoire collective, incapables de communiquer avec la génération des aînés, ou même de se projeter dans l'avenir de manière critique⁷⁰.

⁷⁰ Selon Luc Pareydt : « L'identité d'un être, d'une génération, leur possibilité de se faire acteurs individuels et sociaux, d'être à leur tour transmetteurs pour la génération suivante (ce qui semble une requête fondamentale de l'humaine condition) et d'oser une parole personnelle, sur fond de passion, en face et avec d'autres, requiert un minimum de mémoire commune avec la génération qui précède. » Luc Pareydt, *Génération en mal d'héritage : des jeunes en quête de mémoire*, Paris, Assas Éditions, 1992, p. 31.

Manquant une réelle mémoire, coupés de la génération précédente, les orphelins subissent tous un problème d'affirmation identitaire, une division intérieure, un exil psychologique. Cette rupture dans la transmission et la filiation provoque un sentiment de colère et de désespoir au sein de la génération des adolescents. Amé exprime sa révolte et sa colère envers ses aînés qui ne lui ont pas transmis le sens et la mémoire nécessaires à la vie :

Je te le dis, les ennemis ce sont nos parents, alors on devrait plus retourner dans aucun village, rien ! Les parents, on devrait les éventrer, laisser leur corps pourrir au soleil et nous en aller partout pour tout faire sauter, tout casser, tout brûler. On les rassemblera le long d'un grand mur, on les alignera et on leur hurlera ! On leur dira que le mal qu'ils nous ont fait est plus grand que le meurtre, on leur dira qu'ils nous ont pris l'irremplaçable, qu'ils ont tué les visions de notre jeunesse, de nos plus chers miracles. (*L*, p. 86)

Sabbé, par contre, témoigne du désespoir et du mal d'héritage caractéristique de la génération des jeunes :

SABBÉ. Pourquoi je suis ici et pas ailleurs ! Pas mort, pas né, né ailleurs, autre pays, autre époque, autre temps, autre forme, animale, végétale, minérale, pourquoi je suis qui je suis ? Vaste question, tu ratisses large ! Si je suis ici, c'est parce que je ne suis pas ailleurs. Explication boiteuse, mais je n'ai rien de mieux à t'offrir étant donné l'époque, triste époque. (*L*, p. 90)

Les jeunes, de ce fait, se retrouvent dans un monde instable, dénué de rêve et de sens. Ils ressentent tous le sentiment de ne pas être chez soi, d'être étranger par rapport aux autres, par rapport au monde qui les entoure. Or, plutôt que de sombrer dans l'isolement et le silence, comme l'on fait leurs parents, les jeunes réussissent tous à trouver une forme de résolution, un *anti-exil*, en partant à la rencontre de l'autre et en prenant la parole.

2.3.4. L'exil *désexilant* (La parole comme instrument possible de l'anti-exil)

En effet, le seul moyen pour les jeunes orphelins de combler le manque, le sentiment du vide intérieur, c'est par l'adoption d'une autre forme d'exil : un exil hors de la société répressive, hors de la famille et du silence, au profit d'un espace de dialogue, d'un rapprochement à l'autre. Dans son introduction à la pièce *Littoral*, Mouawad écrit : « *Littoral* est donc né d'abord et avant tout d'une rencontre et a pris son sens par les rencontres. C'est-à-dire ce besoin effrayant de nous extraire de nous-mêmes en permettant à l'autre de faire irruption dans nos vies, et de nous arracher à l'ennui de l'existence » (*L*, p. 10). Dans *Littoral* et *Incendies*, les jeunes protagonistes ne peuvent sortir de leur immobilisme et se reconstruire qu'en faisant la rencontre de l'autre, car c'est celui-ci qui va faire renaître l'espace du dialogue. Dans son étude « Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous ? L'amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad », Aude Campmas souligne l'importance de s'extraire de soi-même et de son espace familial pour faire la connaissance de l'autre :

[C]'est bien l'autre qui sauvera. Mais c'est une question de processus : il ne faut pas intégrer le cercle mais ouvrir l'espace. La famille n'est pas sauvée par l'arrivée de l'autre, ce qui ne serait qu'absorption ; il faut, pour être sauvé, partir de la famille, se mettre en marche, quitter, briser le cercle familial. Briser le cercle, c'est aller à la rencontre de l'autre.⁷¹

Il faut briser le cercle et rompre le silence. Les jeunes adultes doivent se construire dans la recherche, la découverte et le dialogue avec autrui pour enfin se construire et se sentir sujets libres.

Dans *Littoral*, c'est d'abord à travers le personnage de Simone que le silence sera rompu :

SIMONE : La bombe que je veux poser est plus terrible que la plus terrible des bombes qui a explosé dans ce pays. [...] Cette bombe ne peut exploser que dans un seul lieu. Dans la tête des gens.

AMÉ : Qu'est-ce que tu veux dire ?

SIMONE : On va aller raconter des histoires. Tout ce qu'ils veulent nous faire oublier, on va l'inventer, le raconter ! (*L*, p.84)

La quête du lieu de sépulture pour le père de Wilfrid devient peu à peu une traversée du silence, à la recherche de la parole. Les orphelins Wilfrid, Simone, Amé, Sabbé, Massi et

⁷¹ Aude Campmas, « Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous ? », art. cit., p. 112.

Joséphine décident de marcher ensemble et de raconter leurs histoires aux gens qu'ils croiseront sur leur passage. Le dialogue dans lequel Wilfrid s'engage lors de cette traversée le force à s'extraire de lui-même, à s'exprimer et à s'affirmer. En parlant avec l'autre, Wilfrid sort graduellement de son exil imaginaire pour entrer dans l'espace du vécu partagé. Pour les orphelins, le dialogue leur permet de vaincre le manque qui habite chacun d'eux et de remplir le vide qui les tourmente tous.

Dans *Incendies*, la parole occupe une place de premier plan dans la construction identitaire des jumeaux. Dès le début, le rôle de Simon et de Jeanne s'apparente à celui du messager, c'est-à-dire celui qui porte la parole. Les jumeaux sont chargés de retrouver leur père qu'ils croyaient mort, et leur frère, dont ils ignoraient l'existence, afin de leur remettre une lettre écrite par leur mère Nawal. La quête entière des jumeaux se fonde sur une parole qui a pour but de briser le silence de leur mère. Afin de pouvoir trouver leur père et leur frère, Jeanne et Simon doivent comprendre le silence qui a frappé leur mère lors des cinq dernières années de sa vie. La quête des jumeaux est ainsi une lutte entre silence et parole. Ce n'est qu'à travers l'autre, qu'à travers les échanges avec ceux qui ont connu leur famille, que Jeanne et Simon peuvent finalement apprendre la vérité au sujet de leur père et leur frère. Cependant, quand les jumeaux apprennent que ces deux ne font qu'un, ils se taisent pour ne pas succomber à l'horreur de cette révélation. Tout comme leur mère qui s'est tue en apprenant que son propre fils l'avait violée et fécondée, Jeanne et Simon s'exilent dans un mutisme complet en apprenant la nouvelle. « Tu te tais. Comme je me suis tu quand j'ai compris. J'étais dans la tente de Chamseddine, et dans sa tente j'ai vu le silence venir tout noyer » (*I*, p.122), dit Simon à sa sœur. De fait, le

silence vient tout noyer chez les protagonistes. Pourtant, en découvrant leur père et leur frère, les jumeaux peuvent enfin ouvrir l'enveloppe laissée par leur mère et briser le silence. Dans sa lettre, son dernier mot, Nawal écrit : « L'enfance est un couteau planté dans la gorge. Et tu as su le retirer. À présent, il faut réapprendre à avaler sa salive » (*I*, p.130). Certes, après avoir brisé le silence, on doit réapprendre à parler, car parler c'est dire ce que l'on vit, ce que l'on est. Ainsi, en retrouvant la parole et en rouvrant l'espace du dialogue, les jeunes héros peuvent finalement se débarrasser de ce sentiment d'exil intérieur pour commencer à reconstruire leur identité : L'exil peut ainsi mener au chemin de la liberté.

2.4. Exils de Nihad *alias* Abou Tarek

Dans la pièce de théâtre *Incendies*, Nihad Harmanni, fils de Nawal Marwan, est un personnage à part entière. Il ne vit pas son exil de la même manière que la génération des adultes, ni de la même manière que celle des enfants. Depuis toujours, Nihad souffre d'un exil affectif et identitaire. Dès le jour de sa naissance, il est arraché des bras de sa mère, placé dans un seau avec un petit nez de clown rouge, et amené dans un orphelinat, d'abord dans le village de Nabatiyé, puis à Kfar Rayat. Le jeune garçon n'a aucun lien avec ses origines. Il ne sait pas d'où il vient, ni qui sont ses parents. Confronté à un monde (adulte) hostile, Nihad perd rapidement son regard d'enfant. Cherchant « un sens à sa vie » (*I*, p. 123), désirant retrouver sa mère, il entre dans la milice, apprend aisément à manier les armes et devient un tireur d'élite. Le jeune orphelin ne réussit pourtant pas à se fixer dans ce nouvel espace. « Pas de cause, pas de sens ! » (*I*, p. 123) déclare-t-il. Nihad adopte une attitude nihiliste et se donne à l'exil « comme à une manière d'être au

monde retranchée du monde »⁷², prêt à prendre tous les risques pour trouver sa mère.

Condamné à une vie mouvementée, sans possibilité d'ancrage, Nihad finit par se recréer une nouvelle identité comme franc-tireur.

Nihad se laisse emporter par le « maelström de la violence »⁷³. Son enfance détruite par les haines et les violences de la guerre, il devient un solitaire, un véritable maître dans l'art de la tuerie, de la destruction. Contrairement aux autres orphelins dans *Littoral et Incendies*, Nihad ne va pas à la rencontre de l'autre. Arrivé au Nord du pays, il se constitue un univers à part, seul, autour de sa planque, de ses fantasmes et ses fusils. Il transforme la réalité en show médiatique dans lequel il joue à la fois le rôle du présentateur Kirk et son propre rôle de franc-tireur :

NIHAD. You know, Kirk, sniper job is fantastic job.

Justement, Nihad, can you talk about this ?

Yeah ! It's an artistic job.

Because a good sniper, don't shoot n'importe comment, no, no, non ! I have a lot of principe, Kirk ! (*I*, p. 115)

Exilé dans son propre univers, Nihad ne parvient pas à se construire. Il devient à la fois Nihad et Kirk, présentateur, franc-tireur et photographe de guerre. Il parle à la fois le français et l'anglais. Il tue tout le monde sans distinction, que les victimes soient

⁷² Sélom Komlan Gbanou, « Tierno Monémbo : la lettre et l'exil », *Tangence*, n° 73, 2003, p. 55.

⁷³ Rainier Grutman et Heba Alah Ghadie, « Incendies de Wajdi Mouawad : les méandres de la mémoire », *Neohelicon*, vol. 33, n° 1, 2006 p. 104.

hommes, femmes ou enfants – sauf les belles femmes, indique-t-il : « I don't shoot women like Elizabeth Taylor » (*I*, p. 116). Il s'enfonce dans la violence, la barbarie et la torture, mais il demeure sensible à l'art et la beauté. Il collectionne les photos de ses victimes, « des photos d'une très grande beauté » (*I*, p. 124), en attachant à son fusil un appareil photo qui se déclenche en même temps que le fusil. Après avoir tué ses victimes, il chante des chansons d'amour, faisant de son fusil une sorte de micro. Nihad vit ainsi complètement écartelé, en suspens entre deux mondes, coupé d'une histoire, d'une société d'appartenance, d'une famille et incapable de se construire une identité.

Plus tard, après « l'invasion du pays par l'armée étrangère », Nihad change d'identification encore une fois : « Il a changé son nom. Il a oublié Nihad, il est devenu Abou Tarek » (*I*, p. 124). Abou Tarek change de camp et commence à s'occuper des interrogatoires au Sud. Il devient tortionnaire à la prison de Kfar Rayat, où il tourmente et viole à maintes reprises les prisonnières de sa faction. Nihad, sujet aliéné, devient Abou Tarek, agent aliénateur. Parmi ses victimes, sa mère : « Il a cherché sa mère, l'a trouvée mais ne l'a pas reconnue » (*I*, p. 124). Nihad devient à la fois fils et bourreau, père et frère. Cependant, ce n'est que beaucoup plus tard, après s'être exilé à Montréal pour échapper aux persécutions de l'après guerre, que Nihad découvre la vérité de son histoire. Quand il prend conscience du fait que sa mère, celle qu'il a passé toute sa vie à chercher, est en fait la femme qui chante, victime de ses viols et tortures répétés, il plonge lui aussi dans le mutisme devant l'horreur de cette révélation. L'histoire de Nihad est ainsi celle d'un personnage condamné à l'exil spatial et psychique. Le retour est marqué d'impossibilités existentielles.

