

L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette

Lucie Picard

Number 34, Fall 2003

En marge de la scène : le paratexte

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041546ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041546ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Picard, L. (2003). 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*, (34), 147–160. <https://doi.org/10.7202/041546ar>

Article abstract

The experience of war related in Wajdi Mouawad's *Littoral* and Carole Fréchette's *Le collier d'Hélène* gives rise to a form of radical alterity which separates Western protagonists from their Lebanese counterparts. These counterparts, survivors of the conflict which tore apart their country, expose this alterity as they relate the hardships they have suffered. In so doing, they precipitate a state of crisis in the Western characters, which culminates in the feeling of negation of self and of existence. While this meeting may at first seem destructive, it nevertheless allows the Western character to come to a sense of self knowledge with respect to his or her own existential quest.

Lucie Picard

L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette

*derelitte le fronde
dei vivi che si smarriscono
nel prisma del minuto,
le membra di febbre votate
al moto che si ripete
in circolo breve [...]*¹

Eugenio MONTALE, « *Derelitte sul poggio* », *Tutte le poesie*

Carole Fréchette et Wajdi Mouawad, qui comptent parmi les auteurs les plus importants de la dramaturgie québécoise actuelle², ont tous deux écrit une pièce dont le thème central est la guerre civile qui a déchiré le Liban entre 1975 et 1992. Il s'agit respectivement du *Collier d'Hélène* et de *Littoral*. Ces textes sont fort différents, tant par leur ampleur (*Littoral* dure deux heures, *Le collier d'Hélène*, trente minutes³) et par leur distribution

1. « [...] misérables les rameaux / des vivants qui s'égarant / dans le prisme du moment / leurs membres de fièvre voués / au même mouvement répété / en cercle bref. » [Traduction libre.]

(huit personnages principaux et une multitude de personnages secondaires chez Mouawad, six personnages chez Fréchette) que par leur écriture et par l'imaginaire qu'ils mettent en place. Néanmoins, ils se structurent tous deux autour de la quête du personnage principal, un(e) Occidental(e)⁴ qui vient d'éprouver une perte.

Cette quête prend place dans un Liban qui a émergé de la guerre, mais qui en porte encore les stigmates ; au hasard du chemin, le ou la protagoniste entre en contact avec des rescapés du conflit, qui lui relatent tour à tour leur expérience tragique. En ce sens, les pièces québécoises s'apparentent au corpus français contemporain, dont les caractéristiques ont été mises en évidence par Jean-Pierre Ryngaert :

Beaucoup de textes se situent après un événement majeur qu'a vécu un personnage ; celui-ci le restitue sur le mode du récit [...]. Leurs auteurs éliminent ce qui, dans l'événement passé, relèverait de l'anecdote ou devrait être entouré de trop de détails pour demeurer compréhensible. Au présent surnage l'essentiel, comme épuré par la mémoire et libéré de l'ennuyeuse nécessité de tout dire (1993 : 95).

Wilfrid, le personnage central de *Littoral*, né dans un pays occidental d'immigrés libanais, voit son existence basculer à l'annonce de la mort de son père, qu'il n'a pourtant pas connu. Mû par la nécessité de trouver un lieu investi de sens pour inhumer la dépouille, il se rend au Liban, dans le village où a vécu son père. Se heurtant au refus des villageois de lui céder une place dans le cimetière déjà surpeuplé, il bat la campagne, chargé du cadavre, toujours en quête d'un endroit signifiant pour y creuser la tombe. Tout au long de son périple, des jeunes gens du pays se joignent à lui, animés par une soif de vivre et un désir de communiquer que les épreuves ne sont pas parvenues à étouffer. En cours de route, ils racontent leur expérience de la guerre, qui a fait d'eux des orphelins. Peu à peu, le projet d'une « tournée », destinée à partager ces témoignages avec le plus grand nombre, prend forme. Le père de Wilfrid sera confié à l'immensité de la mer.

2. Lire notamment à ce propos l'article de Pierre L'Hérault (2001), « Quelques textes porteurs de la dernière décennie », *Cahiers du théâtre Jeu*, n° 100, p. 127-139.

3. Données disponibles sur le site de l'Association québécoise des auteurs dramatiques (www.aqad.qc.ca).

4. À cet égard, les notations restent vagues, les deux dramaturges évitent la référence géographique trop précise.

