**Des chemins de traverse qui ne mènent pas nulle part : *Forêts* de Wajdi Mouawad,
ou l'entrelacs de l'histoire et de l'intime, du politique et du psychique**

Pascal VACHER, Université Bourgogne – Franche-Comté

Ma mémoire est une forêt dont on a abattu les arbres. (Mouawad, *Forêts*, 69)

Introduction

Forêts est une pièce de Wajdi Mouawad créée en 2006 à Montréal. Elle est la troisième d'un ensemble que l'auteur a d'abord considéré comme une trilogie (*Littoral* [1999], *Incendies* [2003], *Forêts* [2006]), avant de décider qu'une quatrième pièce venait compléter l'ensemble (*Ciels* [2009]), formant ainsi un « *quatuor* »¹ intitulé *Le sang des promesses*. En 2009, Mouawad est l'artiste associé du Festival d'Avignon. La trilogie (qu'il continue à appeler la trilogie) est jouée dans la Cour d'honneur du Palais des Papes du 8 au 12 juillet et *Ciels* est joué au Parc des expositions de Châteaublanc du 18 au 29 juillet. On pourra prendre argument du fait que la représentation de la trilogie durait à elle seule onze heures pour justifier cette séparation. Toutefois, si *Ciels* est considérée par Mouawad comme la quatrième pièce du « *quatuor* », elle est également présentée par l'auteur comme un contrepoint à la trilogie :

Contrairement aux trois autres, *Ciels* ne supporte aucune référence au passé, ni à l'enfance, ni aux origines des protagonistes. *Ciels* [...] ne fait se côtoyer ni dialoguer les vivants avec les morts [...]. *Ciels* ne se préoccupe pas des histoires secrètes des familles, *Ciels* enfin ne met pas au centre de son récit un personnage sorti de l'adolescence. [...] Tout sépare donc *Ciels* des trois premières pièces (*Ciels*, 7-8).

Dans *Forêts*, comme dans *Incendies* ou *Littoral*, nous assistons à une quête des origines conduite par un ou deux personnage(s), et accompagnée par le spectateur en fonction d'un principe dramaturgique fondateur de ces trois œuvres : le temps de la représentation se divise sur scène entre le temps de la quête (le présent des protagonistes) et la représentation d'épisodes appartenant au passé que voit le spectateur mais que ne voient pas les personnages qui mènent l'enquête. Encore faut-il nuancer cette répartition, car ce système dramaturgique a évolué au fil des pièces :

Dans *Littoral*, le fils cherche à comprendre le père mort pour trouver un lieu pour l'enterrer. Les épisodes de la vie du père joués sur scène peuvent éventuellement avoir été vus, compris, devinés par le fils, alors qu'ils lui reviennent en mémoire sous son regard d'adulte. Dans *Incendies*, les jumeaux (Jeanne et Simon) sont en quête du passé de leur mère (Nawal) qui s'est tue pendant cinq ans avant de mourir, soit avant le début de la pièce. Les jumeaux

n'ont pas accès aux épisodes de la vie de Nawal montrés au spectateur. Ces épisodes sont cependant parallèles à la progression de l'enquête de Jeanne et Simon, et le spectateur fait le lien entre le présent des protagonistes et le passé de Nawal. Tout se passe alors comme si ces épisodes relevaient d'une mémoire ignorée par les enfants mais présente en eux à leur insu. Dans *Forêts*, Loup est la fille d'Aimée, morte d'un cancer lié à la présence d'un os dans son cerveau, apparu lors de la grossesse alors qu'elle était enceinte de Loup. Douglas est le fils d'un paléontologue qui a passé toute sa vie à chercher à reconstituer un crâne cassé à coups de marteau à Treblinka, et auquel il ne manque que l'os de la mâchoire inférieure. C'est précisément cet os qui se trouve dans le cerveau d'Aimée.