2.5. Conclusion

Pour conclure, nous pouvons d'abord souligner la pluralité et la complexité de l'exil dans les pièces mouawadiennes. En effet, nous retrouvons autant de formes d'exil que de personnages (spatial, psychique, social, affectif, temporel) et tous les protagonistes sont profondément affectés par ces exils. Le père de Wilfrid, par exemple, souffre d'un exil spatio-temporel à cause de la guerre et la perte de sa femme ; Wilfrid et les orphelins subissent un exil psycho-social au sein de leur famille et dans la société en raison d'un manque d'héritage ; les jumeaux dans *Incendies* sont marqués par un exil socio-affectif et psychologique à cause du silence de leur mère et l'histoire de leur naissance ; Nawal, la plus exilée de tous, souffre d'un incurable exil intérieur à cause de la découverte de la double identité de son fils ; et Nihad, abandonné par sa mère, marginalisé, forcé à s'exiler au Québec, subit toute une gamme d'exils depuis le jour de sa naissance.

Ce qui vient en premier chez Mouawad, c'est le traumatisme ; expérience douloureuse et déchirante, elle provoque non seulement une dissociation du moi (séparation soi/soi), mais une mise à distance de l'autre (séparation soi/autre). Dans les deux pièces de notre corpus, la génération des adultes arrive mal à assumer le vide dans lequel elle se trouve. Suite au trauma, elle préfère vivre dans le silence et l'enfermement plutôt que de raconter l'histoire, ou l'Histoire. Dans *Littoral*, la génération des adultes fait recours au silence pour cacher, pour oublier, pour ignorer, alors que dans *Incendies*,

Nawal choisit le mutisme complet pour couper le fil de la haine, de la colère. Ce silence, cet exil intérieur, permet aux adultes de (sur)vivre, mais les enferme dans un espace dysphorique. (Ils sont donc condamnés à un exil malheureux).

La génération des jeunes adultes se trouve ainsi dans un univers dénué de sens. Manquant de repères, d'histoire et de mémoire, les jeunes sont tous en crise : crise de sens et crise d'identité. La mort de leur parent, un événement traumatique, déclenche un processus de mise en forme chez les protagonistes. Dans les pièces, « [t]out se joue dès lors selon des parcours, des échanges, des recueils de traces, des tentatives de classifications »⁷⁴. L'exil apparaît ainsi comme une tentative de résoudre l'instabilité identitaire et le sentiment de vide intérieur. En effectuant un voyage vers l'étranger, en partant à la rencontre de l'Autre et en partageant leurs histoires, les jeunes protagonistes peuvent commencer à établir de nouveaux repères. Ainsi, ce n'est qu'en tendant la main à l'exil, un anti-exil, que les protagonistes mouawadiens peuvent enfin commencer à recoller les morceaux d'un moi éclaté et trouver un sens à la vie.

Nihad/Abou Tarek demeure un personnage ambigu jusqu'à la fin de la pièce *Incendies*. Fils et bourreau, père et frère, Nihad/Abou Tarek ne s'inscrit pas tout à fait à la génération des adultes, ni à celle des jeunes adultes. Il incarne à la fois l'amour et la haine, la beauté et l'horreur, l'humanité et l'inhumanité. Personnage complexe, contradictoire, c'est lui qui se trouve plongé dans l'exil le plus total. C'est aussi lui qui est le personnage le plus tragique au sens grec du mot, car c'est lui qui, en se révoltant

⁷⁴ Pierre Nepveu, *Écologie du réel*, op. cit., p. 213.

outré mesure contre un destin injuste, en se moquant de toute valeur, « sans le savoir, oppose à l'amour filial le plus pur à l'étreinte charnelle la plus avilissante, la plus monstrueuse »⁷⁵. Nihad/Abou Tarek est ainsi condamné à un exil perpétuel.

L'exil occupe en effet une place centrale dans les pièces *Littoral* et *Incendies* de Wajdi Mouawad. Nous allons maintenant nous tourner vers le cinéma pour voir comment ces diverses formes d'exil sont représentées lorsqu'elles sont portées à l'écran.

⁷⁵ Manon Pricot, *Présence d'un « travail épique » au sein d'Incendies de Wajdi Mouawad*, Mémoire en Master 1, Université Stendhal, 2012-2013, p. 61.

3. L'exil dans les adaptations cinématographiques de *Littoral* et *d'Incendies*

3.1. Théâtre, cinéma et leur rapport

À première vue, le théâtre et le cinéma semblent être des arts assez proches. Tous les deux des arts du spectacle, de la *présence*, ils ont en commun de « multiplier les intervenants et les difficultés matérielles »⁷⁶. En effet, comme le montre Muriel Plana :

Les artistes de la scène et de l'écran travaillent avec la matière et les objets (décors, accessoires, lumière...), avec l'espace (repérages ou scénographie), avec le temps (plannings de répétition et de tournage), avec l'économie (production et financement des projets) et avec d'autres artistes qu'ils dirigent le plus souvent et sans lesquels l'œuvre qu'ils projettent est impossible [...] ⁷⁷

Bien entendu, le théâtre et le cinéma sont des arts proches, mais ils sont aussi essentiellement différents. Parents éloignés, mais aussi « faux frères »⁷⁸, comme le souligne Michel Marc Bouchard. Le théâtre et le cinéma possèdent chacun leur propre langage et emploient chacun leurs propres moyens d'expression. À ce sujet, Linda

⁷⁶ Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Bréal, 2004, p. 137.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁷⁸ Patricia Belzil, « Contraintes et libertés de la scénarisation : entretien avec Marc Michel Bouchard », *Jeu : revue de théâtre*, n° 88 (3), 1998, p. 62.

Hutcheon écrit : « What all [performance media] share, therefore, is a showing mode of engagement ; where they differ is in the specific constraints and possibilities of each medium's conventions [...] Not all showing is the same »⁷⁹. D'un côté, il y a la présence *réelle* du comédien, qui met en scène une performance unique, non reproductible, dans un présent éphémère. De l'autre, il y a un événement reproductible, « ce qui est impressionné sur la pellicule et projeté sur l'écran est immuable »⁸⁰ ; tout est déjà déterminé. Au théâtre, les acteurs partagent la temporalité immédiate des spectateurs, alors qu'au cinéma, la relation avec le spectateur est nécessairement médiatisée. Au cinéma, l'œil de la caméra est primordial car il dirige le regard du public, alors que dans une salle de théâtre, le spectateur peut se faire sa propre caméra, sa propre lecture ; il peut choisir où diriger son regard. Il y a en effet au théâtre une sorte de fragilité puisque le spectateur a entre ses mains la capacité de détruire le spectacle s'il choisit de ne pas s'engager. Si le spectateur n'arrive pas à croire que le soulier sur scène est censé être un humain, comme dans le théâtre de Beckett, tout s'écroule.

Une autre différence entre le cinéma et le théâtre se fait au niveau du temps. D'un côté, « le temps est produit et mis en jeu par la scène, régi par les acteurs (voire par les « personnages »), vertigineusement mêlé au jeu de la fiction proposée et modifiable selon l'action »⁸¹ ; de l'autre, le rythme dépend du montage. Le montage est en effet l'élément le plus spécifique du langage cinématographique. D'après Betton, « [l]e montage préside

⁷⁹ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, *op. cit.*, p. 49-50.

⁸⁰ Julien Achemchame, *Entre l'œil et la réalité : le lieu du cinéma*, Paris, Éditions Publibook, 2010. p. 360.

⁸¹ Stéphane Lépine, « Théâtre et cinéma : les lieux du temps », *Jeu : revue de théâtre*, n° 78, 1996, p. 176.

à l'organisation du réel, pour satisfaire à la fois l'intelligence et la sensibilité, et provoque l'émotion artistique, l'effet dramatique ou onirique »⁸². Grâce à l'appareil technique, le cinéma peut véhiculer l'action ou l'émotion à travers les variations de plans, les différents angles de prises de vues, les mouvements de la caméra, ainsi que par les accélérés, les ralentis, les contractions et les dilatations du temps. Selon Linda Hutcheon : « the kind of shot (long, medium, close-up; angles; reverses), not to mention the duration of the shot, is in fact always dictated by the dramatic importance of what is being filmed, not by any naturalistic timing or pacing of the actual action »⁸³. Quant à la parole et le son, le théâtre privilégie la parole exprimée ; « c'est un art [...] profondément lyrique »⁸⁴, soutient Marc Michel Bouchard. En effet, nul ne s'étonne d'y trouver par exemple la forme du monologue. Le cinéma, par contre, délocalise le son, intègre des sons réels et parlés, et permet, par la *voix off*, l'expression intérieure. Au sujet du dialogue, Betton ajoute : « Le dialogue littéraire, 'bien écrit', commenté, riche, où abondent les mots d'auteur, les idées philosophiques ou métaphysiques est mal adapté au cinéma »⁸⁵.

3.2. Du théâtre au cinéma

L'adaptation d'une pièce de théâtre à l'écran implique ainsi un certain nombre de modifications de forme et de contenu de l'œuvre originale. À cause des différences fondamentales entre les deux arts, un récit ne peut pas être raconté de la même manière

⁸² Gérard Betton, *Esthétique du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 72.

⁸³ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁴ Belzil, « Contraintes et libertés de la scénarisation : entretien avec Marc Michel Bouchard », *art. cit.*, p. 62

⁸⁵ Gérard Betton, *Esthétique du cinéma*, *op. cit.*, p. 46.

au théâtre qu'au cinéma. L'adaptation n'est donc pas une tâche facile, comme le souligne avec justesse François Baby :

L'adaptation est un art dont l'exercice est fort délicat et difficile. L'adaptateur doit en effet tenter d'exploiter à fond les possibilités du nouveau médium pour lequel il transpose l'œuvre originale, tout en étant soumis aux contraintes nouvelles qu'il lui impose, et en étant forcé, la plupart du temps, de procéder à des choix pénibles entre ce qu'il peut ou doit conserver ou abandonner de l'œuvre sur laquelle il travaille.⁸⁶

Une action, un geste ou un sentiment ne sont pas exprimés de la même manière au théâtre qu'au cinéma. L'adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre nous offre ainsi une façon de voir les choses *autrement*. Les changements qu'apporte le cinéma aux pièces de Mouawad nous permettent d'aborder le thème de l'exil sous une autre lumière, sous une perspective différente.

Ainsi, à travers une analyse des films *Littoral* (2004) et *Incendies* (2010), nous nous proposons de voir comment Wajdi Mouawad et Denis Villeneuve transposent le thème de l'exil à l'écran. Comment l'exil est-il représenté au cinéma ? Quels sont les différents choix expressifs propre à l'audiovisuel élus dans ces adaptations à l'écran ? Quelles implications de lecture ces choix introduisent-ils ou du moins apportent-ils au texte théâtral ? Telles sont les questions que nous aborderons dans ce chapitre.

⁸⁶ François Baby, « Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation », *Études littéraires*, vol. 13, n° 1, 1980, p. 11.

3.3. La représentation de l'exil dans l'adaptation cinématographique de *Littoral*

En 2004, Wajdi Mouawad passe de la scène à l'écran avec l'adaptation de sa pièce *Littoral*. La réalisation de ce premier long métrage fut pour le metteur en scène et dramaturge accompli un long processus de réécriture, de coupure et de collage. « Il a donc fallu que j'écrive d'abord treize versions du scénario avant d'en avoir une que le producteur pensait bonne pour être soumise »⁸⁷, raconte Mouawad dans une rencontre avec Rodrigue Jean. « Une fois proposé aux institutions financières, le projet a été refusé une première fois et il a fallu réécrire d'autres versions (sept de plus), avant que l'une d'entre elles ne soit acceptée »⁸⁸, rajoute-t-il. L'adaptation cinématographique de sa pièce ne s'est donc pas fait sans sacrifices. Pourtant, bien que certains critiques aient trouvé l'adaptation « par moments maladroite »⁸⁹, *Littoral* fut une œuvre très bien reçue et, selon Marie-Claude Loïselle, « [...] un de ces films, lumineux et nécessaire, qui lentement poursuivent leur chemin bien au-delà de leur durée »⁹⁰.

