

**« EFFACER LES PLIS ET REDÉPLOYER L'HISTOIRE » : SORORITÉS
MÉMORIELLES DANS SŒURS DE WAJDI MOUAWAD****“EFFACER LES PLIS ET REDÉPLOYER L'HISTOIRE” : SISTERHOOD
MEMORIES IN WAJDI MOUAWAD'S PLAY : SŒURS**

DUPOIS Gaëtan

Université Jean Monnet / France
gaetan.dupois@univ-st-etienne.fr

Résumé : Cet article s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur la mise en scène et les modalités de représentation de la mémoire (ou des mémoires) dans le théâtre francophone contemporain à travers l'exemple de *Sœurs*, pièce écrite et mise en scène par Wajdi Mouawad. C'est en effet grâce à la mise en scène de deux personnages a priori opposés (l'une canadienne, l'autre libanaise) que le dramaturge réussit à interroger la manière dont le théâtre parvient à faire de la complexe notion de « mémoire » un espace chargé de significations, au sein duquel pourrait se redessiner nos rapports à l'altérité et à l'amitié. *Sœurs* interroge également la fragmentation géopolitique du monde contemporain et pose la question d'une possible réconciliation entre Orient et Occident.

Mots-clés : Théâtre francophone, exil, mémoire, blessure, amitié, politique, sororité

Summary: Derived from the play *Soeurs*, written and staged by Wajdi Mouawad, this paper offers a reflection on the way memory (or memories) is represented and staged in the contemporary Francophone Theatre. Starting from an early opposition between a Canadian and Lebanese character, the playwright's writing and staging choices effectively question how - in a conflictual context, theatre allows alterity and friendship to emerge from the complex notion of "memory". "*Soeurs*" also addresses the current fragmentation of world politics and outlines a possible reconciliation between East and West.

Key-words : Francophone Theatre, exile, memory, injury, friendship, politics, sisterhood

* * *

Paul Ricoeur, fort de ses lectures de Platon et d'Aristote, définit « la mémoire » dans son « avertissement » de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* comme « [ce] qui se donne[rait] comme présence d'une chose absente marquée du sceau de l'antérieur » (Ricoeur, 2003 : 11). Ainsi le philosophe met-il en exergue le fait que l'image (*eikon*) de la mémoire n'est en fait que la réactualisation d'un fait passé (dans le présent), tant soumis au souvenir qu'à l'oubli. En conséquence, il est parfois difficile de *se souvenir* d'un fait passé dans son exactitude. La mémoire est en effet souvent réduite à une exploration d'un fait passé, d'une trace de « ce qui fut », et interroge *de facto*, dans la perception de la mémoire, ce qui relèverait du réel et ce qui, pour cause d'oubli, relèverait de l'invention ou de la fictionnalisation. S'intéresser, dans cet

article, aux questions de mémoire et d'histoire partagées relève alors bien de ce double rapport mémoriel : conserver la trace d'un souvenir tout en comblant les lacunes provoquées par l'oubli. La question de la mise en scène de la mémoire dans le théâtre francophone se pose de la même manière. Nous en prendrons pour preuve la deuxième pièce du « cycle des domestiques » de W. Mouawad, *Sœurs*, composée et mise en scène en 2015. Auteur migrant et ayant subi deux exils contraints et presque consécutifs, W. Mouawad n'a de cesse d'interroger le fait mémoriel dans sa création, questionnant continuellement la porosité entre mémoire individuelle et collective et le lien qu'elles entretiennent avec l'oubli. Dans *Sœurs*, le dramaturge décide de mettre en scène deux personnages issues de son propre entourage : Layla Bintwarda, personnage calquée sur sa sœur de lait, Nayla Mouawad, femme libanaise, exilée après la guerre civile. Geneviève Bergeron, deuxième personnage de la pièce, est quant à elle l'avatar d'Annick Bergeron, comédienne fétiche de l'auteur, qui a vécu durant son enfance les politiques d'assimilation linguistique du Québec. C'est ainsi la trajectoire de ces deux personnages qui va intéresser Mouawad : l'une libanaise, l'autre canadienne, femmes que tout sépare et qui vont pourtant, l'espace d'un instant, se rencontrer autour de leurs blessures afin d'en faire jaillir une mémoire commune. L'intérêt de cette communication sera ainsi d'étudier la façon dont le partage des mémoires s'opère dans *Sœurs*, pièce faisant du théâtre un espace de la rencontre et d'une pacification des relations entre Orient et Occident.