Les épisodes de résurgence du passé sont dans un premier temps incompréhensibles, y compris pour le spectateur qui est aussi perdu que les personnages dans cette quête. Cependant, au fur et à mesure qu'avance la quête, les premières scènes de résurgence du passé s'éclairent pour le spectateur alors qu'elles n'ont pas encore pris sens pour les personnages, si bien que les spectateurs et les personnages sont, lors de la dernière partie de *Forêts*, dans une posture par rapport au savoir (sur ce qui est représenté) analogue à celle décrite ci-dessus pour *Incendies*, à cela près que pour *Incendies* la possibilité de faire le lien entre le passé et le présent est donnée d'emblée tandis qu'elle est le fruit d'un travail et d'un apprentissage pour le spectateur de *Forêts*.

L'enjeu de *Forêts*, lisible à partir du dénouement

Contrairement à ce que croient Loup, Douglas et le spectateur pendant une bonne partie de la pièce, la quête ne va pas se limiter à une histoire de famille. En effet, si l'on peut dans un premier temps se focaliser sur la reconstitution de la lignée de Loup, celle-ci n'est en réalité pas le seul enjeu, ni même l'enjeu majeur de *Forêts*. Car l'os trouvé dans le cerveau d'Aimée n'a rien à voir avec la généalogie familiale ; on comprendra à la fin qu'il ne trouve pas son origine dans la lignée, mais que sa présence surnaturelle rappelle la force d'un lien d'amitié qui est allé jusqu'au sacrifice d'une femme pour une autre plusieurs décennies auparavant.

La première piste suivie par Loup semble devoir mener à Ludivine, la mère de Luce (Luce est la grand-mère maternelle de Loup), laquelle Ludivine a été contrainte d'abandonner Luce bébé pendant la Seconde Guerre mondiale pour la sauver. Luce n'aura connu sa mère, Ludivine, que quelques instants après des dizaines d'années de séparation. Mais celle qui vient se présenter à Luce comme sa mère, et que Luce a pris pour Ludivine n'est pas Ludivine. Elle est bien la mère de Luce, mais lors des retrouvailles, elle n'ose pas le démentir à sa fille et lui apprendre qu'elle ne s'appelle pas Ludivine mais Sarah. Car, à Treblinka, une

certaine Ludivine a échangé son identité avec son amie Sarah afin que Sarah et sa fille en bas âge puissent vivre.

C'est donc Ludivine, qui se savait stérile (pour des raisons élucidées dans la pièce), qui a eu la tête fracassée à coups de marteau. Sarah a survécu grâce à l'échange d'identité et c'est entre autres à cause de cet échange que Luce, la grand-mère de Loup, s' imagine voir Ludivine quand sa mère la retrouve des années après et ne parvient pas à lui dire qu'elle est Sarah, et non Ludivine dont Luce a entendu parler comme étant sa mère perdue pendant toute son enfance. Aussi est-ce Sarah, l'ancêtre de Loup, et non Ludivine.

On découvre donc à la fin de l'enquête que le véritable enjeu dépasse largement la lignée familiale pour donner sens à des actes de résistance cimentés par une amitié qui a pu, à l'échelle individuelle, inverser le cours de l'histoire, transformer la période terrible en terreau d'espoir.

Une forêt plurielle dans laquelle on se perd

On le voit, cette pièce est une forêt dans laquelle personnages et spectateurs se perdent. Il n'y a d'ailleurs pas une forêt mais plusieurs ainsi que l'indique le pluriel du titre. *Forêts* affiche sa polysémie : forêt des Ardennes, forêt psychique de chaque personnage hanté par le passé, forêt des intrigues, forêt dans laquelle se perd le spectateur, *Forêts* qui cache en son centre une forêt non dite et matrice de l'histoire, la pièce *Forêts* traversant le vingtième siècle de 1873 à 2006.