Le point de départ de la pièce de Fréchette n'est pas le deuil d'un être cher, mais bien la perte d'un simple colifichet qui, de surcroît, n'est associé à aucun événement, à aucune personne qui aurait marqué profondément sa propriétaire, Héléne, qui se trouve à Beyrouth pour un congrès. Pourtant, cette dernière s'aventure dans le dédale et la clameur assourdissante de la métropole libanaise dans l'espoir insensé de retrouver son collier.

Confrontée à l'expérience de la perte vécue par les personnages libanais qu'elle rencontre, Héléne prend conscience, avec un malaise croissant, de son propre désarroi, ce qui la poussera à en élucider les motivations⁵.

« Et parce qu'on ne voit pas le fil, on dirait qu'elles sont en suspens »⁶

L'expérience de la guerre est le fondement d'une altérité radicale qui sépare les personnages libanais des protagonistes occidentaux. La rencontre des uns et des autres provoque une crise chez Wilfrid et Héléne, qui se retrouvent dans une sorte de *no man's land* du sens : confrontés à l'intensité du vécu d'autrui, ils ne peuvent plus « habiter » avec naturel leur propre existence. Ainsi, Wilfrid découvre peu à peu son enlèvement dans l'insignifiance. Héléne, quant à elle, mesure à quel point les événements qui l'ont marquée sont dépourvus d'envergure, tout comme elle ne parvient plus à justifier à ses propres yeux ses insatisfactions et sa détresse. Or, s'ils entrent en contact avec les survivants de la catastrophe, s'ils découvrent à travers leurs récits la réalité de la guerre, il reste que les deux protagonistes ne peuvent pas s'approprier l'expérience d'autrui. Aussi, Héléne et Wilfrid vivent-ils leur condition de privilégiés sur un mode dysphorique ; ils en arrivent même à envier la dimension tragique de l'existence des Libanais, parce qu'elle la rend signifiante et digne d'intérêt, tout comme elle cautionne l'importance de ses enjeux. Héléne raconte à un passant, pour justifier la valeur qu'elle accorde au collier de plastique qu'elle a perdu, qu'il s'agit du souvenir de l'homme qu'elle aimait et qui

5. Avant de passer à l'analyse proprement dite, il convient d'ouvrir une parenthèse pour situer le conflit libanais dans le monde de référence du public de la francophonie canadienne au moment de sa création. Dans l'esprit de plusieurs, la confusion règne quant aux tenants et aux aboutissants de cette guerre. Le bombardement médiatique dont celle-ci a fait l'objet, loin d'éclairer la situation, l'a enlisée dans l'anecdotique, en ressassant des mots à la fois familiers et incompris et en déclinant mille variations sur le thème de la mort violente et de l'édifice éventré. Aussi, chez plusieurs, s'est opéré un glissement vers l'assimilation du Liban avec la guerre. Une guerre qui, complètement décontextualisée, laisse à nu toute sa sauvagerie et son absurdité.

6. Fréchette, 2001 : 7

est mort ; par la suite, elle s'adresse ainsi à son guide, le chauffeur de taxi Nabil :

HÉLÈNE : [...] (À Nabil) Est-ce que vous avez déjà menti pour vous rendre intéressant, Nabil ?

NABIL : S'il vous plaît, Madame ?

HÉLÈNE : Est-ce que vous vous êtes déjà inventé une histoire tragique parce que votre petit malheur vous semblait indécent ? (Fréchette, 2001 : 37)

Dans l'enthousiasme qui suit la décision de ses compagnons libanais d'aller de villes en villages pour raconter leur histoire, Wilfrid se sent soudain à l'écart :

WILFRID : Puis moi, qui c'est qui va la raconter, mon histoire ?

LE PÈRE : Vous n'êtes pas du même monde, eux, ils ont connu la guerre.

WILFRID : Ben tu sais quoi, je commence à les envier sérieusement d'avoir vécu la guerre, ça leur donne une raison valable pour aller parler au monde (Mouawad, 1999 : 99).

Par ailleurs, quoiqu'ils reconnaissent parfaitement la part d'inconsistance et d'illusion que comporte leur existence passée, ils ne s'en détachent qu'à grande peine, parce qu'ils sont sensibles à sa beauté intrinsèque et parce qu'ils s'y reconnaissent :

WILFRID : [...] Moi je ne compte pas ! Moi je ne suis qu'un personnage. Quelqu'un qui vit dans le monde du rêve. Mais dernièrement, il y a eu un étrange accident qui m'a précipité ici, dans la réalité. C'est une situation pathétique pour le rêve d'être prisonnier dans un monde vulgaire (p. 124).