1. Fictionnalisation du fait historique : blessure de la mémoire et mémoire de la blessure

1.1. Écrire un cycle qui se veut « domestique »

Sœurs est la deuxième pièce du cycle des « domestiques », que W. Mouawad a commencé à écrire avec son seul en scène *Seuls*. Pour ces deux pièces, l'auteur a fait le choix de puiser dans sa propre histoire pour composer ses textes. C'est en tout cas ce qu'il explique dans l'avant-propos de la pièce, nommé « En guise de prologue », après s'être rendu compte, en visitant sa sœur, que cette dernière jouait un rôle prépondérant au sein leur famille. Il écrit :

J'étais assis chez mon père [...] et je regardais ma sœur repasser. [...] Je me suis dit : « Oui, elle repasse, mais en vérité, elle tente d'effacer les plis d'une famille froissée par les violences de la guerre, des exils et des silences. [...] *Sœurs* a peut-être surgi [...] du rôle de ma sœur au cœur de la tragédie de ma famille, rôle qui consiste à effacer les plis et tenter de redéployer l'histoire. (Mouawad, 2015 : 5-6)

Il est donc clair que l'écriture de la pièce prend racine dans la propre vie du dramaturge. Nous savons par ailleurs que la famille Mouawad a quitté le Liban après le début de la guerre civile, l'entraînant tout d'abord en France, puis au Canada. La pièce de théâtre devient alors un moyen pour W. Mouawad de « re-présenter », c'est-à-dire de mettre en scène l'histoire collective (à travers la guerre civile et les exils) au profit d'une réflexion sur la mémoire individuelle et familiale, par le biais de la fiction. Afin d'approcher cette dialectique, le dramaturge va d'ailleurs décider de faire de sa sœur l'une des personnages de sa pièce, Layla Bintwarda, qu'il fera porte-parole de la mémoire familiale :

Assis dans le salon, j'ai réalisé comment ma sœur avait su préserver le peu de ce qui restait de notre famille en devenant la gardienne de la mémoire, la sentinelle, l'aînée, celle qui conserve encore son unité à une mémoire éclatée. Elle a accompagné ma mère dans la mort, elle s'occupe de mon père, elle a pris soin de moi et garde le lien avec mon frère, s'occupant de donner des nouvelles à tout le monde. (Mouawad, 2015 : 5-6)

Nayla Mouawad jusqu'alors exclue dans une place périphérique devient finalement centrale pour son frère puisqu'elle parvient à donner corps à la mémoire familiale. Cependant, pour interpréter le rôle de Layla Bintwarda, W. Mouawad décide de faire appel à Annick Bergeron et demande aux deux femmes de se rencontrer. Au fil des entrevues, une expérience commune se crée et l'écrivain se rend finalement compte que ces deux femmes aux vies et trajectoires bien différentes (l'une étant libanaise, l'autre canadienne par exemple) se trouvent finalement à discuter d'un même rôle, l'une devenant l'autre, par le truchement du jeu théâtral. Le projet prend de fait sens en ce que le drame personnel qu'est celui de sa famille - que W. Mouawad voulait initialement mettre en scène - se retrouve projeté dans le corps d'une autre femme, et par là, d'un autre imaginaire et d'une autre histoire. Ce dédoublement, que le dramaturge nommera « collision », sera au centre du projet artistique car déplace à nouveau un drame individuel à une considération collective puisque géopolitique :

[... ceci nous sort] du drame personnel pour nous jeter dans les sentiments troubles que notre époque traverse lorsqu'on la regarde à travers le prisme de deux femmes qui n'auraient pas dû se rencontrer, mais les guerres et les exils et les injustices ont créé les conditions géopolitiques pour qu'elles se rencontrent et que l'une se retrouve à interpréter l'autre. (Mouawad, 2005 : 5-6)

Ainsi, fort de ce rapprochement, Nayla Mouawad deviendra sur scène Layla Bintwarda et Annick Bergeron deviendra Geneviève Bergeron. Dans cette esthétique du dédoublement, Annick Bergeron sera cependant seule sur scène à interpréter et faire porte-parole tout à la fois de sa propre histoire, mémoire et trajectoire ainsi que de celle de Nayla Mouawad¹.

1.2. Mettre en scène et domestiquer les blessures mémorielles

À la lumière de ces constats, nous pouvons nous rendre compte (à l'échelle de la pièce) que les deux personnages sont introduites de la même manière. Cet effet de parallélisme permet aux spectateurs.trices de saisir la ressemblance de ces deux femmes, malgré « leurs origines différentes ». Leur présentation se fait ainsi à travers une mise en crise de la langue et du lien parental. Les deux personnages nous sont en effet présentées dans un rapport *a priori* conflictuel avec l'un des parents, conflit d'ailleurs réaffirmé par une situation de plurilinguisme. Geneviève Bergeron apprend à titre d'exemple, dans les premières scènes de la pièce, la mort de son oncle et sa mère, au téléphone, lui demande de se rendre disponible pour l'enterrement :

GENEVIÈVE BERGERON. [...] Non, je ne peux pas me faire remplacer maman [...] Moi aussi ça me fait de la peine / Personne pouvait prévoir que mon oncle Antoine allait mourir /

¹ Il faut insister sur ce point pour bien comprendre la suite de l'article : deux personnages sont finalement imaginées par W. Mouawad (Layla Bintwarda et Geneviève Bergeron) mais ne sont jouées, sur scène, que par une seule comédienne : Annick Bergeron.