Mouawad jalonne le double trajet conjoint, des spectateurs et des personnages enquêteurs, de quête et de reconstitutions historiques multiples, de titres et sous-titres sur lesquels il n'est pas inutile de s'arrêter. En effet, une attention portée à la composition d'ensemble donne certaines clés :

I – LE CERVEAU D'AIMEE

1. Oracle ; 2. Examen neurologique ; 3. Radiographies ; 4. Diagnostic ; 5. Des femmes ; 6. Césarienne

II – LE SANG DE LEONIE

7. Zoo ; 8. La fosse

III – LA MACHOIRE DE LUCE

9. Achille volant ; 10. Luce

IV – LE VENTRE D'ODETTE

11. Père et fils ; 12. Passion ; 13. Longue distance ; 14. Edmond le girafon ; 15. Le ventre d'Odette ; 16. Cimetière ; 17. Je ne t'abandonnerai jamais ; 18. Le bonheur des girafes

V – LA PEAU D'HELENE

19. Pluie (« Ma mémoire... »)

VI – LE SEXE DE LUDIVINE

20. Samuel Cohen ; 21. Sarah Cohen ; 22. Ludivine Davre

VII – LE CŒUR DE LOUP

23. Douglas Dupontel ; 24. Le cœur de Loup

Remarquons que ce schéma d'ensemble n'est visible qu'après coup, car, dans le temps de la représentation, les titres sont projetés sur scène au fur et à mesure de l'avancée de la pièce. Les sept parties de *Forêts* définissent un corps monstrueux, composite, à l'échelle de l'histoire du vingtième siècle élargi en amont et en aval. La dernière partie, « Le cœur de Loup », répond à la première, « Le cerveau d'Aimée », Loup étant la fille d'Aimée. On apprendra à la fin de l'enquête que le même lien mère-fille existe entre Léonie et Ludivine, alors qu'il peut être suggéré par la disposition analogue en symétrie autour du centre des parties II (« Le sang de Léonie ») et VI (« Le sexe de Ludivine »). Toutefois, pour voir ces symétries éclairantes, il faut avoir démêlé les histoires et reconstitué l'histoire. Or celle-ci ne peut s'appréhender que par les chemins de traverse qui nous mènent au cœur de la forêt, à l'origine de toutes ces forêts, c'est-à-dire au centre de la pièce, directement dans « LE VENTRE D'ODETTE ». Et au centre de ce centre, se trouve à nouveau « le ventre d'Odette » (15), le titre, sur le mode de la mise en abyme, suggérant que c'est bien là que les énigmes doivent être posées pour être résolues.

On ne saurait mieux dire, par cette histoire pluriséculaire (fin dix-neuvième, vingtième et début vingt-et-unième) évoquée à travers la fragmentation d'un corps aux multiples propriétaires, que l'histoire, l'intime, le psychique se croisent au cours de cette représentation théâtrale : l'histoire s'inscrit dans les corps, même ignorée elle se transmet de génération en génération par les corps, chacun la porte en lui, alors même que dans son déroulement elle influe sur les destins particuliers, leur donnant une valeur générale que l'on dit historique. Ce mouvement de dépossession comprenant en germe l'horizon d'une réappropriation de l'histoire par le sujet, qui alors pourra enfin vivre dans son corps et non dans celui que l'histoire terrible du siècle lui a imposé de souffrir.

Tous ces niveaux se traversent les uns les autres. Et c'est seulement un souci de clarté qui nous incite à séparer provisoirement les traversées temporelles des traversées psychiques qui organisent une remontée vers l'origine, pour enfin définir quelle révélation s'accomplit au terme du parcours sinueux de *Forêts*.

Traversées temporelles

Avant toute chose, rappelons les enjeux de la quête tels qu'ils sont exprimés dans la pièce, au cours d'un dialogue entre Loup et Douglas Dupontel, au centre de la pièce, soit dans la partie IV, « Le ventre d'Odette » :

LOUP. Ludivine mère de Luce qui est la mère d'Aimée qui est la mère de Loup. Ludivine abandonnée dans un orphelinat a abandonné Luce qui a abandonné Aimée qui a abandonné Loup. Et Loup, qui va-t-elle abandonner ?