Au fil des descriptions qu'Hélène fournit de son collier à ceux qu'elle croise au hasard de sa recherche, il devient clair qu'en cet objet elle cristallise symboliquement son être, avec ses souvenirs et ses espoirs. Ainsi, elle se plaît à évoquer le commentaire parfaitement banal que le vendeur de babioles lui a fait quand elle se l'est procuré : « Il a dit : regardez, c'est vous. Ce collier-là, c'est vous, Madame » (Fréchette, 2001 : 15). De là le caractère tragique qu'assume pour elle une perte apparemment dérisoire.

Comme si j'avais perdu tous les hommes qui m'ont souri, et tous les après-midi joyeux où je me sentais à ma place sur la terre, et toutes les certitudes, une pour chaque perle, que le monde ira mieux et qu'on a mille ans devant soi pour aimer, pour changer, pour accomplir quelque chose, qu'on est pas totalement seuls, qu'on peut traverser la frontière qui nous sépare les uns des autres, la fine pellicule qui nous enveloppe, à l'intérieur de laquelle on rêve, on souffre et on étouffe, on peut la percer délicatement sans la déchirer, et prendre la main de quelqu'un pour vrai et pleurer avec lui et que le cri sonne juste (p. 41).

Or, significativement, ce sont les connotations de l'innocence qui caractérisent l'objet : blancheur, évanescence, « fil invisible » (p. 7), « un nuage léger autour de mon cou » (p. 16).

La rencontre avec l'Histoire de l'autre dévoile aux protagonistes la fragilité du sens qu'ils donnent (plus ou moins consciemment) à leur existence, en projetant sur elle la lumière violente d'une réalité tragique. En accentuant un vague sentiment de manque jusqu'au désarroi, cette épreuve leur ouvre la voie à un possible dépassement des limites de leur vision du monde. Toutefois, une étape ultérieure devra être franchie pour qu'une issue se présente véritablement à Wilfrid et à Hélène.

« [...] comment trouver ce qui pourrait t'ancrer »⁷

Pour Wilfrid, l'aboutissement de la quête passe par la redécouverte de ses origines, c'est-à-dire par son inscription dans une série temporelle signifiante : en premier lieu sa famille, dont il fait partie *de facto*, mais dans laquelle il ne se situera symboliquement qu'au terme de son expérience initiatique. Cette filiation retrouvée, le jeune homme réintègre en quelque sorte son statut d'immigrant de deuxième génération, puisqu'il hérite d'un passé qui remonte au-delà de son propre parcours existentiel, et notamment d'un pays et d'une culture d'origine. Dès lors, ce qui était l'Histoire de l'autre devient, dans une certaine mesure, *son* histoire. La prise de conscience par Wilfrid de son enracinement a lieu lorsqu'il trouve le nom de ses parents dans l'un des bottins téléphoniques du Liban d'avant-guerre (p. 108). Aussi ces lourds bottins, qui seront utilisés pour lester physiquement la dépouille du père de Wilfrid afin

7. Mouawad, 1999 : 133

d'empêcher qu'elle ne soit emportée au gré des vagues, joueront symboliquement le même rôle pour le fils, en mettant fin à sa dérive existentielle. Par ailleurs, la famille n'est pas seulement le lien qui unit le jeune homme à l'histoire libanaise, elle constitue également la structure-modèle du groupe qui se forme autour des personnages de Wilfrid et Simone : en effet, en permettant à ces orphelins d'investir symboliquement le corps de son père du souvenir du leur, le jeune Occidental transforme la petite communauté en une fraternité, au sens fort du terme.

Quand *Le collier d'Hélène* s'achève, l'irréductibilité de la différence et le problème d'incommunicabilité persistent mais sont relativisés. Pour la protagoniste, la résolution de la crise passe par deux phases. La première se situe lors de la découverte d'un site archéologique :

HÉLÈNE : [...] tout à coup, une vision incroyable. Des dizaines de colonnes alignées, certaines presque intactes, d'autres brisées, formant une espèce d'allée jusqu'à la mer. Et aussi des murs affaissés, des centaines de pierres blanches, posées là, dans un agencement parfait. Juste assez de symétrie et juste assez de désordre. Juste assez de grandeur et juste assez de décrépitude.