Maman, retourner au Manitoba avec toi [...] je ne peux pas [...] Mais c'est normal ça, retourner là-bas après quarante ans pour enterrer ton frère il y a de quoi te sentir mal mais que ce soit en voiture en avion à pied ou en calèche ça va rien changer / C'est quoi alors ? / Les funérailles ? / Puis, c'est quoi le problème ? / En anglais ou en français c'est pareil / [...] Antoine est mort. Il n'a plus rien à crisser de la disparition de la communauté franco-manitobaine comme tu fais ! [...] Don't say that / Maman, fuck, ça fait plus de quarante ans qu'on vit au Québec / Comme tu peux appeler ça un exil ? (Mouawad, 2005 : 14-15)

À travers ces premières répliques, Geneviève apparaît aux yeux des spectateurs. trices visiblement bilingue : elle parle le français et l'anglais, mais semble aussi avoir la maîtrise d'un dialecte : le joual. Force est donc de constater que la personnage est au carrefour de trois identités linguistiques qu'elle ne parvient pas réellement à porter, en témoignent les invectives et les mésestimes avec sa mère à propos du Manitoba, ville de l'enfance. Cependant, la personnage ne cède pas réellement à la colère et « domestique » sa mémoire, s'autorisant à s'exprimer en langue anglaise, résidu tenace de l'assimilation linguistique à laquelle sa famille a été confrontée dans sa jeunesse. De la même manière, la première apparition de Layla Bintwarda se fait par l'intermédiaire d'un appel téléphonique, à son père cette fois-ci :

LAYLA BINTWARDA. Allô / C'est moi / Layla / Ottawa / Je viens d'arriver / À l'hôtel / Chou baddak ellak je n'ai pas le choix / L'expertise d'un sinistre / Ch'fft el tempête barra ? / La' / [...] Mais comment veux-tu que je remonte ? / En ski ? / Je suis la seule experte en sinistre disponible entre Montréal et Toronto / [...] Tout est dans le frigidaire / Non, tu ne vas pas mourir bientôt et je ne serai pas débarrassée ça fait vingt ans que tu me promets que tu vas mourir bientôt et je ne suis pas débarrassée / Papa, le Canada ce n'est pas le Liban, il y a des lois il y a des règles on les respecte / À chaque fois que je m'absente pour mon travail toi tu me parles de la guerre au Liban, de la maison détruite à Beyrouth et de la bombe dans le jardin à la montagne ! Je suis à Ottawa pas à Sabra ou Chatila [...] (Mouawad, 2005 : 35-36)

Les deux personnages sont ainsi introduites de la même manière : là où Bergeron parle le français et l'anglais, Bintwarda s'exprime en arabe et en français. Ces deux situations linguistiques interrogent également puisqu'elles sont le lieu, nous le comprenons, de blessures mémorielles propres à l'enfance. L'écriture théâtrale devient de fait ce lieu de tension entre langue(s) et mémoire(s), comme le confie lui-même W. Mouawad :

Du point de vue de la langue, on peut faire tout ce qu'on veut, mais on reste toujours dans sa langue maternelle. L'écriture se rattache à des fils tellement invisibles qui nous renvoient souvent à l'enfance, des fils qui se rattachent à la mémoire, dans ce qu'elle a de plus fragile. Donc là, la langue. (Côté, 2005 : 135)

Il est ainsi aisé de comprendre que les blessures mémorielles s'expriment ici dans un rapport de délogement linguistique, tantôt dû aux politiques d'assimilation canadiennes, tantôt dû à l'exil. De plus, ces deux personnages sont aussi similaires en ce qu'elles sont mises en scène dans un espace ou un environnement en crise : Geneviève Bergeron est médiatrice en zone de conflits et doit tenter de réconcilier les peuples ennemis, tandis que Layla Bintwarda est experte en sinistre et doit rétablir, métaphoriquement, « l'ordre après les dégâts ». W. Mouawad crée donc des personnages en crise (dualité linguistique et crise mémorielle) dans un contexte qui est lui-même un espace de conflit ; mais qui doivent pourtant domestiquer leur mémoire et ses blessures. Cette

situation paradoxale permet au dramaturge de lier la trajectoire de ces deux femmes pour ne les fondre qu'en une seule.