DOUGLAS DUPONTEL. Loup ne va abandonner personne.

LOUP. C'est pour ça que Loup n'aura pas d'enfant et n'aimera jamais personne. L'histoire est terminée, on peut rentrer chez nous.

DOUGLAS DUPONTEL. Loup, on est sur le point de remettre tous les morceaux du puzzle en place.

LOUP. Puis, quand les morceaux seront en place ? Qu'est-ce que je vais faire ?

DOUGLAS DUPONTEL. Vous tomberez amoureuse.

LOUP. Bullshit. [...]

[...]

LOUP. Et je ne comprends pas pourquoi c'est à moi de faire ça ! De faire tout ça ! J'en veux à ma mère, à mon père, j'en veux au monde entier, on dirait qu'ils se sont tous passé le mot en se disant que Loup fera le ménage quand elle arrivera et ils sont tous restés assis sur leur cul, sacrement, sans savoir aimer, sans savoir donner, abandon sur abandon ! (64-65)

L'enjeu n'est donc rien de moins qu'arriver à construire sa vie, car l'histoire non dite et transmise sur le mode mortifère de la douleur des corps entrave l'être au monde. C'est du moins la thèse de Douglas que Loup a pour l'instant du mal à accepter (quand la quête sera finie, elle pourra tomber amoureuse et vivre, explique-t-il, « Bullshit », répond-elle). Le scandale que dénonce Loup réside dans le fait qu'elle n'est pas responsable de son passé ; cependant, la question de la responsabilité n'est pas l'essentiel car elle ne permet pas d'agir dans le présent, elle fige dans le passé. Or le dialogue entre Loup et Douglas montre l'importance de la quête pour le présent et la nécessité de faire un lien entre le passé et le présent, Loup ayant en quelque sorte été appelée par ce passé : « on dirait qu'ils se sont tous passé le mot en se disant que Loup fera le ménage ».

Cette image de Loup attendue pour faire le ménage n'est pas sans rapport avec la façon dont Walter Benjamin conçoit le lien entre le passé et le présent : « Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier ? Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes ? [...] S'il en est ainsi, alors il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre » (428-429).

Cependant, au cours de cette partie IV, « Le ventre d'Odette », le dialogue entre Loup et Douglas alterne sur scène avec un dialogue entre Ludivine et Edmond². La reconstitution de la chronologie nous indique que la rencontre entre Ludivine et Edmond a lieu pendant la Seconde Guerre mondiale. Ludivine et Edmond sont morts au moment où s'expriment Loup et Douglas, le théâtre ayant le pouvoir de faire revenir sur scène les morts comme s'ils étaient

vivants. Au moment où intervient le dialogue cité ci-dessus, nous, spectateurs, croyons qu'il y a un lien généalogique entre Ludivine et Loup (nous ne savons pas encore que Sarah et Ludivine ont échangé leurs identités à Treblinka, et d'ailleurs nous ne connaissons pas encore l'existence de Sarah).

Que nous apprend le dialogue en contrepoint entre Ludivine et Edmond ? Il nous apprend que Ludivine abandonnée par sa mère ne sait pas qui sont ses parents, et que c'est pour cette raison qu'elle va rendre visite à Edmond, avec qui elle sait qu'elle a un lien familial, et dont elle a appris qu'il était interné en asile psychiatrique. La quête de Ludivine, en 1943, répond sur scène à la quête de Loup, comme si le passé faisait écho au présent. On retrouve ici, illustrée par la structure de la scène théâtrale, l'inversion benjaminienne du rapport entre passé et présent : ce n'est pas le présent qui répète le passé mais le passé qui en appelle au présent. Et d'écho en écho, les temps se superposent en une espèce de scène épiphanique pour le spectateur, rendue par une simple indication scénique dans le texte publié : « *Pluie 2006. Pluie 1943. Pluie 1873* » (68).

Le dialogue entre Ludivine et Edmond reprend dans la partie suivante, « V. La peau d'Hélène ». Et il n'est pleinement compréhensible que par le spectateur dont le regard et la mémoire font traverser ce qui est dit par ce qui a été vu. Ainsi, lorsqu'Edmond évoque le lieu de sa naissance, « une maison perdue au milieu d'une grande et profonde forêt » (69), le spectateur se rappelle cette maison : elle a été construite par Albert Keller loin de toute civilisation dans le but de bâtir un lieu utopique, hors d'atteinte du monde, une espèce d'arche de Noé, un zoo, dans lequel Albert Keller entendait vivre heureux loin de son père Alexandre Keller, industriel qui avait choisi en 1873 la nationalité allemande, et dont les mines et les usines employaient des enfants et des chevaux maltraités. C'est donc pour des raisons politiques qu'Albert a fui loin du père.

Le monde et la maison : remontées psychiques et vérité politique

La maison dans la forêt, qui est à l'origine conçue comme le lieu permettant d'échapper à l'histoire, est donc devenue ce que les utopies politiques du vingtième siècle sont devenues : un enfer. Edmond raconte ce renversement de sens du lieu utopique : « Nous ne quittions jamais la forêt et nous ne connaissions rien du monde. Mais nous étions heureux. Nous l'avons été, je crois, je crois bien que oui. Du moins jusqu'à ce qu'Hélène, ma sœur, ayant quitté l'enfance, soit devenue une jeune fille dans les yeux de mon père. Je crois bien » (70). Dans la prise de parole d'Edmond narrateur, vient s'enchâsser une scène du passé dont on comprend, grâce au dispositif scénique, qu'elle représente le souvenir d'Edmond, qu'il transmet à Ludivine. Ce

procédé n'est pas simplement une utilisation logique de l'espace théâtral pour représenter ce qui est raconté, car la scène ainsi montrée a un double statut. En effet, elle est illustration du récit d'Edmond, à cela près que le récit cesse pour laisser la place à la représentation théâtrale ; la scène est donc aussi reviviscence du souvenir traumatisant pour Edmond, et donc une projection sur scène de ce qui hante sa psyché :

ALBERT. Hélène, écoute-moi, écoute. Voilà le bonheur. Écoute. Tu ne m'es rien par le sang et tu m'es tout par la peau.

HELENE. Papa !

ALBERT. Je ne suis pas ton père, Hélène, écoute ! Laisse-moi te dire : il y a là, au creux de ton sexe, une douceur blanche, où tout est possible ; alors, moi, du coup, te léchant, j'ai l'impression d'être seul sur une plage et, pour la première fois depuis des siècles, de pénétrer dans une eau fraîche de soleil éclaté. J'avale parfois à grands coups de langue ce qui est toi et je te jure, Hélène, ce n'est pas fruité, ce n'est pas sucré, ni rien venant du monde des hommes, c'est du « toi ».

Rien de plus terrible pour une fille que d'entendre son père justifier son désir sexuel en prétendant qu'il n'est pas son père... Effectivement, contrairement à ce que croit Hélène, Albert n'est pas son père, même si elle l'a cru pendant toute son enfance puisqu'il l'a élevée (il est donc son père au niveau symbolique) ; mais la catastrophe n'en sera que plus éclatante. Avant la naissance d'Hélène, Albert a épousé Odette alors qu'elle était enceinte des œuvres d'un autre, portant dans son ventre Hélène et Edgar. Il est donc temps pour nous d'en venir au ventre d'Odette, titre de la partie où apparaît le projet de zoo et de maison utopique au milieu de la forêt des Ardennes. Et c'est alors finalement une histoire très simple et assez conventionnelle qui s'avère être la clef de voûte de l'ensemble. Histoire que je résume ici et qui nous est transmise par une série de scènes.

Odette est la maîtresse d'Alexandre Keller. Alexandre Keller est le père d'Albert Keller.

Alexandre refuse d'épouser Odette, alors qu'il l'aime, prenant le parti de ne pas vivre son amour pour préserver la famille Keller. C'est en somme, de sa part, une espèce de sacrifice sur l'autel des conventions sociales.

Albert, fils d'Alexandre, affronte violemment son père à propos de la façon dont sont traités les chevaux dans ses mines, et également à propos du travail des enfants dans ses usines. Il refuse d'être l'héritier que son père souhaite qu'il soit. Il refuse donc la transmission au nom de laquelle Alexandre a sacrifié son amour pour Odette, voire Odette elle-même.

Albert, amoureux d'Odette, veut l'épouser et la prendre avec lui dans sa fuite, alors qu'elle est enceinte. Loin de lui avoir dit que les enfants qu'elle porte sont ceux d'Alexandre, elle lui a fait croire qu'elle avait été violée dans la mine par un inconnu.

Alexandre, fou de rage, exige d'Odette qu'elle ne dise jamais à Albert qui est le père des enfants qu'elle porte (Edgar et Hélène).

Toutefois, les scènes d'amour entre Albert et Hélène et la jalousie d'Edgar, frère incestueux d'Hélène, si elles révèlent (en tant que récit d'Edmond) la vérité tragique digne des Atrides, ne lèvent pas le voile sur l'identité de Ludivine. Le dramaturge nous entraîne une fois de plus vers une fausse piste en nous montrant Hélène enceinte.

Cette révélation interviendra plus tard. En effet, lors du dialogue avec Ludivine, Edmond promet de mener l'enquête. Il le fera hors scène. Et nous apprendrons le résultat auquel il sera parvenu, lorsque sera lu le cahier dans lequel Edmond relate cette enquête, cahier déposé chez un notaire par Edmond en 1951, avec instruction de le donner à quiconque viendra le réclamer. Ce sera Loup, accompagnée de Douglas, qui viendra le réclamer.

Au moment où le spectateur entend la lecture du cahier, il se retrouve possesseur du même savoir que les personnages enquêteurs : Ludivine est la fille de Blondel, soldat déserteur de la Première Guerre mondiale, et de Léonie, fille d'Hélène et Albert ou bien d'Hélène et de son frère Edgar, elle-même ne le sachant pas.

L'organisation d'ensemble des chemins individuels, dans les forêts que sont les destinées collectives et familiales, entretient des zones d'ombre et des points aveugles. La tragédie antique de la faute innocente de l'inceste coupable est réinvestie pour nous emmener conjointement au cœur du drame familial, de la tragédie de l'histoire, des déterminations psychiques d'autant plus actives qu'elles sont rendues invisibles par la préservation du secret de famille.

Une révélation

L'origine de la faute se trouve alors du côté de l'abus sexuel non dit, de celui qui a transformé au nom des conventions sociales et des intérêts économiques de sa famille l'amour en abus sexuel après coup. En effet, si c'est bien l'amour qui unit Odette à Alexandre, le refus de vivre cet amour de la part d'Alexandre lui donne après coup un tout autre sens, comme le signale l'histoire de viol inventée par Odette. En refusant de vivre selon ses sentiments, Alexandre a fait de son amour pour Odette un viol qui ne dit pas son nom, mais qui renvoie à une vérité sociale pluriséculaire, à savoir la jouissance de la classe dominante comme principe de l'oppression.

Par ces chemins forestiers, on en arrive à une révélation qui tisse étroitement la dimension symbolique du pouvoir et la sexualité. Si on peut lire l'histoire de l'adultère d'Alexandre et de l'abandon d'Odette comme une illustration du conflit entre l'amour et les

conventions sociales, selon une vision romantique qui pourrait leurrer Alexandre Keller, et éventuellement Albert, la réalité devient toute autre à partir du moment où l'abandon est effectif. L'histoire devient alors celle de l'archaïque usage de la force puisqu'Alexandre décide de la vie d'Odette, en faisant d'elle un simple objet. Il a joui d'elle, il la laisse. Son rejet alors qu'elle est enceinte de ses œuvres équivaut à un viol symbolique qui recentre le propos sur la structure archaïque essentielle des relations de domination. Ainsi, le viol, quelle que soit son apparence, est au principe même de la constitution du pouvoir ainsi que de la jouissance de celui-ci.

Et pour bien montrer la logique symbolique sous les hasards historiques, la famille Keller, dans *Forêts*, maudite comme on l'a vu, entrera au service du troisième Reich en fabriquant les wagons qui transporteront les juifs vers leur mort. C'est ce dernier point qui achèvera de déterminer Ludivine à prendre la place de Sarah. Tout pourrait se résumer à une équation qui rendrait compte de l'histoire de l'ensemble du vingtième siècle : le pouvoir, c'est la violence, le viol, l'extermination et le suicide qui ne laissent aucune échappatoire, l'utopie politique étant par ailleurs une illusion.

Mais Mouawad ne s'en arrête pas à ce constat et ne nous laisse pas désespérés face à cette révélation. Car, en même temps, Loup apprend qu'elle doit la vie à l'acte d'amitié et de résistance extrême de Ludivine. Aussi la scène au cours de laquelle Ludivine demande à Sarah d'inverser leurs identités est-elle représentée :

SARAH. Je ne peux pas !

LUDIVINE. Pense à Luce, pense à Samuel et à tous ceux-là qui viendront après nous grâce à toi, grâce à toi, Sarah ! Écoute : dans notre situation, dans notre époque qui assomme toute beauté, toute voix, toute aspiration, il faut aller en ligne droite, et sans dévier, vers la cible pour l'atteindre à la fine pointe acérée de la flèche et ainsi frapper en plein cœur le chagrin. Si tu refuses, Sarah, si tu refuses l'évidence, tout sera inversé ! Celle qui peut donner la vie sacrifierait la sienne pour sauver celle qui ne peut pas la donner ? [...]

SARAH. Ludivine ! C'est impossible !

LUDIVINE. Sarah, un jour quelque chose viendra témoigner de ce que toi et moi nous aurons fait l'une pour l'autre et aura le visage de notre jeunesse sacrifiée. Et alors, toi et moi, moi et toi, on aura tordu le cou au destin en tenant nos promesses jusqu'au bout : vie sauvée, vie perdue, vie donnée. Promets-le moi [*sic*] ! (94-95)

Le discours de Ludivine peut paraître outré et invraisemblable, mais la notion de vraisemblance n'a rien à faire ici. Que l'on se rappelle l'événement initial, la mort d'Aimée du fait de la présence d'un os dans son cerveau, os qui pourrait compléter la mâchoire du crâne de Ludivine. Ce n'est donc pas à l'aune du vraisemblable qu'il faut apprécier ce que dit Ludivine. En outre, dans ce moment précis, sa parole dépasse sa situation en envisageant le sens symbolique de

l'acte. Cet échange d'identité est en fait une prise de position pour contredire le destin (le flux de l'histoire) au nom de la vie. C'est pourquoi Ludivine martèle le mot « vie » ; dans le même ordre d'idée, elle parle d'elle et de Sarah à la troisième personne comme si elles étaient des entités, des représentantes du cas général : « Celle qui peut donner la vie » / « celle qui ne peut pas la donner » ; elles sont une fonction vitale à opposer à une fonction mortifère.

Cette répartition peut choquer, mais c'est aussi sur un plan symbolique de l'histoire de l'Europe que s'entend cette bipartition. En effet, Ludivine est le dernier rejeton d'une famille maudite dont les pères ont fait tous les mauvais choix, le pire étant le dernier, celui de travailler avec le pouvoir nazi ; et Sarah, promise à la mort, est nécessairement du côté de la vie parce que, dans une perspective marxiste ou benjaminienne, l'avenir appartient à celui qui est aujourd'hui opprimé et qui sera un jour en capacité de renverser le pouvoir. Sarah comme Ludivine appartiennent à un réseau de résistance, si bien que l'engagement confère un sens politique à ce qui pourrait juste résonner comme un sacrifice. Enfin, ainsi que le dit Ludivine, il faut « tordre le cou au destin », ce qui signifie empêcher l'histoire atroce et apparemment déjà écrite de se réaliser. Qui plus est, l'affirmation de Ludivine qui en appelle au témoignage ultérieur, est entendue par le spectateur comme une parole véridique, puisque l'os dans le cerveau d'Aimée et la pièce de Mouawad témoignent justement de ce qu'elles ont fait. On est donc très loin du personnage mimétique de la personne, même si l'émotion du spectateur vient du fait que cette parole symbolique est portée par un personnage incarné.

La leçon de la fable est donc que, même dans la situation la plus désespérée, on peut encore faire des choix. Et c'est en raison de ces choix désormais connus que Loup peut comprendre qu'il n'y a pas eu abandon sur abandon, mais des enfants sauvés contre toutes les forces mortifères et dominantes. Elle sait à la fin qu'elle peut vivre et devenir sujet de son histoire, parce qu'elle est allée chercher un sens du côté des morts oubliés.

La scène finale est l'enterrement d'Aimée, preuve que Loup est désormais en paix avec sa mère. C'est en enterrant sa mère que Loup s'affirme comme vivante :

LOUP. Maman,
 Ton corps enfin dans la terre,
 Je vois un horizon complet se dégager devant moi
 Et c'est effrayant
 Effrayant de grandeur et de profondeur
 Je vois tout à coup l'espace qui s'en va là-bas
 Jusqu'au nord
 Jusqu'au sud
 Jusqu'à l'est
 Jusqu'à l'ouest.

Maman,
 Tu m'offres le monde
 Et le monde est grand
 Mais puisque tu as choisi de me le donner
 Je choisis de le prendre ! (98-99)

Conclusion

Si la fin n'est pas optimiste car on ne peut pas changer le passé, elle est pleine d'énergie vitale et permet de retrouver un certain goût à la vie. Cependant, cette force peut-elle être constante alors que les horreurs se répètent ? La résilience est-elle tenable ? On peut alors comprendre le mouvement de recul du dramaturge face à sa propre création, qui le conduira à ajouter la quatrième pièce afin de renverser la perspective : « *Ciels* enfin ne met pas au centre de son récit un personnage sorti de l'adolescence. De plus, ce seront précisément les arguments "salvateurs et consolants" que l'on retrouve dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* qui seront la cause de la douleur de Charlie Eliot Johns. Tout sépare donc *Ciels* des trois premières pièces » (*Ciels*, 8). Mouawad attaque les arguments salvateurs et consolants qu'il a lui-même mis en valeur dans ses pièces précédentes, comme s'ils avaient quelque chose de lénifiant. Accordons qu'un auteur n'a pas nécessairement le dernier mot sur son œuvre et que l'attaque semble par trop oublier les chemins sinueux et la quête difficile et éprouvante qui seuls permettent le dépassement du tragique de l'histoire.

Bibliographie

Benjamin, Walter. « Sur le concept d'histoire ». *Œuvres*. Tome 3. Paris : Gallimard, coll.

« folio essais », 2000.

Mouawad, Wadji. *Ciels*. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud, 2009.

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

Notes

¹ « Quatuor » est le terme utilisé par Wadji Mouawad pour parler de l'ensemble de ces quatre pièces, terme qu'il préfère à celui de « tétralogie » par trop connoté de façon wagnérienne.

² Je ne présente pas le personnage d'Edmond, car le présenter reviendrait à raconter la pièce par le menu. Retenons que Ludivine a cherché à retrouver Edmond qui a été témoin d'une partie de son enfance passée dans une maison au milieu de la forêt sans communication avec le monde extérieur. Ludivine cherche à savoir qui elle est et suppose qu'Edmond, qui a fui la maison des années auparavant et qui est désormais interné dans un asile psychiatrique, peut lui donner cette information.