NABIL : Hélou ! Beau !

HÉLÈNE : Oui, c'est beau, Nabil. [...] (Fréchette, 2001 : 38)

Les ruines antiques se font métaphore de la condition de l'homme et permettent à Hélène de situer son parcours dans la mouvance d'un destin commun (« la mer »), de reconnaître, dans sa situation de privilégiée, un possible du devenir humain (« colonnes [...] presque intactes ») et de retrouver le sentiment de la légitimité de son existence, d'être là à sa place, au même titre que les survivants de la guerre. La beauté bouleversante du tableau amorce chez la protagoniste un travail d'acceptation (comme on dit « un travail de deuil ») des contingences individuelles.

Cette vue d'ensemble, si elle évoque la marche globale de l'humanité, ne peut cependant pas être assimilée à l'Histoire en tant que référent et discours spécifiques. En effet, quand une possibilité d'identification au peuple libanais, basée sur le patrimoine gréco-romain commun, se présente, elle la repousse. Cette possibilité s'offre à elle sous la forme d'un collier « antique » que veut lui vendre un rôleur. Ce dernier, dans ses efforts de persuasion, évoque la perte du bijou par un personnage ancien, offrant sans le savoir à Hélène le tableau d'une situation qui est le reflet de la sienne et qui, comme tel, surdéter-

mine l'invitation à l'identification. Mais la protagoniste refuse, au nom de la charge que représente l'appropriation d'une histoire qui remonte si loin dans le temps, ainsi que du caractère factice d'une telle appropriation : « Oui, oui. Il est beau. Mais il est faux et il est lourd » (p. 41).

À la prise de conscience d'une destinée à la fois commune et différenciée, succède une identification plus immédiate et plus profonde à l'autre, à travers l'expérience du corps, que tous ont en partage. Au bout du compte, c'est un collier de chair qu'Hélène choisira :

HÉLÈNE : Merci Nabil. [...] Voulez-vous mettre votre bras autour de mon cou. Juste un peu. Vous savez comme un bouclier.
(Elle se place devant lui, lui faisant dos. Elle prend son bras et l'enroule autour de son cou) (p. 43)

Le geste d'Hélène a deux conséquences importantes : d'abord, il donne lieu à un échange réussi entre elle et Nabil, par delà la barrière de la langue. Ensuite, il permet au chauffeur de taxi de lui faire don d'un noyau dur de vérité qui concerne tous les vivants, qui peut servir d'ancrage à leur existence et constituer le point de départ pour une communication authentique entre les êtres : la vie elle-même, dans toute sa matérialité corporelle (« il vous reste votre cou et vos mains [...]. Il vous reste vos yeux, vos bras, votre bouche pour manger, parler, crier, embrasser un homme comme moi sur la joue... » p. 43). Toutefois, en situant l'épisode dans une zone grise entre la réalité et l'imagination de la protagoniste, la dramaturge traduit la part d'incertitude et de précarité de la résolution du problème d'Hélène.

Les deux pièces comportent une dimension autoréflexive importante puisqu'elles se proposent comme une dramatisation de leur propre genèse ; de plus, c'est l'impératif de témoigner l'expérience tragique de la population libanaise qui est invoqué pour justifier l'entreprise de la prise de parole. Plus que la guerre, c'est donc la rencontre de ceux qui l'ont vécue avec celui ou celle qui ne la connaît pas qui sous-tend le récit.

SABBÉ : Demain, à l'aube, nous nous remettons en route, nous longerons le littoral jusqu'à la prochaine ville, puis jusqu'au prochain pays, puis, pourquoi pas, jusqu'au prochain continent. Nous irons raconter notre histoire à des gens qui ne sont pas comme nous, qui ne vivent pas comme nous et qui pensent autrement que nous (Mouawad, 1999 : 127).

HÉLÈNE : [...] Qu'est-ce qu'on peut faire ?

L'HOMME : Je ne sais pas. Peut-être, quand vous retournez dans votre pays, sur le petit carré qui vous appartient, dites-le de temps en temps : on ne peut plus vivre comme ça. Dans les soirées, avec vos amis, quand vous buvez du vin, quand vous regardez par la fenêtre la ville toute blanche, si paisible et si ordonnée, dites-le, même si personne ne comprend, même si vous n'êtes plus certaine de savoir d'où vous vient cette phrase parce que ça fait longtemps, et c'est si loin, à l'autre bout de la terre. Dites-le (Fréchette, 2003 : 35).