De fait, par un passage du factuel au fictionnel, W. Mouawad introduit les blessures de deux mémoires individuelles qui, finalement, viennent à se rencontrer dans l'espace d'une chambre d'hôtel. Situation que l'on pourrait juger improbable ou impossible, mais qui demeure aux yeux du dramaturge la conséquence d'un monde géopolitiquement dérégulé dont les exils redéfinissent les rapports sociaux et les altérités. *Sœurs*, par le tissage de deux destins tout autant similaires que divergents devient alors le théâtre d'une collision : « [...] c'est un peu de cette manière que je ressens la scénographie, comme une contradiction, comme une collision frontale entre deux mondes qui n'étaient pas faits pour se rencontrer mais qui se rencontrent ». (Mouawad, 2005 : 9)

2. De la domestication à « l'ensauvagement² » des mémoires

2.1. L'ensauvagement mémoriel

L'un des points de rupture de la pièce correspond au moment où la personnage canadienne se rend dans l'un des hôtels d'Ottawa pour y passer la nuit. En entrant dans sa chambre, elle s'aperçoit rapidement que la commande vocale (par laquelle elle peut par exemple allumer la lumière) ne comprend pas le français :

GENEVIÈVE BERGERON. Lumière ?
Il ne se produit rien.
GENEVIÈVE BERGERON. Lumière !
Toujours rien.
GENEVIÈVE BERGERON. Light !
Les lumières de la chambre s'allument.
Elle retourne dans la salle de bain.
GENEVIÈVE BERGERON. Lumière ?
Il ne se produit rien. (Mouawad, 2015 : 18)

Très rapidement, la situation s'emballe puisque même la Télévision à commande vocale (et qui devient ainsi un vrai personnage dans le texte, doté de parole) ne peut s'exprimer en français. Afin de s'en assurer, Geneviève Bergeron prend le soin de faire défiler, sur le téléviseur, toutes les langues parlées qui sont d'ailleurs reproduites dans le texte (Mouawad, 2015 : 25). Cette accumulation de langues aux alphabets différents produit en conséquence un effet de saturation qui permet aux spectateurs.trices de comprendre la situation tout autant absurde que discriminante se jouant devant leurs yeux. Cette incapacité de la Télévision à pouvoir s'exprimer en français renvoie la personnage, par effet de miroir, à la violence de l'assimilation qu'elle a connue étant enfant. L'un des épisodes qui va en ce sens déclencher l'ensauvagement de cette mémoire de l'assimilation sera lorsque la Télévision écorchera le nom de la personnage, l'américanisant et la nommant à présent « Dgenevivi Burguer-on » plutôt que Geneviève

² Nous empruntons ce terme à Thomas Debaële qui l'emploie dans son article « De la domestication à l'ensauvagement au nom de la francophonie : intertextualité du *Speak White* de Michèle Lalonde dans *Sœurs* de Wajdi Mouawad », voir notice bibliographique.

Bergeron. Ceci la mènera alors à joindre la directrice de l'hôtel afin de demander à ce que la situation puisse être corrigée :

GENEVIÈVE BERGERON. [...] Madame, je suis avocate et je vous rappelle qu'en vertu de la loi canadienne sur les langues officielles vos clients devraient pouvoir être servis en anglais et en français, que ce soit par des humains ou par des machines. [...] Non, je ne m'appelle pas « Dgenevivi Burguer-on », mais « Geneviève Bergeron », y a pas de burger là-dedans / [...] J'en fais pas une affaire personnelle madame, c'est mon nom, y'a pas plus personnel, c'est une question de principe, quand le chinois fonctionne dans une chambre canadienne il serait appréciable que le français fonctionne aussi. / Bon. Vous savez ce que je vais faire ? Je vais allumer une cigarette et je vais la fumer pendant que je vous parle / Comment ça c'est interdit ? / La loi ? / Eh bien vous saurez que c'est tout autant interdit par la loi canadienne de fumer que de ne pas offrir un service en français dans les lieux publics. (Mouawad, 2005 : 26-27)

Derrière cet échange de façade, permettant toutefois à la personnage de demander à ce que la justice soit rétablie (car elle demande en fait l'application de la loi 101), Geneviève Bergeron exprime ici une réelle blessure puisqu'en ne pouvant entendre son nom prononcé en français, c'est son identité même qui est atteinte. La situation qui paraissait jusqu'alors tout au plus comique ou malheureuse, devient le terrain d'une crise identitaire exprimable par le langage. « Les mots chutent », comme l'indique par ailleurs la didascalie de la page 30 et déchaînent, par leur chute, la douleur de la blessure. La situation est donc bien plus grave que la directrice de l'hôtel ne veut l'admettre puisque Geneviève finit par confier : « J'aimerais beaucoup me faire réveiller dans ma langue maternelle / Vous n'avez personne qui parle le français à six heures trente du matin ? / Vous avez raison, c'est pas si important. Pardonnez-moi de vous avoir dérangée / Bonne nuit madame ». (Mouawad, 2005 : 28)