Dans l'adaptation cinématographique de *Littoral*, l'exil psychologique (intérieur) que souffre Wahab au début de l'histoire est d'abord porté à l'écran par une série de gros

⁸⁷ Marie-Claude Loïselle, « Rencontre : Wajdi Mouawad et Rodrigue Jean », *24 images*, n° 119, oct-nov 2004, p. 16.

⁸⁸ *Ibid*, p. 16.

⁸⁹ Manon Dumais, « *Littoral*. Au nom du père », *Voir*, vol. 18, n° 44, 4 novembre 2004, p. 15.

⁹⁰ Marie-Claude Loïselle, « Au pays du silence : *Littoral* de Wajdi Mouawad », *24 images*, n° 119, 2004, p. 13.

plans et de plans rapprochés. En créant « une proximité et un isolement privilégiés »⁹¹, le gros plan permet au spectateur de voir la réaction du protagoniste en apprenant la nouvelle de la mort de son père. Confus et ému, Wahab reste d'abord silencieux face aux policiers à sa porte. « Quoi ? » dit-il enfin, « Je ne comprends rien ! » (2 :00). La caméra s'éloigne alors du visage de Wahab pour montrer son corps nu, révélant l'état/l'esprit de celui-ci, dépouillé de toute convenance sociale, de tout sens en fait. La caméra change ensuite d'angle et de point de vue pour montrer Wahab, seul et paralysé dans un couloir gris sans décor, toujours sans vêtement. Le couloir vide et peu éclairé reflète ainsi l'aliénation et l'impression de vide du personnage. Dans son ouvrage *Esthétique du cinéma*, Gérard Betton souligne : « Un mouvement d'appareil n'a pas uniquement une fonction descriptive. Il peut avoir aussi une fonction psychologique ou dramatique, notamment en exprimant, en matérialisant la tension mentale d'un personnage »⁹². Ici, la caméra se fait expressive en effectuant un mouvement d'éloignement par rapport au sujet (un travelling arrière) pour représenter son écart par rapport à la réalité, son expulsion hors de soi. Cette mise à distance par l'entremise d'un travelling arrière tend ainsi à renforcer le sentiment de l'exil (hors de soi) du personnage, traumatisé par la soudaine annonce du décès d'un père qu'il connaissait à peine.

Dans les séquences qui suivent, la caméra accompagne le parcours de Wahab à travers les rues désertes et glaciales de la ville de Montréal jusqu'à la morgue. Lieu vide, marqué par l'absence de lumière, de chaleur et de tout contact humain, la mise en images de cette ville augmente au désarroi du personnage. Elle devient alors une sorte de miroir

⁹¹ Gérard Betton, *Esthétique du cinéma, op. cit.*, p. 31.

⁹² *Ibid.*, p. 36.

du sujet errant, qui est fragmenté, morcelé, en mouvance perpétuelle. La bande sonore musicale qui intervient, « fait[e] de pulsations, de distorsions [...] répond parfaitement aux vertiges intérieurs de Wahab »⁹³. Le retentissement de sirènes au loin vient ajouter à la tension de la scène, suggérant ainsi le sentiment d'angoisse et de mal-être du protagoniste et peut être aussi du deuil qui s'annonce. A jamais déséquilibré, incapable de s'accrocher à quoi que ce soit, encore moins de s'ancrer, Wahab erre dans cet espace de morgue, tel un zombi effaré, jusqu'au lever du jour.

L'arrivée à la morgue et les scènes qui suivent accentuent chez le spectateur l'impression de solitude, de détachement forcé, et d'exil du personnage. Wahab est assis seul dans la salle d'attente, la tête baissée. La caméra le suit de près : il se lève et marche lentement vers la pièce dans laquelle se trouve le corps de son père. Le gros plan sur Wahab montre le visage pâle, inexpressif du sujet observant et identifiant le cadavre, sans prononcer un seul mot. Or, ce silence est aussitôt brisé par l'arrivée de ses tantes et oncles maternels, qui parlent tous en même temps dans un brouhaha incompréhensible accompagné de gestes de consternation et d'apparente commisération. Selon Betton, « l'alternance des plans sonores ou du bruit et du silence, ont un grand pouvoir dramatique ou suggestif, souvent plus efficace que le contraste que l'on peut créer par la juxtaposition d'images »⁹⁴. Dans cette scène, le passage brusque du silence au bavardage de la famille montre à quel point Wahab se sent exilé du monde extérieur et ballotté par des circonstances qui échappent à son contrôle ; incapable de parler, de s'exprimer, il préfère le retrait, le repli sur soi. « J'aurais pas dû t'appeler... Ok, là j'aurais besoin

⁹³ Marie-Claude Loisel, « Au pays du silence », art. cit., p. 13

⁹⁴ Gérard Betton, *Esthétique du cinéma*, op. cit., p. 37.

d’être seul ! » (6 :45) affirme-t-il. Les voix de ses tantes et oncles sont désormais assourdies par le sifflement du thanatologue. La caméra suit le regard de Wahab, qui ne porte plus aucune attention aux propos de sa famille, se fixant plutôt sur le thanatologue et son cadavre. Dans son ouvrage sur la théorie de l’adaptation, Linda Hutcheon affirme que, dans un film : « The separation of the sound and image tracks [...] can allow a character’s inner state to be communicated to the audience while remaining unknown to the other characters on the screen »⁹⁵. Le cinéaste expose ainsi l’incommunicabilité et l’ignorance réciproque entre Wahab et la génération des adultes. En outre, en ayant recours au champ/contrechamp, le cinéaste insiste sur l’exil social de l’orphelin ; se tenant seul en face des membres de sa famille, Wahab se situe ainsi à l’écart du groupe.

La séquence suivante du film montre Wahab qui entre dans la chambre de son père à Montréal pour la première fois. Wahab allume une lumière, mais la chambre demeure sombre. Le plan d’ensemble expose alors une pièce vide, presque inhabitée, sans décors et très peu meublée. L’absence de clarté, le manque de chaleur, de son, d’objets – bref, de vie, suggère la solitude, le retrait sur soi, le chagrin et la souffrance du personnage du père. En effet, exilé de son pays natal à cause de la guerre civile, le père n’avait pu ni su se créer une nouvelle vie à Montréal. La caméra suit les mouvements du protagoniste, s’attarde minutieusement sur chaque objet, chaque trace de son père. Le gros plan d’un cheveu entre les doigts de Wahab fait ressortir le sentiment de vide, de regret, de chagrin que ressent le jeune adulte face à la méconnaissance de ce pauvre homme que fut son père. Wahab découvre par la suite les cassettes enregistrées de son

⁹⁵ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, *op. cit.*, p. 59.

père : seules véritables traces de sa mémoire. Il apprend par les témoignages hors champs la vraie histoire de son géniteur, la chronique de son exil perpétuel, de sa douleur, ainsi que la vraie histoire de la mort de sa mère. La vérité fait tomber tous ses repères et Wahab se retrouve, de nouveau déboussolé, exilé de son être.

Wahab entre pour la première fois dans le monde du rêve lorsqu'il écoute les enregistrements sonores laissés par son père qui y raconte en voix *off* ses plus beaux souvenirs : « C'était avec ta mère, sur une plage, au Liban. » (11 :45) commence-t-il. Par une porte ouverte, Wahab quitte la réalité pour s'exiler dans l'imaginaire. Il se voit porté loin de la sombre chambre de mansarde de son père, loin du temps présent, sur une plage libanaise, au temps de la jeunesse de ses parents, avant sa naissance. Le monde onirique dans lequel Wahab se réfugie est un univers heureux, rempli de lumière et de couleurs vives, de matières naturelles source de vie, de détente. Dans son chapitre consacré aux éléments (spécifiques et non spécifiques) du langage cinématographique, Betton soutient que les couleurs au cinéma « participe[nt] directement à la création de l'atmosphère, du climat psychologique »⁹⁶. Dans *Littoral*, Mouawad exploite les tonalités « plus chaudes » pour exprimer la joie de vivre des parents, leur bonheur. Le père, vêtu d'un costume blanc, se tient à côté de la mère, habillée en robe rouge. Une musique douce se fond aux rires de la mère du protagoniste. L'enregistrement sur la cassette se termine, et Wahab se retrouve de nouveau dans la chambre terne, peu décorée, peu habitée de son père.

⁹⁶ Gérard Betton, *Esthétique du cinéma*, *op. cit.*, p. 62.

Dans le film, Mouawad omet le chevalier Guiromelan, de même que l'équipe de tournage qui surgit dans l'imaginaire de Wahab dans la pièce de théâtre ; seul le fantôme du père accompagnera le protagoniste au Liban. Dans ce pays, sur le tarmac de l'aéroport de Beyrouth, la séquence dans laquelle le spectre du père apparaît est tournée au ralenti. Au sujet de la notion du temps au cinéma, Jean Epstein écrit :

L'accélération du temps vivifie et spiritualise. Le ralentissement du temps mortifie et matérialise. On passe donc des apparences spirituelles aux apparences matérielles ou *vice versa*... par de simples contractions ou extensions du temps.⁹⁷

Les images du père au ralenti montrent un homme heureux d'être de retour dans son pays natal. Tout de blanc vêtu, il saute de joie et danse, les yeux fermés et un sourire sur le visage. Contrairement à la pièce, Wahab n'entretient pas de dialogue avec le fantôme de son père. Sa voix, ses souvenirs, ne se racontent que par le biais des cassettes et sont superposés aux images que voit Wahab jusqu'à la fin du film. C'est par les enregistrements sonores, donc, que l'expérience de l'exil du père est révélée au spectateur.

Dans le film et avant son départ pour la terre ancestrale, Wahab souffre également d'un exil social et psychologique en raison de son identité « hybride ». Québécois de parents libanais, Wahab se sent étranger à la fois dans sa propre famille, et vis-à-vis de la société québécoise. Le statut d'étranger de Wahab par rapport à la société du Québec est

⁹⁷ Cité dans Gérard Betton, *Esthétique du cinéma, op. cit.*, p. 19-20.

exposé dans une des premières scènes du film lors de son échange avec les deux policiers. La prononciation du nom étrange(r) de Wahab Chouayri, puis de sa mère Souhayla, pose problème pour les policiers montréalais : « Wahab Chou...? » hésite le policier. Wahab lui répond, dans un accent québécois prononcé : « Chouayri » (1 :45). Or, bien qu'il ait vécu la majorité de sa vie au Québec, Wahab demeure toujours un étranger/exilé chez soi. C'est, en effet, « le regard de l'Autre qui le pousse dans les retranchements du Soi »⁹⁸.

En outre, l'exclusion que subit Wahab au sein de sa famille est présentée juste avant son voyage au Liban dans la maison de ses tantes et ses oncles. « Qu'est-ce qui est vrai ? Je veux savoir ce qui est vrai. » (16 :26) Wahab déclare-t-il. Dans cette scène, l'écart et la tension entre les générations sont palpables. Wahab tente en vain de faire comprendre à la génération des adultes que son père n'est pas un assassin et qu'il devrait être enterré à côté de sa mère. « Ça, jamais. Jamais ! Jamais ce salaud ne sera enterré dans le caveau de la famille. » (17 :05) son oncle lui répond. Comme précédemment, un brouhaha s'en suit. Les adultes parlent beaucoup, mais il n'y a pas de dialogue ni d'échanges véritables sur le fond des choses. Exaspéré par son ostracisme et celui de son père, Wahab exprime sa colère en lançant son assiette contre le mur. Son oncle lui répond en le frappant et en lui lançant des insultes. Le film présente ainsi une famille en dissolution. Les adultes ne sont pas des adjuvants à l'accomplissement du protagoniste et hésitent à se lancer de façon décidée vers l'avenir. Les images de *Littoral* montrent, de façon non équivoque, les tourments qui rongent le jeune adulte, le coupent de son passé,

⁹⁸ Denis Bachand, « Le prisme identitaire du cinéma québécois. Figures paternelles et interculturalité dans *Mémoires affectives* et *Littoral* », *CiNéMAS: Revue d'Études Cinématographiques*, vol. 19, n° 1, 2008 p. 64.

de son héritage, de la vérité. Ainsi renié, abandonné dans un monde fragmenté par les conflits du passé, aliéné, le sujet se sent ainsi étranger à tout et se rétracte sur lui-même.