Mais il n'est pas question que du drame de la guerre dans ces pièces, puisqu'elles montrent en creux la détresse qui afflige les Occidentaux, qui ne la connaissent pas. Par exemple, il est significatif que dans *Littoral*, c'est la quête d'un lieu investi de sens pour enterrer son père (alors que tout pouvait être pris en charge et « expédié » par des professionnels) qui joue le rôle de rite de passage, qui permet à Wilfrid de « devenir un homme » (Mouawad, 1999 : 131). De ce fait, la pièce évoque en filigrane le problème de l'accès à la maturité de ceux qu'on désigne en Occident (sans mesurer les effets pervers de l'étiquette) comme « les jeunes ». Au besoin de témoignage des éprouvés correspond un besoin d'ancrage dans l'existence des plus favorisés. C'est ce que souligne, dans *Le collier d'Hélène*, l'adresse finale aux spectateurs. En effet, l'ambiguïté de cette adresse permet à Hélène « d'accueillir » les privilégiés de la Terre dans son bouleversant appel :

HÉLÈNE : [...] Attendez-moi. Dix secondes. Juste dix secondes.
(*Elle laisse la main de Nabil et s'avance vers le public*)

HÉLÈNE : On ne peut plus vivre comme ça. On ne peut plus vivre comme ça (Fréchette, 2003 : p. 44).

Le discours sur l'événement : le problème de l'intelligibilité et du sens

Il est possible, dans les deux pièces, de repérer des allusions à deux formes de discours sur l'événement : celui des mass media et celui de l'Histoire. Ainsi, à travers l'insoutenable anecdote relatée par le personnage d'Hakim (Mouawad, 1999 : p. 80), la complaisance morbide dans le compte rendu de l'horreur qui caractérise parfois les nouvelles est stigmatisée. Dans *Le collier d'Hélène*, l'opposition entre le récit historique, séquentiel et diachronique par essence, et le discours de l'actualité, aplati dans la synchronie, prend la forme du diptyque chantier/ruines antiques. Dans le site archéologique, l'organisation des tra-

ces du passé en une structure imparfaite mais intelligible confère une lisibilité au destin d'Hélène comme à celui de l'humanité, et permet la mise en perspective de l'un dans l'autre. De plus, la portée esthétique de l'ensemble architectural jette sur le récit qu'il met en scène une lumière positive. À l'inverse, l'appareil médiatique « métabolise » en quelque sorte son propre matériau : l'événement révolu qui fonde le présent ne s'offre pas à la lecture. Aux anciens habitants des édifices bombardés, qui se présentent au chantier de démolition-reconstruction à la recherche de leurs effets personnels, le contremaître leur répond :

LE CONTREMAÎTRE : Vos choses ont été broyées, réduites en poudre, et la poudre s'est mêlée à la terre et au béton. Vos vieilles choses sont dans les dalles des nouvelles maisons (Fréchette, 2003 : 13).

Toute tentative de trouver un fil conducteur qui rende la situation compréhensible, qui permette de lui trouver un sens, est destinée à mourir dans l'œuf.

Par ailleurs, dans les deux pièces, un personnage établit une correspondance entre une situation présente et un épisode de l'Antiquité grecque appartenant à cette zone grise où l'Histoire se fond dans le mythe, patrimoine culturel de tout l'Occident, sinon de l'humanité. Ce faisant, il inscrit l'anecdote dans une perspective diachronique ; de plus, ce recours à un savoir encyclopédique supposément partagé est une main tendue vers l'interlocuteur, l'occasion d'un échange entendu, complice, vibrant des résonances du récit ancien dans lequel l'événementiel, réélaboré respectivement par Homère et Sophocle, est transformé en œuvre d'art. Or, dans les deux cas, la tentative échoue lamentablement, l'interlocuteur ignorant totalement de quoi il est question. Dans *Littoral*, le personnage de Joséphine, qui a choisi de se faire la dépositaire de la mémoire collective du récent passé libanais, sous la forme de bottins téléphoniques, relate ainsi sa rencontre avec le vieil aveugle Ulrich (figure qui renvoie clairement à Homère) :

JOSÉPHINE. [...] Ulrich, l'aveugle, m'a dit que je savais une mémoire. Il m'a appelée par un nom que je n'avais jamais entendu avant. Il m'a dit Bonne route, Antigone, moi je lui ai bien fait comprendre que je m'appelais Joséphine, mais il n'a rien voulu entendre ! Pourtant, on dit que les aveugles ont l'oreille fine, mais il m'a encore saluée de la main et il m'a dit : Bonne route, Antigone. Un homme étrange, cet Ulrich (Mouawad, 1999 : p. 115).