2.2. De la mémoire individuelle au dédoublement de la mémoire

Cet échange avec la directrice de l'hôtel fait naître en Bergeron la profonde sensation de ne pas être entendue, situation similaire à celle vécue pendant son enfance. La personnage décide donc de laisser les blessures de sa mémoire devenir « sauvages » et exprime sa colère en détruisant l'ensemble de la chambre. Elle se glisse ensuite entre le sommier et le matelas et marque métaphoriquement son retour dans le ventre de la mère, en position fœtale, comme à la recherche d'une forme première de protection. Par ce geste, et comme elle le dit elle-même, elle essaie de se protéger car « il y a trop de lumière... [...] c'est écrasant... » (Mouawad, 2005 : 41). C'est à ce moment précis que Layla Bintwarda entre en scène : experte en sinistre, elle vient justement constater les dégâts opérés par Geneviève Bergeron. Rapidement, cette dernière l'interpellera depuis le fond de son matelas (sa caverne ?) et commencera doucement à lui raconter son histoire. On note le fait qu'après avoir « ensauvagé » sa mémoire, l'avoir traduite en actes en saccageant la chambre, la personnage a besoin d'un retour au calme et l'arrivée de Layla Bintwarda, cristallisant l'entrée de l'Autre dans l'espace du soi, permet le retour au dialogue et autorise à remonter le fil de la mémoire par le langage. En se confiant, à travers les récits du passé, Bergeron revient sur les politiques d'assimilation subies lorsqu'elle vivait avec ses parents dans le Manitoba. Sa parole se charge alors d'une colère historique :

GENEVIÈVE BERGERON. [...] je pense aux yeux de ma mère et, je ne sais pas pourquoi, ces yeux-là, bien plus que les miens, me donnent envie de pleurer. Comme si quelque chose dans cette histoire me demandait de pleurer la petite fille que ma mère a été et qu'elle n'a jamais su pleurer elle-même. Cette petite fille obligée de réciter au milieu de la classe des mots qu'elle ne comprend pas dans une langue qu'elle ne comprend pas, devant l'inspecteur fédéral de passage. Very good, little girl ! Thank you, sir, avant de retourner s'asseoir en tremblant. (Mouawad, 2005 : 42)

Force est ici de constater que le rapport à la mémoire est pluriel. Le personnage qu'est Geneviève Bergeron pleure déjà sa propre langue, à travers le récit de sa mémoire, puisqu'elle est elle-même dans un rapport presque diglossique qui lui empêche de réellement pouvoir s'identifier dans la langue anglaise comme française. Ce rapport à la langue se traduit de plus par la mémoire maternelle, elle aussi victime d'une politique d'assimilation linguistique. Ces deux mémoires qui s'enchevêtrent, deux mémoires individuelles donc, permettent la naissance d'une mémoire double. Après ce processus d'ensauvagement, le retour au calme permet de mettre, à nouveau, des mots sur des douleurs et de les reconnaître en les avouant.

Par ailleurs, cette mémoire double s'accompagne également d'une forte référence intertextuelle. Bergeron poursuit sa longue tirade et va faire de son propos un véritable manifeste politique visant à dénoncer, toujours au nom de la mémoire familiale, les politiques linguistiques québécoises du XX^e siècle. Le personnage se fait ainsi porte-parole :

GENEVIÈVE BERGERON. [...] Thank you, sir... Oui... C'est là une phrase iceberg dont seule la partie immergée donnerait à voir, peut-être, une colère... Il faudrait trouver un moyen pour la chauffer au fer blanc, cette colère, pour la faire fondre et pleurer enfin toute la peine congelée en dedans. Thank you, sir et même Thank you my lord, pour avoir donné à ma mère une langue à se tatouer sur sa propre langue. Thank you, de l'avoir égorgée du chant de ses ancêtres, Thank you pour la honte de nos pères, pour le bégaiement de nos mères, Thank you mille fois pour l'humiliation, Thank you pour le peuple francophone du Manitoba envoyé à l'école anglaise. [...] et tout cela, aujourd'hui, c'est comme fantôme, c'est comme figé, c'est comme des fleurs séchées dans leur jus de plastique pour être posées sur l'étagère du salon: une belle langue maternelle perdue. (Mouawad, 2005 : 43)

Véritable brûlot politique, la parole se meut en vent de révolte et tente, par ses multiples structures anaphoriques et ironiques, de diaboliser et de dénoncer une histoire ayant voulu assassiner tout à la fois langue et mémoire. Plus qu'un simple constat, W. Mouawad fait ici écho aux propos de M. Lalonde qui, dans son allocution de 1970, avait déjà dénoncé les travers de cette ségrégation linguistique. Dans son vibrant poème « Spike White », calqué sur l'expression de l'apartheid « *Speak White, nigger !* », la poétesse prend la défense de la communauté francophone du Québec, s'exprimant alors ainsi :