Une fois au Liban, Wahab se voit confronté à toute une série de ruptures autres mais tout aussi douloureuses, de transformations et de mutations. Sa perspective sur le pays de son père se dégage de toute nostalgie. Il se sent tout aussi étranger qu'au Québec et ne peut comprendre, ou adhérer ou même sympathiser avec les gens qui y vivent et aux événements qui s'y déroulent. Il ne comprend ni la langue, ni les mœurs, ni les conflits de ce pays. Dans le film, la scène dans laquelle Wahab se trouve en voiture avec Massi met en valeur le sentiment d'isolement et de malaise que ressent le protagoniste dans ce nouvel espace. À plusieurs reprises, la caméra effectue un gros plan sur le visage de Wahab, qui est couvert de sueur à cause de la chaleur du pays, mais aussi à cause de la tension interne qui l'envahit. Son expression est celle d'un sujet agité, désorienté et confus. La succession rapide des plans et les mouvements brusques de la caméra instaurent un sentiment d'inconfort chez le spectateur, semblable à celui que ressent Wahab dans ce nouvel environnement. L'absence de sous-titres dans cette séquence, comme dans plusieurs autres séquences dans le film, sert à souligner cette expérience de l'exil social en raison de l'incommunicabilité. En effet, à cause du manque de transmission, Wahab ne sait pas parler l'arabe et de ce fait, ne peut pas établir un lien social avec les locaux. Il reste enfermé en lui-même au milieu des autres, exilé, jusqu'à ce qu'il rencontre des jeunes qui parlent français. Dans cette scène, le mélange des sons de la ville (voix sur la radio, cris des passants, klaxons de voiture, caquettes de poules)

contribue aussi à exprimer l'état mental de Wahab, confus, fragmenté et assailli de toutes parts.

Au Liban, la nationalité de Wahab ne cesse d'être interpellée: « Si tu es Libanais, pourquoi tu n'as pas de passeport libanais ? » (23 :15) lui demande un douanier hostile. Wahab lui répond de voix basse : « Je ne sais pas. Mais, je suis Libanais d'origine » (23 :25). Plus loin, dans une scène avec Massi, un ambulancier libanais, Wahab affirme : « Je ne suis pas Canadien, je suis Libanais ! » (39 :05). Massi lui fait pourtant voir que ceci n'est pas évident : « Mais, tu ne sais rien ! Tu ne sais rien sur le Liban, tu ne sais rien sur le Canada, tu ne sais même pas parler l'arabe ! » (28 :25). En cours de route, Wahab devient de plus en plus étranger à lui-même ; il ne sait plus trop à quels marqueurs identitaires se rattacher. Tous ceux qu'il rencontre ne cessent de lui demander d'où il vient, à quelle nationalité il appartient : « Vous êtes Français ? » À quoi Wahab répond : « Oui. Non, Québécois. Mais je suis aussi Libanais. Mes parents aussi sont Libanais. Mais, bon, c'est compliqué » (40 :55). De ce fait, Wahab souffre d'un exil psycho-social et identitaire. Il perd de plus en plus ses repères jadis fragiles et vit de manière conflictuelle et douloureuse dans un entre-deux antagoniste. Cette confusion, ce sentiment d'être pris dans un étau se résout en quelque sorte au moment où Wahab décide d'enterrer son passeport avec le corps de Massi. Dans son article portant sur les relations père-fils et l'interculturalité dans le film *Littoral* de Mouawad, Denis Bachand explique :

En se départissant ainsi de son laissez-passer, Wahab, tout en accomplissant symboliquement le vœu migratoire de Massi, se soustrait à l'identification unique

pour recouvrer la multiplicité de ses appartenances, pour enfin de sentir vierge et libre de citoyenneté, pluriel, adéquat, et réconcilié avec son passé et celui de ses ancêtres. »⁹⁹

En se débarrassant de son passeport et en continuant sa quête pour un lieu de sépulture pour le corps de son père, à l'aide de Layal et des autres jeunes, Wahab sort graduellement de son exil intérieur pour entrer dans l'espace du vécu partagé.

Les compagnons de route que Wahab acquiert sur son parcours sont également des exilés. Dans le film, l'exil social de Layal par rapport à sa communauté d'origine est présenté lors de la scène d'enterrement d'un des villageois. La caméra montre dans un plan d'ensemble Layal à un bout du cimetière et les villageois à l'autre bout. Elle est la seule personne à porter des couleurs et la seule à jouer de la musique. Cette séparation physique, spatiale, visible, re-figure l'écart entre la génération des adultes et celle des jeunes. Dans cette scène, le violon de Layal est aussi utilisé pour symboliser le conflit des valeurs et la tension entre les générations. Pour Layal, le violon est en quelque sorte une extension de sa voix. L'acte de jouer de cet instrument constitue une forme de prise de parole et représente ce désir de la génération des jeunes de vouloir briser le silence, de vouloir parler, raconter, apprendre, savoir. En cassant le violon, l'homme vêtu de noir représente la résolution de la génération des adultes de vouloir supprimer la prise de parole et garder le silence. Layal est une fois de plus forcée à se taire et à habiter ce silence imposé. Tout comme l'instrument cassé en deux, Layal se voit divisée, morcelée,

⁹⁹ Denis Bachand, « Le prisme identitaire du cinéma québécois », art. cit., p. 70.

déchirée. Plus loin, Wahab demande à Layal pourquoi on lui a cassé son violon, à quoi elle répond :

Je ne sais pas. C'est comme pour tout. Comme pour la mort de Massi. Comme pour le corps de ton père. Nos parents nous ont rien dit. Ils nous racontent rien. On leur demande pourquoi il y a eu la guerre. Ils nous répondent : Oublie. N'y pense pas. À quoi bon ? Il n'y a pas eu de guerre. Je leur demande : Mais qui tire sur qui ? On nous dit : Personne n'a tiré sur personne. C'est fini. Tu as rêvé, Layal, tu as rêvé. Alors, je ne sais pas. (1 :01 :49)

Ce n'est qu'à la fin du film, après avoir quitté l'espace étouffant de la communauté d'origine pour faire la rencontre de l'Autre, que Layal pourra enfin reconstruire son violon, retrouver sa propre voix, et sortir du silence de l'exil.

Massi, Amé, Sabbé et Joséphine souffrent aussi du même exil que Layal à cause du silence imposé, de la transmission inadéquate des valeurs et du manque de conscience historique hérité de la génération précédente. Comme Wahab, les orphelins sont tous présentés comme étant séparés, exclus, marginalisés et exilés du bonheur et de la normalité¹⁰⁰. Des retours en arrière viennent s'insérer dans l'action pour exposer les souvenirs d'enfance traumatisants de Layal et Sabbé, forcés de témoigner du massacre brutal de leurs parents. La technique de l'accélééré, les mouvements rapides de la caméra, les différents angles de prises de vues et la soustraction des couleurs, sauf pour le rouge,

¹⁰⁰ Neil Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils, op. cit.*, p. 55.

s'ajoutent pour créer un effet dramatique intense et faire ressortir l'exil intérieur, le déchirement identitaire, qu'ils subissent en raison de ce passé douloureux. Isolés, les jeunes ont tous le sentiment de ne plus avancer dans la vie, de subir les événements plutôt que de prendre leur avenir en main. Aux yeux des adultes (Jamil), ce ne sont que « des voyous, des voleurs, des paresseux » qui « ne foutent rien » (1 :16 :45). Dans le film, les images du pays ravagé par la guerre (bâtiments bombardés, terrains minés, cimetières remplis, cercueils et corps déterrés) viennent faire écho à l'état intérieur des personnages exilés, qui sont divisés, déstabilisés, déchirés, vides.

La marche et la parole deviennent alors une réponse à l'exil intérieur des orphelins. Le film de Mouawad regorge de scènes de marche et de rencontre. La phrase poignante de la pièce de théâtre : « À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre. » est portée à l'écran à maintes reprises, jusqu'à une dernière scène où, sous une pluie torrentielle, les jeunes retrouvent Amé au milieu du chemin. Entassés dans une voiture, ils participent tous, symboliquement à porter le corps du père. Quand le jour se lève, les orphelins s'aperçoivent qu'ils sont arrivés au bord de la mer, au littoral. Dans cette scène finale, d'une durée d'environ dix minutes, le cinéaste porte à l'écran la sortie de l'exil dysphorique des orphelins. Layal, ayant finalement trouvé sa propre voix, choisit d'emmerer son violon avec le père. Wahab, lui aussi ayant trouvé sa propre voie, choisit d'emmerer la photo de mariage de ses parents, disant adieu au personnage fantasmé de son père. L'acte collectif de l'emmerement du père permet aux jeunes de reprendre pied dans un monde diffracté en s'inscrivant dans une histoire et en portant une mémoire. La dernière séquence du film est donc celle des jeunes adultes, maintenant véritablement des

adultes, faisant face à l'horizon, le soleil sur leurs visages. Ensemble, ils pourront enfin commencer à reconstruire un véritable être-là.

3.4. La représentation de l'exil dans l'adaptation cinématographique d'*Incendies*

L'adaptation cinématographique de la pièce *Incendies* de Wajdi Mouawad a été portée à l'écran par Denis Villeneuve, un scénariste et réalisateur québécois né à Gentilly, près de Trois-Rivières, en 1967. En 1991, après ses études universitaires en cinéma à l'Université du Québec à Montréal, il gagne un concours qui lui permet de réaliser un film avec l'aide de l'Office national du film (ONF). Il accompagne dès lors le cinéaste Pierre Perrault dans l'Arctique canadien pour le tournage de *Cornouailles* (1994), puis il réalise le court métrage *REW-FFWD* (1994). Dans les années qui suivent, il se consacre à la réalisation de vidéoclips pour de grands artistes québécois, notamment Daniel Bélanger, Beau Dommage et le Cirque du Soleil. Après avoir réalisé son premier long métrage *Un 32 août sur terre* en 1998 et puis *Maelström* en 2000, Villeneuve décide de prendre une pause dans sa carrière. C'est à cette époque qu'il découvre la pièce de Wajdi Mouawad : « [...] non seulement *Incendies* m'a jeté à terre d'un point de vue émotionnel, mais cette œuvre semblait tisser admirablement ce lien entre l'intime, le social et le politique qui me passionne tant »¹⁰¹. En 2005, Villeneuve commence alors à travailler sur l'adaptation cinématographique de la pièce *Incendies*. Cependant, ce n'est que cinq ans plus tard, après la réalisation d'un court métrage de fiction intitulé *Next Floor* (2008) et d'un film intitulé *Polytechnique* (2009), que Villeneuve présente son adaptation de la

¹⁰¹ Bruno Dequen, « Entrevue : Denis Villeneuve », *24 images*, n° 148, 2010, p. 56.

pièce de Mouawad au grand écran. Le film connaît dès son début de grand succès. Il remporte huit prix Génie et neuf prix Jutra, et fut sélectionné dans la catégorie du meilleur film en langue étrangère aux Oscars 2011.

Dans le film *Incendies*, l'exil psychologique que subissent les jumeaux au début de l'histoire, à la lecture du testament de leur mère, est d'abord porté à l'écran par un mélange de plans rapprochés poitrine et de gros plans. Dans ces plans, la caméra, qui alterne entre Jeanne et Simon, et parfois le notaire Jean Lebel, montre la réaction des jumeaux face à l'énigme laissée par leur mère en se concentrant sur leurs expressions ainsi que sur leurs gestes. Seule une lumière venant de la fenêtre (de l'extérieur) éclaire les visages confus et troublés des personnages. Un gros plan sur le visage de Jeanne montre une larme coulant sur sa joue, trahissant son bouleversement intérieur. Simon, par contre, demeure plutôt inexpressif, mais ses gestes trahissent un malaise personnel et une difficulté d'être. Dans son ouvrage *Qu'est-ce que le cinéma ?*, André Bazin souligne l'importance des gestes touchant au jeu des acteurs : « dans une telle mise en scène, la place des personnages, leur façon de marcher, leurs déplacements dans le décor, leurs gestes ont beaucoup plus d'importance que les sentiments qui se peignent sur leur visage »¹⁰². Alors que Jeanne fronce les sourcils et croise les bras, Simon pousse un long soupir et baisse la tête. « Y a-t-il des trucs à signer ? » (9 :00) demande-t-il après la lecture du testament, frustré et énervé. La violence du langage de Simon, qui est caractéristique de son personnage dans la pièce, n'est pas présentée au même niveau dans le film (le cinéaste préférant laisser place aux images). Quoi qu'il en soit, Simon devient agité et, ne

¹⁰² André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ? II : Le cinéma et les autres arts*, Paris, Le Cerf, p. 77.

pouvant rester dans l'espace étouffant du bureau, sort brusquement de la pièce, alors que Jeanne, perturbée psychologiquement par le testament de sa mère, reste figée, silencieuse, son regard fixé sur le passeport de celle-ci.

Dans la scène qui suit, qui a lieu à l'extérieur du bureau du notaire Jean Lebel, sur une rue déserte d'un quartier populaire de Montréal, le réalisateur du film fait d'abord recours au plan d'ensemble pour exprimer l'exil psychique et identitaire des jumeaux. En passant du gros plan au plan d'ensemble, le cinéaste crée une distance entre le spectateur et les sujets. Ce recul reflète en quelque sorte la situation dans laquelle les jumeaux se trouvent : face à la découverte d'un père, qu'ils croyaient mort, et d'un frère, dont ils ignoraient l'existence, les jumeaux se rendent compte qu'ils ne savent plus trop leur place dans le monde. Ils éprouvent un sentiment d'éloignement, de recul, en prenant conscience d'une méconnaissance de soi. Dans cette séquence, Jeanne est la première à exprimer son mal-être, son sentiment d'ébranlement, face à la découverte de deux autres membres de sa famille : « Tu te rends compte ce qu'il vient de nous lire ? » (11 :28) crie-t-elle. Simon lui répond : « Elle n'est plus là ! C'est fini, crise. On a de la paix. J'ai la crise de paix ! » (11 :32). Au même moment, Simon porte un violent coup de pied sur le côté de son camion. La combinaison marquée des paroles et gestes de Simon révèle un sujet profondément divisé, ébranlé, secoué. Il a du mal à accepter cette nouvelle perspective ; il refuse la possibilité de l'Autre au sein de leur famille. Cette courte séquence montre de façon évidente l'exil intérieur que vivent les protagonistes.

Par la suite, Jeanne devient obsédée par l'énigme laissée par sa mère. Décidée à partir pour effectuer sa quête, elle se rend d'abord à la piscine où sa mère a eu son « accident ». La séquence de « l'accident » de Nawal Marwan (le moment où elle tombe dans un mutisme complet) est présentée deux fois dans le film de Villeneuve : la première, selon le point de vue de Jeanne, et la seconde, selon celui de Nawal. La première scène, activée par l'utilisation du retour en arrière (*flash-back*), met l'accent sur l'exil socio-affectif subi par les jumeaux avant la mort de leur mère. La scène s'ouvre sur l'image de Jeanne en train de nager dans une piscine un jour d'été. Quand elle surgit de l'eau, les cris d'enfants et le bruit d'éclaboussements viennent briser le silence. La caméra suit le regard de Jeanne qui, de la piscine, aperçoit sa mère assise sur une chaise longue, seule, immobile. La fille sort de l'eau et s'agenouille à côté de sa mère. La caméra fixe d'abord l'attention sur le visage troublé de Jeanne, gardant toujours dans le même cadre le visage de Nawal, montré de profil. Jeanne essaie à plusieurs reprises d'attirer l'attention de sa mère, mais celle-ci ne répond pas. Ensuite, un gros plan sur le visage de Nawal nous laisse voir une femme complètement paralysée, le regard absent. Les bruits de fond s'estompent et un silence complet s'impose. Une musique inquiétante se fait graduellement entendre et une nouvelle scène est rapidement introduite. Une caméra portée suit le personnage de Simon qui, à travers les couloirs d'un hôpital, cherche désespérément sa mère. Il s'arrête brusquement quand il la retrouve allongée, sur un lit d'hôpital, paralysée. Cette succession de scènes montre non seulement l'exil intérieur de Nawal, qui s'enferme dans un silence total jusqu'à sa mort, mais aussi le sentiment de rejet et de manque d'affection dont souffrent les jumeaux en raison de ce silence. Ils se sentent blessés et trahis que leur mère ne leur parle pas, ne leur exprime

jamais ses sentiments. Plus loin, un plan d'ensemble montre les jumeaux assis à côté du lit de Nawal dans une chambre d'hôpital peu éclairée. Dans cette scène, le manque de lumière, de chaleur, de voix, de mouvement et de couleur met en valeur le sentiment d'étrangeté et de vide intérieur qu'éprouvent les jeunes adultes.

Tout comme dans la pièce de Mouawad, le personnage de Nawal Marwan dans le film de Villeneuve subit une série d'exils, à la fois psychologiques et spatiaux, intérieurs et extérieurs, valorisants et démoralisants. La première séquence du chapitre « Nawal » met en évidence l'exil psycho-social que la jeune femme subit au sein de son village natal au Liban. Dans cette séquence, l'amant de Nawal, Wahab, est assassiné par les frères de celle-ci à cause de son statut de réfugié : « Retourne dans ton pays ! » (20 :35) lui dit l'un d'entre eux. « On va vous faire la peau dans vos camps, crois-moi. » (20 :39) ajoute-t-il après l'avoir tué. Les frères se tournent ensuite vers Nawal, prêts à la tuer sans la moindre hésitation pour préserver l'honneur de la famille. Nawal est pourtant sauvée juste à temps par l'arrivée de sa grand-mère, qui l'entraîne aussitôt dans une maison sombre, et ferme les volets, comme pour la cacher des regards des autres. « Pourquoi, mon Dieu, tu nous plonges dans le noir ? » (21 :19) crie-t-elle. Nawal avoue alors à sa grand-mère qu'elle est enceinte et les deux femmes se mettent à pleurer. La séquence qui suit montre une série de plans de la famille de Nawal, assis à l'extérieur, en plein air. Un gros plan sur le visage d'un des frères révèle sa haine envers sa propre sœur. Hors champ, les cris (de souffrance, de douleur) de Nawal se font entendre par-dessus le bruit du vent. Ensuite, une scène montre Nawal, enfermée dans une chambre sombre et silencieuse, physiquement séparée du monde extérieur. La succession de ces scènes montre l'écart de

la jeune femme par rapport aux membres de sa famille. Elle est rejetée par les siens parce qu'elle s'est liée à l'Autre. Pour Nawal, la famille est un ensemble violent et conflictuel. L'exil, « pour apprendre à lire, à penser », devient la seule réponse « pour sortir de cette misère » (23 :42), pour continuer à vivre.

Le film suit ensuite le parcours de Nawal qui, après l'accouchement de son fils, suivi par l'enlèvement tragique de celui-ci, quitte son village natal pour habiter à Daresh avec son oncle. Quelques temps s'écoulent, puis la guerre civile éclate et Nawal repart vers le Sud, seule, pour retrouver son fils perdu. Comme dans la pièce, Nawal tombe victime des horreurs de la guerre. En cours de route, elle vit de nombreux événements traumatiques (exécution sommaires de civils, destruction de villages, assassinat politique, emprisonnements, viols), et subit plusieurs déchirements dans son propre être. L'exil apparaît ainsi comme une réponse au traumatisme, un mécanisme de défense, pour continuer à (sur)vivre. Dans le film, il y a un contraste marqué entre les images violentes de la guerre et le silence de Nawal. L'exil intérieur de Nawal, sa douleur profonde, est porté à l'écran par son silence face à l'horreur, à l'injustice, face à la mort. Dans ces séquences, Villeneuve représente la langueur, l'impuissance et le chagrin de Nawal par la répétition des plans « chocs » et par la succession de plans long. Le cinéaste alterne également entre le gros plan, pour intensifier les sentiments de la protagoniste, et des plans d'ensemble, pour souligner sa solitude, au milieu d'un vaste pays déchiré. Dans son article « *Incendies* de Wajdi Mouawad à Denis Villeneuve, ou comment figurer la cruauté », Dominique Fisher souligne que Villeneuve confère « une importance

particulière aux images de l'effet ou de l'après la violence »¹⁰³. En effet, les scènes de viols et de tortures restent « off-screen », mais la caméra montre l'avant et l'après du viol. Après l'événement traumatique, Nawal est (encore une fois) réduite au silence. D'autre part, le plan fixe dans la scène de l'incendie de l'autobus, par exemple, « introduit une fragmentation dans le rythme et connote pour Nawal l'incendie du bus comme un 'instantané d'histoire et de mémoire' traumatique »¹⁰⁴.

À la fin du film, la séquence de « l'accident » de Nawal est rejouée, mais cette fois-ci elle comprend toute l'histoire. Elle s'insère dans la narration sous forme de *flash-back* au moment où Jeanne et Simon apprennent la vérité au sujet de leur naissance. Dans cette séquence, un gros plan sur le visage de Nawal montre sa stupeur lorsqu'elle voit par hasard un homme avec un tatouage en forme de trois petits points sur son talon. Étonnée, elle sort lentement de la piscine pour se rendre vers l'homme qu'elle croit être son fils. Cependant, quand celui-ci se retourne pour la regarder, elle reconnaît immédiatement le visage de son bourreau, Abou Tarek¹⁰⁵. Mesurant toute l'horreur de la situation, Nawal est frappé d'un mutisme complet. Un plan d'ensemble montre Nawal s'effondrer sur une chaise, mesurant toute l'horreur de la situation. (Cette scène fait écho à celle de l'incendie de l'autobus, où Nawal s'effondre à genoux, abattue, bouleversée.) Le cinéaste fait recours à la même image de Nawal qu'au début du film, gros plan sur son visage paralysé, son regard absent. Encore une fois, les bruits de fond s'effacent et un silence

¹⁰³ Dominique Fisher, « Incendies de Wajdi Mouawad à Denis Villeneuve, ou comment figurer la cruauté », *Québec Studies*, vol. 54, 2012, p. 90.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰⁵ Le personnage de Nihad Harmanni/Abou Tarek suscite dès lors l'image d'Œdipe. Chez Sophocle, Œdipe devait son nom (*oidi-pous*, soit « pied enflé ») au fait d'avoir eu, dès le berceau, les « pieds transpercés au talon ». Le personnage d'*Incendies*, quant à lui, porte un tatouage en forme de trois points sur son talon.

s'impose. Villeneuve profite de nouveau du plan fixe pour représenter ce moment traumatique. Nawal, ayant perdu tous ses repères, ne peut s'accrocher qu'au silence. L'exil intérieur apparaît ainsi comme une tentative de résoudre un traumatisme et une dépossession du monde.

L'exil du personnage de Nihad, fils de Nawal Marwan, est présenté dès l'ouverture du film. Suite à une image d'un paysage aride et désert, la caméra se déplace lentement autour d'une pièce sombre pour faire gros plan sur les pieds, les nuques et les regards de jeunes garçons se faisant raser le crâne par un groupe de combattants en guise d'initiation. Sur le talon d'un d'entre eux, trois petits points. La caméra s'arrête enfin sur l'image d'un seul garçon et, par un travelling avant, finit en très gros plan sur le regard troublé du sujet. Le spectateur est frappé par l'intensité de son regard et par son visage qui semble être marqué par le souvenir d'un trauma, probablement causé par la guerre, car il est évident que le personnage se trouve dans un contexte de guerre. La chanson mélancolique « You and Whose Army ? » du groupe Radiohead contribue également à exprimer le sentiment d'abattement qu'éprouve le personnage dans cet espace hostile. En se rapprochant uniquement de ce garçon, en l'isolant, la caméra semble insister sur sa différence, son écart, par rapport aux autres. Le spectateur ignore à ce moment là qu'il s'agit du fils de Nawal. En effet, ce n'est qu'à la scène de l'accouchement, lorsque la grand-mère tatoue une forme de trois petits points sur le talon du bébé, que le spectateur découvrira que celui-ci est le fils de Nawal.

L'exil de Nihad est porté à l'écran deux autres fois durant le film : la première, au début du chapitre intitulé « Nihad », et la deuxième, à la fin du film. Dans la première scène, la caméra suit le parcours de quatre jeunes garçons qui courent au milieu d'une ville détruite par la guerre civile (rues désertes, bâtiments vandalisés, silence presque absolu) et qui « se cachent derrière les carcasses de voitures »¹⁰⁶. Tout à coup, on entend des coups de feu et on voit, à travers la lunette d'un fusil, le corps d'un des jeunes garçons, mort, couvert de sang. Un gros plan montre ensuite le visage de Nihad qui regarde à travers la lunette de fusil ; c'est lui qui vient de tirer. On le voit accroupi, seul, dans une planque isolée. Le visage du garçon ne révèle aucune expression, aucune émotion. Il n'est pas préoccupé par le fait d'avoir assassiné un enfant de son âge. Enfant dépossédé du monde, il est devenu un tireur d'élite, exilé dans son propre univers. Le film insiste sur son isolement et son écart par rapport aux autres membres de la société. Le personnage de Nihad réapparaît pour une dernière fois à la fin du film. Cette fois-ci, le spectateur, comme les jumeaux, connaît la vérité au sujet de son histoire. Une série de plans le montre exilé au Canada, en train de travailler comme nettoyeur d'autobus sous une nouvelle identité. Ensuite, on voit les jumeaux lui remettre les deux lettres de Nawal, sans dire un mot. La caméra fait gros plan sur le visage de Nihad lorsqu'il lit les lettres, mais encore une fois, son visage demeure inexpressif. En apprenant la vérité, la caméra le montre baisser la tête, puis une nouvelle scène est introduite. Tout comme dans la pièce de Mouawad, l'effet psychologique/la conséquence de cette révélation sur le personnage de Nihad demeure inconnu.

¹⁰⁶ Dominique Fisher, « *Incendies* de Wajdi Mouawad à Denis Villeneuve », art. cit., p. 98.

À la fin du film, Jeanne et Simon sont enfin capables de briser le silence de leur mère. Un plan d'ensemble montre les jumeaux assis de nouveau dans le bureau du notaire Jean Lebel. Le spectateur aura d'abord l'impression d'être revenu au point de départ, mais en faisant recours à la même image qu'au début du film, Villeneuve permet au spectateur de voir l'évolution psychologique des personnages principaux. Cette fois-ci, la pièce est mieux éclairée, la tension apaisée (ce n'est plus un espace étouffant). La colère, le chagrin et l'angoisse que ressentaient les jumeaux au début du film s'effacent pour laisser place à une paix et une sérénité profondes. Une série de gros plans cadrés sur les visages des jumeaux fait ressortir leurs émotions pendant qu'ils lisent la lettre laissée par leur mère (la lecture de la lettre se fait par Nawal en voix off). Un petit sourire se dessine sur les lèvres de Jeanne et leurs regards se croisent. « Rien n'est plus beau que d'être ensemble » (1 :00 :33). Les jumeaux constatent ainsi l'importance de l'être ensemble. En faisant le parcours vers l'Autre, en s'entraïdant, en partageant, les jeunes héros peuvent faire renaître le dialogue, et sortir de leur propre immobilisme.

3.5. Conclusion

En conclusion, nous pouvons constater que le cinéma est un art qui possède de nombreux moyens/outils spécifiques pour exprimer l'expérience de l'exil. En effet, comme nous l'avons déjà souligné, le film profite de ses techniques de montage, de cadrage et de prises de vue, qui permettent de jouer avec le temps et l'espace pour signifier divers types d'expériences. Grâce aux possibilités techniques disponibles, le réalisateur ou le monteur peut structurer les actions ou susciter ou étouffer des émotions à

travers les variations de plans, les différents angles de prises de vues, les mouvements de la caméra, ainsi que par les accélérés, les ralentis, les contractions et les dilatations du temps. Les films *Littoral* et *Incendies* accordent ainsi tous les deux une place privilégiée à la construction d'images dynamiques.

Dans les deux films, l'exil intérieur que souffrent les personnages est d'abord porté à l'écran par une série de gros plans. Alors que des voix off auraient pu exprimer la douleur intérieure des personnages, les cinéastes laissent aux jeux des acteurs le soin de suggérer leurs sentiments par la seule expression de leur visage, ou encore le langage corporel. Le chagrin de Jeanne, la colère de Simon et le sentiment de vide intérieur que ressent Wahab s'affichent à l'écran par des gros plans sur leur visage, leur corps, leurs gestes ou leur (im)mobilité. Le traumatisme de Nawal dans la scène de l'incendie de l'autobus est aussi traduit par un gros plan sur son visage ému, bouleversé, épouvanté. Le plan s'insère dans l'action après une succession rapide de scènes, de tableaux, qui montrent le massacre des réfugiés dans l'autobus (les miliciens qui assassinent le chauffeur, qui tirent sur les réfugiés, qui arrosent le bus d'essence, et qui tire même sur une petite fille qui s'échappe des bras de Nawal pour rejoindre sa mère). Dans ces scènes, on voit non seulement les visages effrayés des civils, mais on entend aussi leurs cris, le crépitement des mitraillettes, le bruit de l'essence versée sur le toit du bus et, enfin, le son des flammes qui dévorent l'autobus. Villeneuve fait aussi recours au gros plan pour montrer l'horrible choc de Nawal quand elle découvre que son bourreau et son fils n'en font qu'un. Dans les deux films, les cinéastes laissent place aux images fortes pour convoquer les sentiments les plus intimes.

L'exil des personnages est également porté à l'écran dans les deux films par le son et les paroles. Dans *Littoral*, le personnage de Wahab se trouve constamment dans des situations où il ne comprend pas la langue. Dans le pays natal de son père, il est un étranger et les villageois ne cessent de lui rappeler son étrangeté en lui demandant de quel pays il vient, ou à quelle nationalité il appartient. Dans *Incendies*, les jumeaux ont également de la difficulté à communiquer avec les autres puisqu'ils ne parlent pas la langue du pays. En parcourant le pays de leurs ancêtres, les jeunes découvrent, en silence la plupart du temps, toute une histoire dont ils n'avaient jamais été conscients. Il y a également dans les deux films une violence dans les paroles, surtout dans celles de la famille. Dans la famille maternelle de Wahab ainsi que dans celle de Nawal, tout se passe par le cri, même pour dire les choses les plus simples. Les membres de la famille se parlent avec une telle violence que les paroles les plus banales sont hurlées, criées, sans qu'aucune communication n'ait lieu. Il y a en même temps, pourtant, un silence accablant puisque rien n'est vraiment dit. La génération des adultes préfère se complaire dans les illusions et le mensonge que de raconter la vérité douloureuse. Ainsi, le silence n'est pas seulement rendu par l'absence de sons ; en venant s'imprimer sur la bande-son, le matériau sonore (bruits de la ville, des gens qui parlent, des éclats de rire, des voitures, du vent, de la pluie, des criquets, etc.) mettent l'accent sur le poids du silence. La quête des jeunes protagonistes consiste ainsi à briser le silence de la génération des adultes.

Finalement, la musique, les couleurs, l'éclairage, les décors, les mouvements de la caméra et le montage contribuent tous à porter à l'écran les différentes formes d'exil

vécues par les personnages. La musique (rythmée, troublante, mélancolique) répond aux sentiments intérieurs des personnages (angoisse, chagrin, ébranlement). Les teintes grises, ternes de la ville de Montréal sont contrastées avec les couleurs chaudes du Liban et les couleurs vives dans le monde onirique de Wahab. Ces oppositions, ces contrastes, marquent les ruptures entre l'ici et l'ailleurs, le passé et le présent, la réalité et l'imaginaire. Dans *Littoral*, la chambre sombre du père, sans décors, peu habitée, fait ressortir son isolement et son incapacité à assumer la vie. Dans *Incendies*, il y a des raccords par des plans de la piscine : lieu où Nawal découvre l'identité de son bourreau et où les jumeaux se rendent quand ils découvrent qu'ils sont nés d'un viol (séparations soi/soi). Ces images se mélangent à celles du feu, de l'incendie de l'autobus, et du paysage aride et désert du Liban. Dans les deux films, il y a également de nombreuses scènes de marche et de rencontre qui mettent en valeur la nécessité la prise de parole et de l'ouverture à l'Autre dans le parcours *désexilant* des jeunes protagonistes.

Enfin, dans son ouvrage *Beginnings : Intention and Method*, Edward Saïd soutient que la littérature est « an order of repetition, not of originality – but an eccentric order of repetition, not one of sameness »¹⁰⁷. L'adaptation, elle aussi, n'est pas imitation, mais plutôt une forme de répétition avec variation, ou de « repetition without replication »¹⁰⁸, comme le souligne Linda Hutcheon. L'adaptation cinématographique des œuvres théâtrales de Wajdi Mouawad nous offre ainsi une autre façon d'appréhender l'expérience de l'exil.

¹⁰⁷ Edward Saïd, *Beginnings : Intention and Method*, New York, Basic Books, [1975], réimprimé 1985, p. 12.

¹⁰⁸ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, *op. cit.*, p. XVI.

Conclusion

Notre étude aura mis en évidence le rôle central du thème de l'exil dans la création artistique de Wajdi Mouawad. Dans les pièces *Littoral* et *Incendies*, ainsi que dans leur adaptation cinématographique, tous les personnages majeurs sont profondément affectés par l'exil. Or, cet exil n'est pas une simple question d'éloignement de la patrie. Dans le premier chapitre de notre travail, nous avons montré que l'exil est un phénomène complexe et multiforme. L'exil est « non seulement un rejet, un bannissement et un châtement, mais aussi une incompréhension, une aliénation, une perte d'identité »¹⁰⁹. En effet, pour reprendre les mots de Neil Bishop, l'exil peut être « spatial et/ou non-spatial ; individuel et/ou collectif, fondamental et/ou circonstanciel, temporel, social, sexuel, affectif, voulu ou subi »¹¹⁰. Nous avons également vu qu'il peut aussi y avoir un exil *désexilant*, c'est-à-dire un nouvel exil qui serait libérateur d'une autre forme d'exil. Cette définition plurielle de l'exil nous a servi de base pour notre analyse des textes dramatiques et des adaptations cinématographiques de *Littoral* et d'*Incendies*.

Dans le second chapitre, nous avons tenté de déceler les différentes formes d'exil qui préoccupent les personnages mouawadiens dans les deux pièces de notre corpus, ainsi que les facteurs qui les provoquent et leurs conséquences pour le comportement humain. Nous avons trouvé, dans un premier temps, que les différentes formes d'exil (spatial, psychologique, social, affectif, temporel) existent généralement simultanément, à

¹⁰⁹ Jacques Mounier, *Exil et littérature, op. cit.*, 1986, p. 5.

¹¹⁰ Neil Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exil, op. cit.*, p. 219.

différents degrés, chez un même personnage. Or, les causes et les résultats varient selon la génération à laquelle appartiennent les protagonistes. Dans la génération des adultes, l'exil intérieur est avant tout associé à « une mémoire douloureuse, qui n'arrive pas à faire le deuil d'un événement traumatisant »¹¹¹. Dans *Littoral*, le père de Wilfrid est incapable de s'inscrire dans le présent, de s'ancrer dans la réalité. Suite à la mort de sa femme, il se jette dans une solitude profonde et abandonne son fils. Le souvenir du pays natal et d'un temps heureux devient pour lui une présence de tous les instants, « une rémanence obsédante, pesante, un envoûtement dont il sera malaisé à se détacher »¹¹². La famille maternelle de Wilfrid, tout comme les habitants du pays natal du père, préfèrent vivre dans une suppression volontaire de la parole plutôt que de raconter l'histoire/l'Histoire. Dans *Incendies*, la vie de Nawal est une longue suite d'exils extrêmement douloureux. Le souvenir et la peine des événements traumatiques occupent tout l'espace. Nawal devient ainsi une mère absente, repliée sur elle-même, complètement silencieuse. Incapables de témoigner, de dire, incapables de gérer ou de surmonter la douleur, les parents passent le reste de leurs jours dans un exil perpétuel. En conséquence, les jeunes protagonistes se retrouvent seuls dans le monde. Ils ont des relations tendues (ou même aucune relation) avec leurs parents et sont tous pénétrés d'un sentiment de malaise ou de vide extrêmes. Ils sont incapables de cerner les causes de leur malheur, de leur mal-être, et « avancent immobiles dans leur propre existence »¹¹³. Suite à la mort de leur parent, les jeunes souffrent d'un exil intérieur, mais décident tout de

¹¹¹ Christian Poirier, *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité ? Tome 1 : L'imaginaire filmique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 206.

¹¹² Caroline Charbonneau, *Exil et écriture migrante*, op. cit., p. 45.

¹¹³ Chantale Gingras, « Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée », *Québec français*, vol. 46, 2007, p. 43.

même de faire le voyage au pays de leurs ancêtres. Dans ce pays étrange(r), les jeunes remontent le fil de leurs origines pour découvrir le passé de leurs parents, une mémoire refoulée, une histoire inconnue. En cours de route, ils subissent tous un exil psycho-social et identitaire, mais en se déplaçant, ils font tous la rencontre de l'Autre, qui leur permet de passer de la sphère individuelle à la sphère collective. Leur trajectoire est donc celui d'un anti-exil, un exil *désexilant*.

Dans le troisième chapitre, nous nous sommes penchés sur les adaptations cinématographiques des pièces *Littoral* et *Incendies* pour voir comment l'exil est représenté au cinéma. Nous avons trouvé que, grâce à la richesse de ses matières d'expression (image en mouvement, différents techniques de la prise de vue, montage, musique, bruits), le cinéma offre une interprétation visuellement riche de l'expérience individuelle et collective de l'exil. En se concentrant sur les visages, les expressions, les gestes, les regards, les cinéastes peuvent porter à l'écran les dimensions internes (non-spatiales) aussi bien que les dimensions externes (spatiales) de l'exil. Les couleurs, l'éclairage, les décors et la musique sont tous utilisés pour mettre en valeur les sentiments de vide intérieur, de malaise, d'angoisse, de colère ou de chagrin des personnages. À l'inverse du théâtre, le cinéma peut représenter par des images poignantes l'intensité des traumatismes psychiques ou l'étendue des dégâts matériels causés par la guerre. Le film permet aux cinéastes de montrer l'indicible. Ils peuvent quitter les limites et l'immobilité de la scène du théâtre pour le mouvement et la multiplication de lieux. Le malaise de Wahab quand il arrive au Liban, par exemple, est porté à l'écran par un montage rapide de scènes dans lesquelles il est confronté à une langue étrange, une chaleur insupportable,

des bruits incompréhensibles, tout en même temps. Dans *Littoral*, la phrase : « À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre » est également portée à l'écran à maintes reprises. Bref, par ses images dynamiques et mouvantes, le cinéma nous permet d'aborder le thème de l'exil sous une autre lumière et, en conséquence, nous permet d'enrichir notre compréhension de l'expérience de l'exil dans les œuvres de Mouawad.

Enfin, au théâtre comme au cinéma, le thème de l'exil occupe une place centrale dans l'œuvre mouawadienne. Tout exil, choix ou nécessité, implique une perte, une rupture, un éloignement, et entraîne forcément une réévaluation de l'identité. Dans *Littoral* et *Incendies*, les personnages adultes sont incapables de résoudre un déchirement intérieur profond suite à un, ou plusieurs, événement(s) traumatique(s). Au lieu de raconter, de témoigner, ils s'exilent du monde extérieur et se replient sur soi. L'exil apparaît ainsi comme un moyen de survie psychologique contre l'hostilité interne ainsi qu'externe. Chez les jeunes personnages, l'unité perdue, la division intérieure, trouve une explication première dans la crise familiale. L'absence du père, chez Wilfrid, et le manque d'affection maternelle, chez les jumeaux, « créent une fragilité psychologique et accentuent [leur] difficulté d'identification et d'intégrations sociales »¹¹⁴. La mort des parents s'avère une expérience encore plus douloureuse pour les jeunes puisqu'elle entraîne toute une série de remises en question. Qui suis-je ? Quelle est mon histoire ? Comment fait-on pour se reconstruire ? Les jeunes protagonistes entreprennent ainsi une quête identitaire laborieuse qui les mènera loin de leur pays.

¹¹⁴ Mbaye Diouf, *L'énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone*, op. cit., p. 146.

Arrivés au pays natal de leurs parents, les jeunes éprouvent de nouveau toute une série d'exils. Déplacés de leur zone de confort, ils subissent non seulement un exil spatial, mais un exil social, psychologique et identitaire aussi. En engageant une plongée vers les espaces sombres et reculés de la mémoire, les jeunes découvrent qu'ils sont tous des enfants de la guerre, de la colère et de la souffrance. Ils sont « frappés de plein fouet par la vérité de leurs origines peu honorables »¹¹⁵. Wilfrid, Jeanne et Simon découvrent qu'ils sont nés dans un pays ravagé par la guerre et qu'ils sont aussi héritiers d'un passé douloureux, où règnent la haine, la vengeance, la douleur, la perte, l'horreur et le sang. Pourtant, en remontant le fil de leurs origines, ils arrivent tous à voir que leur histoire ne commence pas dans l'horreur, mais plutôt dans l'amour, dans une promesse tenue, une parole engagée. En cours de route, les jeunes auront ainsi l'occasion de faire la rencontre de l'Autre et de parler, de raconter, de partager. La prise de parole constitue un véritable geste de libération pour les jeunes car elle leur permet d'entrer en relation avec autrui et d'effectuer un travail positif de deuil. L'exil hors de soi, hors du silence, hors de cette prison intérieure douloureuse, leur permet de s'extraire d'une situation dysphorique, angoissante. À l'inverse des adultes, les jeunes comprennent qu'il est pourtant impossible d'atteindre une cohérence totale. « Ce qui a été vécu ne peut être rayé »¹¹⁶. Malgré les traumatismes de la vie, il est possible de continuer à vivre, d'assumer la vie en s'engageant dans un dialogue avec l'autre, sans tenter de tout résoudre. En affirmant le dépaysement et l'arrachement, en affirmant la différence et la multiplicité de leurs histoires, les jeunes protagonistes semblent comprendre que l'identité n'est pas un absolu

¹¹⁵ Étienne Bourdages, « L'épreuve du sang : *Incendies* », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 109, n° 4, 2003, p. 131.

¹¹⁶ Charlotte Farcet, « Postface », *Littoral*, p. 185.

ni un fondement immuable. « [G]uerre, exil, mort, chagrin, mais aussi beauté, le fait de vivre et le mystère de tout cela qui est là. L'incohérence de tout cela est énorme et toute tentative de l'appréhender vouée à l'échec »¹¹⁷, Wajdi Mouawad écrit-il. Pour continuer à vivre, pour combler le vide intérieur, il faut ainsi aux jeunes protagonistes de s'extraire de soi, de prendre parole et de « ne pas renoncer à soi-même »¹¹⁸.

¹¹⁷ Wajdi Mouawad, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 175.

Bibliographie

I. Corpus principal

MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999.

————— *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2003.

Incendies, Ré. Denis Villeneuve, Les films Séville, Canada, 2010, DVD.

Littoral, Ré. Wajdi Mouawad, EGM Productions, Québec-France, 2004, DVD.

II. Corpus secondaire

MOUAWAD, Wajdi, *Visage retrouvé*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2002.

————— *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2004.

————— *Forêts*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2006.

————— *Seuls. Chemins, texte et peinture*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2008.

————— *Ciels*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2009.

————— *Le Sang des promesses : Puzzle, racines et rhizomes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2009.

————— *Journée de noces chez les Cromagnons*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2011.

III. Documentation critique de l'œuvre de Wajdi Mouawad

BACHAND, Denis, « Le prisme identitaire du cinéma québécois. Figures paternelles et interculturalité dans *Mémoires affectives* et *Littoral* », *CiNéMAS: Revue d'Études Cinématographiques*, vol. 19, n° 1, 2008, p. 57-73.

BLAIS, Geneviève, « Regard vers un ailleurs troublant: Wajdi Mouawad », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 117, n° 4, 2005, p. 154-160
<<http://id.erudit.org/iderudit/24695ac>> (page consultée le 27 octobre 2012).

BOUCHARD, Jacqueline, « La beauté élémentaire de l'horreur ; *Le Sang des*

promesses », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 137, n° 4, 2010, p.143-145
<<http://id.erudit.org/iderudit/65266ac>> (page consultée le 24 novembre 2012).

BOURDAGES, Étienne, « L'épreuve du sang : *Incendies* », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 109, n° 4, 2003, p. 130-133.

CAMPMAS, Aude, « Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous ? L'amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 15, n° 1, 2012, p. 103-117.

CRÉPEAU, Noémi, *Lier les présents aux absents: Regards sur la condition d'exilé dans les littératures libano-québécoise et arabe contemporaine*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université de Montréal, août 2012.

DAHAB, F. Elizabeth, « Of Broken Promises and Mended Lives », dans *Voices of Exile in Contemporary Canadian Francophone Literature*, Plymouth, Lexington Books, 2009, p. 135-171.

DAMAGGIO, Jean-Paul., *Au carrefour Wajdi Mouawad*, Angeville, Éditions la Brochure, 2009.

DE GIUSTI, Massimo, « Wajdi Mouawad : un nouvel espace pour le théâtre », *Sciences Humaines Combinées*, n° 13, 2014 <<http://revuesshs.ubourgogne.fr/lisit491/document.php?id=1330>> (page consultée le 29 août 2014).

DÉRY-OBIN, Tanya, *Résistances et adhésions à la « nation » : une analyse discursive de la tétralogie Le Sang des promesses de Wajdi Mouawad*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 2011.

DUMAIS, Manon, « Littoral. Au nom du père », *Voir*, vol. 18, n° 44, 4 novembre 2004, p. 15.

GAREAU, Marie-Christie, *La faille de Wajdi Mouawad*, Mémoire de recherche pour la Maîtrise en Études Littéraires, Montréal, Université du Québec, 2011.

GINGRAS, Chantale, « Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée », *Québec français*, vol. 146, 2007, p. 42-46 < <http://id.erudit.org/iderudit/46572ac> > (page consultée le 28 octobre 2014).

GODIN, Diane, « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 93, n° 3, 1999, p. 99-110.

GRUTMAN, Rainier et Heba Alah Ghadie, « *Incendies* de Wajdi Mouawad : les méandres de la mémoire », *Neohelicon*, vol. 33, n° 1, 2006, p. 91-109. DOI: 10.1556/Neohel.33.2006.1.8

- HORCHANI, Ines, « Deux trajectoires arabo-francophones dans la littérature-monde : Amin Maalouf et Wajdi Mouawad », dans Cécilia W. Francis et Robert Viau (dir.), *Trajectoires et dérives de la littérature monde. Poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones*, Amsterdam, New York, Editions Rodopi B.V., 2013, p. 349-364.
- JACOMINO, Marie, *L'enfantement dans Ciels de Wajdi Mouawad : l'intime impossible*, Mémoire de recherche pour le Master 1, Grenoble, Université Stendhal, 2010.
- *L'image oxymore chez Wajdi Mouawad : Textes théoriques, dramatiques, et mises en scènes*, Mémoire de recherche pour le Master, Grenoble, Université Stendhal, 2012.
- KRAENKER, Sabine, « Des écrivains à l'identité hybride, représentants d'une littérature-monde d'aujourd'hui et de demain : Karin Bernfeld, Nina Bouraoui, Assia Djebar, Amin Maalouf, Wajdi Mouawad », *Pays Riverains de la Baltique*, n° 6, 2009, p. 219-227.
- L'HÉRAULT, Pierre, « De Wajdi... à Wahab », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 111, n° 2, 2004, p. 97-103 <<http://id.erudit.org/iderudit/46572ac>> (page consultée le 14 novembre 2014).
- « *Littoral* de Wajdi Mouawad : l'hospitalité comme instance dramatique », dans Lise Gauvin, Pierre L'Hérault et Alain Montandon (dir.), *Le dire de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 179-187.
- LANDREVILLE, Claudine, *Marcher vers l'écriture : le rituel déambulatoire dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec, 2005.
- LENNE, Lise, « Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène... », *Agôn* [En ligne], Dossiers, n° 0 : En quête du sujet, 2009 <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>> (page consultée le 16 novembre 2014).
- LÉPINE, Stéphanie, « Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'autre », *Jeu : revue de théâtre*, n° 73, 1994, p. 80-87 <<http://id.erudit.org/iderudit/28230ac>> (page consultée le 19 octobre 2014).
- LOISELLE, Marie-Claude, « Au pays du silence : *Littoral* de Wajdi Mouawad », *24 images*, n° 119, 2004, p.12-13.
- MEERZON, Yana, « The Exilic Teens: On the Intracultural Encounters in Wajdi Mouawad's Theatre », *Theatre research in Canada*, vol. 30, n° 1-2, 2009, p. 82-110.

MOSS, Jane, « The Drama of Survival: Staging Post-Traumatic Memory in Plays by Lebanese-Québécois Dramatists », *Theatre research in Canada*, vol. 22, n° 2, 2001, p. 173-189.

OUELLET, François, « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, vol. n° 38, 2005, p. 158-172.

————— « Wajdi Mouawad et l'insoutenable violence du manque », dans Christiane Kégle et Richard Godin (dir). *Les récits de survivance. Modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Laval, PUL, 2007, p.45-68.

PICARD, Lucie, « L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, 2003, p. 147-160 <<http://id.erudit.org/iderudit/041546ar>> (page consultée le 15 novembre 2014).

PRICOT, Manon, *Présence d'un « travail épique » au sein d'Incendies de Wajdi Mouawad*, Mémoire en Master 1, Université Stendhal, 2012-2013.

RIVEST, Mylène, « *Littoral* » de Wajdi Mouawad : *Un acte de métacommunication*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université de Laval, 2011.

ROBERT, Lucie, « Guerre et tragédies », *Voix et Images*, vol. 29, n° 3, 2004, p. 171-178 <<http://id.erudit.org/iderudit/009231ar>> (page consultée le 30 octobre 2014).

SALVA, Bernard et Frédéric BOILY, « La question du politique dans le théâtre de Wajdi Mouawad », dans Lucille Beadry, Jean-Christian Pléau et Carolina Ferrer (dir), *Art et politique : la représentation en jeu*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 75-88.

VOZDOVÁ, Marie, « Le thème du voyage dans la pièce « *Littoral* » de Wajdi Mouawad », *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*, 2004, p. 17-21.

IV. Documentation critique de l'œuvre de Denis Villeneuve

BELZIL, Patricia, « *Incendies* en terre originelle : *Incendies* », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 137, n° 4, 2010, p. 156-159 <<http://id.erudit.org/iderudit/63237ac>> (page consultée le 14 août 2014).

DEQUEN, Bruno, « Au mauvais endroit... », *24 images*, n° 148, 2010, p. 62 <<http://id.erudit.org/iderudit/62857ac>> (page consultée le 14 août 2014).

DEQUEN, Bruno « Entrevue : Denis Villeneuve », *24 images*, n° 148, 2010, p. 54-59 <<http://id.erudit.org/iderudit/62892ac>> (page consultée le 15 novembre 2014).

FISHER, Dominique, « *Incendies* de Wajdi Mouawad à Denis Villeneuve, ou comment figurer la cruauté », *Québec Studies*, vol. 54, 2012, p. 89-102.

V. Entretiens avec Wajdi Mouawad et Denis Villeneuve

ADAMO, Ghania, « Interview : C'est le Liban qui se consume dans *Incendies* », *swissinfo.ch* [en ligne], 4 mars 2005 <<http://www.swissinfo.ch/fre/c-est-le-liban-qui-se-consume-dans--incendies-/4394146>> (page consultée le 16 novembre 2014).

BERTIN, Raymond, « Prendre une pièce pour un scénario : entretiens avec Philippe Falardeau et Denis Villeneuve », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 134, n° 1, 2010, p. 65-72 <<http://id.erudit.org/iderudit/63058ac>> (page consultée le 14 août 2014).

CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, 2005.

DARGE, Fabienne, « Le théâtre comme antidote à l'exil », *Le Monde*, 28 octobre 2006, p. 27.

DEFOY, Stéphane, « Denis Villeneuve, scénariste et réalisateur d'*Incendies* », *Ciné-Bulles*, vol. 28, n° 4, 2010, p. 42-47 <<http://id.erudit.org/iderudit/61023ac>> (page consultée le 14 novembre 2014).

DEQUEN, Bruno, « Entretien : Denis Villeneuve », *24 images*, n° 149, 2010, p. 54-59 <<http://id.erudit.org/iderudit/62892ac>> (page consultée le 14 novembre 2014).

LOISELLE, Marie-Claude, « Rencontre : Wajdi Mouawad et Rodrigue Jean », *24 Images*, n° 119, oct-nov 2004, p. 14-21 <<http://id.erudit.org/iderudit/6801ac>> (page consultée le 16 novembre 2014).

MOUAWAD, Wajdi, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, Avignon, P.O.L. Festival d'Avignon, 2009.

PERRIER, Jean-François, « Entretien avec Wajdi Mouawad sur *Le Sang des promesses* », sur le site *Théâtre-contemporain.net*, 2009 <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Littoral-Incendies-Forets/ensavoirplus/>> (page consultée le 14 novembre 2014).

PONT-HUMBERT, Catherine, « Grand entretien avec Wajdi Mouawad »

[enregistrement audio], sur le site *fresques.ina.fr*, 6 juillet 2009
 <<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes07008/wajdi-mouawad.html>>
 (page consultée le 30 septembre 2014).

VI. Ouvrages de références et textes théoriques sur l'exil

ALEXANDRE-GARNER, Corinne et Isabelle Keller-Priva, *Migrations, exils, errances et écritures*, France : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.

AMMAR, Sonia, *Nés du silence (nouvelle), suivi de « Visage de l'exil » et de « De quelques stratégies narratives » (essai)*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université de Sherbrooke, 2002.

BEAUSANG, Michael, « L'exil de Samuel Beckett : la terre et le texte, *Critique*, tome XXXVIII, n° 421-422, juin-juill. 1982, p. 561-575.

BERROUËT-ORIOU, Robert et Robert Fournier, « L'Émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *Québec Studies*, n. 14, 1992, p. 7-22.

BISHOP, Neil B., *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, France, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

BRAULT, Jacques, « Le temps irréversible », *Liberté*, vol. 2, n° 3-4 (9-10), 1960, p. 116-173 <<http://id.erudit.org/iderudit/59727ac>> (page consultée le 15 novembre 2014).

BROE, Mary Lynn et Angela Ingram, *Women Writing in Exile*, Chapel Hill et Londres, The University of North Carolina Press, 1989.

CACERES, Béatrice (dir.), *Exils et créations littéraires*, Cahiers du CIRHiLL, Paris, L'Harmattan, 2001.

CHARBONNEAU, Caroline, *Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, mars 1997.

CIELENS, Isabelle, *Trois fonctions de l'exil dans les œuvres de fiction d'Albert Camus : initiation, révolte, conflit d'identité*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, coll. « Studia Romanica Upsaliensia », n° 36, 1985.

DIOUF, Mbaye, *L'énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone : Anne Hébert, Aminata Sow Fall, Marguerite Duras*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2009.

DUCHATEL, Annick, « Lettres d'exil », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, vol. 8, n° 1, 2011, p. 14-18.

- GAULIN, André, « Le thème de l'exil de 1940 à 1960 », dans Denis Saint Jacques (dir.), *Littérature et idéologies. La mutation de la société québécoise de 1940 à 1972*, Québec, Université Laval, 1976, p. 31-46.
- GBANOU, Sélom Komlan, « Tierno Monénembo : la lettre et l'exil », *Tangence*, n° 73, 2003, p. 41-61 <<http://id.erudit.org/iderudit/008550ar>> (page consultée le 15 novembre 2014).
- HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ éditeur, 2005.
- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- MÉREUR, Bernard, « Exil, mémoire, identité », sur le site *théolarge.fr*, 25 mai 2010, <<http://www.theolarge.fr/spip.php?article139>> (page consultée le 15 novembre 2014).
- MIRAGLIA, Anne Marie, « La parole, le silence et l'apprentissage de l'exil dans *Le Bonheur a la queue glissante* d'Abla Farhoud », *Studies in Canadian Literature / Études en Littérature Canadienne*, vol. 30, n° 2, 2005, p. 79-95.
- MOUNIER, Jacques, *Exil et littérature*, Grenoble, ELLUG, 1986.
- NEPVEU, Pierre, *Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.
- NGUYEN-VAN-HUY, Pierre, *La métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Neuchâtel, Baconnière, 1962.
- RISSET, Jacqueline, « L'exil inventé de Du Bellay, l'expérience sans retour d'Ovide », *Présence de la littérature* [en ligne], 2010 <<http://www.reseau-canope.fr/presence-litterature/dossiers-auteurs/ovide/exil-invente.html>> (page consultée le 16 novembre 2014).
- SAID, Edward, « Reflections on Exile » dans *Réflexions on Exile and Other Essays*, Cambridge, Harvard UP, 2002.
- SARRAZIN, Sylvan, « Le déracinement, souche littéraire québécoise », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, vol. 8, n° 1, 2011, p. 24.
- SINATRA, Francesco, « Étranger singulier ou la passion de l'exil », *Filigrane*, n° 5, 1996, p. 62-71.
- WILHELM, Jane Elisabeth, « La traduction, principe de perfectibilité, chez Mme de Staël », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 49, n° 3, sept. 2004, p. 692-705.

VII. Ouvrages de références et textes théoriques sur le cinéma et l'adaptation

- ACHEMCHAME, Julien, *Entre l'œil et la réalité : le lieu du cinéma*, Paris, Éditions Publibook, 2010.
- ARASOUGHLY, Alia, *Screens of Life. Critical Film Writing From the Arab World*, volume I, Quebec, World Heritage Press, 1996.
- AUMONT, Jacques et Michel Marie, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1989.
- BABY, François, « Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation », *Études littéraires*, vol. 13, n° 1, 1980, p. 10-29
<<http://id.erudit.org/iderudit/009231ar>> (page consultée le 15 novembre 2014).
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ? II : Le cinéma et les autres arts*, Paris, Le Cerf, 1959.
- BELZIL, Patricia, « Contraintes et libertés de la scénarisation : entretien avec Michel Marc Bouchard », *Jeu : revue de théâtre*, n° 88 (3), 1998, p. 46-67
<<http://id.erudit.org/iderudit/16424ac>> (page consultée le 16 novembre 2014).
- BETTON, Gérard, *Esthétique du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- BLUESTONE, George, *Novels Into Film*, Berkeley, University of California Press, 1961.
- HELBO, André, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997.
- HOFFERT, Yannick et Lucie Kempf, *Le théâtre au cinéma. Adaptation, Transposition, Hybridation*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- LÉPINE, Stéphane, « Théâtre et cinéma : les lieux du temps », *Jeu : revue de théâtre*, n° 78, 1996, p. 174-180.
- LEVER, Yves, *L'analyse filmique*, Québec, Boréal, 1992.
- MCFARLANE, Brian, *Novel to Film : An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- MERCIER, Andrée et Esther Pelletier, *L'adaptation dans tous ses états : passage d'un mode d'expression à un autre*, Québec, Éditions Nota bene, 1999.

PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptation, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Bréal, 2004.

POIRIER, Christian, *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité. Tome 1 : L'imaginaire filmique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2004

VIII. Autres articles, études critiques et ouvrages généraux

BOURNIVAL, Brigitte, « Promesse et nomination ou genèse du petit homme », dans Christian St-Germain et Aldina Da Silva (dir.), *L'éthique de la parole donnée*, Québec, Publications MNH, 1998, p. 43-53.

FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, PUF, 1920.

JOSSE, Evelyne et Vincent Dubois, *Interventions humanitaires en santé mentale dans les violences de masse*, Bruxelles, De Boeck, 2009.

LACAN, Jacques, « La dimension tragique de l'Expérience Psychanalytique », *Éthique de la Psychanalyse*, Seuil, septembre 1986, p. 337-375.

MICHELET, Jules, *Histoire romaine*, t. 2, Paris, L. Hachette, 1831.

OUELLET, Pierre, « Du haut-lieu au non-lieu : l'espace du *même* et de l'*autre* », *Voix et Images*, vol. 24, n° 1, (70) 1998, p. 69-81.

PAREYDT, Luc, *Génération en mal d'héritage : des jeunes en quête de mémoire*, Paris, Assas Éditions, 1992.

SAÏD, Edward, *Beginnings : Intention and Method*, New York, Basic Books, [1975], réimprimé 1985.