Un malentendu similaire se produit entre Hélène et le chauffeur de taxi Nabil :

HÉLÈNE : Votre nom ? Moi je m'appelle Hélène.

NABIL : Aline, Madame ?

HÉLÈNE : Non, Hélène, comme celle qui a provoqué la guerre, vous savez.

NABIL : La guerre ?

HÉLÈNE : [...] Hélène de Troie, vous savez ?

NABIL : Vous, Hélène de Troie, Madame ?

HÉLÈNE : Non. Seulement Hélène. Hélène du Nord. Hélène qui n'a jamais provoqué de guerre. Hélène qui ne connaît pas la guerre (Fréchette, 2003 : 28-29).

Ces passages, par leur ton, font sourire ; ils constituent néanmoins le signe d'un déficit communicationnel (intergénérationnel chez Mouawad, interculturel chez Fréchette), qui trouve son origine dans la transmission absente ou manquée d'une mémoire collective. Dans *Littoral*, le clin d'œil humoristique fait écho à la situation de Wilfrid, décrite par ailleurs avec gravité : parce que son père ne lui a jamais envoyé les lettres contenant le récit de l'histoire d'amour de ses parents et de sa naissance, Wilfrid se sent privé de son passé. La récupération tardive de ces lettres n'arrange guère les choses, puisque le protagoniste ne ressent désormais qu'aliénation face à cet héritage : la greffe de mémoire ne « prend » pas.

Par sa présence dans le texte, l'échec d'une rencontre avec l'autre par l'intermédiaire d'un discours commun, ouvre une perspective autoréflexive qui regarde aussi bien les pièces qui nous intéressent que la dramaturgie contemporaine dans son ensemble (et notamment le domaine francophone) : le problème du sous-texte. Face à un public toujours plus hétérogène, la convocation de référents culturels peut-elle encore avoir une efficacité pragmatique ? En ce sens, *Le collier d'Hélène* et *Littoral* disent une incertitude quant à leur réception.

De la néantisation à la mise en perspective : vers une nouvelle identité

En faisant la part respective de la référence historique et de l'indétermination, Fréchette et Mouawad parviennent à transcender la fonction de témoignage de leur pièce, sans toutefois l'évacuer : par le biais des récits des personnages de survivants du conflit libanais, s'opèrent aussi bien une sensibilisation à

cette situation particulière qu'une dénonciation de la tragédie collective que représente toute guerre. Toutefois, c'est bien le choc intérieur éprouvé par le personnage occidental, suite à sa rencontre avec l'Histoire de l'autre, qui est au cœur des deux pièces. On ne saurait dès lors réduire sa présence à un procédé qui aurait pour double fonction de structurer l'intrigue et de « fournir », comme c'est le cas dans *l'Ingénu* de Voltaire, un regard éloigné.

La guerre, comme événement historique spécifique, est présentée dans les deux pièces comme un facteur de *différenciation* des êtres humains entre eux, une sorte de clivage entre initiés et non-initiés, la source d'une incomunicabilité qui semble irrémédiable. Face au caractère paroxystique des expériences qu'elle détermine, tout autre vécu semble frappé d'insignifiance, n'être que pur néant. Aux récits sur le passé des Libanais répond, tout aussi criant, le silence des protagonistes sur le leur : rien ne filtre de la vie de Wilfrid si ce n'est la mention d'un rapport sexuel ramené à sa pure dimension physique (Mouawad, 1999 : 13) ; seules des bribes du passé d'Hélène sont évoquées, et jamais au cours d'un échange avec les autres personnages. Ce qui était perçu en termes de liberté dans le déploiement de l'imaginaire (Wilfrid) ou de légèreté et d'éclat (Hélène), cette relative facilité de la vie et cette absence de véritable événement tragique changent de signe au contact de la réalité libanaise et apparaissent comme la source d'un vide existentiel, d'un manque ou d'une fragilité du sentiment de vivre. La crise qui se met en place ébranle les fondements même de l'identité des deux personnages.