Speak white and loud / qu'on vous entende / de Saint-Henri à Saint-Domingue / oui quelle admirable langue / pour embaucher / donner des ordres / fixer l'heure de la mort à l'ouvrage / et de la pause qui rafraîchit / et ravigote le dollar // Speak white / tell us that God is a great big shot / and that we're paid to trust him / speak white / parlez-nous production profits et pourcentages / speak white / C'est une langue riche / pour acheter / mais pour se vendre / mais pour se vendre à perte d'âme / mais pour se vendre // Ah ! Speak white / big deal / mais pour vous dire / l'éternité d'un jour de grève / pour

raconter / l'histoire d'un peuple-concierge / mais pour rentrer chez nous le soir / à l'heure où le soleil s'en vient crever au-dessus des ruelles / mais pour vous dire oui que le soleil se couche oui / chaque jour de nos vies à l'est de vos empires [...] (Lalonde, 1970)

La question de la mémoire de la langue, inévitablement liée au corps de la mère, dépasse donc paradoxalement les évocations mémorielles et se met au service d'une revendication politique bien plus large et complexe. Geneviève Bergeron comme M. Lalonde (et, ainsi, W. Mouawad lui-même) se placent du côté des indigné.e.s et des oublié.e.s pour faire retentir dans l'espace de la langue française une parlure non plus « tâchée de cambouis » (Lalonde, 1970), mais poétique et révoltée. L'anglais, comme le constatait déjà T. Debaële, devient finalement le pâle reflet d'une société américanisée et lisse de tous contours. En racontant, pour paraphraser M. Lalonde, l'histoire d'un « peuple-concierge » ; force est de constater que l'œuvre théâtrale permet à la mémoire individuelle de se doubler d'une dimension collective et politique, nécessaire à l'avènement d'un nouveau théâtre contemporain francophone qui, s'il se veut toujours poétique et po-éthique, se charge peut-être d'un souffle politique. C'est en tout cas que ce semblait déjà signifier L. Gauvin dans *Langagement* quand elle expliquait que la langue de l'écrivain francophone se situait précisément « à la frontière du poétique, du politique, de l'éthique. » (Gauvin, 2000 : 50)

Dès lors, si *Sœurs* met initialement en scène la mémoire d'une blessure mais également la blessure de la mémoire, force est de constater que ce rapport mémoriel - dans son rapport à la langue - tend à s'exprimer et à se revendiquer non plus comme blessure mais rapport de force et lieu d'une crise politique. De fait, la pièce permet bien de remonter le fil de l'histoire et de la mémoire afin de la déplier et de la redéployer.

3. Redéplier l'histoire : pour un théâtre francophone contemporain politique ?

3.1. Réactualiser les relations Orient / Occident

La longue tirade de Geneviève Bergeron, écoutée et accueillie par Layla Bintwarda, fait naître chez cette dernière « [...] la lumière éblouissante du passé » (Mouawad, 2005 : 44) et la personnage décide à son tour de remonter le fil de son histoire et de la verbaliser, comme pour s'en affranchir. Rappelons qu'Annick Bergeron est seule sur scène et que c'est la même comédienne qui incarne les deux personnages. Le corps de la comédienne, par sa présence, accueille de ce fait les différents fils mémoriels qui se tissent tout au long de la pièce pour en faire, elle seule, le récit. La comédienne devient par conséquent l'espace même de la collision de ces mémoires en s'en faisant la porte-parole. Le récit de Layla Bintwarda, exprimé par le même corps que celui de Geneviève Bergeron, permet donc de réactualiser les relations entre Orient et Occident puisque le théâtre met en scène, au même moment et dans la même pièce, deux mémoires diamétralement opposées mais qui ont pourtant besoin d'être énoncées :

LAYLA BINTWARDA. [...] Quand Beyrouth est encerclée par l'armée israélienne au sud et par l'armée syrienne à l'est et qu'à l'ouest il n'y a que la mer [...] il ne reste de toute façon plus beaucoup de place pour personne [...] parce que tu sais, à ce moment précis,

que non seulement l'enfance est terminée, mais qu'elle est la corde brisée de cette guitare que tu viens juste de ranger. [...] tu n'as pas le temps, tu dois t'occuper de tes frères, de ton père, tu dois faire le repassage, la cuisine [...] puis l'interdiction de demeurer sur le territoire, alors les bagages encore, et l'exil encore, et la neige et le froid et, au-dessus du cadavre de ta mère, tendre un billet de vingt dollars à ton petit frère pour le consoler et devenir sa mère avant d'aller enterrer ta mère et te marier avec ton père. [...] Alors dans le silence de tes nuits, pour tuer les germes des regrets, soir après soir, tu étrangles tes rêves. [...] Qu'est-ce qu'ils pensent que ça devient une fille de dix-sept ans à qui l'on demande de ranger, bien pliés au fond d'une armoire, les cadavres de ses rêves assassinés ? La mer Méditerranée, c'est moi, et mes larmes se sont dessalées aux creux de mes nuits. [...] Je suis l'exil. (Mouawad, 2005 : 44-45)

De la même manière que pour Geneviève Bergeron, Layla Bintwarda fait le récit de la blessure de sa mémoire, l'extériorise en quelque sorte et, par ce discours, tend à s'en affranchir. Le télescopage de ces deux récits mémoriels, l'un canadien et l'autre libanais, peut cependant interroger. Est-il finalement légitime de mettre en scène deux mémoires qui n'ont d'ailleurs pas autre chose en commun que d'être portées par des personnages en crise et qui se sont rencontrées au gré des conflits géopolitiques ? Est-il légitime et honnête, en effet, de considérer de la même manière la blessure d'une assimilation linguistique et l'éclatement identitaire et géographique, tous deux conséquents d'une guerre civile ? Peut-être faudrait-il ici penser à T. Todorov qui, dans *Les Abus de la mémoire*, s'intéresse aux systèmes comparatifs du fait mémoriel dans nos sociétés contemporaines. Il explique alors :

[...] la comparaison, loin d'exclure l'unicité, est le seul moyen de la fonder : comment, en effet, affirmer qu'un phénomène est unique si je ne l'ai jamais comparé à rien d'autre ? Nous ne voulons pas être comme cette épouse d'Usbek, dans les *Lettres persanes* de Montesquieu, qui lui dit sans dans un même souffle qu'il est le plus beau des hommes et qu'elle n'en a jamais vu d'autre. Qui dit comparaison dit ressemblances et différences. (Todorov, 2015 : 35)

De fait, si T. Todorov admet que la comparaison de deux faits mémoriels différents pourrait être soumise à caution, il reste tout du moins persuadé que comparer ne signifie pas hiérarchiser mais pouvoir mettre en perspective et fonder les singularités de deux faits différents. En partant de ce postulat, la mise en tension des deux mémoires dans *Sœurs* permet non pas de prouver la supériorité de l'une sur l'autre, mais d'en déterminer tout à la fois les ressemblances et différences afin de les traiter dans un souci d'égalité. Faire entrer dans le théâtre la parole de mémoires géographiques et ontologiques *a priori* dissemblables permet de fait de donner la parole à chacune des blessures et également de les livrer aux spectateurs.trices. Car c'est bien dans l'exposition de ces mémoires que le glissement de l'individuel au collectif fait sens et que le public sortira « grandi », si l'on peut dire, de la représentation en ce que « [...] la représentation du passé est constitutive non seulement de l'identité individuelle - la personne présente est faite de ses propres images d'elle-même -, mais aussi de l'identité collective. » (Todorov, 2015 : 51).

3.2. Effacer les plis et continuer à résister

Que reste-t-il alors, après ces deux longues tirades, si ce n'est deux « orphelines ensemble d'un mot disparu » (Mouawad, 2015 : 43) qui se regardent l'une et l'autre, à la

fois sœurs et inconnues ? Le texte de Mouawad est finalement fort en ce qu'il permet de faire surgir de cette ouverture à l'altérité et à la langue la construction de nouveaux rapports sociaux qui permettent, *in extremis*, de dépasser la ou les blessure(s) du passé. De fait, plus qu'un simple échange réparti en deux tirades, chacune des personnages accepte, l'espace d'un instant, de faire confiance à l'autre, de lui livrer son histoire et d'établir un lien d'amitié, au sens arendtien du terme : « Mais pour les Grecs, l'essence de l'amitié consistait dans le discours. Ils soutenaient que seul un « parler-ensemble » constant unissait les citoyens en une *polis*. Avec le dialogue se manifeste l'importance politique de l'amitié, et de son humanité propre. (Arendt, 1974 : 34-35)

Le couple des deux femmes fait ainsi bel et bien *polis* et marque alors de nouveaux engagements. Layla dit par ailleurs à Geneviève qu'elles doivent « être des bisons pour remonter, contre le vent vers la source des chagrins ancestraux de leur mère, de leur père » (Mouawad, 2015 : 43). Derrière la métaphore animale (très souvent présente chez W. Mouawad : les jeunes générations devenant tour à tour fauves, bisons, ou oiseaux), se cache une jeunesse désireuse et ouverte à l'altérité, prête à dessiner les contours de nouveaux horizons, enfin affranchie de ses blessures mémorielles. Par le récit de leurs blessures, les deux jeunes femmes n'oublient pas pour autant qui elles sont et ce que leurs descendant.e.s ont vécu, mais elles s'autorisent à s'en libérer pour se construire dans une nouvelle structure sociale et politique : l'amitié. Plus que sœurs, ces deux femmes sont aussi amies, comme liées par cette ancienne *philia* grecque. D'ailleurs, métaphoriquement, Layla Bintwarda, à la fin de la pièce, exhorte Geneviève de sortir de son lit pour *re-commencer* à vivre puisque le discours à tenu son rôle de catalyseur et qu'après le temps des chagrins et des blessures doit venir celui de la réconciliation et des promesses futures. Layla finit d'ailleurs par repasser le linge de Geneviève, lui expliquant métaphoriquement que : « [...] je ne suis pas arrivée à effacer tous les plis mais j'ai fait de mon mieux, au moins c'est présentable... » (Mouawad, 2015 : 49). En repassant les plis du linge, Layla a aussi repassé les plis de sa vie et de sa mémoire et, bien que cela ne soit pas tout à fait parfait ni tout à fait présentable, nous savons qu'un nouveau départ est à présent possible. La pièce se finit alors ainsi, sur les derniers mots de Geneviève Bergeron :

GENEVIÈVE BERGERON. [...] Maman, je voulais te dire que tu avais raison. [...] Tu avais raison et j'entends ta colère maman. Je l'entends aujourd'hui et cette colère-là, que tu portes, je voulais te dire que je la porte aussi, je la porte avec toi ; je voulais te dire aussi, maman, que ce n'est pas parce que la corde de ta guitare casse que tu ne peux pas trouver un violoncelle quelque part pour continuer à vivre et savoir ça, ça permet de continuer à résister. (Mouawad, 2015 : 50-51)

En réinvestissant la métaphore musicale plus tôt employée par Layla Bintwarda, Geneviève Bergeron intègre le discours de son amie dans le sien. Une nouvelle fois, la trajectoire de ces deux femmes se fond dans une seule et même parole : celle d'une exhortation à la vie, à la réconciliation mais surtout à la résistance. Car résister semble bien être la nouvelle définition de ce théâtre contemporain francophone, désireux d'esquisser à travers la fictionnalisation de l'Histoire, les contours d'une société nouvelle.

Il faudrait écouter, pour conclure, les mots de Layla Bintwarda : « Et nous, nous sommes ces ponts, Geneviève, et nous devons tenir jusqu'à ce que le dernier des humiliés soit passé. » (Mouawad, 2015 : 46) qui pourraient faire écho à ceux d'Assia Djébar qui confiait à Lise Gauvin :

« [...] à l'époque je vivais dans l'utopie que mon écriture était là pour réparer des ponts, des ponts cassés, pour refaire le lien entre des territoires où s'étaient creusées des fondrières. Pour retrouver à travers la mémoire affective, à travers les scènes d'enfance, à travers les scènes de femmes, les chemins disparus, ceux où passe l'amour. » (Gauvin, 2000 : 32)

Peut-être A. Djébar était-elle déjà visionnaire d'un théâtre francophone désireux de mettre en scène les blessures mémorielles afin de construire les nouveaux chemins de l'amour et de l'amitié. Car c'est bien par la mise en crise des personnages et de la blessure de leur mémoire que Wajdi Mouawad parvient à mettre en scène le lien entre l'histoire individuelle et collective. À mi-chemin entre le Liban et le Canada, le dramaturge nous offre de nouveaux espaces de savoirs et de réflexions sur la façon dont les individus sont les dépositaires d'une mémoire individuelle passée qu'ils doivent affronter à l'aune des grands conflits et débats géopolitiques contemporains. *Sœurs* est donc bien la mise en scène d'une sororité mémorielle qui devient objet théâtral en ce qu'il donne la possibilité au texte de fonder une nouvelle mémoire collective commune, entre manifeste politique et injonction à la réconciliation. Ceci permet par ailleurs aux spectateurs.trices de redéfinir la façon dont ils pensent le monde. Peut-être résident alors ici les nouvelles fonctions du théâtre contemporain : mettre l'individu au centre de sa réflexion pour créer de nouveaux espaces de partage et de collectivité et peut-être retrouver les chemins de la liberté. N'oublions pas en ce sens ces derniers mots de M. Lalonde : « Nous savons que liberté est un mot noir / comme la misère est nègre / et comme le sang se mêle à la poussière des rues d'Alger [...] / et quand vous nous demandez poliment / how do you do / et nous entendez-vous répondre / [...] We're doing fine / We are not alone / Nous savons / Que nous ne sommes pas seuls ». (Lalonde, 1970)

Sources bibliographiques

- ARENDRT Hannah. 1974. *Vies politiques*. Gallimard. Paris.
- CÔTÉ Jean-François. 2015. *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*. Leméac. Montréal.
- GAUVIN Lise. 2000. *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Boréal. Montréal.
- GAUVIN Lise. 2000. *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*. Karthala. Paris.
- MOUAWAD Wajdi. 2015. *Sœurs*. Leméac / Actes Sud-Papiers. Canada.
- RICOEUR Paul. 2003. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Points. Paris.
- TODOROV Tzvetan. 2015. *Les Abus de la mémoire*. Arléa. Paris.
- DEBAËLE Thomas. Juin 2017. « De la domestication à l'ensauvagement au nom de la francophonie : intertextualité du *Speak White* de Michèle Lalonde dans *Sœurs* de Wajdi Mouawad », La Tortue Verte, (ressource en ligne : <http://www.latortueverte.com/Article%20de%20Thomas%20DEBAËLE%20juin%202017.pdf>), p. 1-11.
- LALONDE Michèle. 1970. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sCBCy8OXp7I>, consulté le 13 octobre 2019.