Le point de départ de la résolution de la crise est la redécouverte d'une dimension universelle (la famille au sens large, l'expérience du corps), qui unit les êtres humains et fonde une communication au-delà des différences. Si les problèmes qu'ils ont laissés derrière eux en Occident les attendent au retour, Hélène et Wilfrid ont néanmoins acquis une prise plus forte sur le réel et la base pour une recherche du sens. S'ils ont effectivement perdu une part d'eux-mêmes, ils considèrent cette perte comme un pas vers une identité plus mûre et plus consciente. Leur existence ne leur semble plus vidée de toute substance, mais simplement (et de façon salutaire) mise en perspective au contact de l'autre.

Dans *Littoral*, Mouawad souligne que la nécessité de mettre sa propre vie en perspective n'est pas l'apanage des privilégiés, quoi que ceux-ci peuvent en penser. L'intensité du vécu à elle seule n'est pas garante d'une vie

ancrée dans le réel et ressentie comme signifiante. Pour les victimes des vicissitudes de l'Histoire, le partage, par le truchement du récit, de leur expérience singulière permet à chaque individu de situer son propre parcours dans un contexte plus vaste, de sortir de son isolement ; la parole échangée fonde une communauté. C'est cette fonction cohésive que souligne la présence, dans la pièce, de la métaphore du pain partagé (p. 98).

Le recours à l'Histoire ancienne, comme répertoire de situations et de personnages qui trouvent des échos dans le contemporain, constitue une modalité ultérieure de la mise en perspective, présente dans les deux pièces. Ce n'est pas un hasard si le discours auquel ces textes renvoient n'appartient pas à l'Histoire comme discipline, s'il s'agit plutôt d'œuvres d'art qui mettent en scène des personnages du passé en proie aux bouleversements sociopolitiques. En effet, c'est à travers l'élaboration artistique que le caractère singulier, anecdotique de l'événementiel est transcendé au profit de sa dimension universelle ; de plus, le potentiel transhistorique de l'objet esthétique favorise la pérennité du récit dont il est porteur (pérennité qui demeure toutefois incertaine puisqu'elle est tributaire, on l'a vu, de la transmission de la mémoire culturelle). En évoquant ces deux aspects, par le biais des références à Sophocle et à Homère, *Littoral* et *Le collier d'Hélène* acquièrent une dimension autoréflexive supplémentaire : non seulement ces pièces se donnent-elles pour le récit de leur propre origine, mais elles projettent, sur la profondeur de l'Histoire, l'entreprise et les espoirs qui sont ceux de leur auteur, comme ils furent ceux des deux grands artistes méditerranéens.

L'expérience de la guerre, dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette, fonde une altérité radicale qui sépare un(e) protagoniste occidental(e) de personnages rencontrés au Liban. Ces derniers, rescapés du conflit qui a déchiré leur pays, mettent à nu cette altérité à travers le récit qu'ils font de leurs épreuves. Ils provoquent ainsi chez leur interlocuteur occidental une crise qui culminera avec un sentiment de néantisation de son être même comme de son existence. La rencontre, si elle apparaît destructrice dans un premier temps, permettra en définitive au personnage principal de mettre son propre parcours existentiel en perspective.

The experience of war related in Wajdi Mouawad's *Littoral* and Carole Fréchette's *Le collier d'Hélène* gives rise to a form of radical alterity which separates Western protagonists from their Lebanese counterparts. These counterparts, survivors of the conflict which tore apart their country, expose this alterity as they relate the hardships they have suffered. In so doing, they precipitate a state of crisis in the Western characters, which culminates in the feeling of negation of self and of existence. While this meeting may at first seem destructive, it nevertheless allows the Western character to come to a sense of self knowledge with respect to his or her own existential quest.

Lucie Picard est boursière du doctorat en Littératures francophones de l'Université de Bologne (Italie) et rédige actuellement une thèse sur l'œuvre poétique de Rina Lasnier. Elle s'intéresse également à la dramaturgie et collabore aux travaux de l'Équipe de recherche sur les théâtres extraeuropéens francophones (ERTEF) de l'Université de Turin.
(www.lingue.unibo.it/francofone/paginapicard.html)

Bibliographie

FRÉCHETTE, Carole (2001), *Le collier d'Hélène*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, (in *Liban, Écrits Nomades 2*) puis 2002.

MONTALE, Eugenio (1997), « Derelitte sul poggio », dans *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, p. 192.

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

RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod.