



Université  
de Toulouse

## **Dramaturgies de la hantise :**

Thomas Bernhard, Lina Prosa, Wajdi Mouawad

Mémoire pour l'obtention du Master 2 Arts de la scène et du spectacle vivant,  
parcours

Études théâtrales, chorégraphiques et circassiennes (ETCC)

Présenté par Agathe Buchard  
sous la direction de Muriel Plana

2023 – 2024



## Remerciements

Je voudrais commencer par remercier ma directrice de mémoire, Muriel Plana, pour ses conseils et son suivi tout au long de ce travail. Merci également à Lucie Dumas d'avoir renouvelé son intérêt pour mon sujet et accepté de participer à nouveau au jury, et à Antonella Capra pour l'avoir intégré cette année. Un grand merci, enfin, à celles et ceux qui se sont intéressé.es à mon travail tout au long de l'année, m'ont aidée à traverser cette expérience et l'ont rendue agréable, je pense à Titouan, Vona, Agathe, Isis et Alice.



# Sommaire

## Introduction

### Partie I - Réécritures fantomatiques

Chapitre 1 : La référence comme hantise

Chapitre 2 : Une scène habitée par les spectres

### Partie II - Perspective historique et psychologique de la hantise

Chapitre 1 : Mémoires hantées

Chapitre 2 : Le spectre de l'Histoire

Chapitre 3 : Hantise et inconscient

### Partie III - Enjeux politiques de la hantise au théâtre

Chapitre 1 : Actualiser

Chapitre 2 : Désacraliser

Chapitre 3 : Queeriser

## Conclusion

## Bibliographie

## Table des matières



## Introduction

Au théâtre comme en littérature, la réception d'une œuvre dans sa dimension intertextuelle dépend *a priori* du niveau de connaissance générale du public. Pourtant, toutes les réécritures ne se veulent pas nécessairement détectables comme telles, notamment lorsqu'elles n'utilisent pas cet outil de reconnaissance transparent qu'est le titre repris de la création d'origine. En observant dans plusieurs œuvres des degrés et des méthodes d'imprégnation intertextuelle très variables, il est apparu que le terme générique de réécriture ne convenait pas à la diversité des situations. Il existe un corpus infini de pièces de théâtre marquant clairement leur volonté de reprendre, comme un tout, des œuvres écrites et jouées par le passé. L'une des sources principales est l'art dramatique antique, qui s'inspirait souvent de l'épopée dans un mouvement de transposition entre genres littéraires. L'âge classique en France, lui-même très adepte des thèmes issus de l'Antiquité grecque et latine, est une autre source majeure, ainsi que l'Angleterre élisabéthaine de Shakespeare ou de Christopher Marlowe.

Comme l'explique Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*<sup>1</sup>, plus un texte est réécrit, plus s'allonge la liste des reprises successives. Que l'on pense seulement à *Antigone* - dont il existe un nombre difficile à recenser de réécritures dans tous les pays, de l'Antiquité à l'ère ultra-contemporaine<sup>2</sup> -, à qui l'on a fait porter toutes sortes de combats, et ce, sans compter toutes les œuvres, tous les caractères tirés de façon moins explicite de ce personnage mythique. Bien qu'assez variées en ce qui concerne le degré et la nature des références intertextuelles, les pièces que nous avons choisies ne font pas exception en ce qui concerne les sources littéraires et théâtrales dont elles sont issues.

Afin d'analyser notre corpus d'œuvres dramatiques, nous nous proposons d'employer et de définir un nouveau concept en matière d'intertextualité, à savoir la hantise. Étymologiquement, le mot désigne à l'origine le foyer, *heim*, en vieux norrois, et par extension le fait de conduire à la maison. A partir du XII<sup>e</sup> siècle, la hantise correspond à l'action de fréquenter régulièrement le domicile de quelqu'un, ce que le dictionnaire du Littré désigne comme un « commerce familial<sup>3</sup> ». Au XIX<sup>e</sup> siècle, hantise prend peu à peu un sens spectral en combinant l'anglais *to haunt* et l'ancien français *hant*, qui signifie fantôme, influencé également par les débuts du roman fantastique.

---

1 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

2 Citons pour les principales celles de Sophocle, de Robert Garnier au XVI<sup>e</sup> siècle, de Jean de Rotrou au XVII<sup>e</sup> siècle, de Vittorio Alfieri au XVIII<sup>e</sup> siècle et de Jean Cocteau, Jean Anouilh et Bertolt Brecht au XX<sup>e</sup> siècle.

3 « Hantise », Dictionnaire en ligne *Littré*. Consulté le 13/02/2024, URL : <https://www.littre.org/definition/hantise>

Aujourd'hui, le dictionnaire *Le Robert* la définit ainsi : « Caractère obsédant d'une pensée, d'un souvenir ; crainte, tourment constants.<sup>4</sup> » Il y a, semble-t-il, deux choses à retenir dans l'évolution historique du mot : d'abord l'idée de lieu, de foyer visité par des présences, et ensuite le caractère obsessionnel et persistant. Si l'on se replace dans le contexte de la réécriture, la hantise se présente donc comme un espace littéraire et scénique traversé par des entités mal définies. Dans les œuvres que nous caractérisons comme hantées, on trouve des personnes mortes, mais aussi des œuvres mortes, qui coexistent avec les personnages et la pièce de théâtre, vivants à nos yeux. Comme une maison hantée, la dramaturgie de la hantise a une face parfaitement visible, mais elle laisse également apparaître des influences discrètes, des personnages dont il ne reste que des bribes, des fantômes. Dans son ouvrage de 1993, *Spectres de Marx*, Jacques Derrida fait l'éloge de la hantise comme un espace d'entre-deux vecteur d'apprentissage, un lieu où les binarités réductrices qui peuplent notre pensée et nos vies sont troublées par la coprésence de la vie et de la mort. Il affirme ainsi :

Cela ne peut se passer, si cela reste à faire, apprendre à vivre, qu'entre vie et mort. Ni dans la vie ni dans la mort *seules*. Ce qui se passe entre deux, et entre tous les « deux » qu'on voudra, comme entre vie et mort, cela ne peut que *s'entretenir* de quelque fantôme. Il faudrait alors apprendre les esprits. Même et surtout si cela, le spectral, *n'est pas*. Même et surtout si cela, ni substance ni essence ni existence, *n'est jamais présent comme tel*.<sup>5</sup>

Cette dramaturgie hantée, dont il s'agit de définir les contours, nous avons décidé de l'explorer dans trois pièces de théâtre du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Présentée pour la première fois au public allemand en 1976 et publiée l'année suivante, *Minetti*<sup>6</sup> est une œuvre relativement tardive dans la vie du dramaturge Thomas Bernhard, qui écrit d'abord, à partir de la fin des années cinquante, plusieurs romans, avant de se mettre à créer, en parallèle à partir de 1968, des pièces de théâtre jusqu'à sa mort en 1989. Comme souvent dans ses œuvres théâtrales et romanesques<sup>7</sup>, *Minetti* donne la parole à un personnage solitaire dont les tentatives pour établir un dialogue se soldent finalement par un long monologue à peine interrompu par les personnages qui l'entourent. Il s'agit ici d'un comédien de théâtre, qui se rend à Ostende pour rencontrer dans un hôtel le directeur du théâtre de Flensburg et discuter de l'opportunité de jouer une dernière

4 « Hantise », Dictionnaire en ligne *Le Robert*, consulté le 13/02/2024. URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/hantise>

5 Jacques Derrida, *Spectres de Marx : l'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 14.

6 Thomas Bernhard, Claude Porcell, *Minetti. Portrait de l'artiste en vieil homme* [1977], Paris, L'Arche, 1983.

7 Citons pour l'exemple son roman *Perturbation* (1967), dont la seconde partie est occupée par le long soliloque d'un homme âgé, un aristocrate autrichien vivant seul dans son château, qui déplore tout de son pays et de son temps.

fois le rôle du Roi Lear. Débarqué dans le hall de l'hôtel, il explique à qui veut l'entendre, dans une langue décousue et radoteuse, les raisons de sa présence et son obsession pour le personnage de Lear, en attendant son collègue directeur qui ne viendra jamais. Artiste vieillissant et méprisé, Minetti revient sans cesse avec colère sur l'affront qu'on lui a fait en le licenciant de son poste de directeur pour ses choix de programmation, mettant au jour la dépendance des artistes et la faiblesse de leur position face à des institutions normatives et motivées par le profit.

Tout autour de lui, des personnages parfois masqués évoluent, traversent ce lieu de passage entre deux occupations, et ravivent l'œuvre d'un peintre que Minetti convoque nommément, le belge d'origine anglaise James Ensor, qui vécut toute sa vie à Ostende. Il lui aurait fabriqué, des années auparavant, un masque de théâtre pour jouer Lear, dont il ne se sépare jamais. Dans les mots comme dans l'esthétique de cette pièce, sont invoquées plusieurs figures issues de la peinture et du théâtre. On peut y ajouter Bernhard Minetti, un acteur allemand habitué des distributions de Thomas Bernhard, pour qui le dramaturge écrit *Minetti* et à qui il confie le rôle-titre lors de sa première mise en scène par Claus Peymann en 1976, créant un personnage pour le moins imprégné de figures artistiques tutélaires.

De façon moins littérale et peut-être moins multiple, la pièce francophone *Incendies*<sup>8</sup>, mise en scène en 2003 par son auteur Wajdi Mouawad, est pourtant bien, elle aussi, traversée par une forte intertextualité. Dans son cas, la référence est antique puisqu'il s'agit d'une réécriture du mythe d'Œdipe, et plus précisément d'*Œdipe roi*<sup>9</sup> de Sophocle. L'intérêt du dramaturge libano-québécois pour l'œuvre de Sophocle s'est manifesté tout au long de sa carrière, à la fois par la mise en scène de plusieurs de ses pièces - *Œdipe roi* justement, en 1998, mais aussi *Les Trachiniennes*, *Antigone* et *Electre* en 2011, *Ajax* et *Œdipe roi* de nouveau en 2014 et l'opéra *Œdipe* de Georges Enesco en 2021 -, par l'écriture de l'essai *Traduire Sophocle* en 2011, et par plusieurs pièces issues de textes sophocléens comme *Inflammation du verbe vivre* en 2015, d'après la tragédie *Philoctète*. Si la référence à l'histoire du roi Œdipe est tout à fait établie dans *Incendies*, elle n'est pas non plus évidente lorsque l'on aborde la pièce en dehors de son contexte. Certes, les dernières scènes révèlent, comme chez Sophocle, une relation incestueuse entre mère et fils, mais le reste est une histoire à part entière, que ni le nom des personnages, ni le contexte spatio-temporel ou le titre, ni même véritablement l'action ne relie à l'œuvre source. De fait, un public inconscient du reste de l'œuvre de Wajdi Mouawad pourrait tout à fait ne pas établir de parallèle entre les deux.

---

8 Wajdi Mouawad, *Incendies. Le Sang des promesses / 2*, Montréal, Léméac, Arles, Actes Sud, 2009.

9 Sophocle, Victor-Henri Debidour, *Oedipe roi*, Paris, Le Livre de poche, 1994.

Tout commence à la mort d'une femme, Nawal Marwan, et à l'ouverture de son testament en présence de ses deux jumeaux, Jeanne et Simon. Elle leur apprend que leur père, qu'ils croyaient mort des années auparavant dans leur pays d'origine, est en fait vivant, et charge Jeanne de le retrouver. Elle leur révèle également qu'ils ont un frère que Simon doit chercher, afin de leur remettre à chacun une lettre de sa main. Jeanne décide d'entreprendre les recherches, et découvre que sa mère a eu un fils lorsqu'elle était adolescente, qu'elle s'est vue forcée d'abandonner par sa famille. Devenue adulte, les mouvements de population provoqués par une guerre aux contours volontairement mal définis lui font perdre sa trace. Dans une superposition de scènes présentes, où Jeanne cherche son frère, et passées, où Nawal cherche son fils, les époques et les lieux se mélangent, et morts et vivants se côtoient sur scène. On apprend que Nawal a fait des études, écrit dans un journal, qu'elle s'est impliquée dans cette guerre au point de choisir un camp et d'assassiner le chef des milices ennemies pour venger ses morts, prenant place dans le cycle des violences. Elle est envoyée dans une prison où elle subit, pendant plus de dix ans, promiscuité, viols et tortures.

Simon finit par se rendre à son tour dans le pays d'origine de sa mère, et se joint à l'enquête de Jeanne. Alors qu'ils apprennent que leur mère a donné naissance à deux jumeaux en prison, dont le père est le tortionnaire Abu Tarek, ils croient avoir découvert l'origine du comportement singulier de leur mère : de sa froideur envers eux, de son silence sur son passé, du silence qui l'a recouverte lorsque, cinq ans avant de mourir, elle a simplement arrêté de parler. Ils sont nés du viol, et d'une expérience traumatique qui a duré de longues années. Enfin, au fil des pistes remontées, des personnages rencontrés, une superposition finale s'opère. Ils apprennent que leur grand frère, Nihad, est devenu soldat pour le compte du même camp que celui pour lequel se battait leur mère. Lorsqu'il a été pris par l'ennemi, ses qualités exceptionnelles de tireur lui ont valu d'échapper à l'exécution. Passé de l'autre côté, il a été affecté à une prison, en est devenu le bourreau et a changé de nom pour s'appeler Abu Tarek. Ainsi, ce garçon que les premières années de guerre avaient tenu éloigné d'une mère qui le cherchait, croise son chemin sans la reconnaître et use contre elle d'une extrême violence.

Bien que l'histoire ne semble reprendre qu'une partie du mythe d'origine, en laissant de côté celle où le fils tue le père pour ne représenter que celle où le fils couche avec la mère, il s'agit en vérité d'une fusion entre les deux tabous. Non seulement il commet un inceste, et fait naître deux enfants, mais il le commet de force, dans une perspective non pas amoureuse mais destructrice, avec pour objectif de blesser, de ravager, de dominer comme Œdipe domine et tue

Laïos chez Sophocle. Wajdi Mouawad superpose l'horreur que constitue pour les personnages du mythe la découverte de cet amour contre-nature, avec celle du viol en tant que crime de guerre, augmenté, rendu proprement tragique par la découverte de l'inceste.

*Incendies* est une pièce référentielle qui évoque deux contextes historiques précis, le Canada du début des années 2000, où a émigré la famille Marwan, et un pays qui rappelle le Liban, d'où est originaire le dramaturge, dans les années 1970. Tout est fait pour que les spectateur.ices suivent, aux côtés des jumeaux, la même piste jusqu'à la même révélation finale. Les liens avec le mythe d'Œdipe sont donc soigneusement dissimulés pour que le public n'arrive pas au dénouement avant les personnages, par association. Cette révélation, une fois la trame de la tragédie déroulée, est à la fois celle de la réalité narrative de l'inceste et du viol, et celle de la réécriture du mythe. Il s'agit donc d'une réécriture voilée, qui ne se veut pas immédiatement identifiable comme telle. Au contraire de *Minetti* qui met en scène un personnage ouvertement traversé par un autre, *Incendies* est une œuvre sur laquelle plane l'ombre peu perceptible d'une autre œuvre, et rien dans le texte en lui-même n'est un aveu clair de cette référence.

Avec ces deux pièces, on commence déjà à percevoir la nature obsessionnelle et fantomatique du type d'intertextualité qui va nous occuper dans cette étude, mais c'est dans la troisième, *Lampedusa Beach*<sup>10</sup>, que son aspect spectral apparaît. Dans cette œuvre écrite par la dramaturge italienne Lina Prosa en 2003, et mise en scène par elle-même à Palerme en 2014, se trouve l'hypotexte de *L'Odyssée*<sup>11</sup> d'Homère. Gérard Genette désigne comme *hypertextuelle* « toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas le commentaire<sup>12</sup> ». Dans la pièce de Lina Prosa, il s'agit plus précisément du chant V, qui voit Ulysse affronter la tempête toute une nuit sur un radeau, avant de débarquer sur l'île des Phéaciens. On peut également y détecter l'influence de *l'Enfer*<sup>13</sup> de Dante, et de certains autres passages de *L'Odyssée*. Plus encore que chez Mouawad, l'écart entre l'hypotexte et l'hypertexte qui en découle est important, et leur lien difficilement perceptible. Il s'agit du monologue d'une jeune femme qui, alors même qu'elle se noie dans la mer, raconte comment elle vivait dans son pays, comment elle a voulu partir et comment son bateau a

---

10 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach* [2003], Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012.

11 Homère, Philippe Brunet, Victor Bérard, *Odyssée*, Paris, Gallimard, trad. 1931, index 1955, préface, notes et dossier 1999.

12 Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 13.

13 Dante Alighieri, André Pézard, *Divine Comédie dans Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

chaviré avant d'atteindre l'île italienne aujourd'hui connue de tous.tes en Europe, comme le lieu d'arrivée de centaines d'embarcations clandestines de personnes en exil : Lampedusa.

Ici encore, la transposition est totale, si ce n'est que l'action se situe dans les deux cas en Méditerranée. Le personnage, l'époque, les motivations sont différents, pratiquement opposés, jusqu'au mouvement même qui est inversé, puisque la jeune femme, Shauba, s'exile vers une terre étrangère alors qu'Ulysse se bat pour rentrer chez lui. La tempête, également, est une donnée absente de cette réécriture que l'on peut aussi qualifier de voilée. Shauba raconte, tout en sombrant, une charrette des mers dont chaque espace est garni d'hommes et de femmes cherchant à fuir, sept-cent personnes entassées sur un petit bateau qui, sous l'assaut non pas de la mer, mais de la bataille entre deux passeurs pour gagner le droit de la violer en premier, s'est renversé. Dans *Incendies* comme dans *Lampedusa Beach*, tout est abandonné du texte source, si ce n'est un noyau sélectionné par les dramaturges, modelé et étendu à de nouvelles tensions : pour l'un l'inceste, pour l'autre l'exil.

Le récit de Shauba, qui mêle les souvenirs de sa vie et des conditions de son départ, est envahi par l'horreur de sa condition présente, par les corps qui la frôlent en sombrant autour d'elle, les poissons attirés par le naufrage qui évoluent entre les morts et les vivants, la frayeur qui la possède lorsqu'elle pense à cet infini cimetière qui repose sous elle ; mais aussi par ses désirs de futur et ses aspirations sur la terre convoitée des « Ccappittallissttes<sup>14</sup> ». Dans une trajectoire inversée par rapport à celle du mythe, cette pièce montre le destin d'une femme normale, sans lignée particulière, sans aide venant du ciel. Pourtant, elle est ballottée sans maîtrise sur sa vie, par des personnes au pouvoir tellement disproportionné qu'elle disparaît dans le silence, son corps se dissolvant dans l'abîme. Parce qu'elle est africaine, l'Europe la soumet. Parce qu'elle est femme, les hommes l'oppriment et la violent. Parce qu'elle est pauvre, le capitalisme l'écrase. Le titre même, trompeur et ironique, où l'anglais associé au nom d'une île évoque une destination de vacances, un *resort* peut-être, véhicule les préoccupations de consommation et de confort occidentaux privilégiés.

Plusieurs critères de la hantise se dégagent spontanément de cette première présentation du corpus. Tout d'abord la discrétion de la référence, ce que nous appelons une intertextualité camouflée. Les marques les plus évidentes du rapport à l'hypotexte sont effacées, et différentes stratégies sont mises en place pour éviter qu'il ne soit détectable. Si *Incendies* et *Lampedusa Beach* usent d'une décontextualisation et d'une forme de foisonnement de la fable nouvelle pour

---

14 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 27.

dissimuler l'ancienne, *Minetti* ne cache pas d'emblée la référence, puisque Thomas Bernhard va jusqu'à citer le texte de Shakespeare. Mais grâce à une langue fractionnée, faite de répétitions et de boucles, et à une action totalement figée dans l'espace-temps, le personnage de Lear se noie en toute inconscience dans les détails de la vie de l'acteur Minetti.

La spectralité également, c'est-à-dire la présence sur scène de vivants et de morts, de fantômes qui rendent visible le passé au présent, est un élément essentiel de la hantise. Il faut donc des spectres dans la narration, comme il y en a, de façon relativement littérale, dans *Incendies*. Pour *Minetti*, ce sont plutôt des êtres étranges, masqués et privés de parole, qui évoquent les tableaux d'Ensor et l'héritage des danses macabres. Ce sont aussi des lieux, hantés comme le hall de l'hôtel, ou emplis jusqu'à la lie de morts stagnants, comme dans l'abysse terrifiant qui attend Shauba, figure du charnier infernal. Apparitions visuelles de personnes décédées, les fantômes sont à différencier, à notre sens, des spectres, esprits et autres revenants. Tout d'abord, comme le spectre et l'ombre mais contrairement au revenant ou au mort-vivant, le fantôme n'a pas de corps tangible, il est une manifestation visuelle et non sensible, qui prend l'apparence du corps du défunt, et agit dans le monde des vivants. A la différence du spectre, il n'est pas nécessairement insistant et négatif, il peut être indulgent, voire positif et tutélaire. C'est un individu dédoublé : à la fois mort (absent, ailleurs) et en mouvement (présent ici), visible et invisible, il est synonyme de souvenir. Le spectre évoque en revanche l'errance et la hantise. Il est l'émanation éthérée et impalpable de la négativité d'un passé mal digéré, de griefs non résolus. Le spectre symbolise, plutôt que le souvenir, la peur que le passé ne survienne à nouveau. Il est une présence insistante et effrayante, dont on souhaite se défaire. Bien plus que le fantôme, qui a une existence propre et apparaît à tout le monde, le spectre est une apparition personnelle.

Le revenant, quant à lui, est une personne qui resurgit sous forme physique d'entre les morts, qu'elle soit décédée elle-même ou non. Il semble en tout point vivant, en termes de corporéité, de palpabilité ou de ressemblance à son ancien soi, même si la personne peut avoir vieilli, maigri, s'être blessée ou autre. Contrairement au spectre ou au fantôme, le revenant est capable d'évoluer. Il y a pourtant dans son retour une dimension définitive, alors que le fantôme flotte entre les deux mondes. Autrement dit, si le revenant a franchi la frontière, le fantôme, lui, se tient dessus. L'ombre est une apparition visuelle, elle aussi, mais indistincte et relativement passive. Elle n'a pas nécessairement la capacité de s'exprimer et tient plutôt de la trace, des restes de l'individu défunt. C'est une coquille vide ou presque, il n'y reste plus rien de ce qu'était la personne vivante. Son impassibilité et sa nature changeante tiennent du fait qu'elle demeure aux

Enfers et se trouve reflétée dans le monde des vivants. Son existence n'est pas absolument établie : on ne sait si elle est là ou si on l'imagine, si on la produit subjectivement. Elle a donc un caractère partiellement illusoire, et n'est visible que ponctuellement. Dans le mythe, ce n'est pas toujours elle qui se présente aux vivants. Ce sont souvent eux qui la visitent, comme Ulysse dans *L'Odyssée* ou Dante dans *l'Enfer*.

Toutes ces apparitions sont à distinguer des visions, qui sont des images mentales personnelles et chimériques, tenant du désir et de la mémoire. Selon les cultures, on les suppose provoquées par une puissance surnaturelle mais elles sont souvent la conséquence de la peur, de la superstition ou de la maladie. En ce qui concerne l'esprit, mot souvent utilisé pour désigner les fantômes, nous l'entendons comme l'essence immatérielle de l'individu, qui coexiste avec le corps mais qui lui survit (d'un point de vue religieux et surnaturel, voire philosophique), et peut éventuellement demeurer ou revenir sur Terre. Comme le montre son étymologie - *spiritus* signifie « souffle » -, il est invisible, mais il anime ou fait défaut à chacun des types fantomatiques que nous présentons, en particulier le dernier. Le mort-vivant - ou zombie - est un cadavre réanimé par une intention extérieure, une marionnette privée d'esprit qui est mue par une volonté unique<sup>15</sup>. Beaucoup plus prosaïque que les autres types, il subit les effets du temps comme tout ce qui est organique, il est donc altéré, décomposé. Enfin, il a la particularité d'apparaître en groupe plutôt que seul.

La hantise est liée à l'action produite par ces figures. Ainsi, pour les œuvres hantées, le texte source se comporte tout à fait comme une obsession enfouie, et on pense aussitôt à la psychanalyse. Comme le tabou universel de l'inceste dans *Incendies*, des événements historiques et des trajectoires passées affleurent en sous-texte des œuvres. Le fantôme du nazisme hante les textes de Thomas Bernhard, et celui de la guerre au Liban l'œuvre de Wajdi Mouawad. Dans *Lampedusa Beach*, ce sont les phénomènes migratoires récents, Lina Prosa ne s'en cache pas. En réalité, tout son travail revient de manière obsessionnelle sur le motif de l'exil, en particulier des femmes en exil. La hantise implique donc une forme de surgissement du traumatisme refoulé, de l'œuvre refoulée, aussi semble-t-il judicieux de s'interroger sur le degré d'inconscient qui accompagne ces surgissements.

Ce que cache, enfin, la discrétion de ces réécritures, c'est une indocilité face à l'autorité du texte source. La hantise constitue un trouble entre deux éléments, en l'occurrence deux créations littéraires et dramatiques, l'une étant tangible et l'autre non, l'une subissant *a priori* la présence de

---

15 Dans la culture cinématographique populaire, ce but est régulièrement le meurtre, voire le cannibalisme.

l'autre de la même manière que l'on subit la compagnie d'un fantôme dans sa maison. Pourtant, les dramaturgies de la hantise se situent dans un rapport de pouvoir relativement équilibré avec les œuvres qui les hantent. Contrairement à toutes les réécritures affirmées et autres reprises d'œuvres du répertoire, les pièces de notre corpus ne brandissent aucun nom, aucun chef-d'œuvre, qui pourrait rendre plus visible ou légitime leur travail. Il ne s'agit en aucun cas de rendre hommage, ou de sacraliser le texte source. Elles sont dans un rapport irrévérencieux, voire ironique, à leur hypotexte. Loin de reprendre tel quel, de recycler ou de s'approprier une matière source sans la travailler, elles opèrent toutes les trois une véritable transformation esthétique et politique visant à créer cet espace de l'entre-deux, ce lieu hanté propice à l'apprentissage dont parle Derrida.

Ces trois œuvres ont en commun d'être traversées par des présences : celles d'autres productions artistiques (poétiques, narratives, dramatiques ou picturales), et de figures fantomatiques obsédantes qui occupent les lieux comme elles hanteraient une maison : persévérantes et implacables. Ces fantômes sont présents concrètement dans les pièces, avec un rôle dans l'action, comme lorsque se croisent dans le bureau du notaire une Jeanne décidée à retrouver son père et le fantôme-souvenir de Nawal à quatorze ans, criant le nom de celui qu'elle aime et dont elle est enceinte. Ou bien, plus discrètement, à travers une esthétique spectrale qu'incarnent tout à fait les apparitions narquoises qui tourmentent l'artiste à la fin de *Minetti*. Ils se manifestent également sous la forme de traumatismes ou de tabous lancinants, qu'exprime par exemple le souffle de l'actrice laissant échapper peu à peu, à travers tout son corps, les vies qui s'éteignent autour d'elle, dans la mise en scène italienne de *Lampedusa Beach*. La pièce de Mouawad est hantée par la guerre; *Minetti*, traversée par des influences picturales, met en évidence le rapport de force qui s'établit entre l'artiste et l'institution dont il dépend. Les figures mythiques du drame et de l'épopée antique permettent à *Incendies* d'explorer les crimes de guerre sous l'angle des liens familiaux, tandis qu'elles figurent chez Lina Prosa son obsession de l'exil. Sa pièce est littéralement traversée par des corps morts et mourants, et par la persistance d'une situation politique qui transforme la mer Méditerranée en cimetière. Des personnages morts s'adressent aux vivants par-delà le temps dans *Incendies*, et des masques ricanants issus des peintures d'Ensor alimentent la folie de *Minetti*.

Toutes ces œuvres sont hantées, par leur propre hypotexte pour commencer, qui se décèle à peine et apparaît dans les plus petits détails. L'intertextualité des pièces de ce corpus est

fortement liée à la dimension sombre et obsessionnelle de leurs esthétiques, il s'agit donc bien de les étudier comme des dramaturgies de la hantise. Nous nous attacherons d'abord à définir la particularité de ce rapport de référence, puis à mettre en évidence les éléments ténus qui les unissent à leurs sources, avant d'explorer l'omniprésence de la mort et la spectralité comme critères de la hantise. La deuxième partie nous permettra d'aborder son versant obsessionnel, en étudiant le traitement de la mémoire dans nos œuvres, puis les fantômes de l'Histoire, et les liens entre hantise et inconscient. Enfin, nous développerons les aspects d'actualisation, de désacralisation et de pensée *queer* qui fondent les enjeux politiques de ces dramaturgies.



# PARTIE I - La scène hantée : réécritures fantomatiques

## Chapitre 1 : La référence comme hantise

### *Rapport trouble à la référence*

L'étude de la référence en littérature a produit de nombreuses théorisations et classifications. Pour notre part, nous avons décidé de nous intéresser à des pièces dont la dimension intertextuelle n'est ni ouvertement assumée, ni simplement ponctuelle ou véritablement destinée à être identifiée. Le rapport qu'entretiennent nos trois œuvres avec les textes qu'elles réécrivent est souterrain, trouble et activement dissimulé. Chacune à leur manière, leurs sources ont toutes été canonisées par les institutions littéraires, voire politiques, enseignées dans les écoles, jouées sur toutes les scènes du monde, décortiquées par des générations d'érudites, ou désignées comme trésors nationaux et parfois gage d'identité. Nos pièces, à l'inverse, sont des textes récents issus de l'ère contemporaine. C'est ce rapport ambivalent entre œuvres vivantes et mortes que notre corpus nous permet d'interroger, et que nous qualifions de hantise.

On y remarque pour commencer un attachement particulier au support écrit. Comme en référence à son origine littéraire, la dramaturgie de Lina Prosa intègre tout un paratexte qui agit comme un écho : des titres, une dédicace à l'actrice, un résumé succinct avant le début du texte à proprement parler, et à la fin, un épilogue qui raconte le repêchage des lunettes de Shauba, au large de Lampedusa. Il y a également, sous la forme d'une didascalie intégrée au monologue, une phrase qui est à la fois un titre et une référence pratiquement directe à l'une des sources de la pièce : « *Shauba – le naufrage – la descente infernale*.<sup>16</sup> » La structuration exacerbée du texte évoque, tout autant que cette courte phrase, le découpage de *l'Enfer* de Dante. Elle a également recours dans ses didascalies à des comparaisons très imagées, qui ne peuvent être entièrement appréciées qu'à la lecture. Elle demande par exemple à son actrice d'être « *[p]atiente, comme une vague qui ne peut se révolter contre elle-même*<sup>17</sup> ». Dans sa mise en scène, elle fait le choix de mettre en avant ce lien étroit à la matérialité de l'écrit, avec pour décor une mer de papier bleu

---

16 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach op.cit.*, p. 11.

17 *Idem*.

froissé, faite de déchirures successives, figurant par couches à la fois la superposition des vagues et la stratification mythique dont elle parle volontiers pour désigner le terreau littéraire qui nourrit son œuvre<sup>18</sup>. Lina Prosa a également mis en scène sa pièce pour la Comédie Française en 2014, en français. Dans un autre style, elle y fait également référence à l'écrit en plaçant l'actrice debout à la pliure d'un grand panneau couleur crème dressé devant le public comme un livre entrouvert.

Pour sa part, *Incendies* est découpée en une structure relativement classique : parties et sous-parties titrées qui s'apparentent aux actes et scènes antiques comme on les voit dans *Œdipe Roi*. Nawal étant décédée, sa voix très présente est souvent portée par l'écrit - son testament, ses lettres. De même que la tragédie grecque alterne prose et vers, *Incendies* ménage au sein de sa langue quotidienne des espaces de poésie, pas tout à fait rimés mais tout de même versifiés, traversés d'anaphores, de répétitions et d'un imaginaire pastoral. Les lettres qu'elle lit à la fin en sont l'exemple le plus développé :

Je t'ai cherché partout.  
Là-bas, ici, n'importe où.  
Je t'ai cherché sous la pluie,  
Je t'ai cherché au soleil  
Au fond des bois  
Aux creux des vallées [...]  
Dans les villes les plus sombres  
Dans les rues les plus sombres [...]  
Je t'ai cherché en creusant sous la terre pour y enterrer mes amis morts,  
Je t'ai cherché en regardant le ciel,  
Je t'ai cherché au milieu des nuées d'oiseaux  
Car tu étais un oiseau  
Et qu'y a-t-il de plus beau qu'un oiseau,  
Qu'un oiseau plein d'une inflation solaire.<sup>19</sup>

Si l'on s'appuie sur la terminologie de Gérard Genette en matière de réécriture, il existe deux voies dans l'hypertextualité : la transformation par imitation de l'hypotexte, qui consiste à reprendre ce qu'il qualifie de style général, en plus de certains schémas narratifs ; et la transposition, par laquelle on déplace toute l'action dans un autre contexte. Bien sûr ces catégories, utiles à la théorisation, ne sont pas strictement excluantes et s'hybrident volontiers. A première vue, les trois œuvres de notre corpus correspondent plutôt à des imitations, mais nous allons voir que cette qualification est quelque peu rigide. Genette le souligne, toutes les œuvres sont, en quelque sorte, hypertextuelles, puisqu'« il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelques

18 Voir la préface de Sotera Fornaro intitulée « Stratificazioni mitiche », dans Lina Prosa, *Miti senza dèi. Teatro senza dio*, Rome, Editoria & Spettacolo, 2018, p. 5.

19 Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 127-128.

degrés et selon les lectures, n'en évoque quelque autre. [Mais] certaines le sont plus [...] que d'autres, [et moins] l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire une décision interprétative du lecteur<sup>20</sup> ».

Le critère premier et central de la hantise est, à notre sens, la discrétion de l'hypotexte au sein de l'hypertexte. C'est cet élément, avant tout, qui la distingue des autres réécritures, celles auxquelles fait référence la remarque de Vladimir Schotter lorsqu'il affirme : « Quel que soit le type de réécriture, [...] le texte-source ou l'auteur pris comme modèle, la visée, quelle qu'elle soit, nécessite de la part des lecteurs la reconnaissance par transparence de l'original par rapport à l'avatar.<sup>21</sup> » Dans nos dramaturgies hantées, le lien au texte source est difficile à établir, il procède d'une subtilité qui n'empêche pas l'omniprésence de l'hypotexte. Dans sa préface au recueil *Miti senza dèi. Teatro senza dio* de Lina Prosa, Sotera Fornaro fait remarquer que ces références, quel que soit leur niveau d'érudition, ne manquent pas d'agir sur le public :

I testi che si presentano non sono databili con precisione : come in uno scavo archeologico, presentano stratificazioni che l'interprete potrebbe evidenziare, se avesse come scopo ricostruire la scrittura nel suo farsi. Ma la stratificazione, visibile all'occhio del filologo, deve restare percorso privato della coscienza dell'autore : al lettore non serve l'analisi stratigrafica del testo perché riluca ineludibile l'attrazione dei suoi tesori nascosti e guinga potente il richiamo delle voci segrete che dai più profondi recessi degli strati accumulatisi arrivano in superficie[...].<sup>22</sup>

*Minetti, Incendies* et *Lampedusa Beach* ne retiennent pas l'intrigue, ni le nom des personnages ou leur nombre, ni ce contrat d'hypertextualité explicite que constitue le titre : nos réécritures contournent l'ensemble de ces signes de « fidélité diégétique<sup>23</sup> ». Réécrire, comme le dit Estelle Rivier dans son article sur les réécritures de Shakespeare, procède « autant d'un travail de décomposition que de composition, tel celui du comédien qui déchiffre le texte pour mieux se l'approprier et lui redonner vie »<sup>24</sup>. Elle propose, pour caractériser le procédé employé par nombre de réécritures shakespeariennes, le terme d'anamorphose, parce qu'elles écartent la reprise du

---

20 Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 18.

21 Vladimir Schotter, « Le « Modèle » : un support de création paradoxal en littérature », *Babel*, n°25, 2012, p. 7.

22 Sotera Fornaro, « Stratificazioni mitiche », art.cit., p. 5. « Les textes présentés ici ne peuvent être datés avec précision : comme dans une fouille archéologique, ils présentent des stratifications que l'interprète pourrait mettre en évidence, s'il avait pour but de reconstituer le processus d'écriture. Mais la stratification, visible à l'œil du philologue, doit rester un parcours privé dans la conscience de l'auteur : le lecteur n'a pas besoin d'une analyse stratigraphique du texte pour que l'attraction de ses trésors cachés s'avère inéluctable, et que résonne l'appel puissant des voix secrètes qui, depuis les plus profonds recoins des strates accumulées, parviennent à la surface [...]. » Ma traduction.

23 Gérard Genette, *Palimpsestes*, op.cit., p. 422.

24 Estelle Rivier, « Réécriture des pièces de Shakespeare : l'enjeu de la modernité ? », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], vol. VI, n° 3, 2008, p. 316.

cadre narratif qui n'est plus employé que comme « base de réflexion et objet de critique<sup>25</sup> », pour atteindre un nouvel angle de vue. Mais alors, peut-on parler de réécriture ? C'est aussi cette indécision, ce doute à propos du transfert de l'essence d'un texte à un autre au-delà des mots et de l'action, qui caractérisent selon nous la hantise comme référence. C'est également le sens de ce qu'énonce Erik Pesenti Rossi dans son avant-propos sur la réécriture :

Réécrire interroge l'identité de l'œuvre. Que reste-t-il quand on a tout changé, tout modifié ? Que reste-t-il de l'œuvre et de son identité ? Et pourtant, l'essentiel (la quintessence) est toujours là : un rythme, une poésie intérieure, une magie, un esprit particulier [...]. Apparemment tout changer, pour conserver l'essentiel, mais cet essentiel est insaisissable, traverse les mots et les images pour continuer sa route sans fin. L'essentiel, l'esprit de l'œuvre (et donc son identité) est toujours « entre » les mots, les images et les réécritures.<sup>26</sup>

Toutes les œuvres de notre corpus principal entretiennent un rapport discret à leur hypotexte. Pourtant Thomas Bernhard fait le choix de ne pas masquer la référence au *Roi Lear* mais au contraire de le citer abondamment, dès l'exergue<sup>27</sup> et plusieurs fois au cours de la pièce. En associant ce qui s'apparente à une simple citation littérale et une transformation drastique de tous les éléments essentiels de la pièce, l'hypertextualité se trouve noyée et complètement évacuée de la réception par le public. La pièce de Shakespeare subit d'abord une importante réduction au niveau de l'action comme de la variété de lieux et de personnages, mais elle est également transtylisée, c'est-à-dire réécrite dans un autre style, masquant ainsi le fait que Lear se trouve à l'origine même de la création de ce texte. L'hypotexte est ici agité comme un leurre pour détourner l'attention de son importance véritable. Minetti va jusqu'à affirmer avec emphase qu'elle est « [l]'œuvre dramatique la plus importante / de toute la littérature universelle<sup>28</sup> ». Il affiche une sorte de fidélité indéboulonnable au personnage, dont l'excès presque burlesque nous empêche de percevoir la profondeur de l'obsession.

Dans *Lampedusa Beach*, Lina Prosa fait le choix de camoufler ses références derrière le sujet, brûlant d'actualité, des disparitions de clandestins en mer Méditerranée. Sur le plan formel, elle aussi opère une réduction et une transtylisation, auxquelles s'ajoutent une transmodalisation de l'épique au tragique. Sur le plan thématique, on observe une transformation hétérodiégétique, puisque le personnage qui découle d'Ulysse ne demeure pas héros ou même roi d'Ithaque, et une transformation pragmatique ayant trait à la conduite des événements. Il y a enfin ce que l'on

---

25 Estelle Rivier, « Réécriture des pièces de Shakespeare : l'enjeu de la modernité ? », art.cit., p. 313.

26 Erik Pesenti Rossi, « Avant-propos – Pourquoi réécrire ? », *reCHERches* [En ligne], n°20, 2018, p. 7.

27 « "A bitter fool", *Lear* », Thomas Bernhard, *Minetti*, op.cit., p. 5, citation issue de l'Acte I scène 4 du *Roi Lear*.

28 *Ibid.*, p. 11.

appelle une transvalorisation, en l'occurrence une dévalorisation, par laquelle le personnage du glorieux roi guerrier qui tente désespérément de rentrer chez lui devient une jeune femme anonyme, tenue à l'écart de tout héroïsme, et sombrant sans voix dans la Méditerranée. Du foisonnement des hypotextes de *Lampedusa Beach* ne persistent que la matrice imperceptible de dynamiques communes, une traversée périlleuse, une trajectoire verticale, un naufrage et l'espoir de poser le pied sur la terre ferme.

*Lampedusa Beach* ne cède aucune marque nous indiquant la voie d'une lecture hypertextuelle. Rien dans la pièce en elle-même ne constitue une confirmation ou un indice de ce sous-texte, et il faut se reporter au métatexte – les commentaires de son œuvre –, lui-même relativement chiche, pour en trouver la mention<sup>29</sup>. A moins d'être aiguillé par le reste de son œuvre qui manifeste une véritable obsession pour la réécriture de mythes. Ajoutons que la multiplication des hypotextes, même si elle n'est pas une pratique particulièrement rare, provoque un certain brouillage des pistes. Songeons également que *Lampedusa* est la seule des pièces de cette dramaturge qui n'affiche pas un rapport étroit à une œuvre antique : *Cassandra on the road* réécrit le destin du personnage troyen de Cassandre, *Esecuzione/Ifigenia* est une référence à Iphigénie, la fille sacrifiée du roi grec Agamemnon, et *Médéas-S* combine toutes les personnalités – magicienne, étrangère, amoureuse – de l'infanticide Médée. En comparaison, Shauba ne semble évidemment parler que d'elle-même, et de toutes les Shauba entraînées dans l'exil au XXI<sup>e</sup> siècle.

*Incendies* est également une réécriture voilée, qui met en place des stratégies relativement similaires à celles de *Lampedusa*. La transtylistation est accompagnée cette fois d'une augmentation, puisque l'action resserrée d'*Œdipe Roi* est complexifiée. Du regard exclusif d'*Œdipe* on se déporte sur Jeanne, Simon et Nawal. Par ailleurs, tout le cadre spatio-temporel et l'enchaînement des événements sont transformés. Ne subsiste que le nœud essentiel de l'histoire, l'inceste. Et puis la discrétion de l'hypotexte découle d'une dimension temporelle qui est absente chez Thomas Bernhard et Lina Prosa, un effet de retardement. Dans *Œdipe Roi*, les crimes sont révélés dès le début de la pièce, tout l'enjeu résidant ensuite dans les tentatives désespérées des personnages de s'en dédouaner. *Incendies* réserve au contraire la révélation de l'inceste aux derniers moments de l'action. N'importe qui assistant à une représentation d'*Œdipe Roi* devinera rapidement, s'il ou elle ne le sait pas déjà, comment se termine l'action. Mais Mouawad tient son public à l'écart, pendant presque toute la durée de la pièce, du seul véritable élément référentiel.

---

<sup>29</sup> Voir notamment l'article de Francesco D'Antonio, « Réécriture des mythes littéraires dans le théâtre de Lina Prosa », *reCHERches*, [En ligne], n°20, 2018, p. 56.

Dans leur article sur *Incendies*, Rainier Grutman et Heba Alah Ghadie font appel à l'imaginaire de l'impalpable. Leur choix de mots - « résonances », « traces »<sup>30</sup> - évoque la hantise et véhicule l'idée que la création de la pièce aurait pu être imprégnée de la mise en scène antérieure par Mouawad d'*Œdipe roi*. La référence est tellement bien camouflée qu'ils n'osent pas désigner Sophocle comme une source, et se plient à des détours pour tenter de décrire la nature de cette réécriture : « On aurait tort toutefois de considérer *Oedipe roi* comme une « source » d'*Incendies* [...]. Nous y verrions plutôt un moule narratif mis à la disposition de Mouawad par le répertoire intertextuel de la littérature, cette « tradition » qui est aussi une forme de mémoire.<sup>31</sup> » Ce refus manifeste bien la dimension de malaise et d'indécision, volontairement maintenue chez le public, entre référence maîtrisée et surgissement inconscient d'une matière littéraire commune.

## *Identifier les hypotextes*

### **A) Shakespeare**

Avant de nous pencher plus avant sur les caractéristiques de la hantise, il est nécessaire de préciser les liens qui unissent nos œuvres à leurs hypotextes. Tout d'abord, la pièce de Thomas Bernhard est hantée par le spectre du *Roi Lear* de Shakespeare. Lear et Minetti partagent plusieurs traits communs dont les plus évidents, la décrépitude et le déclinisme, se révèlent dès l'apparition du « vieil homme<sup>32</sup> » sur scène. On apprend par exemple qu'il a dû quitter ses fonctions de directeur de théâtre quelque quarante ans plus tôt, et certains accessoires contribuent à rappeler de façon grotesque le décalage de Minetti par rapport à son époque, comme lorsqu'il exhibe une montre-oignon, c'est-à-dire un modèle ancien et encombrant. C'est un misanthrope qui rejette en bloc une société avec laquelle il ne cadre plus, un temps qui le dépasse : « Haïr le progrès [...] / Ne pensez-vous pas / qu'on doive haïr le progrès / à partir d'un certain moment<sup>33</sup> ». Lorsque débute l'action de la pièce de Shakespeare, Lear est encore un roi confiant de l'amour qu'on lui porte, de la justice de son gouvernement et de la sincérité de ses filles. En leur cédant à chacune un tiers de son royaume contre l'affirmation flagorneuse de leur attachement pour lui, il cherche même de

---

30 Rainier Grutman, Heba Alah Ghadie, « Incendies de Wajdi Mouawad. Les méandres de la mémoire », *Neohelicon*, [En ligne], vol. 33, n°1, 2006, p. 98.

31 Rainier Grutman, Heba Alah Ghadie, « Incendies de Wajdi Mouawad. Les méandres de la mémoire », art.cit., p. 101.

32 Thomas Bernhard, *Minetti*, op.cit., p. 3.

33 *Ibid.*, p. 10.

nouvelles preuves de l'affection de ses enfants. Le fantôme qui hante Minetti est celui du roi remis de ses illusions, qui s'insurge de la décadence des valeurs d'une jeunesse qu'il perçoit comme opportuniste et cruelle. Sa rage et son impuissance face à sa progéniture trouvent un écho répété dans le caractère de Minetti, qui ne cesse d'invectiver les fêtards masqués qui traversent régulièrement le hall en une bourrasque inconséquente et moqueuse. Même le « radotage<sup>34</sup> » que Goneril reproche à son père est repris, intégré à la langue de Minetti et amplifié comme un élément à part entière de son expression. La déchéance de Lear, qui dans son aveuglement se dépossède lui-même du pouvoir et n'est plus considéré que comme un commun grand-père aux portes de la mort, se trouve reflétée dans les plaintes de Minetti, qui déplore la déconsidération qui guette, selon lui, toute trajectoire d'artiste : « le monde est rempli d'existences artistiques anéanties / [...] Dérision / Déconsidération / Disparition<sup>35</sup> ».

L'identification au personnage qui le hante atteint au cours de la pièce une forme de complétion. La place centrale du miroir dans les rituels d'incarnation du personnage qu'il décrit en est un premier indice : « Pendant trente ans / se lever / et se mettre devant la glace / et jouer Lear<sup>36</sup> ». Le masque de théâtre spécialement fabriqué par James Ensor pour jouer le rôle de Lear devient également un agent de cette superposition identitaire, en essentialisant, en quelque sorte, le personnage dans sa forme. Minetti le dit lui-même : « Le masque c'est Lear<sup>37</sup> ». Des parallélismes les renvoient régulièrement dos à dos, mais c'est dans l'épilogue que s'opère une véritable fusion entre les deux, lorsque, après avoir avalé un comprimé, il sort enfin le masque que l'on pensait ne jamais voir, et l'enfile pour mourir avec : « *[Il met] le masque de Lear par Ensor, relève le col de son manteau, reste ainsi recroquevillé, regardant fixement droit devant pendant un certain temps et puis il dit / Partir vite<sup>38</sup>* ».

Il est tellement attaché à son personnage qu'il est terrifié de le perdre : « Trente ans / j'ai eu peur / constamment peur / de perdre mon texte / Que je ne puisse plus / jouer Lear »<sup>39</sup>. Ce qui se joue dans cette peur, c'est le sentiment grandissant de la perte de sa propre identité, car il est, comme Lear, en train de sombrer dans une folie qui semble également contaminer son environnement, traversé de figures ricanantes et d'une dame qui parle toute seule. Lear comme Minetti sont soumis à de brusques changements d'humeur : l'acteur s'adresse d'abord à la dame

---

34 William Shakespeare, Armand Robin et al., *Le Roi Lear*, op.cit., p. 201.

35 Thomas Bernhard, *Minetti*, op.cit., p. 24.

36 *Ibid.*, p. 57.

37 *Ibid.*, p. 12.

38 *Ibid.*, p. 62.

39 *Ibid.*, p. 60.

en « *battant brusquement l'air avec son parapluie*<sup>40</sup> », mais se met tout à coup à parler « *à voix basse, calmement* », puis « *criant soudain*<sup>41</sup> », il retourne ensuite à un ton « *très bas*<sup>42</sup> ». Peu à peu, son extravagance s'emballe en une véritable démente, comme un caillou lancé sur une pente sans obstacle, c'est-à-dire sans véritable contradicteur. Plus on approche de la fin de la pièce, plus la langue s'emporte - « *Toujours toujours Lear Lear Lear*<sup>43</sup> » -, de même que la force du ton qu'il emploie et la tempête de neige, au dehors, qui « *gagne en violence*<sup>44</sup> ».

Pourtant, dans le déchaînement de cette folie qui les emporte, se développe une paradoxale lucidité. Alors que Lear, persuadé toute sa vie d'être un bon roi, sort du château de sa fille sous la tempête, il se confronte pour la première fois aux conditions de vie de son peuple, et comprend le peu de cas qu'il faisait de la misère des gens. Auparavant persuadé d'être terriblement mal loti, il affirmait : « *I am a man / More sinned against than sinning*<sup>45</sup> » ; mais la tempête correspond pour lui à la naissance d'une conscience humaniste. Dans un autre registre, Minetti ne cesse d'alterner dans une affolante incohérence des souvenirs de son passé, des remarques absurdes où le manque de contexte semble indiquer un monologue alternativement intérieur et parlé, et des positions remarquablement lucides et clairement énoncées sur l'état de la société qui l'entoure, comme lorsqu'il affirme : « *Celui qui est conséquent avec lui-même / est voué à l'anéantissement social*<sup>46</sup> ».

On peut également mentionner la mégalomanie et l'autoritarisme qui habitent Minetti, comme transférés directement du statut royal de son personnage. De son parapluie qu'il agite comme un sceptre, il désigne, ordonne, invective ; il se plaint de la « *folie des grandeurs*<sup>47</sup> » du directeur de théâtre quand lui-même se vante, alors que personne lui prête attention : « *Un artiste tel que moi / ne peut pas laisser en panne / un directeur de théâtre*<sup>48</sup> ». Lear tend à projeter tout ce qui lui arrive sur le monde qui l'entoure : si ses filles l'ont trahi, c'est que tous les enfants sont ingrats, voire que l'humanité entière est corrompue. Alors Minetti, lui aussi, se persuade de son

---

40 Thomas Bernhard, *Minetti, op.cit.*, p. 28.

41 *Ibid.*, p. 29.

42 *Ibid.*, p. 30.

43 *Ibid.*, p. 57.

44 *Idem.*

45 William Shakespeare, Armand Robin et al., *Le Roi Lear, op.cit.*, p. 226 ; « *Je suis un homme / A qui on a fait plus de mal qu'il n'a fait* », *ibid.*, p. 227.

46 Thomas Bernhard, *Minetti, op.cit.*, p. 37.

47 *Ibid.*, p. 46.

48 *Ibid.*, p. 13.

importance, ne cessant d'étaler, comme ici devant la jeune fille, sa notoriété passée : « Tu ne le crois pas / je suis célèbre / j'ai été célèbre / Minetti / qui s'est refusé à la littérature classique<sup>49</sup> ».

Tous deux, enfin, sont des figures raillées à qui l'on manque de respect. Quoi que demande Lear, on le lui refuse, ses ordres sont ignorés et il se voit petit à petit dépossédé de tous les atours de la royauté, au prétexte qu'il n'a besoin que de peu de choses. Minetti porte déjà, en entrant sur scène, tout le poids de la déchéance de son personnage. Comme une sorte de héraut dérisoire, la Dame annonce son arrivée de la façon la plus anonyme qui soit, reliant sa personne à l'objet qui le précède de quelques secondes sur scène : « *elle boit et regarde la valise, puis à nouveau dans la direction opposée / Sans aucun doute le monsieur / qui va avec la valise*<sup>50</sup> ». Par la suite, il sera soit complètement ignoré, soit nargué, et l'on perçoit bien son désir désespéré d'être écouté, dans l'abondance des tournures orales interrogatives destinées à attirer l'attention – quantité de « voyez-vous » et autres « vous comprenez<sup>51</sup> ». Alors que son sentiment d'injustice face au retard du directeur enfle et le renvoie à sa solitude, les trajectoires aléatoires et incongrues des autres personnages semblent faites en effet pour se moquer de lui, et ce passage l'illustre bien : « *il croit voir entrer le directeur du théâtre et veut aller à sa rencontre, mais c'est un nain en costume marin qui se fait donner sa clef à la réception, traverse le hall jusqu'à l'ascenseur et monte*<sup>52</sup> ». De cette déchéance pathétique découle une atmosphère tragi-comique dans le *Roi Lear* qui persiste très nettement chez Bernhard, avec plusieurs occurrences d'un comique de gestes clownesque notamment, comme lorsqu'il ne parvient pas à fermer sa valise ou à fixer l'attache de son caleçon qui retombe sans cesse par terre.

Enfin, le couple de personnages Lear-Cordélia semble en quelque sorte réincarné dans la relation de Minetti à La jeune fille. Cordélia est la plus jeune fille du roi, celle qui par sincérité se refuse à le flatter pour obtenir de lui des terres, et qu'il répudie avant de comprendre, trop tard, qu'elle avait été la seule à vouloir son bien. La fin de la pièce les voit réunis dans un cachot, où Cordélia déplore de n'être pas enfermée seule, elle qui est jeune et résistante. Elle s'inquiète pour son père qui est en train de sombrer : « C'est pour toi, Roi opprimé, que j'ai le cœur abattu ; / Seule, je pourrais sans cela rendre dédain pour dédain au sort perfide.<sup>53</sup> » Les quatre personnages sont condamnés à attendre, deux dans une cellule, deux dans un hôtel, et se mettent à parler. On perçoit dans la relation éphémère qui s'établit entre Minetti et la jeune fille un peu de la tendresse

---

49 Thomas Bernhard, *Minetti*, *op.cit.*, p. 40.

50 *Ibid.*, p. 9.

51 *Ibid.*, p. 20.

52 *Ibid.*, p. 22.

53 William Shakespeare, *Le Roi Lear*, *op.cit.*, p. 375.

filiale des personnages de Shakespeare – la musique agissant ici comme une couverture que l'on tire sur un corps endormi -, ainsi que le contraste entre robustesse et vivacité des jeunes filles et la fragilité des pères :

LA JEUNE FILLE *augmente le volume du transistor et demande*

Tu aimes la musique

*Minetti étend complètement les jambes et fait oui de la tête quelque temps après*

[...] J'aime la musique

beaucoup

*l'amoureux apparaît dans le bar, la jeune fille se lève, va vers lui d'un bond, ils s'embrassent*

*la jeune fille s'aperçoit qu'elle a laissé le transistor sur le sofa et veut l'emporter, mais se contente d'en augmenter le volume, revient à son amoureux et jette encore un regard sur Minetti. Puis ils sortent tous les deux. Minetti, les jambes complètement étendues et les yeux fermés, pensif, écoute<sup>54</sup>*

## **B) James Ensor**

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette déplore en conclusion de ne pas avoir pu se pencher sur tout un pan de la référence qu'il nomme les « pratiques d'hyperartisticité<sup>55</sup> », c'est-à-dire l'hypertextualité étendue au-delà de la littérature, aux autres arts. L'étendue des possibilités croisées rend immense la tâche d'une théorisation exhaustive, si ce n'est impossible étant donné l'évolution perpétuelle des formes artistiques et les particularités techniques propres à chacune d'elles. Dans le cas de notre étude, nous avons déjà commencé à aborder la notion d'hyperartisticité, dans la mesure où nous n'étudions pas seulement les rapports entre plusieurs textes, mais aussi entre des textes et des spectacles, qui sont des œuvres vivantes. Dans le cas de *Minetti*, il existe également une relation d'hyperartisticité avec l'œuvre du peintre James Ensor. Comme Lear, il est cité par l'acteur dans la pièce, et bien qu'il ait, sur l'échelle des obsessions du vieil homme, un rang moindre, nous allons voir qu'il est tout aussi omniprésent.

James Ensor est né et a vécu pratiquement toute sa longue vie, à cheval entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, dans la ville d'Ostende. Le choix de ce lieu pour accueillir l'action est déjà, en quelque sorte, une marque de l'imprégnation de la pièce par l'art et la figure du peintre, pour qui la terre natale est un sujet essentiel tant en peinture qu'à l'écrit, puisqu'il est également l'auteur de nombreux textes publiés dans divers journaux. On remarque tout de suite dans ses toiles la présence répétée, obsessionnelle à vrai dire, de figures masquées et d'humanoïdes bariolés qui

---

54 Thomas Bernhard, *Minetti*, *op.cit.*, p. 60-61.

55 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Les Éditions du seuil, 1982, p. 536.

semblent faire la fête, mais dont les sourires grincent et les yeux s'affolent. Il montre un goût pour les éclopés et les difformes, pour tout ce qui est bancal, et la procession de personnages infirmes et masqués dans *Minetti* en sont un reflet certain. La dame en rouge et son masque de singe, notamment, rappelle le personnage masqué de *l'Étonnement du masque Wouse*, un tableau de 1889 qui représente une femme d'apparence bourgeoise, debout de profil sous une ombrelle dans un intérieur en fouillis, portant un masque au nez allongé avec lequel elle semble fusionner. La vieillesse également, et le délabrement du corps, sont au centre de son œuvre. Les visages qu'il peint renvoient souvent l'impression du cuir, voire de la peau momifiée, quand elle n'est pas excessivement pâle ou verdâtre. Ce traitement expressionniste de la peau, où la figure est « creusée, ravinée, striée d'épaisses rides qui sont autant de veines où circule un sang épais, lourd et poisseux, [un] sang vieux<sup>56</sup> », semble résumé dans la décadence laborieuse du corps et de l'esprit de *Minetti*.

James Ensor a produit un certain nombre d'écrits dont tout le monde ne s'accorde pas à admettre la qualité littéraire<sup>57</sup>, mais qui témoignent d'une tendance largement reprise dans la langue de *Minetti* : une esthétique fragmentaire et répétitive, un texte reprenant souvent des passages d'un autre, revenant en boucle sur les mêmes termes, employant certaines phrases comme des mantras répétés d'année en année, comme sa devise : « Les suffisances matamoresques appellent la finale crevaison grenouillère<sup>58</sup> ». Dans la langue du personnage de Bernhard, cela se transforme en une tendance à l'incohérence et à l'inachèvement, ainsi qu'au sempiternel retour sur quelques sujets qui l'obsèdent : son renvoi du théâtre de Lübeck, son exil à Dinkelsbühl, la société décadente, Lear et l'arrivée du directeur de théâtre. Dans un texte écrit en 1882 et intitulé « Réflexions sur l'art », Ensor explique comment, selon lui, l'art a évolué de l'évidence de la forme à la subtilité de la lumière. Ce texte s'applique en réalité très bien à l'écriture de Thomas Bernhard dans *Minetti*, et à l'attention nécessaire pour apprécier, sous le chaos abrupt de la forme, la profondeur floue du sens et de la poésie :

La vision se modifie en observant. La première vision, celle du vulgaire, c'est la ligne simple, sèche, sans recherche de couleur. La seconde période, c'est celle où l'œil plus exercé discerne les valeurs des tons et leurs délicatesses; celle-ci est déjà moins comprise du vulgaire. La dernière est celle où l'artiste voit les subtilités et les jeux multiples de la lumière, ses plans, ses gravitations. Ces recherches progressives

---

56 M. Gagnebin, *Fascination de la laideur. L'en-deça psychanalytique du laid*, cité par Eva Landa dans « L'art dégénéré et le projet culturel nazi : finitude et quête de l'éternité », *Le Coq-héron*, n°117, vol. 2, Toulouse, Érès, 2004, p. 164.

57 Voir les articles de Firmin Cuypers et Paul Fierens dans James Ensor, *Mes Écrits. Ou les suffisances matamoresques*, Bruxelles, Éditions Labor, 1999, p. 265 et 267-268.

58 James Ensor, *Mes Écrits. Ou les suffisances matamoresques*, Bruxelles, Editions Labor, 1999, p. 65.

modifient la vision primitive et la ligne souffre et devient secondaire. Cette vision sera peu comprise. Elle demande une longue observation, une étude attentive. Le vulgaire ne discernera que désordre, chaos, incorrection. Et ainsi l'art a évolué depuis la ligne du gothique à travers la couleur et le mouvement de la Renaissance, pour arriver à la lumière moderne.<sup>59</sup>

Notons pour finir quelques éléments directement référentiels, comme le masque que James Ensor aurait fabriqué pour Minetti. Il ne semble pas avoir existé, mais le peintre avait bel et bien un intérêt pour les arts de la scène. Il a écrit un ballet, *La Gamme d'amour*, mettant en scène des marionnettes et des danseur.euses, pour lequel il a également dessiné costumes et décors. La liste de ses personnages est assez semblable à celle de *Minetti*, tout aussi éclectique et foisonnante, mélange d'humains et de fantoches : « Une mendiante, un enfant pauvre, musiciens, hérauts d'armes, danseurs, danseuses, masques, poupées, pantins, jouets, soldats de bois, marionnettes.<sup>60</sup> » Voici celle de *Minetti* : « MINETTI, acteur de théâtre. UNE DAME. UNE JEUNE FILLE. SON AMOUREUX. LE PORTIER. L'EXTRA. UNE VIEIL HOMME QUI BOITE. UN VIEUX COUPLE. UN NAIN. UN HOMME IVRE. UN INFIRME. UN SERVEUR. DES GENS MASQUES.<sup>61</sup> » Minetti fait également plusieurs fois référence à la double-culture du peintre, comme lorsqu'il affirme : « Je hais la Baltique / J'aime la mer du Nord [...] / Mais [...] de tous les pays c'est l'Angleterre que je préfère / Shakespeare et Scotland Yard / ou inversement / [...] Ici à Ostende il me semble / respirer l'air d'Angleterre<sup>62</sup> ».

### C) Homère

Bien que toute l'œuvre de Lina Prosa soit irriguée d'antiquité, le parallèle entre *Lampedusa Beach* et l'œuvre canonique de l'épopée grecque, *l'Odyssée*, est loin d'être aussi aisé à établir que ne le laisse présager Jean-Paul Manganaro, le traducteur en français de la dramaturge, qui perçoit dans la pièce l'« écho de tous les naufrages qu'Ulysse affronte dans *l'Odyssée*<sup>63</sup> ». Ulysse est une figure mythique maintes fois reprise et remodelée, car beaucoup considèrent, comme Philippe Brunet dans la préface de l'édition Gallimard, que « [c]elui qui a inventé la ruse du cheval mérite qu'on le chante partout, tant qu'il restera des chanteurs et un public<sup>64</sup> ». Pour notre part, nous

---

59 James Ensor, *Mes Écrits...*, op.cit., p. 247.

60 *Ibid.*, p. 70.

61 Thomas Bernhard, *Minetti*, op.cit., p. 6.

62 *Ibid.*, p. 33-34.

63 Jean-Paul Manganaro, « Lina Prosa : Cassandre, Penthésilée, la Méditerranée. Nouveaux mythes, nouveaux chaos », dans Dominique Budor (dir.), *Sicile(s) d'aujourd'hui*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 185-186.

64 Philippe Brunet, Préface de *L'Odyssée*, Paris, Gallimard, 1999, p. 8.

nous occuperons moins de la réécriture du mythe et de ses multiples facettes que du texte lui-même, tel qu'il nous est parvenu, dans ce qu'il a de singulier.

Pour commencer, on peut déceler une rétrospectivité similaire dans la trame des deux œuvres. Dans *l'Odyssée*, le naufrage d'Ulysse et son rétablissement sur l'île des Phéaciens, qui constitue l'avant dernière étape de son long retour, intervient dès le chant V, car les péripéties qui l'ont précédé sont intégrées, dans la suite du texte, à une grande analepse. Ulysse, accueilli à la cour du roi Alkinoos, se voit invité à raconter comment, de Troie, il a parcouru la Méditerranée, dérivé de malheur en aventure, jusqu'à perdre tous ses hommes. Lorsque s'ouvre *Lampedusa Beach*, Shauba elle aussi est à la fin de son voyage, il ne lui reste qu'à sombrer avec les autres clandestins, et cette descente est le cadre qui accueille le récit fragmenté de sa vie. La longueur de leur naufrage les confronte tous deux à la mort qui guette : « Alors, deux nuits et deux jours il dériva sur les puissantes houles, et maintes fois son cœur entrevit la mort. <sup>65</sup> »

*Lampedusa Beach* n'est pas exclusivement une réécriture du chant V, mais c'est bien ce passage qui semble en être la source principale, puisqu'il contient la plupart des éléments que l'on peut directement comparer avec la pièce. Les deux naufrages surviennent en vue de la côte tant espérée, qui fait fonction de porte d'entrée de l'Europe : la Lampedusa italienne et la Schérie, que l'on présente généralement comme l'actuelle Corfou, au large de la Grèce. Leur voyage est empreint d'une atmosphère positive de maîtrise, accompagné par l'expertise de deux femmes : la nymphe Calypso qui fournit à Ulysse nourriture, habits et conseils, et la tante Mahama, qui prépare soigneusement le départ de Shauba auprès des passeurs, et lui transmet toute l'expérience qu'elle a de ces départs clandestins. Au « vent favorable<sup>66</sup> » que Calypso promet d'envoyer à Ulysse répond même le « vento favorevole<sup>67</sup> » de Mahama, et Ulysse comme Shauba s'élançant confiants : « Plein de joie, l'illustre Ulysse déploya ses voiles au vent favorable. Assis, il dirigeait avec art le gouvernail, et le sommeil ne tombait pas sur ses paupières<sup>68</sup> ».

Lorsque le naufrage survient pourtant, la mer n'en est pas responsable. Le mouvement qui chavire le bateau de Shauba est provoqué par un conflit entre deux hommes, deux passeurs omnipotents qui se battent pour posséder son corps. Dans *l'Odyssée* ce sont les dieux qui, s'affrontant sur le sort à réserver à Ulysse, le malmènent et le détournent sans fin dix années durant, et c'est Poséidon qui, voyant Ulysse approcher de son but, décide de soulever la tempête

---

65 Homère, Médéric Dufour et al., *L'Odyssée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 86.

66 *Ibid.*, p. 81.

67 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 18.

68 Homère, *L'Odyssée*, *op.cit.*, p. 83-84.

qui le jette à l'eau. Des figures divines surpuissantes réunies au début du chant<sup>69</sup>, Lina Prosa tire les « Ccappittallissttes<sup>70</sup> », ces êtres mal définis et désincarnés, considérés par Mahama comme la cause des problèmes de « l'Affrique<sup>71</sup> ». Tous deux tentent de prier, Shauba s'adresse à Mahomet, et Ulysse au dieu du fleuve qui l'empêche d'aborder l'île par la violence de ses flots. Mais personne ne répond à Shauba, et seul Ulysse se voit exaucé : « Écoute-moi, seigneur, dont j'ignore le nom! je viens à toi, que j'ai si longtemps appelé, pour fuir hors de ces flots Posidon et sa rage! Accueille en ta pitié, seigneur, le suppliant qui, de toi, se réclame! Il dit : le dieu du fleuve suspendit son courant [...] et, rabattant la vague au-devant du héros, lui offrit le salut sur sa grève avançante.<sup>72</sup> » Alors que Shauba se noie, elle convoque également l'ombre de figures homériques et se transforme en imagination en « reine élevée au lait de coco<sup>73</sup> », célébrée et purifiée par ses compagnons de voyage, un écho à la vierge princesse phéacienne Nausicaa, qui recueille Ulysse lorsqu'il échoue sur son île.

Mentionnons, enfin, le parallèle qui se dessine entre les trajectoires des deux personnages, qui s'avèrent si parfaitement inversées que l'on peut désigner l'une comme le reflet de l'autre. Si Shauba fuit la misère de sa terre natale, Ulysse au contraire s'extirpe de l'exotisme de l'île de la nymphe Calypso, et du confort qu'elle lui a fourni des années durant – nourritures et boissons merveilleuses, serviteurs, volupté amoureuse, végétation paradisiaque – pour rentrer chez lui. L'une est anonyme, et partage son destin avec des milliers de personnes, l'autre est unique, héros au nom additionné d'épithètes. Alors qu'il bénéficie dans son exil d'aides divines et humaines, et parvient entre tous ses compagnons à survivre, elle meurt abandonnée, à l'écart des préoccupations.

## D) Dante

Au cours des siècles, *La Divine Comédie* et son auteur, Dante Alighieri, sont devenus de véritables monuments de la littérature italienne. Dans son article sur l'Ulysse de Dante, Brigitte Urbani s'attache à montrer, en décrivant toute la diversité des interprétations produites à son

---

69 « [L]es dieux s'asseyaient pour tenir conseil, et parmi eux Zeus qui tonne en haut, dont la puissance est souveraine », *ibid.*, p. 77.

70 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 16.

71 *ibid.*, p. 17.

72 Homère, *L'Odyssée*, *op.cit.*, p. 121-122.

73 Ma traduction. « una regina cresciuta con latte di cocco », Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 28.

propos, à quel point, ne serait-ce qu'en Italie et à partir du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>74</sup>, cet auteur a été et demeure prépondérant dans l'art, la culture et l'éducation italiens. C'est donc sans surprise que l'on retrouve dans *Lampedusa Beach* l'ombre de son *Enfer*, à commencer par la structure de la pièce, divisée en neuf parties en référence aux neuf cercles que visite successivement Dante. Dans *La Divine Comédie*, cette division est très clairement marquée, à la fois par des titres, des rappels dans le texte, et par la géographie des lieux qui évolue en fonction des cercles. Dans *Lampedusa*, c'est le souffle de l'actrice qui sépare les unes des autres les neuf parties de la pièce, un souffle requis par des didascalies dont voici la première, puis la dernière : « L'Attrice/Shaubas – *lunga ispirazione* », et « *Continue ispirazioni – Sciabordio d'acqua*<sup>75</sup> ». Chaque inspiration – jamais suivie dans les didascalies d'aucune mention d'expiration – marque une étape supplémentaire de la descente vers le fond, comme chez Dante qui avait imaginé un enfer en forme d'entonnoir.

Les neuf paliers de la descente de Shauba forment pour elle comme un calvaire, une *via dolorosa* qui est l'une des nombreuses références religieuses dans la pièce. L'*Enfer* formalise la question de la vie après la mort, une préoccupation importante pour Shauba. Elle interroge Mahomet sur le sens de sa mort, et sur le devenir de son corps, elle veut comprendre si une logique est en jeu, de même que Dante s'adresse à son dieu pour qu'il le guide dans cet au-delà hiérarchisé. Elle fait même allusion à la pesée des âmes :

Plusieurs sont déjà dans l'abîme.  
Dans le naufrage, certains ont été plus lourds, d'autres plus légers.  
Qu'en pense Mahomet ?  
Le procédé est-il exact ?  
De ce procédé dépend la modalité  
du retrouvement de mon corps, c'est pourquoi je me fais du souci,  
je me fais du souci, que tout ne soit pas lié au hasard.<sup>76</sup>

Les deux œuvres partagent donc un imaginaire de l'abîme, une sombre verticalité marquée dans la pièce par une isotopie de la descente : « Alors je descends, je descends Mahama, à nouveau / à nouveau vers le bas, accrochée aux lunettes / comme une Mary Poppins et son parapluie vers le bas.<sup>77</sup> » Dans la mise en scène italienne, la dramaturge fait tourner sa comédienne sur elle-même

---

74 L'Italie en tant qu'État, telle qu'on la connaît aujourd'hui, a été unifiée en 1861. Nationalisme aidant, un certain besoin de figures littéraires et culturelles tutélaires a émergé à cette époque pour des raisons politiques.

75 Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op.cit., p. 17 et 39. « *L'actrice-Shaubas – une longue inspiration* », « *Inspirations continues – clapotement d'eau* », Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, op.cit., p. 11 et 39.

76 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, op.cit., p. 29.

77 *Ibid.*, p. 26.

dans un rond de lumière alors qu'enflent des sons aquatiques, comme entraînée dans un tourbillon vers le fond de la mer, juste avant d'apercevoir au dessus d'elle un espadon<sup>78</sup>.

Enfin, la descente de Shauba convoque plusieurs figures dantesques qui réactualisent la dimension symbolique inhérente au chemin du poète italien, à commencer par les créatures sauvages, monstres sous-terrains chez Dante et sous-marins chez Prosa. Nous venons d'évoquer l'ombre inquiétante du « pesce spada<sup>79</sup> », mais elle voit également un requin entraîner vers le fond un de ses compagnons, échos de la « lonce [...] vive et légère<sup>80</sup> », du lion et de la louve du chant I, ou encore des « trois furies infernales<sup>81</sup> » aux cheveux de serpents du chant IX. Arrivée au fond, à Lampedusa Beach, elle rencontre un employé des douanes fantôme, « Monsieur le lieutenant de la caserne de Lampedusa Beach », qui n'est pas sans rappeler le personnage de Charon : comme à lui, il faut payer un « péage<sup>82</sup> », et comme lui avec Dante, il semble incapable de l'empêcher véritablement de passer.

## E ) Sophocle

Lors de la mise en scène d'*Incendies* en 2003, l'intérêt particulier de Wajdi Mouawad pour les textes de Sophocle n'est pas un secret, ce qui met chacun.e sur la voie, consciemment ou non, de l'interprétation hypertextuelle. Au cours des années suivantes, ses choix d'écriture et de mise en scène, tout comme certaines allusions faites dans *Le Sang des promesses – Puzzle, racines et rhizomes*, un ouvrage regroupant des notes de travail et des textes autour de sa tétralogie, sont autant d'indices, maîtrisés par l'auteur, qui pointent rétrospectivement vers la référence sophocléenne : « A mes amis aux yeux crevés, / qui marchent le visage ensanglanté et qui ont toujours eu la dignité de ne pas éclater de rire le pied posé sur le mort.<sup>83</sup> »

Les personnages d'*Incendies* sont habités par ceux d'*Œdipe roi*, et l'on peut déceler chez eux tout un réseau de correspondances. Nawal rejoue, lorsqu'on lui enlève son enfant à peine né, la dépossession que subit Jocaste, forcée par son mari Laïos à abandonner à la mort leur unique enfant. Mais elle est une Jocaste héroïque, bien moins impuissante, qui fascine tant ceux qui ont

---

78 Lina Prosa (écriture et mise en scène), *Lampedusa Beach*, Elisa Lucarelli, Palerme, Teatro Biondo stabile di Palermo, 2015, captation de spectacle mise à disposition par l'autrice, [30:40-31:00].

79 Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 32.

80 Dante Alighieri, *Divine Comédie*, *op.cit.*, p. 885.

81 *Ibid.*, p. 932.

82 Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 40.

83 Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines, et rhizomes*, Arles, Actes Sud, Montréal, Leméac Éditeur, 2009, p. 90.

entendu et propagé la légende de la « femme qui chante », que ceux qui croisent son chemin dans son exil, le notaire Lebel et l'infirmier Antoine, qui tous deux aident Jeanne et Simon dans leur quête après sa mort. Notons que, tout comme Ulysse, Nawal est dotée d'une épithète glorieuse, c'est une figure puissante, presque magique, dont on ne prononce pas le nom, comme ici Fahim qui raconte son incarcération : « Ils l'ont mise à Kfar Rayat. Tous ses amis ont été attrapés et tués. L'une d'elles s'est rendue jusqu'au café où se tenaient les miliciens et s'est fait exploser. La femme qui chante, seule, est restée en vie.<sup>84</sup> » Elle rappelle également le personnage sophocléen d'Antigone, non pas l'Antigone d'*Œdipe roi*, qui n'est qu'une enfant muette, mais celle, figure sacrificielle, de la pièce *Antigone*. Toutes deux sont emmurées vivantes, l'une jusqu'à la mort, l'autre pendant des années, pour un acte tout à la fois courageux et inutile, un acte de pure fidélité à un principe, religieux pour Antigone et moral pour Nawal<sup>85</sup>.

Plusieurs figures prophétiques font écho au devin Tirésias, comme le conteur du village Abdessamad, le centenaire Malak ou le sage Chamseddine, chef de la résistance du Sud à la langue nourrie de tournures épiques - « Si la femme qui chante a décidé de te faire confiance, c'est que tu es noble et digne.<sup>86</sup> » - et détenteur d'un savoir presque omniscient. Malgré sa maladresse, le notaire Hermile Lebel, qui ouvre l'action, rappelle par son usage de la langue populaire et son bon sens le rôle du coryphée, qui représente dans la pièce de Sophocle la voix du peuple. Lebel est le messager de la norme sociale, en ce qui concerne la famille et le deuil, et il veille à ce que ces règles (le testament, l'enterrement, les dernières volontés) soient respectées. Deux figures, comme dans *Œdipe Roi*, sauvent et recueillent l'enfant abandonné : Fahim le gardien de prison est l'équivalent du messager, qui décide de ne pas tuer l'enfant et de le confier à quelqu'un, et Malak est le vieux pâtre, à qui l'enfant est donné et qui en prend soin quelques temps avant de le remettre à Nawal. Enfin, la figure d'Œdipe se retrouve dans plusieurs personnages : Nihad, bien sûr, mais également Sawda, pour la soif de vengeance dont ils font preuve tous deux, Jeanne, car ils mènent chacun l'enquête, minutieusement, pour découvrir la vérité de l'inceste, ou encore Nawal, pour sa capacité à tuer comme pour son héroïsme<sup>87</sup>.

Lorsque son origine incestueuse est révélée à Simon, Chamseddine glisse une allusion à la nature référentielle de la situation, et par extension à l'hypertextualité de la pièce : « Le fils est le

---

84 Wajdi Mouawad, *Incendies, op.cit.*, p. 93-94.

85 Elle venge le massacre des camps de réfugiés en tentant d'assassiner une seule personne, le chef des milices, plutôt que de commettre en représailles un nouveau carnage sur des innocents, comme le voudrait Sawda.

86 Wajdi Mouawad, *Incendies, op.cit.*, p. 119.

87 Rappelons qu'au début de la pièce, le chœur fait appel à Œdipe pour sauver la ville de la peste et des calamités qui l'accablent, et qu'il a, des années auparavant, délivré Thèbes du Sphinx.

père de son frère, de sa sœur. Tu entends ma voix, Sarwane? On dirait la voix des siècles anciens Mais non, Sarwane, c'est d'aujourd'hui que date ma voix.<sup>88</sup> » Il demeure également dans la pièce des marques d'ironie tragique. Aux retentissantes exclamations publiques d'Œdipe, promettant l'exil à l'assassin de Laïos, répond par exemple Jeanne qui, se voyant inlassablement interrogée par Malak sur les étapes qui l'ont conduite à lui dans sa recherche de l'enfant mis au monde par sa mère en prison, répond très justement, sans le savoir : « A ce rythme, on arrivera au jour de ma naissance.<sup>89</sup> » Notons simplement, pour terminer, une différence essentielle dans le positionnement des personnages au cours de l'enquête. Œdipe est la figure principale chez Sophocle, mais Wajdi Mouawad opère un important décentrement : c'est Nawal qui initie la révélation, après sa mort, alors que Jocaste fait tout ce qu'elle peut pour maintenir le secret une fois qu'elle comprend ; ce sont les jumeaux, donc les enfants de l'inceste, qui partent activement à la recherche de la vérité, et la figure œdipienne, Nihad, se trouve repoussée au second plan, objet et non sujet de la recherche, silencieux pendant une grande partie de la pièce, et entièrement coupable des horreurs qu'il commet.

## Chapitre 2 : Une scène habitée par les spectres

### *Coexistence sur scène de la vie et de la mort*

Après avoir pleinement exploré les détails de ces hantises littéraires, dans toute la discrétion de leur référence, penchons-nous maintenant sur un nouveau critère, essentiel, de ce type de réécritures : l'omniprésence de la mort. Évoluant parmi les personnages vivants et leurs diverses agitations, les morts et les fantômes investissent la scène. Précisons pour commencer que cette cohabitation est centrale, sur le plan esthétique et thématique, dans la mesure où elle est le reflet de la binarité qui articule toute notre réflexion. *Incendies* est la pièce du corpus où cette coexistence est la plus évidente, puisque vivants et morts, présent et passé, ne cessent de se rencontrer physiquement. Dans son article sur le silence dans *Incendies*, Gaëtan Dupois parle d' « analepses » et d' « allers-retours entre le passé et le présent<sup>90</sup> », mais ces choix sémantiques

---

88 Wajdi Mouawad, *Incendies, op.cit.*, p. 124.

89 *Ibid.*, p. 98. Pour rappel, elle est sur le point de découvrir que cet enfant n'est pas son frère Nihad, mais elle-même et son jumeau Simon, issus du viol de leur mère par leur frère.

90 Gaëtan Dupois, « L'écoute des silences dans *Incendies* de Wajdi Mouawad », *Postures*, [En ligne], n°28, 2018, p. 8.

décrivent mal, à mon sens, la véritable superposition des époques sur scène : non pas une succession de scènes passées et présentes, comme peuvent le permettre dans un film une série de *flash-back*, mais une réelle interpénétration qui voit les tirs de mitrailleuse du passé rejaillir dans les arrosages automatiques du présent, la mère morte répondre aux questions de ses jumeaux<sup>91</sup>, et se tenir debout à côté d'eux sur scène<sup>92</sup>.

La mort se manifeste également par une forte atmosphère de deuil, qui peut même constituer un déclencheur, comme le décès et l'ouverture du testament de Nawal enclenche dans *Incendies* la quête d'identité, en faisant débiter l'action dans un cadre mortuaire, ce rite légal de nos sociétés contemporaines qu'est le bureau d'un notaire. La mort est omniprésente dans les dramaturgies des trois œuvres, au-delà de l'évidence thématique du décès de Nawal ou de l'imminence de celui de Shauba et de Minetti. Elle traverse notamment le discours du personnage de Thomas Bernhard<sup>93</sup>, et celui de Lina Prosa, qui tout en se noyant identifie la mort comme la fin commune de tous les parcours religieux : « Qui peut voler son métier à Mahomet... / Qui peut le voler à son dieu... / In extremis tous les deux trouvent un accord, et finissent par nous offrir le même remède.<sup>94</sup> » Dans *Minetti*, la mort s'infiltré même chez les personnages secondaires, comme la dame en rouge dont le rituel alcoolique dans une chambre d'hôtel semble nous préparer au suicide du vieil acteur. Cette atmosphère mortuaire prend sa source dans chacun des hypotextes que nous avons évoqués dans le premier chapitre. *La Divine Comédie* fait franchir à Dante la frontière de la mort et il y parcourt tour à tour le paradis, le purgatoire et l'enfer chrétiens, tandis qu'Ulysse rend visite aux morts des Enfers. Thèbes, lorsque démarre *Œdipe Roi*, est ravagée par les catastrophes, et le prologue ouvre l'action par la description de morts innombrables. *Le Roi Lear* voit survenir sept morts, dont quatre cadavres – Goneril, Régane, Cordélia et Lear – sont enlevés de scène à la fin, « au son d'une 'marche funèbre'<sup>95</sup> », et la mort irrigue tout autant que dans *Minetti* le discours des fous. Toute l'œuvre picturale de James Ensor, enfin, est traversée par une morbidité parfois sobre, comme dans le portrait qu'il fait de sa mère sur son lit de mort en 1915<sup>96</sup>, parfois grotesque comme dans ses multiples occurrences de squelettes dansants, ou dans

---

91 Voir les scènes 14 et 30, dans Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 55 et 105-106.

92 Voir par exemple la didascalie en ouverture de la scène 34 : « *Simon et Hermile Lebel devant Chamseddine. / Nawal (45 ans).* », *ibid.*, p. 116.

93 Voir l'isotopie récurrente de la mort, comme ici, dans Thomas Bernhard, *Minetti*, op.cit., p. 26 : « Rien que cohérence madame / dans laquelle nous périssons tous / périssons madame / il regarde l'heure / L'artiste de l'esprit / l'artiste de la tête qui s'est blessé à mort / qui est entré dans la catastrophe ».

94 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, op.cit., p. 40.

95 William Shakespeare, *Le Roi Lear*, op.cit., p. 411.

96 James Ensor, *Ma Mère morte*, 1915, huile sur toile, 75 x 60 cm, Ostende, Musée d'Art à la mer.

l'autoportrait qu'il réalise en 1888, intitulé *Mon portrait en 1960*<sup>97</sup>, qui représente son corps décomposé, mi-os mi-chair, en position allongée.

Pour finir, folie, vieillesse et décrépitude sont autant de signes, dans *Minetti*, de l'imminence de sa mort. En écho à Lear, qui dans ses délires se croit déjà mort, le vieil homme en figure les prémices mais la repousse en parlant dans le vide : « Parler, parler encore, pour ne pas avoir à se taire, à en finir, à en finir avec la vie...<sup>98</sup> ». L'exposition de sa carcasse abîmée agit comme ces maisons en ruines dans les romans gothiques dont l'apparence, dès les premières pages, figure la hantise et la mort.

## *Spectralité*

A travers moi, ce sont des fantômes  
qui vous parlent.<sup>99</sup>  
Wajdi Mouawad

La spectralité doit être distinguée de la hantise car elle n'est que l'un de ses différents aspects, mais on la retrouve dans toutes les réécritures théâtrales que l'on peut qualifier de hantées. Laissons de côté les quelques figures spectrales de nos hypotextes pour nous concentrer sur celles, nombreuses, qui peuplent notre corpus, à commencer par les personnes qui se noient avec Shauba. Évoquant les ombres muettes des enfers homériques, Shauba décrit, saisie par la peur, les corps fantomatiques qui évoluent verticalement autour d'elle et la frôlent en sombrant. Dans ces quelques phrases notamment, elle convoque les imaginaires de l'abysse, du macabre et de la terreur :

Quelle frayeur! Qui est-ce?  
Une ombre est à côté de moi.  
Elle glisse rapidement dans l'abîme.  
C'est un cadavre. C'était une des planches humaines.  
Le ventre écartelé.  
Un requin l'a saisie entre ses dents.  
Il lui a volé le repas du jour oui.<sup>100</sup>

---

97 James Ensor, *Mon Portrait en 1960*, 1888, eau-forte, papier, 64 x 114 cm, Musée des Beaux-Arts de Gand.

98 Jean-Marie Winkler, « Les mots, l'attente, la fête, la mort » dans Barbara Hutt, Pierre Chabert (dir.), *Thomas Bernhard*, Paris, Minerve, 2002, p. 344.

99 Wajdi Mouawad, *Incendies*, *op.cit.*, p. 102.

100 Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 25-26.

Dans la littérature antique, le motif de la descente aux enfers telle qu'opérée par Ulysse après avoir quitté Circé s'appelle une catabase. On peut également qualifier ainsi le voyage de Dante, et, en quelque sorte, celui de Shauba, bien qu'elle ne semble pas destinée à en jamais revenir vivante. L'évocation des ombres y est une référence directe, car on découvre le même vocabulaire dans le chant XI de l'*Odyssée*. Parmi « le vol des ombres<sup>101</sup> », Ulysse retrouve sa mère mais déplore de ne pouvoir la prendre dans ses bras : « Trois fois, je m'élançai; tout mon cœur la voulait. Trois fois, entre mes mains, ce ne fut plus qu'une ombre ou qu'un songe envolé<sup>102</sup> »

Shauba compare ses compagnons à des poissons<sup>103</sup>, car pour elle ils sont déjà autres, ils représentent l'altérité du corps mort, des ombres errantes qui ont passé la limite de ce qui est humain. Le travail du souffle que produit le corps de l'actrice participe également de cette spectralité, et ce à l'intérieur même du texte, qui lui fait porter l'écho fantomatique de la voix de sa tante : « "Je suis Mahama, l'Affricaine" / "Non, Mahama, tu es l'Africaine" / "Non, Shauba, je suis l'Affricaine"<sup>104</sup> ». Dans la mise en scène italienne, Elisa Lucarelli, qui demande à ce qu'on la fasse sécher au soleil, comme Achille du fond des enfers<sup>105</sup>, se met à pousser un cri silencieux, douloureux, la bouche ouverte à craquer et le corps penché, tordu, s'avançant courbée jusqu'en bord de scène. C'est sa propre vie, et celle de ses camarades clandestins, qui s'échappe dans un souffle énorme traversé de bruits d'eau et se projette sur le public<sup>106</sup>.

Dans *Incendies*, la figure spectrale principale est Nawal, dont le fantôme aux âges multiples habite véritablement la scène, à commencer par sa voix, qui résonne à travers celle du notaire à la lecture du testament, avec des accents prophétiques d'outre-tombe facilités par la tournure passive et les rimes internes visibles notamment dans ce passage :

Lorsque ces enveloppes auront été remises à leur destinataire  
Une lettre vous sera donnée  
Le silence sera brisé  
Et une pierre pourra alors être posée sur ma tombe  
Et mon nom sur la pierre gravé au soleil.<sup>107</sup>

---

101 Homère, Victor Bérard, *Odyssée, op.cit.*, p. 201.

102 *Ibid.*, p. 211.

103 « Des poissons jamais vus auparavant se jettent sur moi. / Cadavres. Des cadavres humains », *ibid.*, p. 13 ; « Mi vengono addosso pesci mai visti prima. / Cadaveri. Cadaveri umani. », Lina Prosa, *Lampedusa Beach, op.cit.*, p. 18.

104 Lina Prosa, *Lampedusa Beach, op.cit.*, p. 11.

105 « Ah! si j'étais là-haut, sous les feux du soleil ». Homère, Victor Bérard, *Odyssée, op.cit.*, p. 220-221.

106 Lina Prosa (écriture et mise en scène), Elisa Lucarelli, *Lampedusa Beach, op.cit.*, [44:25-45:05].

107 Wajdi Mouawad, *Incendies, op.cit.*, p. 18-19.

Nous avons déjà évoqué la présence corporelle de la mère et la façon dont elle dialogue avec ses enfants à travers le temps, mais sa présence est également perceptible de façon plus subtile, grâce au son, ou plus exactement à son absence. Car lorsque Jeanne écoute le silence de Nawal enregistré pendant des heures par son infirmier, elle se laisse hanter par la présence de sa mère qu'elle a tenté toute sa vie de comprendre. Elle affirme qu'« [o]n l'entend respirer<sup>108</sup> », une présence-absence caractéristique du fantôme, bien qu'elle s'opère ici au niveau sonore. Et de fait, la cassette qu'elle écoute tend un pont vers le passé et la voix de sa mère, qui se matérialise alors sur scène :

SIMON. Tu écoutes du silence!...

JEANNE. C'est son silence.

*Nawal (19 ans) apprend à Sawda l'alphabet arabe.*

NAWAL. Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, hâ, khâ...

SAWDA. Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, hâ, khâ...

NAWAL. Dâl, dââl, rrâ, zâ, sîn, shîn, sâd, dââd...

SIMON. Tu es en train de devenir folle, Jeanne.<sup>109</sup>

La pièce est par ailleurs traversée de spectres ponctuels, comme la figure ambiguë du père inconnu, Wahab, toujours « *au loin*<sup>110</sup> », dont on ne sait s'il est vivant ou mort, qui n'est en fin de compte qu'une conjecture jamais résolue et dont le destin se confond, pendant une bonne partie de la pièce, avec celui de Nihad. Dans l'enchaînement de certaines scènes, les didascalies font parfois disparaître les personnages comme par magie. Nazira termine sa réplique puis, d'un coup, elle « *n'est plus dans la chambre*<sup>111</sup> ». Enfin, notons que tous les personnages appartenant au passé de Nawal, même ceux, comme Chamseddine, que l'on rencontre dans le présent, sont absents de la liste des personnages qui n'en compte que sept, sur un total de vingt-et-un, soit quatorze personnages fantômes.

Dans *Minetti*, la spectralité se présente de manière plus diffuse. Une bonne partie des personnages évoqués au début de la pièce sont muets, réduits à une simple trajectoire, comme ce « *vieil homme qui boîte* », qui « *entre par la droite, se fait donner la clef d'une chambre par le portier et sort par la gauche en boitant*<sup>112</sup> ». *Minetti* est aussi traversée d'illusions, d'ombres incertaines qui attaquent la lucidité vacillante de l'acteur. Racontant sa rencontre, dans ce même hôtel, avec James Ensor, Minetti se rappelle avoir cru voir Shakespeare devant lui : « J'ai cru tout

---

108 Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 54.

109 *Ibid*, p. 55.

110 *Ibid.*, p. 31.

111 *Ibid.*, p. 38.

112 Thomas Bernhard, *Minetti*, op.cit., p. 13-14.

d'un coup / que c'était Shakespeare / alors que je parlais avec Ensor<sup>113</sup> ». Plus tard dans la soirée, il se plaint des visions qui l'assaillent et transforment les étranges personnages en ce directeur qu'il attend désespérément : « il est possible / que tout cela soit / une mystification / un mystification / Je crois / que c'est le directeur du théâtre / mais c'est un nain qui entre / ou un infirme<sup>114</sup> ».

Dans *Lampedusa Beach* et *Minetti*, ces personnages entre vie et mort, pour certains coincés dans un état intermédiaire comme ceux éjectés du bateau, éternellement migrants, s'apparentent dans certains passages plus à des mort-vivants qu'à des fantômes. Alors que son texte compare Shauba à une feuille pourrissante, l'actrice italienne se palpe et s'agrippe le corps, semblant constater déjà sa propre décomposition accélérée par l'eau<sup>115</sup>. Mêlant l'imaginaire du zombie et des danses macabres, elle réclame une croisière pour elle et ses compagnons, les imaginant, noyés, à demi putréfiés et amputés de l'un ou l'autre de leurs membres, s'aligner sur le pont d'un grand bateau en compagnie des chefs d'État italien et africain, morts et vivants mélangés.

D'origine picturale, le thème des danses macabres est né à la fin du Moyen-Age<sup>116</sup> et s'est décliné dans le temps à tous les autres arts, y compris la musique et la littérature. Bien que ce motif ne soit plus aussi répandu qu'à la Renaissance, il continue à inspirer de nombreuses œuvres contemporaines en Europe. A l'époque, elles représentaient des morts plus ou moins décomposés entraînant les vivants – pratiquement toujours des hommes, distingués les uns des autres par les attributs liés à leur métier – dans une grande ronde. Cette forme est très liée aux grandes catastrophes de masse, impliquant la mort de nombreuses personnes : les danses macabres fleurissaient souvent après les épisodes de peste, notamment, et elles eurent beaucoup de succès dans les pays germaniques. Ce qui nous amène à considérer également ce motif dans *Minetti*, où les rires grinçants des personnages masqués entraînés dans une course festive apparemment perpétuelle sont un écho à l'esthétique entrecroisée de joie et de mort qui habite beaucoup des tableaux d'Ensor. Pour n'en citer qu'un, *Squelette arrêtant masques*<sup>117</sup> représente deux squelettes dansant avec plusieurs personnages masqués, dans une composition alignée en frise qui rappelle justement l'horizontalité des danses macabres médiévales.

---

113 Thomas Bernhard, *Minetti*, op.cit., p. 12-13.

114 *Ibid.*, p. 50.

115 Lina Prosa (écriture et mise en scène), Elisa Lucarelli, *Lampedusa Beach*, op.cit., [37:58].

116 On considère que le premier exemple de danse macabre est une série de fresques au cimetière des Saints-Innocents à Paris, réalisée en 1425.

117 James Ensor, *Squelette arrêtant masques*, 1891, huile sur toile, 30,5 x 50,7 cm, collectionneur.euse privé.e.

## *La maison hantée, le cimetière, le charnier et le tombeau*

Historiquement, la hantise a toujours été attachée à la notion d'espace, si l'on se fie à son sens étymologique hérité de l'ancien français *hant*, qui signifiait : « fréquentation plus ou moins habituelle d'un lieu<sup>118</sup> ». Par la suite, l'évolution progressive vers son actuel sens surnaturel, amorcée au XIX<sup>e</sup> siècle, nous rapproche encore des maisons hantées et autres lieux fréquentés par des fantômes dont notre corpus regorge, comme la prison d'*Incendies*, Kfar Rayat : « JEANNE. Kfar Rayat, ça se trouve où? / ABDESSAMAN. En enfer. / JEANNE. Plus précisément. / ABDESSAMAD. Au sud. Pas loin de Nabatiyé. Suivez la route<sup>119</sup> ». Dans *Minetti*, la maison hantée est un hall d'hôtel sur la côte flamande, un lieu qui rassemble passé – le fantôme d'Ensor, « [l]à-bas dans le coin<sup>120</sup> », et tous les regrets de l'acteur –, présent – les jeunes noctambules, la fête de la Saint-Sylvestre qui bat son plein –, et futur – l'imminence palpable de sa mort. A la porte de cet hôtel peuplé de souvenirs et de figures étranges, se heurte l'espace hostile de la tempête, et Minetti s'insurge, puisqu'à Ostende il neige rarement : « Une tempête de neige à Ostende / c'est une monstruosité<sup>121</sup> ». Et tout comme Lear finit par quitter le château de sa fille pour affronter l'extraordinaire tempête, Minetti, dans l'épilogue, sort mourir sous la neige. L'hôtel fait office d'antichambre de la mort<sup>122</sup>, où l'ironie cruelle et inarticulée des personnages fantomatiques lui désigne du doigt la sortie. Comme dans ce passage de la troisième partie, où Minetti discute à l'écart avec la jeune fille et réalise que ce voyage sera son dernier : « toutes mes économies / je les ai sacrifiées pour le voyage / Je ne pourrais pas payer / le retour / un groupe de gens qui rient et crient traverse le hall qu'on ne voit pas<sup>123</sup> ».

L'étymologie française de la hantise, avant sa fusion avec le sens anglais, ne reliait pas foyer et fantômes, et pour cause : selon l'ouvrage de Stéphanie Sauget, *Histoire des maisons hantées*, au Moyen-Age et durant l'Antiquité dans le folklore européen, les fantômes hantaient plutôt les espaces extérieurs, les marges et les bordures comme les forêts. C'est cet imaginaire que l'on retrouve convoqué dans *Lampedusa Beach* et sa Méditerranée parcourue d'ombres, ainsi que celui, plus organique, du charnier. Dans l'introduction qu'elle a écrite pour la *Trilogia del Naufragio*,

---

118 Définition du *Dictionnaire du Moyen Français*, sur le site du CNRTL, consulté le 21/05/2024, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/dmf/hantise>

119 Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 79.

120 Thomas Bernhard, *Minetti*, op.cit., p. 57.

121 *Ibid.*, p. 10.

122 Selon Marie-Claude Hubert, « L[a] mise en scène [des éléments] fonctionne comme une métaphorisation de la mort », dans « La mise en scène des éléments », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 20, Leyde, Brill, 2008, p. 155.

123 Thomas Bernhard, *Minetti*, op.cit., p. 55.

Lina Prosa emploie les mots : « mare-cimitero<sup>124</sup> », mer-cimetière, évoquant par là l'image d'une masse de corps anonymes, entassée au fond de l'eau, et faisant écho à l'infinie nécropole dantesque de la Cité de Dité, dans le cinquième cercle de *l'Enfer*. De zone de transfert, la Méditerranée se mue dans cette œuvre en non-lieu, en espace de la suspension perpétuelle, où les corps sont figés en plein mouvement. Ce non-lieu, exploré dans ses derniers instants par Shauba, c'est Lampedusa Beach, « la plage de ceux qui sont en dessous<sup>125</sup> ». Il y a une forte démarcation entre l'île de Lampedusa, tant rêvée par Mahama, et l'abysse de Lampedusa Beach, figurée par la surface de l'eau, frontière où Shauba se maintient pendant une bonne partie de la pièce. Une ligne d'eau sépare le monde des vivants de celui des morts, et sur le sable du fond, qui est comme un négatif de la plage paradisiaque, reposent les corps en exil perpétuel.

Évoquons enfin le thème du tombeau, qui se manifeste pour Minetti dans la ville de son exil, Dinkelsbühl. Cette bourgade qu'il décrit comme un « minuscule trou plongé dans le sommeil<sup>126</sup> », et où il pensait se retirer seulement quelques temps, il finit par y passer trente ans qu'il consacre à la construction de son obsession pour Lear. Condamné à la mort sociale par son refus du classicisme, il s'y voue de lui-même en étudiant compulsivement la littérature classique : « trente ans mon enfant / pendant lesquels j'ai étudié la totalité de la littérature classique / jusqu'à ce que je sache enfin / pourquoi je me refuse à elle<sup>127</sup> ». C'est aussi là-bas que son corps se délabre, et sa répétition traumatique du nom de la ville montre toute l'horreur qu'elle lui a inspiré :

On le voit bien que pendant trente ans  
j'ai vécu à Dinkelsbühl  
*il se regarde de haut en bas*  
Voilà à quoi je ressemble  
un homme qui a vécu trente ans a existé  
à Dinkelsbühl  
Ce vieux pantalon  
cette vieille veste  
ces vieilles chaussures<sup>128</sup>

Dinkelsbühl est le lieu de sa disparition de la surface de la terre, celui où il a mûri toute la haine et la misanthropie dont il témoigne maintenant. Et si sa vie s'est arrêtée à ce moment-là, cela fait de lui, en quelque sorte, un revenant, éternellement bloqué à remâcher les causes de sa mort.

---

124 Lina Prosa, « Introduzione » dans *Trilogia del Naufragio*, Rome, Editoria e spettacolo di la Monica Maximilian, 2013, p. 10.

125 Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 38.

126 Thomas Bernhard, *Minetti*, *op.cit.*, p. 51.

127 *Ibid.*, *op.cit.*, p. 51.

128 Thomas Bernhard, *Minetti*, *op.cit.*, p. 54.



## Partie II : Perspectives historique et psychologique de la hantise

### Chapitre 1 : Mémoires hantées

#### *Obsession et nostalgie*

Dans son usage contemporain, le terme hantise a pratiquement évacué l'aspect spectral anglo-saxon. Si on peut dire d'un château qu'il est hanté par des fantômes, la hantise lorsqu'elle se rapporte à l'humain évoque moins une possession surnaturelle que la récurrence de pensées ou de peurs obsessionnelles. Dans *Minetti*, cette obsession se porte, entre autre, sur la figure du peintre James Ensor avec lequel il établit une sorte de mise en abîme, car Ensor lui-même était un personnage aux thèmes récurrents. Nous avons évoqué les masques et les squelettes, et nous avons parlé d'Ostende, également. Cette ville semble occuper une place prépondérante dans l'esprit d'Ensor, car elle revient, simplement mentionnée ou comme thème principal, dans de très nombreux textes écrits par lui. En fait, tous les textes recueillis dans l'ouvrage *Mes Écrits*, qui ont été rédigés entre 1882 et 1946, parlent plus ou moins de la Belgique, et environ trois-quarts d'entre eux citent nommément sa ville natale. Notons enfin qu'il a employé tout au long de sa vie le thème de la mer, au point de se qualifier lui-même de « peintre des masques de la mer<sup>129</sup> ».

L'historienne Stéphanie Sauget, qui étudie l'évolution du spiritisme et des croyances des populations occidentales en matière de hantise, établit un lien entre le sentiment de hantise et la mémoire, comme une manifestation d'événements extérieurs :

La « hantise » traduit l'épaisseur du lieu, une épaisseur qui échappe au seul individu qui subit, d'une certaine manière, le poids d'une histoire qui l'enveloppe. La hantise n'est pas une mémoire au sens classique du terme. Elle raconte pourtant une histoire qui s'écrit dans le temps. La maison hantée est peuplée de souvenirs, de revenants. C'est une maison troublée et une maison troublante.

Dans *Incendies*, la hantise est provoquée par le fantôme d'un pays, le Liban, où est né Wajdi Mouawad. Dans un rapport écrit en 1995 au Conseil des arts du Canada, voici en quels termes le dramaturge évoquait la récurrence avec laquelle le Liban surgissait dans ses créations :

[L]’année précédente, j’avais écrit deux textes pour le théâtre [...] qui, sans le nommer expressément, sans même en être le sujet, étaient marqués par mon enfance passée au Liban et je ressentais le besoin d’aller revoir, visiter, ressentir, me laisser aller dans ce qui, somme toute, avait fini par devenir un rêve... (Avais-je

---

129 James Ensor, *Mes Écrits...*, *op.cit.*, p. 175.

réellement vécu au Liban?...) Tout cela était devenu relativement abstrait. J'en avais donc assez d'être inspiré par quelque chose, un pays, des gens, des paysages qui avaient fini par prendre dans mon esprit une tournure fantomatique.<sup>130</sup>

On retrouve dans ces phrases l'éloignement de la source ainsi que son influence floue, insaisissable, spectrale en somme. On peut s'interroger sur la raison pour laquelle l'exil est un thème présent dans les trois œuvres de ce corpus, ainsi que dans *L'Odyssée* et, dans une moindre mesure, dans *Œdipe Roi* et *Le Roi Lear*<sup>131</sup> : l'exil est une situation intrinsèquement pathétique d'incomplétude, créatrice de fantômes et de souvenirs omniprésents dans la mémoire et la création qui en découle.

Ce mal du pays qu'étudie Vladimir Jankélévitch dans *L'Irrésistible et la nostalgie*, c'est bien la nostalgie qui touche tous les exilés. Dans *Minetti*, la douleur du déracinement se perçoit tout d'abord dans un rythme particulier, ralenti, répétitif et anti-quotidien, créant un espace hors-temps dont parle Jankélévitch<sup>132</sup>. Le nostalgique est à la fois présent et absent, comme un fantôme : « Banni de tous les lieux où il n'est pas, sauf un seul où il se trouve, l'exilé a du moins la ressource d'imaginer les autres; dans ces autres lieux il vit d'une vie diminuée, d'une vie illusoire, d'une vie spectrale assez semblable à celle des âmes en peine qui peuplent l'enfer homérique<sup>133</sup> ». Ce type d'obsession ne requiert pas un passé glorieux ou particulièrement heureux, car le nostalgique est soumis à ce que Jankélévitch appelle le « mirage rétrospectif<sup>134</sup> », qui jette sur le lieu perdu un voile de particularité, qu'il ait été beau ou laid, en paix ou en guerre. Le pays fantôme est un espace nostalgique envahissant, reconstruit par l'exilé en une fiction vaporeuse :

Celui qui se sent isolé comme un étranger parmi les étrangers [...] se sent par là même solidaire d'une autre cité dont il est le citoyen, [...] d'une ville invisible, d'une république lointaine; cette république est une sorte de présence absente, un Ailleurs atmosphérique [...] que l'exilé entrevoit par transparence et comme en filigrane à travers l'agitation de la ville étrangère.<sup>135</sup>

---

130 Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses...*, *op.cit.*, p. 15.

131 Dans *Œdipe Roi*, l'exil est le châtement dont le roi menace l'assassin de Laïos, et qu'en effet il s'impose après s'être crevé les yeux, une fois la vérité dévoilée. Dans *Le Roi Lear*, Kent et Cordélia, malgré leur fidélité sincère, sont bannis du royaume par la paranoïa et la pauvreté de jugement de Lear.

132 « La nostalgie rhapsodique choisit souvent la plainte pour sa libre effusion - la plainte, [...] c'est-à-dire la chanson traînante; car elle est lenteur rêveuse et sans rapport avec la quotidienneté active. Les souvenirs remontent [...] à la surface dans la vacance du présent. Parfois la mélodie enroule et déroule sans hâte [...] ses volutes au-dessus d'une pédale continue qui indique la permanence de la fidélité et du tourment nostalgique. » Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 378.

133 *Ibid.*, p. 348.

134 *Ibid.*, p. 357.

135 *Ibid.*, p. 346.

C'est une hantise que nous décrit là Jankélévitch, et elle correspond tout autant aux représentations désincarnées du Liban dans *Incendies*, qu'à l'insistance des fantômes du passé de Minetti, et à l'exil de Shauba qui, en se noyant, voudrait retourner vers « l'Afrique<sup>136</sup> ».

### *Une langue hantée*

Des mémoires hantées de nos personnages coule une langue particulière, marquée par une esthétique de la désagrégation, mais aussi par le souffle, et par la répétition. Dans un ouvrage collectif consacré à Thomas Bernhard, Serge Rezvani évoque son « art du ressassement et de l'obsession », ainsi que sa tendance « à ouvrir toujours le même sillon<sup>137</sup> ». Qu'il s'agisse de courtes sections de pure répétition - comme dans ce passage où il évoque vraiment un disque rayé : « Ne pas partir d'Ostende [...] / Ne pas partir d'Ostende / d'Ostende pas<sup>138</sup> » - ou sur la longueur, Minetti suit son flux de pensée en concaténation, une langue qui avance lentement, par courtes variations, et qui se retombe continuellement dessus. En introduisant régulièrement de nouveaux mots, il fait glisser son propre discours en avant sans quasiment être interrompu. Une fois exprimée, sa parole est sans cesse corrigée et reformulée en partie, comme ici, au début de la pièce :

Comme ça change  
Comme ça change peu à peu  
*à la dame*  
il y a trente ans  
il y a trente-deux ans exactement  
la dernière fois<sup>139</sup>

La longue discussion pratiquement monologique qu'il a à son arrivée avec la dame en rouge pourrait être résumée en quelques phrases. C'est une langue qui ne sait plus, au même titre que celle des *mirlitonades* de Samuel Beckett, dire le monde qui l'entoure, exprimer la mémoire des décennies passées du XX<sup>e</sup> siècle, qu'il a vécues en jeune homme :

imagine si ceci,  
un jour ceci,  
un beau jour,  
imagine,  
si un jour,

---

136 Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 24.

137 Serge Rezvani, « La certitude des fous : Thomas Bernhard, arrière-petit-fils de Dostoïevski et de Nietzsche » dans Barbara Hutt, Pierre Chabert (dir.), *Thomas Bernhard*, Paris, Minerve, 2002, p. 99.

138 Thomas Bernhard, *Minetti*, *op.cit.*, p. 59.

139 *Ibid.*, p. 9.

un beau jour ceci,  
cessait,  
imagine.<sup>140</sup>

Par son extrême dépouillement, son discours renvoie également à une forme de spectralité dans la mesure où il est très peu chargé de matière. Beaucoup de connecteurs logiques sont supprimés, parfois le verbe, que l'on est réduits à deviner pour tenter de donner sens à cette trame langagière incohérente. Pourtant, au sein de cette austérité, abondent les éléments d'une parole vaine, ces mots qui ne disent rien, qui ne servent qu'à signaler que le locuteur s'adresse à quelqu'un. Parfois même, sous l'apparence de phrases, Minetti n'énonce plus qu'une liste stérile qui échoue à transmettre une véritable pensée construite :

L'acteur  
l'artiste  
le fou vous comprenez  
L'escroc  
le funambule de la corde sensible  
le terroriste  
le terroriste de l'art<sup>141</sup>

Par ses constants retours à la ligne, enfin, Thomas Bernhard offre à Minetti l'espace d'un souffle fantomatique, un silence et une « véritable écriture de la respiration des mots<sup>142</sup> », comme l'écrit Jean-Marie Winkler dans son article « Les mots, l'attente, la fête, la mort ».

Dans *Incendies*, lorsque les mots échouent à dire, Wajdi Mouawad a souvent recours aux nombres, voire à la théorie mathématique. Le dramaturge affiche volontiers, que ce soit dans sa propre exégèse ou au sein de son travail d'écriture, l'importance qu'il donne aux mathématiques dans la construction de sa pensée : « Littoral, Incendies, Forêts, Ciels. Ce sont quatre mots qui m'auront appris à lire, à écrire, à parler, à compter. Ils m'auront appris à penser.<sup>143</sup> » Comme sa fille mathématicienne qui applique l'impénétrable théorie des graphes au mystère de ses racines, Nawal choisit la métaphore de l'équation pour décrire et appréhender l'horreur, lorsqu'elle fait face à son violeur au cours de son procès : « Beaucoup de vos hommes vous craignaient, eux qui étaient des cauchemars. Comment un cauchemar peut-il craindre un cauchemar? Les hommes bons et justes qui viendront après nous peut-être sauront-ils résoudre l'équation.<sup>144</sup> » *Incendies*,

---

140 Samuel Beckett, *Poèmes suivi de mirlitonades*, Paris, Editions de Minuit, 1978, p. 27.

141 Thomas Bernhard, *Minetti*, *op.cit.*, p. 23.

142 Jean-Marie Winkler, « Les mots, l'attente, la fête, la mort » dans *Thomas Bernhard*, *op.cit.*, p. 342.

143 Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses...*, *op.cit.*, p. 5.

144 Wajdi Mouawad, *Incendies*, *op.cit.*, p. 101-102.

enfin, est parcourue de plusieurs phrases fantômes qui voyagent dans la bouche de différents personnages, à différentes époques, et permettent d'ouvrir des portes entre elles. Dans son testament, Nawal affirme à ses jumeaux : « L'enfance est un couteau planté dans la gorge, on ne le retire pas facilement<sup>145</sup> »; et la phrase trouve ensuite son origine dans la bouche de Wahab. Elle est répétée par Nawal adolescente pour dire adieu à son amour, et une fois encore, à l'adresse de Simon, dans une version conclusive et réparatrice glissée dans une lettre : « L'enfance est un couteau planté dans la gorge / Et tu as su le retirer<sup>146</sup> ».

### *La mémoire des objets*

Dans le travail de Wajdi Mouawad, certains objets ont également une mémoire. Ils se voient chargés des souvenirs d'enfance du dramaturge, ou bien de fragments du passé fictionnel des personnages, et d'un symbolisme dont, même si on n'en perçoit pas toujours ouvertement le sens, on ressent en partie la portée. Il nous apprend par exemple, dans la partie commentaire de son livre *Le Sang des Promesses*, l'origine biographique du motif de la chaise, présent dans chacun des volets de sa tétralogie :

Entendu dans *Incendies* : « MALAK. Tu vois cet arbre? Il indique la chaise. » [...] Chaise comme espace, comme maison, comme décor, comme personne, comme souvenir de toutes les chaises qui sont restées dehors sous le feu des bombardements. Souvenir de cette chaise qui est restée debout, malgré ses trois pattes, au milieu de la place des Martyrs à Beyrouth au Liban, pendant plusieurs années au cours de la guerre civile Libanaise.<sup>147</sup>

On peut penser également au nez de clown, offert par Wahab à Nawal et glissé par elle « *dans les langes de l'enfant*<sup>148</sup> » avant de le confier à Elhame pour qu'elle l'emmène à l'orphelinat. Il est la clef qui déverrouille le secret de l'identité d'Abou Tarek à Nawal, lorsque le bourreau, à son procès, le sort de sa poche et s'en pare avant de se mettre à chanter. Le nez de clown combiné au chant agit comme un totem à résonance théâtrale, qui tente vainement d'arracher la mère et le fils à l'horreur qu'ils ont partagée. De même, la veste floquée au numéro 72 contient un fragment essentiel de l'identité de Nawal, celui de la femme qui chante, la légende incarcérée. Elle aussi agit comme un révélateur, déclenchant la parole de Fahim qui rechignait à évoquer le passé :

145 Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 18.

146 Ibid., p. 130.

147 Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses...*, op.cit., p. 8-9.

148 Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 40.

« JEANNE. Et cette veste, elle ne vous dit rien cette veste et là derrière le numéro 72. / *L'homme se saisit de la veste.* / LE CONCIERGE. La femme qui chante.<sup>149</sup> » C'est ainsi que Fahim révèle que la femme qui chante n'était pas Sawda mais bien Nawal, qu'elle était une militante, qu'elle fût emprisonnée pour avoir assassiné le chef des milices, violée pendant des années, et qu'elle a donné naissance en prison.

Prenons pour dernier exemple la photographie de Nawal et Sawda retrouvée par Jeanne. Nous avons déjà évoqué l'interpénétration constante des époques dans cette pièce : la photo en est l'un des agents. Dans la scène 18, c'est cet objet, chargé à la fois d'indices et de questions, qui se fait le support du voyage dans le passé par Jeanne, dans la mémoire d'une morte dont il ne reste que quelques reliques. Antoine et Jeanne, en face de l'agrandissement de la photo, contemplent les deux femmes de quarante ans, tandis que s'invitent sur scène les bribes de leur fuite de l'orphelinat lorsqu'elles en avaient dix-neuf. L'autobus calciné que l'on aperçoit en fond nous ramène à l'époque où Nawal, à la recherche de son enfant, avait failli mourir mitraillée et brûlée avec les autres passagers dans un bus plein de réfugiés attaqué par des miliciens. C'est également une référence, parlante pour tous les Libanais, à l'autobus de réfugiés palestiniens qui fût mitraillé le 13 avril 1975 par des membres de la milice chrétienne, et qui déclencha la guerre civile. L'événement eut lieu à Beyrouth, en bas de l'immeuble que Wajdi Mouawad habitait à l'époque avec ses parents.

### *Théâtre de la consolation et devoir de mémoire*

Il y a, chez Wajdi Mouawad, une conscience affirmée de la dimension rémanente et hantée de son théâtre. Dans la préface qu'il a lui-même rédigée pour *Incendies*, sous le titre « Une consolation impitoyable », s'associent déjà une forme de répétitivité obsessionnelle et un vocabulaire sombre ouvrant la porte à la mémoire traumatique :

Alors, avant même qu'une ligne ne soit écrite, nous avons parlé de consolation. La scène comme un lieu de consolation impitoyable. Une consolation impitoyable. C'était déjà pour moi un pas dans le tunnel. Un esprit. Une sensation. Des mots commençaient à venir. Je me suis mis en marche. Une marche dans le noir. Les voix des comédiens me guidant.<sup>150</sup>

---

149 Wajdi Mouawad, *Incendies*, *op.cit.*, p. 92.

150 Wajdi Mouawad, « Une consolation impitoyable » dans *Incendies*, *op.cit.*, p. 10.

L'oxymore ainsi asséné par le dramaturge prône une confrontation violente et douloureuse, mais salvatrice, aux événements du passé, dans une version personnelle de la notion de devoir de mémoire. Dans *Incendies*, la mémoire se télescope dans le but de reconstruire, ce sont « des histoires qui tentent de colmater, de recoller certaines peines<sup>151</sup> », et Nawal dans la lettre qu'elle transmet à Jeanne et Simon tente effectivement de leur donner les armes pour se construire avec ces fantômes derrière leur épaule, les poussant à faire le tri dans ce qui les définit :

Où commence votre histoire?  
A votre naissance?  
Alors elle commence dans l'horreur.  
A la naissance de votre père?  
Alors c'est une grande histoire d'amour.  
Mais en remontant plus loin,  
Peut-être que l'on découvrira que cette histoire d'amour  
prend sa source dans le sang, le viol,  
Et qu'à son tour,  
Le sanguinaire et le violeur  
Tient son origine dans l'amour.  
Alors,  
Lorsque l'on vous demandera votre histoire,  
son origine,  
Remonte au jour où une jeune fille  
Revint à son village natal pour y graver le nom de sa grand-mère Nazira sur sa tombe.<sup>152</sup>

## Chapitre 2 : Le spectre de l'Histoire

### *L'Histoire mise en scène*

Mettre l'histoire entière sur la tête  
ou la tête sur l'Histoire entière madame<sup>153</sup>  
Thomas Bernhard

Comme le laisse entrevoir la fin du chapitre précédent, la question de la mémoire personnelle et celle de l'Histoire se rejoignent. Au-delà de la hantise d'un hypotexte, les pièces de notre corpus sont également hantées, de façon plus ou moins évidente, par des événements historiques. Dans son étude sur les maisons hantées, Stéphanie Sauget établit un lien entre les périodes d'instabilité politique, voire les crises meurtrières comme les grandes guerres, et la résurgence des fantômes, c'est-à-dire, dans une perspective historique et anthropologique, des

151 Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses...*, *op.cit.*, p. 41.

152 Wajdi Mouawad, *Incendies*, *op.cit.*, p. 131-132.

153 Thomas Bernhard, *Minetti*, *op.cit.*, p. 31.

pratiques de spiritisme et du signalement de cas de hantise : « Il existe des temps pour voir surgir les histoires de maisons hantées<sup>154</sup> ». Le lien est ici déjà établi entre histoires et Histoire. Elle cite, pour le XIX<sup>e</sup> siècle, la Révolution française et la période post-révolutionnaire, les guerres napoléoniennes, ou encore la Guerre de Sécession, aux États-Unis ; les deux guerres mondiales et la Shoah, également, pour le XX<sup>e</sup> siècle. Lorsque de grandes quantités de personnes meurent brusquement, ces « mal sauvés<sup>155</sup> » se traduisent dans les mémoires par une forme de hantise collective. Au théâtre, les conflits historiques laissent également leur trace, mais la composante religieuse, qui voudrait qu'âme tourmentée revienne nous hanter, se mue en une hantise esthétique, souvent traversée de spectralité.

La digestion artistique du fait historique en une proposition scénique rappelle la pratique, là encore rapportée par Stéphanie Sauget, de la maison à *hanter*. Dans les histoires de maisons hantées, longtemps les habitants furent visités par des présences spectrales préalablement attachées à la bâtisse, mais au XIX<sup>e</sup> siècle, aux États-Unis, commencèrent à apparaître des cas de lieux construits dans le but d'attirer les esprits. *Histoire des maisons hantées* cite la *spirit room* de la famille Koons, construite en 1852, dans laquelle un article du *Spiritual Telegraph* raconte qu'on pouvait entrer en contact avec plus d'une centaine d'esprits, pour la plupart ayant vécu avant l'arrivée des européens en Amérique. Selon Sauget, « [l]es séances avaient lieu dans le noir et les esprits jouaient de la musique. Les témoins des séances pouvaient entendre de la musique et des voix et voir des mains phosphorescentes.<sup>156</sup> » Plusieurs aspects sont ici frappants : d'abord la dimension volontaire de cette hantise, ensuite l'aspect spectaculaire de ses manifestations, et enfin le choix des fantômes. En effet, il s'agit d'un cas, pas tout à fait répandu mais dont l'ouvrage cite d'autres exemples, où des personnes ont fabriqué un espace de représentation, pratiquement un décor, pour faire intervenir non pas les fantômes de mort.es récent.es, issu.es par exemple de la communauté de leur village, mais une masse conséquente de mort.es très ancien.nes, appartenant à un passé colonial et traumatique. Cette pratique, fruit de croyances autant que d'imposture, a de nombreux points communs avec nos dramaturgies de la hantise, ces œuvres à hanter.

---

154 Stéphanie Sauget, *Histoire des maisons hantées*, *op.cit.*, p. 103.

155 Emmanuel d'Alzon, cité par Stéphanie Sauget dans *Histoire des maisons hantées*, *op.cit.*, p. 33.

156 Stéphanie Sauget, *Histoire des maisons hantées*, *op.cit.*, p. 56.

## Nazisme et Anschluss

Derrière la spectralité de ses fantômes hypertextuels, la pièce de Thomas Bernhard est hantée par le nazisme, et en particulier par ses manifestations dans son pays. Né dans les années 1930, le dramaturge a vécu en tant qu'enfant la montée du nazisme en Autriche, et subi dans un pensionnat à Salzbourg l'éducation national-socialiste qui est devenue la norme après qu'en 1938, Hitler et ses troupes ont envahi cette terre voisine, en plein fantasme impérialiste et pangermanique. A la libération, le gouvernement d'après-guerre s'aligne sur la Déclaration de Moscou et se déclare victime du nazisme allemand en tant que première nation annexée au cours du conflit. Pourtant, toute sa vie, Thomas Bernhard considère son pays comme complice du nazisme, et ne cessera de dire publiquement son aversion pour un peuple et une culture qu'il va jusqu'à présenter comme le terreau du national-socialisme européen. Au cours des trois décennies de sa carrière, il a continué à répéter que, loin d'avoir disparu après-guerre, le nazisme et son anti-sémitisme constitutif sont toujours présents dans toutes les couches de la société autrichienne. Les faits ne lui donnent pas tout à fait tort<sup>157</sup>, mais on imagine bien à quel point cette perspective, martelée à chaque occasion et jusqu'à sa dernière pièce, *Place des Héros*<sup>158</sup>, ont pu faire de lui une figure controversée, en partie rejetée par un pays fâché avec son devoir de mémoire.

Toute sa vie, le dramaturge a conçu pour l'Autriche un mélange de haine et d'amour indissociable, ou plutôt de répulsion et d'identification, qui l'a amené à en faire le sujet récurrent de ses pièces. Dans son article « De la malédiction d'être Autrichien », Hélène Weishard parle d'une « perspective double, où l'Autriche est à la fois l'enjeu d'une critique sans complaisance et l'unique lieu de définition de sa propre identité. »<sup>159</sup> Il reproche aux autrichien.nes leur accueil enthousiaste du nazisme, d'abord au sein même de leur politique intérieure, puisqu'il y avait un parti national-socialiste dans le pays depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, mais surtout au moment de l'Anschluss, c'est-à-dire de l'annexion. Alors gouvernée par le chancelier autoritaire Kurt Schuschnigg qui avait tenté d'organiser un référendum contre les prétentions de l'Allemagne,

---

157 En 1953, le pays adopte une loi d'amnistie qui permet à tous les anciens nazis de redevenir des citoyens comme les autres, et en 1986, le peuple élit Kurt Waldheim, dont les responsabilités sous le gouvernement nazi avaient pourtant été établies. En 1991, 56% des autrichiens souhaitaient que les criminels de guerre nazis ne soient pas poursuivis par la justice (contre 36% en Allemagne) ; en 1976, l'année de la première de *Minetti*, ce chiffre s'élevait à 83%. Voir l'article d'Hélène Weishard, « De la malédiction d'être autrichien », dans *Thomas Bernhard, op.cit.*, p. 121-126.

158 Cette pièce met en scène un couple d'Autrichiens dont l'épouse, traumatisée, continue d'entendre, cinquante ans après, les acclamations de la foule lors du discours d'Hitler sur la Place des Héros de Vienne.

159 Hélène Weishard, « De la malédiction d'être autrichien », art.cit., p. 121.

l'Autriche plie instantanément lorsque Hitler prend les devants en traversant avec ses troupes la frontière, et le peuple est sommé par son dirigeant de ne pas résister à l'envahisseur. Plus tard, lorsqu'Hitler organise rétrospectivement le référendum à propos de l'Annexion, le peuple autrichien se prononce à 99 % en faveur<sup>160</sup>.

Rien de tout cela n'est pourtant évoqué ouvertement dans *Minetti*, mais la pièce est traversée par un réseau de références discrètes qui forment une trame référentielle. Sa critique de la société autrichienne, de sa passivité complice comme de son amnésie, se lit dans le rejet absolutiste dont fait preuve Minetti envers la communauté humaine : « Chaque jour apporte des preuves rien d'autre / de la bassesse et de l'effronterie / et de l'irresponsabilité des hommes / et c'est ce qu'on appelle la société humaine mon enfant<sup>161</sup> ». Tout le texte de la pièce est sillonné de ces phrases où transparaissent le spectre de l'adhésion au national-socialisme et l'aveuglement des populations, dans des contextes où l'acteur semble parler de tout autre chose – sa carrière, le réveillon, la vie de la jeune fille, Lear ou Ensor -, comme dans ce passage : « Les hommes n'ont pas d'oreilles / pour entendre / ils n'ont pas d'yeux / pour voir / ils n'ont pas d'intelligence / Nous vivons dans une société totalement dépourvue d'intelligence<sup>162</sup> ». Et alors que tout est calme autour de lui, Minetti s'enflamme et recourt à une isotopie de l'horreur, sans que l'on sache s'il vire à la paranoïa ou bien si tout simplement, il se souvient : « C'est un malheur / d'être venu à Ostende / Sans rien dire / je suis parti / Ils vont me chercher / Le sud de l'Allemagne est effroyable / mais il y a plus effroyable encore / le nord<sup>163</sup> ».

Esthétiquement, son recours à la répétition s'explique aussi dans ce contexte par la volonté de grossir le trait, d'exagérer pour rendre audible. Il s'en explique lui-même dans son ouvrage *Extinction, un effondrement* : « Pour rendre une chose compréhensible, nous sommes obligés d'exagérer avec lui. Seule l'exagération rend les choses vivantes et le risque d'être déclaré fou ne compte plus quand on a pris de l'âge.<sup>164</sup> » Citons également la neige, tombant dru sur cette ville qui n'y est pas habituée. Si l'on en croit Élisabeth Angel-Perez, qui a écrit un ouvrage sur les théâtres du traumatisme, le recours à la neige peut participer d'une esthétique concentrationnaire, en « projet[ant] le spectateur à l'intérieur d'une image mentale de Primo Levi ou Charlotte Delbo, qui ne cessent de décrire Auschwitz sous la neige rythmé par d'interminables appels dans le froid

160 Notons que la participation à ce référendum ne fut pas permise à une importante partie de la population, à savoir les juifs, les tziganes, les opposants politiques et, de fait, tous les gens qui ont fui à l'étranger dès les premiers jours.

161 Thomas Bernhard, *Minetti*, *op.cit.*, p. 53.

162 *Ibid.*, p. 49.

163 *Ibid.*, p. 56.

164 Thomas Bernhard cité par Antoine Spire dans « La critique de la politique autrichienne », *Thomas Bernhard*, *op.cit.*, p. 133.

glacial.<sup>165</sup> » Le personnage de Lear, lui-même, agit en cela comme un écho, car que raconte le *Roi Lear*, si ce n'est une prise de pouvoir illégitime, par des personnages cruels, sur un pays déjà dirigé par un tyran aveugle et fou, trop confiant dans la pérennité de sa position ?

Si Thomas Bernhard n'a jamais, de fait, eu à subir de répression de la part du nazisme, bien des artistes de la fin des années trente et quarante ont vu leur œuvre détruite, bannie des librairies et des scènes de théâtre en Allemagne et en Autriche lors de l'arrivée au pouvoir d'Hitler. Minetti, qui ne se remet pas d'avoir été démis de ses fonctions de directeur de théâtre quarante ans plus tôt, évoque indirectement cette mainmise des institutions nazies, souvent en parlant au présent, comme dans ce passage :

C'est le directeur du théâtre qui veut  
que je joue Lear [...]  
Un petit homme timide madame  
en même temps effrayant  
J'ai peur  
Les artistes ont tous peur  
peur  
peur  
Art et peur  
Ces hommes décident du cours de l'histoire<sup>166</sup>

On remarque bien sûr le lexique de la peur, qui revient régulièrement dans la pièce, parfois relativement dirigé, comme ici, et parfois de façon incongrue et décalée, comme lorsqu'il parle d'un « rhume effrayant<sup>167</sup> ». Dans cet autre passage, il raconte une représentation privée, à destination de « sénateurs » : « Pas d'applaudissements / rien / mon enfant / Silence total / quand le rideau est tombé / rien / pas une main n'a bougé / Une monstruosité / Puis ils m'ont fait ce procès<sup>168</sup> ». Le bannissement de Lübeck, dont il ne cesse de parler avec parfois un vocabulaire carcéral assez sombre<sup>169</sup>, est bien une référence à la répression culturelle nazie. Il oscille donc entre des allusions vagues à une « société corrompue<sup>170</sup> », et des références plus marquées à des moments historiques, comme les listes noires ou les autodafés organisés en Allemagne en 1933 :

---

165 Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible, les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 156.

166 Thomas Bernhard, *Minetti, op.cit.*, p. 16.

167 *Idem*.

168 *Ibid.*, p. 47.

169 « Condamné à trente ans de réclusion solitaire à Dinkelsbühl », *ibid.*, p. 36.

170 *Ibid.*, p. 35.

Ces centaines et ces milliers et ces centaines de milliers d'efforts  
d'applications réduites à néant  
toutes les blessures les persécutions possibles nous sont infligées  
et nous liquidés  
anéantis<sup>171</sup>

### *La guerre civile libanaise*

Dans la chronologie à l'œuvre au sein du processus d'écriture d'*Incendies*, ce n'est pas *Œdipe Roi* qui vient en premier, mais bien le Liban, et la guerre civile qui s'est déroulée là-bas de 1975 à 1990, comme en témoignent les documents préparatoires reproduits dans *Le Sang des promesses*. Wajdi Mouawad y exprime un besoin intime et éthique d'aborder la question, sous le voile de la fiction, et témoigne d'une urgence et d'une focalisation presque univoque, autrement dit d'une obsession pour la question libanaise :

Au point de départ, il y a la question de l'occupation du Sud-Liban par l'armée israélienne. Plus précisément de la prison du Sud-Liban où des milliers de Libanais furent torturés par des bourreaux libanais travaillant à la solde de l'armée israélienne. [...] Or, ce n'est là que le point de départ, [...] en ce sens que cela ne constitue en rien, ni le thème ni le fil conducteur du projet. C'est un fait historique qui me plonge dans une tempête émotive, intellectuelle et éthique complexe, tempête qui prend chez moi toute la place. Je me dois d'en parler, question de conscience, de solidarité peut-être, en tout cas, tout bêtement, parce que je n'ai pas envie de parler d'autre chose. Or, ne voulant pas, ou ne pouvant pas parler et, à la limite, n'étant pas intéressé à en parler de manière directe, j'ai eu plutôt la pulsion d'aborder la question de manière sensible.<sup>172</sup>

Rainier Grutman et Heba Alah Ghadie parlent, à propos du rôle de l'Histoire dans la pièce, de « deuxième réseau intertextuel<sup>173</sup> » adossé à la référence littéraire. De manière tout de même moins nébuleuse que dans *Minetti*, il y a dans la pièce de Mouawad un certain nombre d'éléments se rapportant à des moments marquants du conflit. La prison de Kfar Rayat, pour commencer, est directement inspirée de Khiam, une prison dirigée par l'Armée du Sud Liban, qui était une milice affiliée à l'armée israélienne, jusqu'à son retrait du pays en 2000. On y emprisonnait, sans procès, libanais comme palestiniens, et on y pratiquait la torture et les viols. De Khiam, le dramaturge a tout pris, sauf le nom. C'est la photographe Josée Lambert, rencontrée à Montréal et qui a travaillé au Liban comme reporter à la fin de la guerre civile, qui lui a appris l'existence de cette prison. Elle lui a également rapporté une phrase, prononcée par la grand-mère d'une prisonnière que l'on

---

171 Thomas Bernhard, *Minetti*, *op.cit.*, p. 23-24.

172 Wajdi Mouawad, « Approche 01 », document de travail cité par Charlotte Farcet dans « Postface », *Incendies*, *op.cit.*, p. 151.

173 Rainier Grutman, Heba Alah Ghadie, « Incendies de Wajdi Mouawad. Les méandres de la mémoire », *art.cit.*, p. 101.

torturait dans la pièce à côté afin de faire pression sur elle : « Comment peux-tu faire cela ? Je pourrais être ta mère<sup>174</sup> ». C'est cette phrase qui le met sur la voie de Sophocle et de son Œdipe, et lui inspire le nœud tragique de sa pièce. On la retrouve dans la pièce, prononcée par une dame à qui un jeune milicien tue deux fils, scène 25. Et puis le massacre que raconte Sawda, dans cette même scène, rappelle fortement celui des camps de réfugiés palestiniens de Sabra et Chatila, survenu en 1982 à Beyrouth.

Ces quelques références, relativement directes, sont entourées d'un contexte volontairement brouillé. Le pays, les factions, les milices ne sont jamais nommés clairement, et il en devient difficile de dégager les enjeux du conflit. Les noms des personnes et des lieux évoquent bien le Moyen-Orient, mais les menaces et différents camps sont tous uniformisés sous le pronom personnel « ils », assorti d'un vocabulaire de guerre lissé, purgé de ses détails référentiels : « Pays ennemi », « Invasion du Nord », « armée étrangère<sup>175</sup> », des dénominations neutres vidées de leur géographie et de leur histoire, tout autant que les périphrases employées par les jumeaux pour éviter de nommer le Liban. Après l'assassinat de leurs collègues de travail au journal, Nawal dit à Sawda : « NAWAL. Nous sommes au début de la guerre de cent ans. Au début de la guerre du monde. [...] SAWDA. Mais où est la guerre? Quelle guerre? / NAWAL. Tu sais bien. Frère contre frère, sœur contre sœur. Civils en colère.<sup>176</sup> »

Certaines scènes ont particulièrement le rôle de troubler la binarité qui sépare passé et présent, Histoire et quotidien, voire Orient et Occident. Dans la scène 19 intitulée « Les pelouses de banlieue », encadrée par des épisodes particulièrement traumatiques du passé de Nawal, les jumeaux se rendent chez Hermile Lebel pour signer les papiers de la succession. A ce lieu où le prosaïsme affleure partout - « *Circulation et marteaux-piqueurs à proximité*<sup>177</sup> » -, se superpose, comme un film transparent, une apparition translucide intercalée avec les répliques du présent, ce que l'on pourrait appeler une analepse. Notons, avant d'en donner l'exemple, que dès avant l'intervention du passé, la quotidienneté quelque peu navrante qui règne dans la maison du notaire est elle-même traversée de deuil, de manière assez incongrue : « C'est la maison de mes parents. Avant, il y avait des champs à perte de vue. Aujourd'hui il y a le Canadian Tire et la centrale électrique. C'est mieux qu'un puits de mazout, c'est sûr. C'est ce que papa disait juste avant de mourir. Il est mort ici dans sa chambre à coucher juste en haut.<sup>178</sup> » Par la suite, la maison

---

174 Charlotte Farcet, « Postface » dans Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 143.

175 Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 123.

176 Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 76.

177 *Ibid.*, p. 67.

178 *Ibid.*, p. 68.

se révèle hantée également par le fantôme de Nawal, et l'évocation des lignes de bus et de la pizza en cours de livraison se trouve parasitée par sa présence :

A cause des travaux, ils ont détourné la ligne d'autobus. Ils ont mis un arrêt juste là, de l'autre côté de la clôture de mon jardin. Tous les autobus qui passent s'arrêtent ici et chaque fois qu'un autobus s'arrête, je pense à votre mère. J'ai commandé une pizza. On mangera ensemble. [...] J'ai pris *all dressed* sans pepperoni parce que ça se digère mal. C'est une pizza indienne, les pizzas sont vraiment bonnes, j'aime pas ça cuisiner, fait que je commande.<sup>179</sup>

Au milieu des papiers du décès, des arroseurs automatiques et du *Canadian Tire*, surgissent les morts et s'insinue la guerre :

HERMILE LEBEL. Elle n'est jamais montée dans un autobus.

JEANNE. Est-ce qu'elle vous a dit pourquoi?

HERMILE LEBEL. Oui. Quand elle était jeune, elle a vu un autobus de civils se faire mitrailler devant elle. Une affaire effroyable.

JEANNE. Comment vous savez ça, vous?!

*Bruit de marteaux-piqueurs. [...]*

JEANNE. Qu'est-ce qu'elle vous a raconté?

SAWDA. Nawal!

HERMILE LEBEL. Elle m'a raconté qu'elle venait d'arriver dans une ville...

SAWDA. (*à Jeanne*). Vous n'avez pas vu une jeune fille qui s'appelle Nawal?

HERMILE LEBEL. Un autobus est passé devant elle...

SAWDA. Nawal!!

HERMILE LEBEL. Des hommes sont arrivés en courant, ils ont bloqué l'autobus, ils l'ont aspergé d'essence et puis d'autres hommes sont arrivés avec des mitraillettes et...

*Longue séquence de bruits de marteaux-piqueurs qui couvrent entièrement la voix d'Hermile Lebel. Les arrosoirs crachent du sang et inondent tout. Jeanne s'en va.*<sup>180</sup>

Le surgissement dans *Incendies* de ce passé mal digéré, dont témoigne par exemple Fahim, qui refuse d'évoquer l'époque où il était gardien de prison, ou Sawda toute jeune fille, tourmentée par des images traumatiques de la guerre dans son pays<sup>181</sup>, ne se rapporte pas uniquement aux conflits qui ont ravagé le Liban. Mouawad le dit lui-même, son esthétique est traversée de tous les conflits qui ont traversé le monde durant les premières décennies de sa vie, et même au-delà, de tout le XX<sup>e</sup> siècle :

---

179 Wajdi Mouawad, *Incendies, op.cit.*, p. 68-69.

180 *Ibid.*, p. 69-72.

181 « Mes parents ne me disent rien. Ils ne me racontent rien. Je leur demande : "Pourquoi a-t-on quitté le Sud?" Ils me disent : "Oublie. A quoi bon. N'y pense plus. Il n'y a pas de Sud. Pas d'importance. On est en vie et on mange chaque jour. Voilà ce qui compte." [...] Je leur dis : "Je me souviens, on a fui au milieu de la nuit, des hommes nous ont chassé de la maison. Ils l'ont détruite." Ils me disent : "Oublie." Je dis : "Pourquoi mon père était à genoux à pleurer devant la maison brûlée? Qui l'a brûlée?" On me répond : "Tout cela n'est pas vrai. Tu as rêvé, Sawda, tu as rêvé. », *ibid.*, p. 52.

Je suis né pendant la guerre du Vietnam quelques semaines après les événements de Mai 68 et me suis éveillé quittant la prime enfance avec la guerre du Liban puis celle de l'Iran contre l'Irak ma pensée est dépassée par la guerre des Malouines et j'ai senti la nécessité de prendre la parole avec la guerre d'ex-Yougoslavie les charniers du Rwanda ont été le relais de la guerre du Golfe et ont précédé les hécatombes du Kosovo je n'ai rien compris aux massacres en Algérie et personne ne m'a parlé encore du Tibet et très peu de la Somalie je suis devenu adulte avec la seconde Intifada de septembre 2000 et mon innocence a éclaté contre le récif du 11 septembre 2001.

Comme le fait remarquer Charlotte Farcet, la pièce fait aussi référence, par de menus indices, à d'autres guerres : « Des détails en témoignent, comme l'évocation de machettes, inexistantes pendant la guerre du Liban, ou l'histoire de cette mère devant choisir entre ses trois fils, rapportée pendant la Seconde Guerre mondiale.<sup>182</sup> »

Ce spectre de la guerre du Liban, soutenu par les fantômes de tant d'autres conflits meurtriers, on le reconnaît enfin dans les représentations d'une banalité de la violence. Évoquons encore une fois Fahim, en qui on reconnaît un maillon de la chaîne assassine, gardien d'une prison inhumaine et à qui l'on confiait le rôle de noyer les enfants nés des viols répétés sur les prisonnières. Comme tant d'autres personnes, Fahim n'a aucun intérêt personnel dans ce conflit, aucune haine particulière, mais forcé de choisir un camp et de travailler, il devient bourreau, lui aussi. Le symbole ultime de cette banalisation, fusion d'une figure littéraire et de l'un de ses propres futurs possibles, terrifiant, Mouawad lui donne le nom de Nihad. Comme lui, Nihad a appris tout jeune à manier des armes, et rêvé enfant de devenir milicien, et le dramaturge imagine, en quelque sorte, ce qui aurait pu lui arriver de pire s'il n'avait pas eu la chance de fuir avec sa famille, dès les premiers moments du conflit : grandir en jeune homme fasciné par la guerre, dénué d'empathie et ne concevant la violence que sur un mode épique, confondant horreur et beauté, art et sadisme. Ce passage, où Nihad s' imagine interviewé à la télé, l'illustre bien :

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

[...] It is an artistic job. Because a good sniper, don't shoot n'importe comment, no, no, non! I have a lot of principle, Kirk!

First : When you shot, you have to kill, immédiatement, for not faire souffrir the personne.

Sure!

Seconde : You shoot all the personne! Is equitable with tout le monde!

[...] You know, Kirk,

Every balle que je mets dans le fusil,

Is like a poème.

And I shoot a poème to the people and it is the précision of my poème qui tue les gens et c'est pour ça que my photos is fantastic.<sup>183</sup>

---

182 Charlotte Farcet, « Postface », *Incendies, op.cit.*, p. 157.

183 Wajdi Mouawad, *Incendies, op.cit.*, p. 115.

## *Le colonialisme dans Lampedusa Beach*

*Lampedusa Beach* ne fait pas mystère, contrairement à *Incendies*, de la situation historique à laquelle elle fait référence. Devenue un symbole de la crise migratoire en Italie et en Europe, l'île de Lampedusa évoque les naufrages de bateaux en mauvais état, chargés de clandestins fuyant des pays en guerre, la dictature et la misère. Ce sujet est d'actualité depuis des années, et il trouve son fondement, en partie, dans le colonialisme occidental en Afrique. De manière moins directe, la pièce de Lina Prosa fait aussi référence au passé colonial des pays européens sur ce continent. La Méditerranée a toujours été un lieu fortement politique, tout à la fois frontière, route et centre névralgique de l'histoire et du commerce entre les trois continents. Et c'est bel et bien à son histoire coloniale que fait référence Jean-Paul Manganaro lorsqu'il affirme : « Le plan infini de cette tragédie est la Mer Méditerranée, la mer qui a charrié dans ses eaux tous les mythes qui ont servi à occulter une histoire cruelle de colonisations et de conquêtes, d'appropriations, de dominations, d'assujettissements, de soumissions.<sup>184</sup> »

L'introduction du personnage de Mahama, dès le début de la pièce, n'est pas anodine. A travers les souvenirs de sa nièce, elle se présente : « Sono Mahama l'affricana<sup>185</sup> ». L'identité ainsi présentée est lissée, généralisée comme un concept lointain par l'usage d'un article défini, associé au nom d'un continent tout entier. Mahama ne vit pas en Érythrée ou au Ghana, Mahama est africaine, et c'est tout. Cette dénomination permet d'une part à Lina Prosa d'universaliser son propos, et d'autre part de faire référence à cet imaginaire colonial de la femme africaine, toujours au singulier, uniforme et lointaine, essentiellement autre. On peut en ce sens s'interroger sur le redoublement de consonnes, qui revient plusieurs fois au cours de la pièce avec des objectifs divers. Ici, c'est une forme de distance qu'il semble manifester, comme pour faire résonner la nature artificielle d'une figure fantasmée, fabriquée, de la femme vivant en Afrique. Notons enfin que « Mahama, l'Affricaine<sup>186</sup> », sans virgule en italien, rappelle le titre d'un film célèbre de 1937, *Scipion l'Africain*, commandé par le régime fasciste et primé à la Mostra de Venise, qui raconte la victoire du général romain sur Carthage, en actuelle Tunisie, au III<sup>e</sup> siècle avant J.-C.

---

184 Jean-Paul Manganaro, « Lina Prosa : Cassandre, Penthésilée, la Méditerranée. Nouveaux mythes, nouveaux chaos », dans Dominique Budor et Maria Pia de Paulis-Dalembert (dir.), *Sicile(s) d'aujourd'hui*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 184.

185 Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 17.

186 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 11.

Dans son adresse au « chef de l'État d'Afrique<sup>187</sup> », Shauba demande à ce qu'il récupère son bol de coco, qu'elle a emporté avec elle en exil :

Si la marine militaire italienne récupère mon bol de coco  
demandez au chef de l'État italien de vous le rendre...  
même si le dossier sera long n'y renoncez pas,  
rendez-le à Mahama...  
ou si vous voulez, mettez-le dans un musée...<sup>188</sup>

La mention du musée rappelle la question de la restitution des œuvres d'art volées par les colonisateurs à de nombreux pays d'Afrique et du monde entier, tandis qu'elle se démène en prières à tous les chefs d'États, comme à des dieux, pour qu'on ne la laisse pas disparaître sans laisser de traces.

### Chapitre 3 : Hantise et inconscient

Nul n'a besoin d'une chambre pour être hanté;  
nul n'a besoin d'être une maison;  
l'esprit a des couloirs.<sup>189</sup>  
Emily Dickinson

#### *Surgissement du traumatisme*

La réécriture est une pratique hypertextuelle *a priori* consciente, dans laquelle un.e auteur.ice choisit de reprendre un texte existant et de le modifier sur tout un réseau de paramètres jusqu'à produire une œuvre nouvelle. La hantise, elle, procède d'un dispositif moins systématique. Nous avons décrit, dans la première partie de notre réflexion, la façon particulièrement ténue avec laquelle les hypotextes affleurent dans les pièces du corpus, ainsi que la manière dont le texte source ne se trouve pas toujours à l'origine du projet d'écriture, mais peut survenir plus tard, par analogie ou par résonance. Dans son sens actuel, la hantise désigne la peur, la pensée tout à la fois insistante et inquiétante de voir ressurgir le passé au présent ; que survienne à nouveau la guerre, la faim, la maladie ou bien la violence<sup>190</sup>. La hantise parle de ces fantômes que sont les traumatismes qui menacent de se manifester en nous sans que l'on puisse prétendre les contrôler.

187 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, op.cit., p. 33.

188 *Ibid*, p. 35-36.

189 Emily Dickinson, *Car l'adieu, c'est la nuit*, Paris, Gallimard, 2007, p. 129.

190 Le 9<sup>e</sup> dictionnaire de l'Académie parle de « [p]réoccupation constante que l'on a d'une chose que l'on redoute », et précise que « [l]orsque l'idée de crainte est moins nette, on dit plutôt obsession ».

Qu'en est-il alors sur le plan de la création ? L'hypotexte peut-il surgir dans l'œuvre sans avoir été convoqué, de même que nos souvenirs nous hantent ? Ces dramaturgies accordent-elles, par analogie, une place particulière aux thèmes traumatiques ? Dans son article sur la réécriture, Erik Pesenti-Rossi s'interroge lui-aussi sur la possible part d'inconscient dans le processus de réécriture, ainsi que sur ce que l'hypertextualité peut nous dire, ou pas, de la personne qui réécrit :

La réécriture sert à la fois de stimulateur de questionnement sur le temps et sur l'identité. D'abord l'identité de celui qui réécrit, car il y a des réécritures apparemment fortuites, inconscientes, qui constituent des rencontres heureuses, entre deux œuvres et deux auteurs. Ce genre de réécriture naît souvent de l'amour pour une œuvre, une empathie, un désir de ne jamais en finir avec une œuvre, ses personnages, son atmosphère, sa poésie, etc.<sup>191</sup>

On parle ici de contamination, une imprégnation d'ordre esthétique, voire thématique et structurelle, lancinante, dont la conscience pourrait n'émerger qu'en cours de route, voire ne pas émerger du tout. La source serait alors comme issue d'une sorte de magma littéraire commun, pour ne surgir qu'au gré des bouillonnements erratiques, de-ci de-là dans l'hypertexte. C'est en partie ce qu'entend la chercheuse Claudette Oriol-Boyer lorsqu'elle affirme que « chaque scripteur possède [...] à son insu une compétence en matière de réécriture. Elle se fonde sur un savoir métalinguistique et métadiscursif inconscient.<sup>192</sup> » La passivité du processus se trouverait ensuite prise en main, et façonnée. Dans *Incendies*, par exemple, on sait que l'hypotexte sophocléen n'est intervenu qu'après. L'idée n'était pas, à l'origine, de réécrire *Oedipe roi*, mais bien de parler du Liban, et plus généralement de la violence en contexte de guerre et de la résilience par la force du lien familial. C'est bel et bien par imprégnation, par véritable obsession pour Sophocle, que le motif œdipien a semblé émerger de lui-même, accompagné de structures constitutives du texte source. L'imprégnation est plus forte encore chez Lina Prosa, elle est même pensée par la dramaturge qui attribue à sa terre natale, la légendaire Sicile, son goût pour la réécriture de mythes et la tragédie antique<sup>193</sup>. En ce qui concerne sa trilogie, *Lampedusa Beach*, *Lampedusa Snow*, *Lampedusa Way*, elle a mis en mots ce qu'elle appelle le « disegno di dopo<sup>194</sup> », c'est-à-dire les trajectoires qui lui sont apparues après-coup et les mouvements distincts des trois pièces : la première est verticale, le haut en bas, la deuxième également mais de bas en haut et la troisième

---

191 Erik Pesenti Rossi, « Avant-propos – Pourquoi réécrire ? », *op.cit.*, p. 6.

192 Claudette Oriol-Boyer (dir.), *La Réécriture. Actes de l'Université d'été tenue à Cerisy-la-Salle du 22 au 27 août 1988*, Grenoble, CEDITEL, 1990, p. 18-19.

193 A ce propos, voir Jean-Paul Manganaro, « Lina Prosa : Cassandre, Penthésilée, la Méditerranée. Nouveaux mythes, nouveaux chaos », *art.cit.*, p. 184.

194 Lina Prosa, « Introduzione » dans *Trilogia del Naufragio*, *op.cit.*, p. 11. Le « dessin d'après », ma traduction.

se déplace à l'horizontale. La prise de conscience structurelle qui a donné lieu à cette schématisation, nettement postérieure à l'écriture de la pièce, pourrait indiquer que la concordance entre les mouvements descendants de *Lampedusa Beach* et de *L'Enfer* de Dante n'a pas nécessairement été pensée dès l'origine.

Historiquement, dans les sociétés chrétiennes, les phénomènes de hantise sont le signe de péchés, qu'il faut extirper du lieu hanté. Avec l'influence de la psychanalyse, cette conception migre de la cause extérieure – un péché a été commis dans tel lieu – à la cause intérieure – telle personne est possédée en raison de sa sensibilité particulière : c'est ce que Stéphanie Sauget appelle l'internalisation des causes de la hantise. Se déploie alors l'idée d'une hantise personnelle, selon laquelle « [l]a maison "dite" hantée n'est plus qu'un cadre aux déploiements de phénomènes d'hystérie, de télékinésie provoqués par des "névropathes".<sup>195</sup> » Il y a donc des trajectoires parallèles entre l'invention de la psychanalyse et l'évolution des théories spiritualistes<sup>196</sup>, ce qui nous pousse à établir un lien entre la hantise telle qu'on la conçoit aujourd'hui, héritée de ces théories, et des notions psychanalytiques telles que le traumatisme. Le sociologue Joan Stavo-Debaugé fait le lien entre hantise et traumatisme, car même si elles appartiennent au passé, les causes de ce dernier continuent d'agir sur le présent :

En raison de la hantise qu'il peut générer, le traumatisme n'est donc pas la simple empreinte du choc d'un événement passé, dont les effets seraient échus. C'est au présent qu'il fait frémir et c'est de l'avenir qu'il peut survenir [...]. L'éventualité de cette énième survenance d'un mal dont la mémoire (ou l'imagination conjecturante) se fait puis retient une certaine image convoque une modalité attentionnelle spécifique: celle qui consiste à se tenir sur ses gardes et à veiller anxieusement à ce qui vient.<sup>197</sup>

De fait, les œuvres du corpus sont bel et bien hantées par des traumatismes, ceux de la guerre, de l'exil, des violences sexuelles et du génocide, et l'approche de la mort, qui survient dans les trois pièces, y a une fonction révélatrice. Dans la scène 34 d'*Incendies*, on apprend par exemple que Nawal a toujours eu l'intention d'attendre sa propre mort pour lancer ses enfants sur les traces de leurs origines, puisqu'elle avait affirmé à Chamseddine : « Quand tu entendras à nouveau parler de moi, je ne serai plus de ce monde.<sup>198</sup> » Dans *Lampedusa Beach*, Shauba choisit ce moment, « l'antichambre de la mort », pour annoncer l'agression sexuelle qu'elle a subie sur le bateau, et

195 Stéphanie Sauget, *Histoire des maisons hantées...*, *op.cit.*, p. 99.

196 « A partir de la seconde moitié de XIX<sup>e</sup> siècle, en Amérique puis en Europe, surgit un nouveau type d'interprétation des maisons hantées : l'interprétation des spirites. Le spiritualisme [...] apparaît dans ses formes modernes aux États-Unis en 1847-1848 et se diffuse très rapidement, devenant un phénomène de mode. » *Ibid.*, p. 47.

197 Joan Stavo-Debaugé, « Le concept de "hantises" de Derrida à Ricœur (et retour) », *Études Ricoeuriennes*, vol. 3, n°2, 2012, p. 142.

198 Wajdi Mouawad, *Incendies*, *op.cit.*, p. 117.

dépouiller sa tante de sa naïveté quant aux risques encourus par les femmes qui tentent d'émigrer : « Au moment où je me noie j'ai besoin de te le dire, je dois te dire la vérité : / les Africaines doivent aller en Europe en avion, / pas en bateau.<sup>199</sup> »

### *Le tabou de l'inceste*

Nous venons donc de mettre en évidence une troisième strate dans la superposition des hantises : celle du traumatisme personnel vient rejoindre celles des obsessions hypertextuelles et historiques. Penchons-nous maintenant sur la hantise universelle de l'inceste, qui explique en partie la popularité littéraire, artistique et psychanalytique du mythe d'Œdipe. Dans la pièce de Mouawad, la révélation en est repoussée à la fin, mais il reprend un élément central d'*Œdipe roi* qu'il réinterprète à l'aune des théories psychanalytiques, transférant le pouvoir écrasant du divin à l'inconscient. Dans la tragédie de Sophocle, ce sont les dieux qui manifestent leur colère contre l'ignominie du parricide et de l'inceste, en répandant la mort et la maladie sur la ville de Thèbes. Moins littérales, les conséquences de l'inceste dans *Incendies* sont à chercher dans la relation ravagée qu'entretient la mère avec ses enfants qui en sont le fruit. Comme dans *Œdipe roi*, ces répercussions sont à l'œuvre chez les personnages concernés malgré l'ignorance dans laquelle ils vivent de leur origine – Nawal y compris, puisqu'elle n'apprend la véritable identité de son bourreau que lors des procès, cinq ans avant sa mort. Si cette pièce est une tragédie, on peut la qualifier de post-psychanalytique, car ses personnages ne sont pas impuissants face aux dieux, mais face à l'implacabilité du traumatisme.

L'inceste affleure souvent à travers des phrases qui sont comme des indices pour les spectateurices, tout en manifestant le travail inconscient du fait incestueux sur les personnages, et ce dans les deux pièces. Œdipe, qui pourtant n'a jamais rencontré le roi qui l'a précédé, et qui a épousé sa femme, ne cesse de se présenter symboliquement comme le fils de Laïos, ce qu'il est effectivement : « Aussi mènerai-je pour sa cause, comme s'il était mon père, un bon combat; je ne reculerai devant rien dans mon enquête pour découvrir et saisir le meurtrier de Laïos, le dernier roi de notre antique dynastie.<sup>200</sup> » Le comportement de Jocaste, également, trahit parfois le lien de sang qui l'unit à Œdipe, comme lorsqu'elle les réprimande, lui et Créon, pour s'être disputés en public : « Malheureux! Quel absurde assaut d'invectives? Qu'avez-vous? Ne rougissez-vous pas,

---

199 Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 22.

200 Sophocle, Victor-Henri Debidour, *Œdipe roi*, *op.cit.*, p. 20.

quand le pays souffre comme il souffre, de remuer des rancœurs personnelles!<sup>201</sup> ». Elle les réprimande, tente de les responsabiliser, avant de les renvoyer chacun chez soi, comme on envoie des enfants dans leur chambre. Enfin, la boucle qu'effectue le trajet du sang dans la famille d'Œdipe - « Et elle pleurait la couche où, doublement malheureuse, elle avait enfanté, de son mari, un mari, et des enfants, de son enfant!<sup>202</sup> » - se traduit dans la structure même d'*Incendies* par une interpénétration complexe des temporalités, ainsi que par d'infimes détails créant des effets de miroir. Pour ne donner qu'un exemple, le premier enfant de Nawal est emmené dans un seau, et c'est aussi dans un seau qu'elle place les jumeaux nés du viol, après avoir accouché seule dans sa cellule, pour qu'ils soient emportés par le gardien. Dans cette phrase qui révèle la vérité, Chamseddine fait en sorte de mettre en évidence la double nature de la relation qui unit Nawal et Nihad par l'usage de parallélismes de construction, mère-fils, victime-bourreau :

Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère est ton père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad. Il est devenu Abou Tarek. Il a cherché sa mère, l'a trouvée mais ne l'a pas reconnue. Elle a cherché son fils, l'a trouvé et ne l'a pas reconnu. [...] Tu comprends bien : il a torturé ta mère et ta mère, oui, fut torturée par son fils et le fils a violé sa mère. Le fils est le père de son frère, de sa sœur.<sup>203</sup>

Nous avons établi un parallèle entre la peste, qui témoigne dans *Œdipe roi* de la corruption morale qui ronge la famille royale, et les difficiles relations qui unissent Nawal à ses jumeaux, marquées par son silence qui les gagne peu à peu. Sur le plan thématique, le silence occupe une place centrale dans la pièce, et l'on remarque qu'il contamine également la forme, en certains endroits. Cette présence rampante manifeste bien le tabou qui entoure la question de l'inceste. Dans *Œdipe roi*, on en bégaie<sup>204</sup>, tandis qu'on préfère pour l'annoncer, dans *Incendies*, l'usage des chiffres à celui des mots :

SIMON. Tu m'as toujours dit que un plus un font deux. Est-ce que c'est vrai?

JEANNE. Oui... C'est vrai...

SIMON. Tu ne m'as pas menti?

JEANNE. Mais non! Un et un font deux!

SIMON. Ça ne peut jamais faire un?

JEANNE. Qu'est-ce que tu as trouvé, Simon?

SIMON. Un plus un, est-ce que ça peut faire un?

JEANNE. Oui.<sup>205</sup>

---

201 Sophocle, Victor-Henri Debidour, *Œdipe roi*, op.cit., p. 43-44.

202 *Ibid*, p. 86.

203 Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 124.

204 « ŒDIPE Ce fut Apollon, l'ami, Apollon / qui lança les maux que voici, les maux / sur moi que voici, sur moi, ces horreurs ! », Sophocle, Victor-Henri Debidour, *Œdipe roi*, op.cit., p. 90.

205 Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 121.

De même que selon une certaine conjecture que Jeanne tente ensuite de lui expliquer, 1 + 1 peuvent donner 1, de même un frère plus un père peuvent n'être qu'une seule personne.

Commençons par restituer l'omniprésence du silence dans la pièce. L'action d'*Incendies*, tout d'abord, en est encadrée : elle commence par le long silence des jumeaux - d'autant plus marquant que le notaire, mal-à-l'aise, meuble fébrilement en parlant sans discontinuer - et elle se termine par le recueillement conjoint de « *Jeanne et Simon [, qui] écoutent le silence de leur mère* » sur l'une des quelques cinq cents heures de cassettes enregistrées par l'infirmier, vestige de cinq années de silence obstiné. Mais même avant qu'elle tombe dans le mutisme, le silence était très présent dans la vie de Nawal, caché dans les multiples omissions sur l'histoire de sa famille, dans tous les mots d'amour qu'elle n'arrivait pas à dire à ses enfants, rampant dans son quotidien, comme le raconte Hermile Lebel au début :

Elle m'a souvent parlé de vous. En fait pas souvent, mais elle m'a déjà parlé de vous. Un peu. Parfois. Comme ça. Elle disait : les jumeaux. Elle disait la jumelle, souvent aussi le jumeau. Vous savez comment elle était, elle ne disait jamais rien à personne. Je veux dire bien avant qu'elle se soit mise à ne plus rien dire du tout, déjà elle ne disait rien et elle ne me disait rien sur vous. Elle était comme ça.<sup>206</sup>

La découverte de la vérité a sur tous.tes le même effet : la contagion du silence. A son tour hanté par le spectre de l'inceste, Simon se tait : « Il n'a toujours pas dit un mot. Il est resté avec Chamseddine et quand il est sorti, Jeanne, votre frère avait le regard de votre mère. Il n'a rien dit de la journée. Ni le lendemain, ni le surlendemain.<sup>207</sup> » Simon apprend ensuite la vérité à sa sœur et elle aussi, elle se tait : « Tu te tais. Comme je me suis tu quand j'ai compris. J'étais dans la tente de Chamseddine, et dans sa tente j'ai vu le silence venir tout noyer.<sup>208</sup> » Par une transmission inéluctable, on s'aperçoit qu'il a même envahi le passé, comme une préfiguration de l'inceste à venir. Il y a d'abord le secret qui irrigue l'annonce de la grossesse à Wahab, et il y a surtout, après l'accouchement, le silence désespéré de qui s'est vu arracher son enfant : « Nawal qui ne dit plus rien, qui se tait et qui erre.<sup>209</sup> »

La place centrale qui est accordée au silence dans *Incendies* est, à notre sens, une manifestation de son importance en tant que mécanisme dans les familles incestueuses ainsi que plus largement dans la société. L'anthropologue Dorothée Dussy, qui a travaillé pendant des

---

206 Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 14-15.

207 *Ibid.*, p. 120.

208 *Ibid.*, p. 122.

209 *Ibid.*, p. 40.

années sur le thème de l'inceste, affirme dans son livre *Le Berceau des dominations* que « [l]e silence sur l'inceste fonctionne comme un système qui s'entretient et se nourrit grâce aux efforts de chacun des membres de la famille<sup>210</sup> ». L'inceste, selon elle, se produit toujours à l'initiative d'un membre de la famille particulièrement respecté, que ce soit par sa position de patriarche ou par une forme de charisme qui est la cause ou la conséquence d'une position dominante dans le groupe. Cette personne est toujours plus âgée que sa victime, y compris quand l'inceste se produit dans une fratrie où les enfants ont très peu d'écart d'âge. Elle nous rappelle combien, dans l'enfance, une simple année d'écart peut sembler significative et impliquer admiration, voire soumission, au sein des dynamiques de pouvoir enfantines. Cette perspective lui permet de récuser, de façon absolue, l'idée tout à fait répandue selon laquelle lorsque deux enfants de la même famille ont entre eux des relations sexuelles, il est permis de qualifier cela de jeu.

L'inceste tel qu'il est représenté dans *Œdipe Roi* et dans *Incendies* ne constitue pas une situation type, observable en tant que telle d'un point de vue scientifique. Elles imaginent un inceste fortuit, fruit du hasard et de la cruauté des dieux, et mère comme fils s'y trouvent impliqués sans le savoir. Pourtant elles s'attachent à mettre en scène, au-delà de l'horreur qu'inspire leurs situations, certaines des mécaniques étudiées par Dorothée Dussy. C'est le cas en particulier chez Wajdi Mouawad, mais on en décèle les traces déjà dans la pièce de Sophocle. Si l'on peut dire que la domination exercée par Œdipe n'est pas spécifique aux situations d'inceste – puisque Jocaste est loin d'être la seule femme, et a fortiori la seule reine, à se voir imposer un mariage –, notons que le silence, associé là aussi à la vérité, y tient une place importante. Lorsqu'elle devance Œdipe et comprend enfin qui il est, elle tente de le convaincre d'arrêter son enquête et de laisser reposer la vérité, puis elle fuit la révélation imminente : « *[Elle rentre brusquement dans le palais]* / CORYPHÉE. Pourquoi donc ce départ, Œdipe? Quelle douleur sauvage a chassé ton épouse? Ce silence... J'ai peur d'une explosion de malheur.<sup>211</sup> » Le silence est ici la marque de l'incommunicabilité de l'horreur, et Jocaste en suit le chemin jusqu'au bout, jusqu'à la pendaison qui, par l'obstruction de la gorge, en est la manifestation physique et symbolique la plus aboutie. Wajdi Mouawad reprend cette interprétation du geste de Jocaste en transformant la pendaison en d'interminables années de silence.

L'ignorance dans laquelle Nawal vit de l'inceste qu'elle a subi, toute consciente qu'elle est par ailleurs de son statut de victime de viols et de tortures, est également un écho aux situations

---

210 Dorothée Dussy, *Le Berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste* [2013], Paris, Pocket, 2021, p.174.

211 Sophocle, Victor Debidour, *Œdipe Roi*, *op.cit.*, p. 73.

réelles d'inceste. Dorothee Dussy appelle la « socialisation par l'inceste » le fait de grandir au monde dans un contexte incestueux, qui ne permet pas de faire la différence, par exemple, entre la nécessité d'obéir aux injonctions parentales telles que se brosser les dents ou finir son assiette, et l'aberration de l'injonction à l'inceste par un membre de la famille qui, rappelons-le, se trouve dans une position dominante par rapport à la victime :

En ligaturant les possibilités d'appréhender seul et à sa juste mesure l'expérience de l'inceste, comme on l'a vu, la socialisation par l'inceste empêche la révélation à soi-même des faits incestueux. Les incestés, souvent, ne savent pas qu'ils ont été incestés. La famille silencieuse et aveugle, l'injonction collective au silence sur les abus sexuels, les échecs des efforts antérieurs de mentalisation et de verbalisation de l'inceste, bref, toute la socialisation de l'incesté l'a amené à se construire dans le silence et l'impensé de l'inceste.<sup>212</sup>

Cet impensé est amplifié, dans le passage à la fiction, en une ignorance parfaitement opaque des liens familiaux qui unissent mari et femme dans *Œdipe Roi*, et victime et bourreau dans *Incendies*.

Enfin, le silence dans la pièce de Mouawad est transcendé en outil. Nawal le conçoit tout d'abord comme une fatalité qui doit être enrayée, et elle prépare ses enfants au combat qui va les y opposer. Simon a un rapport particulier à la parole. Souvent il se tait, parfois de façon butée, et lorsqu'il se met à parler, le flot se gonfle de colère accumulée. Simon a été nourri au silence, alors il le reproduit, mais il ne le supporte que très mal et le fait sans cesse déborder. C'est lui qui manifeste le mieux ce besoin de dire, cette volonté pressante de briser un silence dont, faute d'en connaître la source, il ne parvient pas à s'échapper malgré ses ruades. Pourtant c'est Jeanne, par sa volonté de combler les manques de son histoire familiale, qui permet le bris progressif du silence. Arrivée au village de naissance de sa mère, elle tend le téléphone devant elle et fait circuler le son - pas encore la parole, mais ça viendra - jusqu'à son frère : « JEANNE. Allô, Simon, c'est Jeanne. Je t'appelle du village natal de maman. Écoute. Écoute les bruits du village. / *Jeanne s'en va en tendant son téléphone.*<sup>213</sup> » Le silence de Nawal intervient comme un choix renouvelé, après avoir pris la parole. La dénonciation de son bourreau devant un grand tribunal laisse place à un mutisme qui rejoue celui de Jocaste, mais avec une agentivité nouvelle, car Nawal « se fait porteuse du mutisme de toute une communauté abusée et violée : ces fantômes qui, ayant échappé à la mémoire collective, ne peuvent plus témoigner.<sup>214</sup> » Pour ses enfants, son silence devient alors un

---

212 Dorothee Dussy, *Le Berceau des dominations*, op.cit., p. 298-299.

213 Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 79.

214 Gaëtan Dupois, « L'écoute des silences dans *Incendies* de Wajdi Mouawad », *Postures*, [En ligne], n°28, 2018, p. 10.

langage à décoder, qu'ils écoutent ensemble. Ce « silence partagé à l'intérieur du théâtre<sup>215</sup> » n'est plus alors celui d'une impuissance, mais il est transcendé car partagé collectivement comme une parole.

### *L'angoisse dans Minetti*

C'est probablement dans la pièce *Minetti* que s'illustre le plus largement le thème du traumatisme, que l'on a relié dans ce chapitre à la hantise. Minetti est un personnage pétri de peur, ce dont on ne peut s'apercevoir qu'une fois notre attention détournée de la référence shakespearienne constamment agitée devant nos yeux. Le texte est traversé d'allusions à un climat de peur et à de grandes angoisses existentielles - « Les hasards / voilà le terrifiant<sup>216</sup> » - comme aux choses du quotidien le plus banal. La peur s'invite partout dans son discours, jusque sur la scène du théâtre, puisque, selon lui, « [l]e public doit être épouvanté par l'acteur<sup>217</sup> ». L'isotopie filée tout le long de la pièce s'agrège parfois à certains endroits, et comme un moteur ayant des ratés, le vieil homme bloque sur son angoisse le temps de quelques répliques, avant de pousser son monologue vers un autre sujet :

A cet instant effroyable  
j'ai mis le masque  
à perpétuité  
la société est terrifiée  
je suis terrifié moi-même à perpétuité  
Nous sommes effrayés  
par ce que nous ne voyons pas<sup>218</sup>

Sa gestuelle, telle qu'elle est décrite par les didascalies, véhicule également toute la tension de cette crainte constante : il enchaîne des gestes compulsifs, comme de regarder l'heure, et ses mouvements mécaniques évoquent un jeu marionnettique<sup>219</sup>. Certaines parties du texte alternent didascalies et répliques selon une rythmique régulière et artificielle, avec une découpe abrupte des phrases, presque comme s'il suivait une pulsation :

---

215 Gaëtan Dupois, « L'écoute des silences dans Incendies de Wajdi Mouawad », art.cit., p. 15.

216 Thomas Bernard, *Minetti*, op.cit., p. 17.

217 *Ibid.*, p. 48.

218 *Ibid.*, p. 23.

219 Thomas Bernard a justement écrit, dans les années cinquante, un essai intitulé *Jeu pour marionnettes en tant qu'hommes, ou hommes en tant que marionnettes*.

Comme ça change  
Comme ça change peu à peu  
*à la dame*  
il y a trente ans  
il y a trente-deux ans exactement  
la dernière fois  
*au portier*  
Chambre soixante-quatorze  
Soixante-quatorze  
*il regarde à nouveau le plafond*  
Complètement changé  
Le changement progresse  
Tout n'est que question de temps  
*la dame boit*  
Question de temps  
*L'ascenseur est appelé d'en haut*  
*Minetti se présente à la dame*  
Minetti  
qui s'est  
refusé à la littérature classique<sup>220</sup>

Ces mots et ces gestes, saccadés, obéissent à une forme de rituel que Dieter Hornig, dans son article sur « Le corps dans le théâtre de Thomas Bernhard », n'hésite pas à associer à un comportement de protection : « Les éthologistes parlent de ritualisation dès que le comportement est formalisé dans une séquence d'actions, ce qui constitue là encore une forme de protection. [...] Ritualisation et marionnettes : tous les personnages de Bernhard, constamment menacés, se caractérisent par des gestes saccadés.<sup>221</sup> » Le rythme particulier de la pièce fait donc monter d'un cran une tension que l'on ressent sans en comprendre l'origine.

L'historienne du théâtre Anne Ubersfeld nous fait remarquer, dans sa contribution à l'ouvrage collectif sur Thomas Bernhard, le paradoxe que nous offre la langue théâtrale. En effet, comment parler du réel, comment faire parler le politique « quand on sait que sur scène tout ce qui est le réel, la référence concrète, est frappé d'irréalité » ? C'est là qu'intervient, selon elle, l'étrange temporalité, ritualisée et obsessionnelle, de *Minetti* :

Puisque la parole théâtrale est frappée d'irréalité, choisissons une parole qui soit déjà irréaliste, par nature, la parole [...] du fantasme, la parole de l'obsessionnel. [...] Parole d'un passé resté vivant dans le psychisme d'un être dont toute la démarche s'inscrit dans un révolu toujours vivant, ineffaçable et nécessairement rajeuni par le retour du temps. Parole déjà décollée du réel et que le théâtre, par un procédé d'inversion bien connu, rend à la vie.<sup>222</sup>

---

220 Thomas Bernhard, *Minetti*, *op.cit.*, p. 9-10.

221 Dieter Hornig, « Le corps dans le théâtre de Thomas Bernhard » dans *Thomas Bernhard*, *op.cit.*, p. 360.

222 Anne Ubersfeld, « Théâtre et politique : un jeu » dans *Thomas Bernhard*, *op.cit.*, p. 351.

La cérémonie par laquelle Minetti convoque ses fantômes – Lear, Ensor, la littérature classique, le nazisme et ses crimes qui continuent à le hanter – se rejoue tout au long de la pièce dans ses répétitions obsessionnelles et sa peur stagnante. Au-delà du rituel étrange au cours duquel, placé devant un miroir avec son masque, il récite *Le Roi Lear* tous les mois depuis trente ans<sup>223</sup>, ou même celui de la dame et de son masque de singe, le rite se répète en échos dans la hantise que contient sa langue. Or c'est dans cette hantise, imperceptible à première vue, que se cachent les traumatismes personnels et historiques de l'acteur, et par extension, ceux d'une société autrichienne qui n'a pas su se confronter à son propre passé. Comme le dit encore Anne Ubersfeld : « La cérémonie est le lieu du vrai. C'est elle qui redonne à Himmler, aux camps, le poids du réel. [...] Ici, le passé d'horreur prend le double statut d'un monstrueux éternellement réel - réel pour l'éternité par la *répétition* -, alors même que l'aberration psychique de l'obsession lui confère la vertu d'un irrationnel affectivement sensible.<sup>224</sup> »

---

223 « Dans la mansarde de ma sœur à Dinkelsbühl / je jouais tous les treize du mois / devant la glace Lear / toujours ponctuel à huit heures du soir / avec le masque d'Ensor mon enfant / pour ne pas perdre la main / Et les jours ordinaires / une déclamation appropriée mon enfant / des répliques de Lear / toujours les mêmes répliques de Lear / et le treize Lear en entier / une fois en anglais / et une fois en allemand / dans ma propre traduction naturellement », Thomas Bernhard, *Minetti, op.cit.*, p. 51-52.

224 Anne Ubersfeld, « Théâtre et politique : un jeu », art.cit., p. 351-352.



## Partie III : Enjeux politiques de la hantise au théâtre

### Chapitre 1 : Actualiser

#### *Penser le présent*

En tant que genre artistique et outil politique, le théâtre se donne souvent pour but de représenter et de mettre en jeu le réel. Or si la hantise qui caractérise les pièces de notre corpus semble les destiner à regarder vers un passé de fiction, elles opèrent plutôt un pont entre passé et présent, comme entre fable et réalité. Contrairement au théâtre documentaire dont l'approche est de puiser directement dans les faits – entretiens, témoignages, documents juridiques, reportages –, notre corpus se propose d'aborder le réel par le détour, affranchi de l'illusion d'objectivité et de la langue journalistique. Dans leur rapport à la matière littéraire source, nos trois pièces proposent une interconnexion visant à la fois à actualiser la forme et les enjeux des hypotextes et à prendre, par leur biais, du recul sur le présent.

La parabole théâtrale est un outil qui résonne particulièrement avec l'esthétique et la mécanique de la hantise, car elle construit une comparaison imagée qui, comme la hantise, ne laisse affleurer le sens que de manière incertaine et plurivoque. Plutôt que d'user de réalisme pour représenter le réel - ce qui serait une définition, quelque peu restrictive, de la *mimesis* antique -, la parabole s'attache à « rendre présent [...] l'objet de la mimésis à travers la mise en forme appropriée.<sup>225</sup> » Cette mise en forme, dont parle dans son ouvrage le chercheur Jean-Pierre Sarrazac, se veut comme le cadre d'une expérience scientifique : elle fait intervenir le réel dans ce qu'on peut qualifier de « situation artificielle<sup>226</sup> », comme un laboratoire. Ensuite, de même que les œuvres qui viennent hanter les pièces de notre corpus se camouflent et n'apparaissent que par bribes, de même la parabole doit « ruser avec [...] la réalité<sup>227</sup> ». Jean-Pierre Sarrazac met également en avant un aspect de la parabole qui va nous intéresser, particulièrement dans le cadre de la dimension d'actualisation de la hantise. Pour ne pas être une simple représentation au premier degré du réel soumise aux biais de l'actualisme et de sa langue consacrée, la parabole effectue un « détour par lequel de la réalité [elle] retourne à la réalité<sup>228</sup> ». Elle atteint ainsi aux

---

225 Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou L'Enfance du Théâtre*, Belval, Circé, 2022, p. 16.

226 Gunther Anders, *Kafka, Pour et contre*, cité par Jean-Pierre Sarrazac dans *La Parabole...*, *op.cit.*, p. 17.

227 Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole...*, *op.cit.*, p. 21.

228 *Ibid.*, p. 23.

enjeux du présent, dans un double mouvement permettant d'« actualiser l'histoire et, surtout, [d']historiciser l'actualité<sup>229</sup> ».

Alors quels en sont les outils, et peut-on déceler la parabole dans les œuvres de notre corpus ? Pour une pièce-parabole, la forme brève est à privilégier, afin de résister à la tentation documentaire de l'exhaustivité tout en s'éloignant des injonctions formelles canoniques. Le passage par ce qui est étranger pour aborder un sujet complexe – un hall d'hôtel anonyme, par exemple – doit se garder d'envolées illustratives et se cantonner à « la sphère populaire du proche et du familier<sup>230</sup> ». De là, quel meilleur écart envisager que celui qui propulse les personnages, et le public avec eux, au seuil de la mort ? Jean-Pierre Sarrazac fait justement remarquer que, « dans un esprit rétrospectif et testamentaire », l'approche de la mort peut symboliser tout autant que provoquer la clairvoyance : « C'est seulement à l'échéance de la mort qu'une vie se révèle comme saisissable et intelligible.<sup>231</sup> » Si l'on ne peut pas qualifier *Incendies* de parabole, il en va autrement pour *Minetti*, mais c'est sur la pièce de Lina Prosa que nous allons maintenant concentrer notre étude.

La parabole est « une comparaison dont le comparant est développé en un récit imagé<sup>232</sup> ». Si l'on applique cette définition telle quelle, *Lampedusa Beach* serait alors, à notre sens, la mise en scène d'un naufrage comme métaphore des dynamiques de domination, alliant une référence rigoureuse au « matériau historique quotidien<sup>233</sup> », c'est-à-dire à la situation de l'émigration en Méditerranée, à un traitement métaphorique. C'est, en pratique, ce que décrit Lina Prosa elle-même dans son article « Comment et pourquoi donner de l'espace à l'utopie en période de naufrage ? » :

Si le dramaturge, comme tout participant à la vie contemporaine, doit se mouvoir dans ce contexte, il ne peut faire moins que d'y entrer « poétiquement », intervenir, donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, reconnaître face à son époque que, par sa nature, le théâtre est continuellement à l'écoute du *dehors*, de ce qui l'entoure, même si ce *dehors* est éloigné dans le temps et l'espace.<sup>234</sup>

L'écriture poétique se pose ici comme la langue d'un théâtre à l'écoute, vectrice de lucidité et remède contre l'actualisme. Au plateau, cela se concrétise par un espace dépouillé et une scénographie destinée à suggérer : une chaise, un seau d'eau, des lunettes de soleil. Dans les deux

---

229 Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole...*, *op.cit.*, p. 22.

230 *Ibid.*, p. 42.

231 *Ibid.*, p. 81.

232 *Ibid.*, p. 41.

233 *Ibid.*, p. 116. Dans ce passage, Jean-Pierre Sarrazac qualifie ce type de pièces de paraboles documentées.

234 Lina Prosa, « Comment et pourquoi donner de l'espace à l'utopie en période de naufrage ? », *Revue Droit & Littérature*, [En ligne], Lextenso, n°1, 2017, p. 97.

mises en scènes que nous avons étudiées, c'est moins que cela encore, un plateau nu, à l'exception de panneaux verticaux vierges, pour celle de la Comédie Française, et les minuscules ondulations d'un sol noir et pentu, dans celle du Teatro Biondo de Palerme. Ainsi, « entre action scénique et histoire racontée, ce n'est pas un rapport mimétique univoque au référent ou au signifié [...] qui est attendu par l'auteur, mais un rapport intrinsèquement poétique<sup>235</sup> ».

Comme l'explique Vladimir Jankélévitch, les récits d'exil ont en ligne de mire la finitude de l'être humain, ce qui en fait des métaphores de la condition humaine. C'est également ce que la dramaturge entend représenter dans *Lampedusa Beach* : « Le tre tappe di scrittura chiudono un cerchio di senso : [...] insieme fanno dell'esperienza del naufragio la metafora della condizione dell'uomo contemporaneo.<sup>236</sup> » L'exil de Shauba est infini, d'abord parce qu'il figure l'émigration des populations qui traversent la méditerranée à notre époque, qui ne tarit pas malgré les conditions d'accueil et la dangerosité de la traversée, mais aussi parce qu'il représente la vie humaine sur terre :

Moi qui fais naufrage sans arrêt,  
puisque mon naufrage n'est pas une chose qui se conclut,  
je me prends d'affection pour l'échappement de la dent de la vieille  
comme si, devant la mort, il n'existait rien d'autre.<sup>237</sup>

Sotera Fornaro, qui préface le recueil de pièces *Miti senza dei*, ajoute encore à ce lien entre exil et condition humaine la strate de la référence homérique : « Viaggio per mare, naturalmente : immagine attuale [...] che pure si richiama alla più antica delle metafore occidentali per la vita umana, l'*Odissea*.<sup>238</sup> » Lina Prosa, enfin, s'est attachée à théoriser sa conception « utopique » de la figure de l'émigrant. Par là elle ne prétend pas, bien sûr, sous-entendre qu'il s'agit d'une situation enviable : son usage du mot utopie est ambigu, et loin d'être résolument positif. Nous emploierons, pour notre part, l'expression inspirée par Jean-Pierre Sarrazac de personnage-parabole : « L'émigrant est le tout dernier porteur d'utopie. Il traverse la Méditerranée, sans valise,

---

235 Muriel Plana, « Poétique et politique du féminin : *Lampedusa Beach* et *Penthésilée* de Lina Prosa », dans Antonella Capra (dir.), *Opera contro. L'œuvre de rupture sur la scène italienne de 1960 à nos jours : théâtre, danse, opéra, performance*, Actes du colloque *Opera Contro*, IRPALL, Il laboratorio, 2017, p. 7. Article mis à disposition par l'autrice.

236 Lina Prosa, « Introduzione » dans *Trilogia del Naufragio*, op.cit., p. 10. « Les trois étapes d'écriture concluent un cercle de sens : [...] ensemble, elles font de l'expérience du naufrage la métaphore de la condition humaine contemporaine », ma traduction.

237 Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op.cit., p. 14.

238 Sotera Fornaro, « Stratificazioni mitiche » dans *Miti senza dèi. Teatro senza dio*, Rome, Editoria & Spettacolo, 2018, p.12-13. « Voyage en mer, naturellement/évidemment : image actuelle, [...] qui pourtant se réfère à la plus ancienne des métaphores occidentales pour la vie humaine, l'*Odyssée*. », ma traduction.

sans biens personnels. Il se laisse exploiter par des trafiquants d'êtres humains pour atteindre son but. En résumé, il est disposé à mourir. Qui, dans la société occidentale, est prêt à faire un tel choix ?<sup>239</sup> »

Le rôle politique qu'elle confère à l'imaginaire dans son travail nous est illustré dans son interprétation du personnage de Shéhérazade, car elle affirme que c'est le conte qui permet à cette femme d'influer sur un système en place, dont la mort est l'instrument de domination : « Bien qu'il ne s'agisse que d'une fable, le geste de Shéhérazade apparaît vraiment comme politique. Il change la réalité de son époque en interrompant une chaîne de mort devenue *praxis* de pouvoir.<sup>240</sup> » La charrette sur laquelle s'élanche Shauba est une sorte de bateau-monde, qui reproduit et accentue les dynamiques de violence présentes dans la société. Elle qui ne possède rien d'autre qu'un bol de coco et des lunettes de soleil représente, avec la masse de ses compagnons de route, la plèbe de ce corps social en miniature. Son statut de femme en fait d'autant plus une cible pour le très petit groupe mâle d'opresseurs, possesseur de la principale ressource, c'est-à-dire du bateau. Dans sa tragédie, Shauba n'est pas victime d'une fatalité divine, elle subit la « violence de ce qui se dessine comme une imposition humaine – masculine, sociale, anthropologique<sup>241</sup> ».

Dans *Lampedusa Beach*, ce sont les femmes qui subissent – violées sur le bateau mais aussi, dans les souvenirs de Shauba, victimes de la faim – et les hommes sont toujours la cause. Ils n'ont pas de nom, et sont pour la plupart représentés comme un groupe homogène et extérieur, mais les quelques figures masculines qui émergent sont des passeurs, des voleurs, des violeurs, ou bien ils sont corrompus<sup>242</sup>, paresseux et malhonnêtes<sup>243</sup>. Shauba le précise bien, « [l]a mer est innocente » de sa mort, « il n'y a pas eu de soulèvement de vague. / Rien qui concernât la mer<sup>244</sup> », ce sont les hommes, ceux qui violent, qui oppriment pour le profit, qui se défont de leurs responsabilités humanitaires, qui sont responsables de sa mort. Alors qu'elle se noie, Shauba personnifie la mer : « Une grande pression sur la tête me pousse vers le bas. / Elle a la prise de la

---

239 Lina Prosa, « Comment et pourquoi donner de l'espace à l'utopie en période de naufrage ? », art.cit., p. 104.

240 Lina Prosa, « Comment et pourquoi donner de l'espace à l'utopie en période de naufrage ? », art.cit., p. 101-102.

241 Francesco D'Antonio, « Réécriture des mythes littéraires dans le théâtre de Lina Prosa », art.cit., p. 60.

242 « Mi sono introdotta di nascosto nel barcone fingendo / di essere la madre di uno scafista preso dalla polizia / per la soffiata di un vecchio abituato a prendere tangenti da tutte le parti. », Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op.cit., p. 22. « Je me suis glissée en cachette sur le bateau en faisant semblant / d'être la mère d'un passeur pris par la police / balancé par un vieux habitué à prendre des pots-de-vin de tous les côtés », ma traduction.

243 « Non ti preoccupare, / tutti i nostri uomini sono bravi marinai. / Anche il più pigro, il più disonesto, sa come condurre una barca / e riportarla a casa. » Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op.cit., p. 23. « Ne te fais pas de souci, / tous nos hommes sont de bons marins. Même le plus paresseux, le plus malhonnête sait comment conduire un bateau et le ramener à la maison », Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, op.cit., p. 19.

244 *Ibid.*, p. 18-19.

main d'un assassin.<sup>245</sup> » *Lampedusa Beach* raconte l'histoire d'un bateau qui bascule et de sept-cents personnes jetées à la mer parce que deux hommes postés au sommet de la pyramide de corps, deux hommes détenteurs du pouvoir, se battent pour la possession d'une femme. *Lampedusa Beach* pointe par là l'origine de toutes les guerres, de tous les impérialismes : le pouvoir et la recherche de profit. Pierre Bourdieu établissait un lien entre les différentes formes de violence dans la société et les pressions du système économique, en affirmant que « la violence exercée quotidiennement dans les familles, les usines, les ateliers, les banques, les bureaux, les postes de police, les prisons et même les hôpitaux et les écoles [est] le produit de la « violence inerte » des structures économiques et des mécanismes sociaux relayés par la violence active de la population<sup>246</sup> ». *Lampedusa Beach* ne dit pas autre chose, l'argent est évoqué jusque dans les revendications des passeurs sur le corps de Shauba :

«[...] Qu'est-ce que tu vas faire là-bas? Si tu ne le fais pas pour nous, pourquoi vas-tu le faire pour eux? L'argent! Tu m'as acheté, tu t'en souviens? »  
Le matelot le plus âgé intervient excité [...] :  
« Tu m'as acheté moi aussi. Tu m'as payé plus. [...] »<sup>247</sup>

La nature systématique des violences sexuelles est manifestée par l'existence sur le bateau d'un « espace réservé à la violence charnelle<sup>248</sup> », que seule la perspective de bénéfices plus importants pouvait les pousser à rogner. Mais la réduction de cette zone rend la violence plus dangereuse encore, puisque, avec ou sans espace, cette domination semble devoir s'exercer quoi qu'il arrive.

### *Réécrire l'actualité par le mythe*

Politiquement, l'hybridation d'une œuvre actuelle par une œuvre ancienne permet de troubler, sur un mode déhiérarchisant, un certain nombre de binarités, notamment entre le passé et le présent, le mort et le vivant, le canon et la forme libre. Introduire l'hybridation formelle dans la réécriture, en faisant se rencontrer par exemple épopée et performance, est une façon de ne pas se laisser aller à figer l'œuvre passée dans sa gloire intacte, et l'œuvre nouvelle dans un actualisme sans intérêt. Dans *Lampedusa Beach*, c'est l'incursion du récit dans le théâtre, emprun-

245 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 12.

246 Pierre Bourdieu cité par Dorothée Dussy dans *Le Berceau des dominations*, *op.cit.*, p. 29.

247 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 22-23.

248 *Ibid.*, p. 21.

té à l'épopée homérique source, qui permet d'accéder à l'intimité du personnage féminin au moment de sa mort. En mêlant l'actualité vive d'un naufrage de clandestins à des structures hypertextuelles telles que la descente aux enfers antique ou dantesque – ce que Sotera Fornaro appelle des « allusioni mitiche<sup>249</sup> », les allusions mythiques -, la dramaturge crée un écart salutaire. La réécriture telle que la pratique Lina Prosa, en particulier dans cette pièce, garantit « la possibilité de revenir à soi [...], sans se plier à l'ordre du temps, sans attendre d'autorisations esthétiques<sup>250</sup> ». Dans l'espace poétique de sa pièce, Lina Prosa invente un lieu libre des contraintes temporelles, dans lequel déplacer un espace-temps réel pour mieux l'appréhender, mieux le penser :

En résumé, seul l'écrivain ou, dans mon cas, le dramaturge, peut revoir l'histoire, la réécrire sans être contraint par le temps et les faits, se comportant comme ses personnages mythiques qui naissent sur le papier ou sur la scène. Ils sont ailleurs, dans un territoire libre, dans l'espace secret de l'amour, dans la faiblesse structurelle de l'humanité, ce qui fait alors naître l'œuvre dans toute sa densité, magnifique et sensible.<sup>251</sup>

Ainsi, le présent se voit hybridé par un réseau de mythes qui s'agrège autour du motif de l'île. Dans *Lampedusa Beach*, son image oscille entre l'inatteignable île réelle et le fantasme des cartes postales, puisque c'est bien ce support que Mahama et Shauba utilisent, comme des plans, pour organiser la traversée. A la fin de son article sur l'utopie, Lina Prosa décrit ainsi sa conception symbolique de l'île : « L'île est un long « autre » où l'utopie tient sous bonne garde sa sirène.<sup>252</sup> » Elle est dans son œuvre comme dans beaucoup d'autres un objet de projections, conçu comme une destination où trouver la paix, l'abondance et la sécurité. Ce sont les îles bienheureuses de Calypso et Nausicaa qui traversent les rêves et les espoirs de Mahama, ainsi que le double imaginaire mythico-biblique du paradis insulaire dont parle Adam Jarosz dans son article « L'île symbolique vernienne ou à la recherche du Grand Temps Mythique »<sup>253</sup>, mais aussi, tout simplement, l'île paradisiaque en papier glacé des dépliants touristiques. Leur obsession pour Lampedusa est irriguée par une forme de *soft power* occidental symbolisé par les lunettes de soleil de Shauba. Plutôt clinquantes dans la mise en scène italienne, elles évoquent tout de suite le monde des stars de cinéma, impression accentuée par la pause prise par la comédienne lorsqu'elle

---

249 Sotera Fornaro, « Stratificazioni mitiche », art.cit, p. 12.

250 Ma traduction : « [...] *la possibilità di tornare su se stessi (su me stessa), senza piegarsi all'ordine del tempo, senza aspettare autorizzazioni estetiche* », Lina Prosa, « Nota » dans *Miti senza dèi. op.cit.*, p. 17.

251 Lina Prosa, « Comment et pourquoi donner de l'espace à l'utopie en période de naufrage ? » art.cit., p. 103.

252 *Ibid.*, p. 105.

253 Voir l'article d'Adam Jarosz, « L'île symbolique vernienne ou à la recherche du Grand Temps Mythique », *Études romanes de Brno*, [En ligne], 2011, vol. 32, n°1, p. 67.

raconte se tenir à la proue du bateau, bras écartés comme Kate Winslet dans le film *Titanic*<sup>254</sup> ou, pour se rapprocher de l'imaginaire cinématographique plus ancien du texte, comme les ailes d'un avion : « Je me suis sentie comme un pilote des années trente, / celui que nous avons vu dans le film envoyé d'Europe / pour nous faire connaître les merveilles du pays développé.<sup>255</sup> »

Comme le détaille Muriel Plana dans son article sur la pièce, l'hybridation opère tant sur le plan formel que thématique, « entre récit et performance, entre épique et lyrique, entre mythe et actualité, entre réalité et fiction, entre réalité et fantasme (voire fantastique)<sup>256</sup> ». La dramaturge opère une première transition du mode épique au mode tragique, en transformant un héros épique masculin, violent et tyrannique, en jeune héroïne tragique dont la trajectoire la mène inévitablement vers la mort. Alors que Shauba fuit la misère et une maison surpeuplée où la liberté n'est pas envisageable tant que toute l'énergie va à se nourrir chaque jour, Ulysse commande un bateau, des hommes qui pillent et violent partout où ils passent, et se dit touché injustement par la colère divine lorsque ses victimes ripostent et lui posent des difficultés :

En partant d'Ilion, le vent qui nous portait nous mit sous l'Ismaros, au pays des Kikones. Là, je pillai la ville et tuai les guerriers et lorsque, sous les murs, on partagea les femmes et le tas des richesses, je fis si bien les lots que personne en partant n'eût pour moi de reproche. Alors j'aurais voulu que nous songions à fuir du pied le plus rapide; mais ces fous refusèrent. Le vin qui se but là! [...] cependant qu'à grands cris, nos Kikones couraient appeler leurs voisins. [...] Plus denses qu'au printemps les feuilles et les fleurs, aussitôt ils arrivent : Zeus, pour notre malheur, nous mettait sous le coup du plus triste destin; quelle charge de maux!... [...] Tant que dure l'aurore et que grandit le jour sacré, nous résistons, sans plier sous le nombre; mais quand le jour penchant vient libérer les bœufs, les Kikones vainqueurs rompent mes Achéens, et six hommes succombent sans pouvoir regagner le navire; nous autres, nous fuyons le trépas et le sort.<sup>257</sup>

Notons également l'importante réduction qui transforme l'ampleur de l'épopée en un monologue intérieur contenu dans quelques instants précédant la mort. La transition masculin-féminin, enfin, traduit un changement d'objectif, d'une gloire individuelle à une perspective humaniste : « Le féminin, qui est le trait essentiel de la reprise du lieu de la scène de Lina Prosa, dit la parole d'une révolte qui ne revendique plus au nom d'un idéal d'ascension, mais au nom d'une nécessité de l'humain.<sup>258</sup> »

La deuxième transition se fait ensuite vers la performance, et ce dès la didascalie liminaire qui met les lecteur.ices sur la voie. Muriel Plana décrit cette prescription de l'autrice comme « une

---

254 Lina Prosa (écriture et mise en scène), Elisa Lucarelli, *Lampedusa Beach*, op.cit., [16:00-16:30].

255 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, op.cit., p. 20-12.

256 Muriel Plana, « Poétique et politique du féminin : *Lampedusa Beach* et *Penthésilée* de Lina Prosa », art.cit., p. 15.

257 Homère, Victor Bérard, *Odyssée*, op.cit., p. 166-167.

258 Jean-Paul Manganaro, « Lina Prosa : Cassandra, Penthésilée, la Méditerranée... », art.cit., p. 191.



Plana parle alors des prémices d'une émancipation : « La forme épico-performative du théâtre-récit permet ainsi d'inscrire une issue émancipatrice (certes fragile car verbale et toujours susceptible d'être interrompue) au cœur du rituel performatif de la domination ou de l'auto-programmation à la domination.<sup>268</sup> »

### Le système des violences sexuelles dans *Incendies*

De même que la reprise de *l'Odyssée* et de *l'Enfer* sur le mode de la hantise a permis à Lina Prosa, grâce aux outils de la parabole et de l'hybridation, de faire émerger le thème des violences sexuelles au sein des systèmes de domination, Wajdi Mouawad, grâce au croisement de la tragédie antique et de l'histoire contemporaine, a transporté la question de l'inceste dans un contexte qui permet de le politiser, et d'en mettre en évidence les mécanismes au-delà de l'exceptionnalité de la situation d'*Œdipe roi*. La pièce commence par déplacer l'acte incestueux dans un pays en guerre, et ce sont bien les bouleversements liés à ce conflit qui en sont à l'origine : c'est la guerre qui les propulse, elle et son fils, chacun dans des camps opposés, et ce sont les règles de la guerre que de tenter par tous les moyens d'asseoir sa domination sur le camp adverse – une domination qui passe systématiquement par les violences sexuelles. Le hasard qui fait se rencontrer mère et fils séparés depuis la naissance de l'enfant n'est pas provoqué, comme chez Sophocle, par une faute, une tâche de sang dans la lignée ayant entraîné une malédiction divine<sup>269</sup>, mais par une guerre civile fratricide qui voit se retourner un peuple entier contre lui-même. Nawal le décrit précisément lors du procès - alors qu'elle ne sait pas encore qu'elle se trouve face à son fils perdu - elle ne parle ni de déviance, ni de perversité, mais bien du corps comme un territoire ennemi, un terrain à conquérir, à dominer, à occuper dans le temps, voire à détruire : « Vous vous souvenez bien plus de ma peau, de mon odeur, jusqu'au plus intime de mon corps qui n'était pour vous qu'un territoire qu'il fallait massacrer peu à peu.<sup>270</sup> »

Dorothee Dussy décrit l'inceste comme une « pratique [...] structurante de l'ordre social<sup>271</sup> ». Son idée selon laquelle « l'inceste, en tant qu'exercice érotisé de la domination, est un

---

268 Muriel Plana, « Poétique et politique du féminin : *Lampedusa Beach* et *Penthésilée* de Lina Prosa », art.cit., p. 13.

269 La malédiction des Labdacides : alors que Laïos vivait à la cour de Pélopes, dans sa jeunesse, le roi lui a demandé d'enseigner à son fils Chrysippe comment conduire un char, mais Laïos a enlevé et violé le jeune garçon, ce qui lui a valu de voir sa descendance entière maudite par Apollon à la demande de Pélopes.

270 Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 102.

271 Dorothee Dussy, « L'institution familiale et l'inceste : théorie et pratique », *Mouvements* [En ligne], vol. 2, n° 82, Paris, La Découverte, 2015, p. 76-77.

élément clé de la reconduction des rapports de domination et d'exploitation<sup>272</sup> » est illustrée dans *Incendies* par une reprise de la prophétie sophocléenne, transformée en prophétie sociale. En réemployant un élément central de son texte source, l'oracle divin transformé en formule mathématique, Mouawad transmet finalement l'idée d'une forme de déterminisme, comme le suggère Catherine Khordoc dans son article « Visibility graphs and blindspots: Wajdi Mouawad's Incendies and its mathematical poetics »<sup>273</sup>. Wajdi Mouawad réutilise le motif tragique de la souillure et de la malédiction, qui se manifeste dans *Œdipe Roi* par la reproduction involontaire par le fils – inceste, parricide – des violences initiées par le père – pédocriminalité – pour figurer le concept contemporain d'hérédité de la violence. La formule de Jeanne, selon laquelle  $1 + 1 = 1$ , met en évidence un problème de société, celui de l'inceste comme exercice érotisé de la domination, pour reprendre les mots de Dorothée Dussy.

L'éclairage d'*Incendies*, qui nous a poussée à nous pencher sur la mécanique sociologique de l'inceste, nous a ensuite permis d'en déceler les prémices dans *Œdipe Roi*. Laïos a beau être le seul coupable, la punition divine se transmet à son fils, abandonné et laissé pour mort dans l'enfance, à sa femme et à tous ses descendants. Le viol de Chrysisse n'était pas à proprement parler un inceste, mais il peut tout de même y être comparé dans la mesure où l'agresseur avait été accueilli en ami au cœur de la cellule familiale. Ainsi, et bien que la descendance véritable de Laïos n'ait pas eu à subir d'inceste de sa part, toute la lignée est placée sous le signe de cet acte : « Nul besoin que tous les enfants soient incestés pour que l'inceste élabousse tout le monde. Chacun.e est imprégné.e au berceau des rapports de domination constitutifs des relations familiales, [et] tout le monde participe, dès l'enfance, de cet ordre social qui admet l'inceste tout en l'interdisant catégoriquement.<sup>274</sup> » Symboliquement, le mécanisme de silence qui entoure l'inceste était déjà inscrit dans la famille avant même que le véritable inceste ait lieu, puisque Jocaste, pour protéger un homme et un système en place (la ville de Thèbes chez Sophocle, en

---

272 Dorothée Dussy, *Le Berceau des dominations*, *op.cit.*, p. 27.

273 « [T]he rape of the mother by the son was not prophesised, but the fact that the identity of the son and the father is revealed through a mathematical formula gives us pause, given that there is nothing arbitrary in mathematics, nor is it subject to contextual specificities. This leads me to posit that while it was not predicted by an oracle, Nihad's rape of his mother was, however, determined and could not have been avoided. » Catherine Khordoc, « Visibility graphs and blindspots: Wajdi Mouawad's Incendies and its mathematical poetics », *French Cultural Studies*, vol. 30, n°4, Londres, SAGE Publications, 2019, p. 312. « [L]e viol de la mère par le fils n'avait pas été prophétisé, mais le fait que l'identité du fils et du père soit révélée par le biais d'une formule mathématique donne à réfléchir, puisque les mathématiques n'ont rien d'arbitraire, pas plus qu'elles ne dépendent de spécificités contextuelles. Cela m'amène à penser que, même s'il n'a pas été prédit par un oracle, le viol de sa mère par Nihad était malgré tout déterminé, et qu'il n'aurait pas pu être évité », ma traduction.

274 Dorothée Dussy, « L'institution familiale et l'inceste : théorie et pratique », *art.cit.*, p. 77.

réalité la famille), se voit forcée d'accepter de sacrifier son enfant, comme les mères des familles incestueuses acceptent, consciemment ou non, de sacrifier la santé et le bonheur de leur enfant au profit de l'incesteur. Rappelons que Jocaste, comme de nombreuses mères, n'a pas la possibilité de se désolidariser de son mari. Pas de divorce envisageable, pas de moyen légal, culturel ou social de s'opposer à lui ; la puissance de son propre statut est relative, puisqu'elle n'est reine que parce que Laïos est roi.

Par ailleurs, Wajdi Mouawad s'attache à démonter chez Nihad, malgré l'ampleur de sa cruauté, l'image du monstre. Si Abou Tarek, qui se tait la plupart du temps, fait office de grande ombre menaçante tout au long de la pièce, le jeune Nihad, lui, est rendu assez ordinaire par tout un ensemble de procédés. Tout comme Œdipe qui est à la fois un parricide et un roi héroïque, le fils de Nawal est un personnage nuancé, humain, capable d'être touchant, voire ridicule comme lorsqu'il se prend pour une star de la chanson interviewée sur un plateau télé et qu'il exhibe, comme un adolescent devant son miroir, son piètre niveau d'anglais<sup>275</sup>. Il ne s'agit certes pas de provoquer chez les spectateur.ices de la pitié pour le bourreau, mais bien d'éviter l'habituel rejet des figures de violeurs, de pédocriminels et d'incesteurs du côté de l'exceptionnel, par le pathologique ou le monstrueux<sup>276</sup>. Dorothee Dussy l'explique, « la plupart des agresseurs incestueux, garçons ou hommes adultes, ne sont pas déviants ; il y a parmi eux des pédophiles cinglés, mais la majorité n'agressent que leurs enfants, ou une cousine, sœur, nièce, belle-fille, petite-fille, etc., en dehors de quoi, ils sont très bien insérés dans la société<sup>277</sup> ». Or :

En faisant de l'inceste une pathologie, c'est-à-dire une question relevant du champ de compétences médical, on esquivait la question politique : il ne s'agit plus de travailler à la transformation sociale ou de réfléchir sur les moyens d'éliminer les abus sexuels intrafamiliaux, ce qui passerait par la reconnaissance des positions précises de chacun (dominants/dominés) dans cette affaire.<sup>278</sup>

Enfin, Wajdi Mouawad offre au personnage de la mère la place centrale de sa pièce. L'intérêt principal ne se porte plus sur Œdipe et ses conflits, mais sur Nawal/Jocaste, à qui est

---

275 « Fusil à lunette en guise de guitare, il interprète avec passion les premiers accords de *The Logical Song* de Supertramp. [...] Lorsque la chanson débute, son fusil passe du statut de guitare à celui de micro. Son anglais est approximatif » ; « Kirk, I am very happy to be here at "Star T.V. Show"... / Thank you to you, Nihad. So Nihad, what is your nesxt song? / My nesxt song will be a love song. / A love song! / Yes, a love song, Kirk. / It is new on you carrière, Nihad. » Wajdi Mouawad, *Inendies*, op.cit., p. 107 et 110.

276 « Ah! emmenez-moi vite, / emmenez-le, chassez-le donc de cette terre, / ô mes amis, ce monstre abominable, objet entre tous d'exécration, / et de surcroît, objet, entre tous ici-bas, / de la haine des dieux! » Sophocle, *Oedipe Roi*, op.cit., p. 90.

277 Dorothee Dussy, *Le Berceau des dominations*, op.cit., p. 97.

278 *Ibid.*, p. 96-97.

cedée toute la variété des supports d'expression, de l'enregistrement au souvenir en passant par la lettre et le testament : sa voix provient de partout. Le retrait du motif du parricide est également une façon de recentrer l'attention sur la figure maternelle, et la chercheuse américaine Alison Calhoun salue dans cette réécriture le potentiel « d'écoute des sons et des silences de la violence maternelle, recadrant le mythe d'Œdipe d'une manière qui réinscrit l'histoire du théâtre et l'histoire de la tragédie dans une sorte de "shestory"<sup>279</sup> », néologisme sur le modèle du mot valise, combinant *she* (elle) et *history*. Ainsi, par rapport à la tragédie source, où Jocaste est mise sur le même plan d'indignité que Laïos et culpabilisée par le Coryphée<sup>280</sup>, Nawal se voit réattribuer son statut de victime, en pleine possession des moyens de sa défense.

## Chapitre 2 : Désacraliser

### *En finir avec les chefs-d'œuvre*

Les hypotextes choisis par nos dramaturges sont tous des œuvres que l'on pourrait qualifier de canoniques, immensément lues, étudiées et déjà souvent réécrites. L'ampleur de la résonance de leurs auteurs à travers le temps participe du phénomène de hantise référentielle, car comme le résume Gérard Genette : « L'hypertexte, c'est bien connu, attire l'hypertexte<sup>281</sup> ». Chacun.e s'est attaqué à un auteur faisant office de père culturel national, voire de monument international, et pourtant, le rapport qui les rattache à ces auteurs anciens n'est pas empreint de soumission. Il ne s'agit pas seulement d'un transfert diégétique visant à déplacer le propos d'un bloc dans un espace-temps plus parlant, ni d'une sélection ponctuelle de l'ordre de la pure citation. La référence placée sous le signe de la hantise ne peut être la conséquence d'un rapport superficiel à l'hypotexte, la réécriture laisse apparaître l'empreinte que le texte antérieur y a marqué dans son entièreté, comme un motif revenant sans cesse, alternativement présent et absent.

---

279 Ma traduction. « [This replay reveals a] potential to listen to the sounds and silences of maternal violence, reframing the Oedipus myth in ways that write theatre history and the history of tragedy back into a kind of "shestory." » Alison Calhoun, « Replay and Resonance: Listening to Jocasta in Œdipe (1659, Corneille) and Incendies (2003, Mouawad) », *L'Esprit Créateur*, [En ligne], vol. 62, n°2, 2022, p. 121.

280 Jocaste y est présentée comme passive, réduite à son vagin qu'elle aurait ouvert de bonne grâce sans reconnaître devant elle l'enfant abandonné juste après la naissance : « Comment peut-il, comment peut-il se faire / que le sillon que ton père a connu / t'ait supporté sans horreur, malheureux / et pendant si longtemps! » Sophocle, Victor-Henri Debidour, *Œdipe Roi*, *op.cit.*, p. p. 84.

281 Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 522.

Lorsque Thomas Bernhard choisit d'imprégner *Minetti* de la tragédie du *Roi Lear*, son objectif n'est pas de faire œuvre de patrimoine, ni de ménager à sa pièce une place dans une quelconque continuité littéraire. L'admiration dont son personnage témoigne envers Lear n'entraîne pas pour la pièce un respect rigide de l'autorité shakespearienne qui n'admettrait que des modifications anodines. Jusqu'aux citations du *Roi Lear*, entourées d'ironie et détournées par la folie galopante de Minetti, qui ne sont qu'un moyen de détourner l'attention de la véritable nature hypertextuelle du lien entre les deux pièces. La hantise se caractérise par l'instauration d'un rapport de force égal entre texte A et texte B, ce qui n'est généralement pas le cas des réécritures que l'on pourrait qualifier d'adaptations, qui réactivent l'œuvre ancienne sans la transformer, dans un processus de recyclage, ou bien instrumentalisent et s'approprient la légitimité de l'œuvre source pour créer en leur nom. *Incendies*, *Minetti* et *Lampedusa* ont englouti et remodelé leur matière source pour produire une œuvre tout à fait originale, et dans le cas de Wajdi Mouawad et de Lina Prosa, sans même en mentionner le nom illustre.

Selon l'auteur et théoricien du théâtre Antonin Artaud, il n'existe pas de chef-d'œuvre indépassable, et les formes littéraires anciennes doivent être laissées au passé. Dans le chapitre « En finir avec les chefs-d'œuvre » de son ouvrage *Le Théâtre et son double*, il oppose régulièrement présent et passé esthétique sur le mode de la binarité vie/mort, comme lorsqu'il affirme qu'« il existe un point où il faut que les choses crèvent pour repartir et recommencer »<sup>282</sup>. L'autorité en art est une entité paralysante pour la création et lui, propose de s'en affranchir, du moins en ce qui concerne la tyrannie des formes anciennes instituées en canon incontournable. Artaud considère que « [s]ous la poésie des textes, il y a la poésie tout court, sans forme et sans texte<sup>283</sup> », et seule l'essence de cette poésie peut survivre à la forme. C'est également ce que dénonce Jean-Pierre Sarrazac, avec un vocabulaire très comparable, lorsqu'il s'attaque à ce qu'il appelle la routine au théâtre : « Elle transforme [...] la pièce en une dévorante machine nécrophage qui se nourrit exclusivement de formes académiques déjà mortes. Ou encore de formes vives qu'elle entreprend de mortifier.<sup>284</sup> » Au-delà de la constatation d'ordre esthétique, Antonin Artaud introduit une dimension politique à la question en affirmant que le respect de l'ancien pour l'ancien est une forme d'élitisme qui reproduit au théâtre les inégalités de la société :

---

282 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 113.

283 *Ibid.*, p. 119.

284 Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou L'Enfance du Théâtre*, *op.cit.*, p. 35.

Les chefs-d'œuvre du passé sont bons pour le passé : ils ne sont pas bons pour nous. Nous avons le droit de dire ce qui a été dit et même ce qui n'a pas été dit d'une façon qui nous appartienne, qui soit immédiate, directe, réponde aux façons de sentir actuelles, et que tout le monde comprendra. [...] Il est idiot de reprocher à la foule de n'avoir pas le sens du sublime, quand on confond le sublime avec l'une de ses manifestations formelles qui sont d'ailleurs toujours des manifestations trépassées. Et si, par exemple, la foule actuelle ne comprend plus *Œdipe Roi*, j'oserai dire que c'est la faute à *Œdipe Roi* et non à la foule.<sup>285</sup>

C'est cet aspect de désacralisation politique que l'on retrouve dans nos dramaturgies de la hantise, qui ont évacué de leur rapport à l'œuvre passée la notion de respect de l'autorité pour la remplacer par une indocilité formelle, qui va parfois jusqu'à incarner un rôle véritable dans la dramaturgie de la pièce. C'est le cas en particulier dans *Minetti*, dans laquelle elle se manifeste à tous ses multiples niveaux référentiels, à commencer par la vie de son auteur. Admiré et récréé à parts égales en Autriche, Thomas Bernhard n'a jamais hésité à repousser la reconnaissance de ses pairs, publiquement, lorsqu'il n'en approuvait pas l'origine. Dans cette réponse publiée dans la presse en 1986 à l'Assemblée des Auteurs à Graz, Bernhard montre, par exemple, dans quelle piètre estime il tient l'institution littéraire et ses lauriers en général, et ce groupe d'auteurs en particulier : « Depuis plus de dix ans, je n'accepte ni prix, ni titres, et surtout pas, bien entendu, votre grotesque titre de professeur. L'Assemblée des Auteurs à Graz est une assemblée de connards sans talent.<sup>286</sup> »

Le recours hyperartistique à la figure de James Ensor, également, en est une marque, et la production écrite du peintre anarchiste belge témoigne de l'importance de sa réflexion sur la question de l'autorité en art et de l'anti-institutionnalisme. Il raconte notamment, à son entrée à l'académie de Bruxelles, avoir refusé de peindre d'après un buste vierge de l'empereur Octave et avoir transformé cet immuable modèle à la symbolique autoritaire limpide en « chair de poule rose et vive<sup>287</sup> ». Plus loin dans *Mes Écrits*, il dit également, en guise de profession de foi : « Né indépendant, indépendant je mourrai, cloué sur ma cime et sans peur et sans reproches. Ah! vos mises sous clef et vos doubles tours. Ouvrez donc au large les portes rouillées et verrouillées et place aux jeunes et place aux vieux. Faut-il crever pour être aimé dans le monde des étriqués ou chez les pâles sirs de Baudruchie?<sup>288</sup> » Dans *Minetti*, en écho, le vieil acteur déplore la dépendance des artis-tes à ces institutions normatives figées dans le passé :

---

285 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op.cit., p. 113-114.

286 Thomas Bernhard en réponse au Dr. Temnitschka, 27 mars 1986, dans Barbara Hutt, Pierre Chabert (dir.), *Thomas Bernhard*, op.cit., p. 120.

287 James Ensor, *Mes Écrits...*, op.cit., p. 14.

288 *Ibid.*, p. 57.

Les artistes dépendent toute leur vie  
qu'ils veuillent le voir ou non  
de ce qu'on appelle les gens cultivés  
et lorsqu'un artiste se refuse à l'art classique  
ce qu'on appelle les gens cultivés le laissent tomber  
c'est un homme mort mon enfant.<sup>289</sup>

Cela-dit, l'outil principal de l'indocilité qui caractérise *Minetti* est surtout l'ironie, qui imprègne le rapport finalement assez ridicule qu'entretient le comédien à son personnage, comme un miroir du lien désacralisé unissant la pièce à Shakespeare et au *Roi Lear*. Toute l'ironie de cette référence se trouve en réalité résumée dans le prisme par lequel Thomas Bernhard aborde son sujet : c'est tout simplement l'histoire d'un vieux fou, obsédé par le personnage d'un autre vieux fou. Le chef-d'œuvre de la tragédie mondiale se voit contraint à la modestie, et on décèle dans le discours du personnage une critique, voire un certain dégoût pour cette grande idée de culture - la grande œuvre, le grand auteur - à la gloire de laquelle on élève d'indéboulonnables monuments :

*il lit dans un autre journal*  
L'art de cet acteur  
a atteint son sommet  
Son sommet  
son sommet mon enfant  
*il lit dans un autre journal*  
L'un de nos plus grands acteurs  
qui a élevé ce soir une nouvelle fois  
un monument à sa propre gloire  
*brusquement*  
Assez  
dégoûtant dégoûtant dégoûtant  
c'est dégoûtant mon enfant<sup>290</sup>

### *Classicisme et autoritarisme*

Le classicisme est en bonne place dans la liste des obsessions du personnage central de *Minetti*. En rabâchant ce mot, il semble se référer justement à ces œuvres canoniques dont la qualité n'est jamais mise en doute : « je haïssais / l'idée de jouer toujours des pièces classiques / Je hais la littérature classique / Je hais l'art classique / tout ce qui est classique / Lear excepté<sup>291</sup> ». L'acteur raconte plusieurs fois comment, pour avoir refusé de légitimer son théâtre par une

---

289 Thomas Bernhard, *Minetti*, *op.cit.*, p. 51.

290 *Ibid.*, p. 43-44.

291 *Ibid.*, p. 33.

programmation classique, il a subi le rejet du public, de la presse et des institutions et, comme il dit, « commis le plus grand crime du théâtre<sup>292</sup> ». Nous l'avons souligné, Thomas Bernhard associe régulièrement dans la bouche de son personnage des situations quotidiennes avec le vocabulaire réactif et hérissé de la peur ou de la violence, comme dans cette dernière citation, et le phénomène surgit tout particulièrement autour de la question de son rejet du classicisme. Or, comme le détaille Eva Landa dans son article sur « L'art "dégénéré" et le projet culturel nazi », il existe un lien idéologique entre classicisme en art et autoritarisme, en particulier dans le contexte de la dictature nazie.

Eva Landa met en évidence plusieurs critères de l'art de propagande nazi tel qu'il s'impose dans les créations des années trente et quarante en Allemagne, mais également dans la sélection qu'opère le régime sur les œuvres anciennes. Bon nombre d'entre eux – imitation et figuration, glorification du corps, harmonie et pureté des lignes – sont directement inspirés du classicisme en tant que mouvement artistique, tel que le décrit le dictionnaire Trésor de la Langue Française : « Doctrine des partisans de la littérature classique fondée essentiellement sur [le] sentiment du beau lié à la vraisemblance, à la bienséance, à la pureté du style et au choix des sujets généralement inspirés de l'antiquité<sup>293</sup> ». L'usage du mot « classicisme » est toujours ambigu, car il peut désigner tout à la fois une esthétique précise, et le « caractère de ce qui est conforme à la tradition intellectuelle ou esthétique<sup>294</sup> », ce qui est bien plus fluctuant et peut s'appliquer à une grande variété de styles. *Minetti* joue sur cette ambiguïté, mais les deux aspects en sont applicables au nazisme et à l'ombre de sa répression culturelle qui plane sur la pièce.

Le classicisme a été ouvertement plébiscité par la propagande nazie, tout d'abord par affinité avec l'idée d'un respect du passé, une époque de la gloire germanique révolue destinée à reparaître, mais surtout pour les idées de pureté et de règle qui y prédominent. Le nazisme rejette et réprime les courants artistiques apparus au XX<sup>e</sup> siècle et qu'il qualifie d'« art dégénéré », à la fois parce qu'ils sont nouveaux et tentent de s'affranchir de la contrainte formelle, et parce qu'ils sont considérés comme l'image de la décadence d'une société mélangée dont l'illusoire pureté originelle serait menacée de toute part :

L'art dégénéré (*Entartete Kunst*) est le terme qu'utilisaient les nazis pour désigner et dénigrer ce qu'ils considéraient comme l'anti-art, l'art « impur », par rapport à ce qui serait l'expression raciale purifiée du vrai art allemand. L'art moderne en général a été ainsi nommé, et persécuté en conséquence, au moyen

---

292 Thomas Bernhard, *Minetti*, op.cit., p. 44.

293 « Classicisme », *Trésor de la Langue Française informatisé* sur le site internet du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Consulté le 04/06/2024, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/classicisme>

294 *Idem*.

d'une politique culturelle de contrôle systématique, de radiations, d'exils forcés, de déportations, d'autodafés, de confiscations, d'« expositions d'art dégénéré ».<sup>295</sup>

Parmi ces différents courants artistiques, on compte l'expressionnisme, dont se réclame James Ensor, et qui se caractérise par une fascination pour la laideur, la corruption du corps et l'approche de la mort, mettant en scène des visages déformés, ravins. Sa *Vieille femme aux masques* - qui représente une très vieille dame apprêtée, dont le visage couperosé est entouré de masques inquiétants aux expressions variées en demi teintes - en est un bon exemple, en particulier en ce qui concerne le traitement des peaux : chacune d'une nuance différente, elles émanent une mauvaise santé qui ferait horreur à l'hygiénisme nazi. Car « [s]i les expressionnistes donnent à voir de façon démesurée la finitude dans leurs œuvres, les théories et l'art nazis en quête d'éternité cherchent à dénier cette finitude.<sup>296</sup> » L'ombre de l'exil qui plane sur la pièce est une référence à la répression culturelle nazie, certes, mais plus largement à son terrible projet d'eugénisme et d'épuration de la société dont participe la Shoah, car selon l'idéologie hitlérienne, « [la] "décadence" est d'abord d'origine culturelle et orchestrée par les juifs, qui prépare la "décadence" des institutions et la sape de l'identité profonde du pays. Tous les phénomènes hétérogènes, dépravés de naissance et décadents sur le plan intellectuel, ne peuvent concevoir que des arts à leur image<sup>297</sup> ».

Ainsi Minetti, tant la pièce que le personnage, s'attache à combattre cet idéal de la race. Si le rejet du vieil homme semble ne se faire que sur le plan esthétique de l'avant-garde et évacuer la question politique, c'est en réponse à la nature de la répression nazie, car les attaques du pouvoir « étaient dirigées plutôt contre le style que contre les idées critiques<sup>298</sup> », le style étant en l'espèce, comme nous venons de l'expliquer, vecteur de forts imaginaires politiques. La monstruosité esthétique et thématique - masques ricanants, estropiés, folie, dégénérescence, anarchie de la forme - dont *Minetti* régale ses spectateur.ices est donc un acte de résistance, elle correspond à une volonté de développer sur scène ce que le nazisme a activement cherché à annihiler. Le personnage de Bernhard, fidèle à son parler cryptique, exprime à plusieurs reprises la nécessité révolutionnaire du théâtre selon sa propre conception, il parle de « [f]omenter un

---

295 Eva Landa, « L'art "dégénéré" et le projet culturel nazi : finitude et quête de l'éternité », *Le Coq-héron*, n°117, vol.2, Toulouse, Érès, 2004, p. 161.

296 *Ibid.*, p. 164.

297 Anthony Rowley, dans l'ouvrage collectif *L'art dégénéré. Une exposition sous le IIIe Reich*, Paris, Jacques Bertoin, 1992, p. 26.

298 Eva Landa, « L'art "dégénéré" et le projet culturel nazi : finitude et quête de l'éternité », art.cit., p. 163.

spectacle<sup>299</sup> » comme on prépare une rébellion : « Avec l'objet de l'esprit / contre l'ordure de l'esprit / avec l'œuvre d'art / contre la société / contre la stupidité<sup>300</sup> ». Contre le confort du divertissement, un théâtre de la perturbation :

Tout à coup la chute  
dans le confort  
effrayant  
irresponsable  
Le monde veut de la distraction  
mais il faut le perturber  
le perturber le perturber  
où que nous regardions rien  
qu'un mécanisme de distraction aujourd'hui  
Dans la catastrophe de l'art madame  
c'est dans la plus incroyable de toutes les catastrophes de l'art  
qu'il faut pousser toute chose  
pousser vous entendez  
pousser<sup>301</sup>

### *Écriture de plateau*

Pour clore ce chapitre, évoquons enfin l'écriture de plateau qui caractérise la création des pièces de Wajdi Mouawad. Cette pratique, consistant en l'élaboration chorale du texte d'une pièce par l'ensemble des comédien.nes et le ou la dramaturge, a été évoquée comme méthode d'écriture pour *Incendies* dès le projet initial, qui mentionnait un temps particulièrement long de répétitions (quatre heures par jour, cinq jours par semaine pendant trois mois, avec à chaque répétition l'ensemble des acteur.ices, soit une dizaine de personnes). Les raisons invoquées à l'époque par l'auteur sont reproduites dans *Le Sang des promesses* : « Si cela est si important, c'est que je tiens à écrire une partie du spectacle durant les répétitions, en me fiant à la chimie créée par le groupe et à la sensibilité de chaque artiste impliqué dans ce projet.<sup>302</sup> » Écriture de plateau et hantise n'ont certes pas de rapport direct, mais il ne semble pas anodin qu'une œuvre telle qu'*Incendies*, dont le travail de référence discret évite si fondamentalement l'écueil d'une hypertextualité légitimante et la fascination paralysante pour les anciennes autorités, y ait eu recours dès les prémices de sa création.

---

299 Thomas Bernhard, *Minetti*, *op.cit.*, p. 28.

300 *Idem*.

301 *Ibid.*, p. 27.

302 Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses*, *op.cit.*, p. 37.

L'élément principal de ce mode d'écriture est le collectif, ce qui a été analysé sur le plan politique comme une déconstruction du modèle hiérarchique d'écriture au théâtre et de la figure dominante de l'auteur, ainsi qu'une valorisation de la pensée plurielle et démocratique. Cette dimension collective résonne cependant aussi avec le phénomène de hantise tel que décrit dans la deuxième partie de ce mémoire : des obsessions communes et des traumatismes historiques partagés. Et de fait, le protocole même par lequel le metteur en scène a amené ses comédiens vers la construction de la pièce tourne autour de la question de l'obsession, plus ou moins consciente, des individus, puisqu'il raconte dans la préface *d'Incendies* leur avoir demandé, dans les premiers temps de leur travail : « Qu'avez-vous envie de faire sur une scène? De dire? Quelle action, quel fantasme auriez-vous envie de réaliser?<sup>303</sup> » Par le biais de cette écriture de groupe, Wajdi Mouawad peuple la scène de fantômes qui ne sont pas seulement les siens, mais sont une multitude de hantises personnelles et d'expériences diverses rassemblées autour des questions centrales de la pièce. C'est en substance ce qu'il nous dit lorsqu'il raconte, dans la préface *d'Incendies*, « combien l'engagement des comédiens [a été] crucial » :

Simon n'aurait pas été boxeur si Reda Guerinik n'avait pas participé au projet. Sawda n'aurait pas été aussi en colère sans Marie-Claude Langlois et Nihad n'aurait probablement pas chanté si je n'avais pas travaillé avec Eric Bernier. Il s'agissait de révéler l'acteur par le personnage et de révéler le personnage par l'acteur, pour qu'il n'y ait plus d'espace psychologique qui puisse les séparer. Le seul espace permettant à l'acteur et au personnage de ne pas totalement se confondre fut celui de la fiction, du faire semblant, de l'imagination. [...] C'est important à dire, important à faire entendre, *Incendies* est né de ce groupe, son écriture est passée à travers moi. Pas à pas jusqu'au dernier mot.<sup>304</sup>

### Chapitre 3 : Queeriser

#### *La mort comme espace politique*

La scène de théâtre est un lieu essentiellement autre faisant face, derrière une limite souvent infranchissable, à la réalité extérieure du monde que représentent les spectateurs assis dans la salle, et destinée à accueillir cette réalité sous une forme travaillée et fictionnalisée. Elle est un au-delà particulièrement propice à accueillir des représentations de la mort, manifestée par des fantômes et des revenants traversant le quotidien des vivants, ou bien de manière plus pleine,

---

303 Wajdi Mouawad, « Une consolation impitoyable », *Incendies, op.cit.*, p. 10.

304 *Ibid.*, p. 9-10.

comme un monde entier avec son organisation particulière. Notre corpus et les œuvres dont il est issu déclinent plusieurs versions de ces au-delà, de la maison hantée à la mer-cimetière en passant par les diverses représentations des enfers, du lieu clos qui se révèle peu à peu cellule ou tombeau, à la vaste étendue de charniers ouverts. Dans chacune de ces représentations, la mort se caractérise avant tout comme un espace, comme un lieu où l'on parvient, d'où l'on revient, bien plus que comme une période qui fait suite à la vie. Ce sont les « lieux de l'éternité<sup>305</sup> » où Shauba redoute de reposer à jamais, figée dans son exil.

A la frontière entre le monde des vivants et celui des morts, comme entre les œuvres passées qu'elles réécrivent et le présent qu'elles représentent, les dramaturgies de la hantise inventent un nouvel au-delà, une sorte de non-lieu dans lequel ses personnages sont saisis, « en suspens, en projection, dans le non-lieu, dans l'agonie, dans la spectralisation<sup>306</sup> », comme le décline Muriel Plana à propos de Shauba. Dans la transition qui s'opère entre le bateau et le sable de Lampedusa Beach, la comédienne italienne quitte le plan incliné qui figure au plateau la surface agitée de l'eau et investit l'espace hors-scène, les interstices entre la salle et la scène, ni tout à fait dans sa fiction, ni tout à fait dans la réalité du public : l'avant-scène d'abord, puis un amas de rochers côté jardin, qui laisse visible le pied d'un projecteur ; pour quitter la scène, à la fin, elle contourne la base de la vague, retransverse le plateau au fond et disparaît côté cour<sup>307</sup>. Toute représentation de l'au-delà ne recèle pas nécessairement de fonction politique, mais nous allons constater que c'est cette nature indécidable de l'espace frontière entre vie et mort, traversé de binarités qui cohabitent sans contradiction, qui confère à la hantise sa dimension politique. En tant qu'outil théorique, la pensée *queer* peut dans ce domaine nous venir en aide, non pas comme remise en question des normes de genre, que l'on trouve plutôt dans des œuvres abordant plus directement les questions d'identité et d'orientation sexuelle, mais dans sa méthode et dans son esthétique, qui s'attachent justement à troubler les dualismes stricts qui peuplent la pensée humaine.

Dans cette perspective, la figure du fantôme peut être analysée comme un agent théorique de remise en question des binarités, puisque son existence même repose sur la transgression de l'une des frontières les plus ancrées dans nos perceptions : celle qui sépare vie et mort. Le fantôme est une créature ambivalente par nature, à la fois « force de protection et force de menace<sup>308</sup> »,

---

305 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 29.

306 Muriel Plana, « Poétique et politique du féminin : *Lampedusa Beach* et *Penthésilée* de Lina Prosa », *art.cit.*, p. 13.

307 Lina Prosa (écriture et mise en scène), Elisa Lucarelli, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, [45:14].

308 Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 31.

selon la formulation de Monique Borie, chercheuse spécialisée dans l'apport de l'anthropologie au théâtre. Pour sa part, Yves Hersant met en avant leur caractère aporétique, c'est-à-dire en l'occurrence paradoxal, dans la mesure où ils rassemblent des éléments fondamentalement irréconciliables et contredisent par là toute ontologie essentialisante : « Ni présentes, ni absentes, dépourvues de substance comme d'essence et d'existence, elles échappent à toute philosophie du sujet; bouleversant les catégories de l'espace et du temps, greffant l'ailleurs sur l'ici, l'à-venir sur le maintenant, le maintenant sur le passé, elles sont éminemment aporétiques.<sup>309</sup> »

Le fantôme manifeste l'absence de l'être décédé tout en étant une forme de présence visible, donnant à l'apparition un pouvoir de trouble immédiat dû à la collision de deux espace-temps décrits et pensés comme distincts. Dans *Incendies*, Wajdi Mouawad a par ailleurs régulièrement recours au procédé du contraste, invitant à coexister sur scène des éléments opposés, comme le prosaïsme et l'horreur dans la scène 19 que nous avons déjà évoquée, le comique inhérent au notaire confronté à l'atmosphère mythique qui entoure Chamseddine et le fantôme de Nawal, ou encore l'irruption brusque de la « [m]usique tonitruante<sup>310</sup> » du théâtre d'Antoine après le silence des cassettes qui obsède Jeanne. C'est le cas également dans *Minetti* qui voit son immobilité de mort périodiquement traversée d'une agitation débridée, et qui fait en quelque sorte communier la jeunesse et la vivacité d'une jeune fille avec la morne immobilité d'un vieillard. Dans son article sur les spectres dans la pensée de Jacques Derrida, Yves Hersant met en avant la capacité du fantôme à remédier aux binarités restrictives qui « dresse[nt] en antagonistes le réel et le non-réel, le vivant et le non-vivant », car pour Derrida, « vie et mort échappent à ces oppositions dualistes » :

[L]e philosophe ne pense pas la vie comme présence pleine, mais comme présence entamée par l'absence. Ni une ni identique à elle-même, elle se répète en se différenciant. D'où la nécessité, pour dire l'« unité différen-  
te » de la vie et de la mort, d'en passer par une pensée des spectres; ni morts ni vivants, ils viennent brouiller la simplicité des oppositions.<sup>311</sup>

Bien sûr, Nawal et les autres spectres de nos œuvres sont autant des fantômes que des manifestations de la psyché des vivants – leurs peurs, leurs désirs, les questions qui les assaillent – et de notre psyché collective, alimentée par nos hantises. Le théâtre, justement, a le pouvoir de faire basculer la perception dans l'incertitude, oscillant entre apparition surnaturelle et construction mentale. C'est ainsi que s'effectue le lien entre la hantise des personnages et celle de

309 Yves Hersant, « Spectres de Derrida (et d'ailleurs) », *Critique*, Éditions de Minuit, vol. 884-885, n°1, 2021, p. 6.

310 Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 57.

311 Yves Hersant, « Spectres de Derrida (et d'ailleurs) », art.cit., p. 5.

la scène de théâtre. « La *crypte* ouverte pour le passage des revenants, le retour des morts, est aussi la *crypte* intérieure d'où reviennent les figures de la hantise<sup>312</sup> », écrit Monique Borie.

Parmi les créatures qui hantent le seuil entre vie et mort, notre corpus nous a également confrontée à un second outil théorique et esthétique, invoqué par Shauba alors qu'elle se noie : le mort-vivant. L'imminence de sa propre mort provoque chez Shauba une réflexion sur les paradoxes cyniques du monde dans lequel elle vit et sur la condition féminine qu'elle y occupe. Dans cette perspective, émerge dans le flux de ses pensées l'assimilation de sa troupe d'exilés « en point de mort<sup>313</sup> » à des mort-vivants forgés d'influences diverses allant de la danse macabre médiévale au zombie du cinéma d'horreur. Dans un article qu'elle a consacré justement à ce thème dans une pièce de Pauline Sales, Florence Fix s'est attachée à démontrer la dimension *queer* du mort-vivant au théâtre, dans lequel elle décèle une certaine « force insurrectionnelle, en ce qu'il exhibe un état intermédiaire en tant que processus; il est interstitiel et demeure en un point instable, inconfortable, illusoirement maintenu qui montre, non un corps déstructuré, mais un corps en train de se décomposer lentement.<sup>314</sup> » Cet état intermédiaire, Shauba ne cesse de se l'appliquer à elle-même, jusqu'à ce que la dérive de son monologue la pousse à convoquer, comme un support de pensée, la figure du zombie : « Je suis à la merci de quelque chose qui ne me fait ni vivre / ni mourir...<sup>315</sup> » Le mort-vivant est un être essentiellement intranquille, magiquement maintenu dans un processus de mort active : trépassé, pourrissant, mais en mouvement. Comme Shauba et ses compagnons, le zombie n'est pas autorisé à reposer sereinement dans la terre, et c'est par ce premier constat que la comparaison est entamée, alliant la notion de désir de repos éternel, qui est souvent associée aux spectres, et celle plus organique du devenir du corps :

J'ai besoin d'être enterrée.  
Comme tous nos parents.  
J'ai peur de pourrir.  
Comme tout ce qui ne peut pas rester longtemps dans l'eau.  
Comme qui boit plus d'eau que le corps ne peut en contenir.  
Enterre-moi dans la terre et je redeviendrai sèche.<sup>316</sup>

---

312 Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, op.cit., p. 292.

313 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, op.cit., p. 16.

314 Florence Fix, « Débordements du mort-vivant dans *La Bosse* de Pauline Sales : poétique du *queer* », dans Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétiques queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015, p. 167-168.

315 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, op.cit., p. 26-27.

316 *Ibid.*, p. 14.

Le zombie trouve ici une résonance dans la figure de l'émigrant, pour reprendre un terme employé par le traducteur, ou bien celui plus journalistique de migrant, qui désignent tous deux l'exilé en ce qu'il est en mouvement. Les clandestins saisis par la mort dans leur l'exil se voient privés de sépulture tout autant que d'histoire et de mémoire.

Le zombie est un paradoxe en marche, car comme le rappelle Vincent Brault dans son article sur le sujet, « [v]ie et mort s'arment et se nient simultanément<sup>317</sup> ». La pensée bute sur cet objet à la fois mort et animé, car « [c]e n'est pas parce qu'on peut dire mort-vivant qu'on peut penser mort-vivant.<sup>318</sup> » Florence Fix et Vincent Brault s'accordent sur le sujet, le paradoxe du zombie est un objet mental qui maintient la pensée dans un dynamisme sans repos, nous « condamnant à cheminer en pensée, à errer entre vie et mort, en perpétuelle indécision<sup>319</sup> ». Florence Fix fait également remarquer qu'en défiant par son existence même la pensée dualiste, il se constitue également en agent de diversité et de métissage : « Ni mort ni vivant, ni homme ni femme, ni noir ni blanc, le zombie se place en marge des enjeux de pouvoir et d'aliénation, il ne passe pas les frontières, il est la zone frontière. En d'autres termes, [c'est] un agent de vitalité et de diversification<sup>320</sup> ». En exhibant sa putréfaction et son morcellement macabre, le mort-vivant s'oppose au fantasme du corps parfait, hérité d'un idéal de force et de fonctionnalité productiviste tout autant que de pureté, dans un mouvement similaire à la mise en avant de l'expressionnisme ensoréen dans la pièce de Thomas Bernhard.

On peut également associer le zombie, dans sa dimension contemporaine, à l'imaginaire du virus, puisque Hollywood a rendu incontournable la notion de contagion dans les univers traversés de zombies. Les mort-vivants de Shauba, exhibés dans son fantasme sur un bateau de croisière, représentent cette « peur de l'altérité et de l'intrusion<sup>321</sup> » qui est l'une des clefs essentielles de la question migratoire contemporaine. Employer cet objet théâtral dans une pièce comme *Lampedusa Beach*, c'est remuer aux yeux des spectateur.ices cette crainte illusoire du remplacement, de l'écroulement d'une civilisation occidentale perçue comme unifiée et pure. C'est dans une perspective similaire que Shauba se rêve hackeuse : « J'entrerai dans l'ordinateur de

---

317 Vincent Brault, « Zombie : le paradoxe déambulant », dans Bernard Perron (et al.), *Z pour Zombies*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2015, p. 27.

318 *Ibid.*, p. 23.

319 *Ibid.*, p. 27.

320 Florence Fix, « Débordements du mort-vivant dans *La Bosse* de Pauline Sales : poétique du *queer* », art.cit., p. 171.

321 *Ibid.*, p. 168.

votre maison monsieur le chef de l'État italien. / Je regarderai tout ce qu'il n'est pas possible de voir. [...] / Je donnerai l'envoi au plus grand exode africain.<sup>322</sup> »

Lina Prosa se livre à une surenchère macabre du pourrissement, déployant des images de « cadavres sans plus de forme », de « nourriture avariée », de corps sans jambes ou sans têtes, d'estomacs arrachés et de puanteur. Shauba semble presque se délecter de comparer ses camarades et elle-même à des « reliefs de repas de poissons<sup>323</sup> ». Sur scène, les convulsions de la comédienne Elisa Lucarelli illustrent une même défaillance du corps, à l'opposé du fantôme transhumaniste alliant beauté et efficacité. Dans *Lampedusa*, la figure du mort-vivant fait office d'outil de pensée, confrontant le public à ce tabou qu'est devenue la mort à notre époque, écartée le plus possible du quotidien et hyper-médicalisée. Le mort-vivant est fondamentalement improductif, il ne sert à rien et se caractérise souvent par sa lenteur. Manipulé comme représentation dans l'esprit de la mourante, il s'inscrit dans une réflexion entamée dès les premières pages à propos du « Cappittallissmme<sup>324</sup> » - qui selon Mahama décide en « Affrique<sup>325</sup> » des jours où l'on mange et des jours où il n'y a rien. Shauba prend conscience que ses rêves de réussite nécessitent l'adhésion au système capitaliste, et le modèle du mort-vivant l'accompagne peu à peu vers son rejet. La mort devient pour Shauba l'espace du renoncement métaphorique à l'escalade de la grande pyramide des inégalités économiques et sociales :

je vous dis quelque chose qu'ici seulement j'ai le courage de dire.  
Les jours oui du Ccappittallissmme je me suis sentie une chienne.  
Les jours non je me suis sentie une enfant sans espoir.  
Je veux vous le dire monsieur le chef de l'État d'Afrique...  
Laissez-nous grandir enfants sans espoir.  
Il vaut mieux.<sup>326</sup>

Pour Ulysse comme pour Shauba, le voyage et l'exil se révèlent en cours de route tout autre chose qu'un simple désir de parvenir quelque part. Bien qu'*a priori* Ulysse ne soit guidé que par l'envie de rentrer chez lui, ce que Vladimir Jankélévitch qualifie de « nostalgie simple<sup>327</sup> », Tirésias aux enfers anticipe pour lui la possibilité d'un retour intranquille, et de la découverte, une fois à Ithaque, que son île n'était pas le véritable objet de sa nostalgie, mais bien plutôt le vaste monde,

---

322 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 32-33.

323 *Ibid.*, p. 35

324 *Ibid.*, p. 16.

325 *Ibid.*, p. 17.

326 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 34-35.

327 Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 352.

une « nostalgie ouverte<sup>328</sup> » ayant pour objet un lieu métaphorique et indéterminé. Parvenu presque au terme de son voyage, chez le roi Alkinoos, Ulysse pleure « sur cette Troie qui ne sera jamais plus à prendre<sup>329</sup> ». Dans *l'Enfer*, l'Ulysse de Dante choisit d'embrasser cette soif, et dirige son bateau vers le vaste océan qui débute après les colonnes d'Hercule - le détroit de Gibraltar -, plutôt que de rentrer chez lui :

[N]i douceur d'avoir fils, ni piété  
pour un vieux père, non plus le droit amour  
dont je devais réjouir Pénélope,  
rien ne put étouffer en moi l'ardeur,  
de prendre encor connaissance du monde,  
et des vices humains et des vaillances<sup>330</sup>

L'exil de Shauba est aussi un « voyage métaphysique », et Lampedusa Beach est son « Ithaque de la fin des temps<sup>331</sup> » : « le point nostalgique est *ailleurs que partout* », nous dit Jankélévitch, et il établit lui-même le parallèle avec la mort en affirmant qu'il est « ailleurs que tout ailleurs, semblable en cela à l'au-delà en général<sup>332</sup> ». Comme l'esthétique du mort-vivant, l'exil marque pour elle la recherche d'une pensée en mouvement. Affranchie de toute représentation misérabiliste, cette pièce extrait le motif de l'exil du mode du récit documentaire pour en faire un lieu, où nos binarités et autres constructions théoriques peuvent être troublées, dynamisées et déconstruites : « Je demande un lieu qui garantisse ma diversité de pensée. / C'est pour cela que je me suis enfuie à Lampedusa Beach.<sup>333</sup> » Dans cette perspective, la hantise telle que la conçoit Jacques Derrida s'inscrit dans cette même aspiration à produire du sens dans l'interstice qui sépare tous les dualismes.

### *Esthétiques queer*

Le verbe queeriser est un néologisme dérivé du terme *queer*, employé dans le domaine des sciences sociales, des arts et de la philosophie pour qualifier une pensée de l'indécidable et du trouble. Historiquement, ce terme était réservé aux communautés homosexuelles – d'abord

---

328 Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, op.cit., p. 360.

329 Philippe Brunet, Préface de *L'Odyssée*, Paris, Gallimard, 1999, p. 8.

330 Dante Alighieri, André Pézard, *Divine Comédie dans Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1049.

331 Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, op.cit., p. 385.

332 *Ibid.*, p. 361.

333 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, op.cit., p. 39-40.

insulte, puis auto-désignation par réappropriation – mais il s’est peu à peu transformé, aux États-Unis, puis dans les années 2000 en France, en un outil théorique et esthétique. Le qualificatif de *queer* s’emploie donc selon une double modalité : ou bien il désigne des productions artistiques ayant pour thème la remise en cause du bien fondé du modèle social hétéronormé et des catégories liées au genre, ou bien, comme c’est principalement le cas dans cette étude, on l’emploie pour analyser des formes esthétiques fondées sur le brouillage des frontières, applicable à quantité d’autres dualismes manichéens.

Au début de notre réflexion, nous avons décelé le motif des danses macabres dans *Lampedusa Beach* et *Minetti* comme participant de leur spectralité. Ces représentations médiévales fonctionnaient, dès leurs prémices, sur un schéma d’inversion ironique par lequel elles faisaient « s’agiter les morts et figer les vivants<sup>334</sup> ». Dans la mesure où elles réunissent et entremêlent vie et mort dans un tourbillon commun, les danses macabres sont un dispositif efficace de brouillage, dont l’apparition est historiquement liée, de même que les récits de maisons hantées, à des événements meurtriers. Au Moyen-Age, c’était principalement la peste, mais on a vu au cours du temps des résurgences se décliner dans plusieurs disciplines artistiques en particulier après les guerres. André Corvoisier, dans l’ouvrage qu’il y a consacré, attire particulièrement l’attention sur la production artistique inspirée des danses macabres qui s’est faite en réaction à l’holocauste. Il est aisé d’identifier les naufrages de migrants en Méditerranée comme la catastrophe à l’origine du recours à ce motif dans *Lampedusa Beach*, et après avoir mis en évidence dans *Minetti* les références voilées à l’eugénisme nazi et son idéal raciste de pureté, le recours à l’imaginaire des danses macabres y prend également tout son sens. Le travail de Thomas Bernhard est peuplé de personnages hybrides, infirmes, entamés déjà par la mort. *Minetti* est vivant, mais il se fige peu à peu tandis que s’agite autour de lui un bal grotesque et moqueur de personnages invraisemblables, diminués d’une partie de leur corps ou bien augmentés de masques étranges qui nous rappellent les ricanants squelettes de James Ensor et son goût affirmé pour l’hybridation<sup>335</sup>.

De même que les morts des danses macabres se mêlent aux vivants pour les tourmenter, *Minetti* est poursuivi par les moqueries cauchemardesques de ces présences par ailleurs assez désincarnées, qui finiront par l’accompagner jusqu’au banc de son suicide :

---

334 André Corvoisier, *Les Danses macabres*, Paris, Presse Universitaires de France, coll. Que sais-je?, 1998, p. 23.

335 Il affirme par exemple : « LA FLEUR QUE JE PRÉFÈRE : Le lys greffé sur pissenlit. L’iris. Le bleuet coquelicoté. » James Ensor, *Mes Écrits...*, *op.cit.*, p. 32.

*Un groupe assez important de gens masqués vient du hall en riant et criant, quelques-uns s'arrêtent devant Minetti*

LE PREMIER désigne Minetti avec une bouteille

Il y a déjà deux heures

que cet homme attend le directeur du théâtre

LE DEUXIÈME C'est ce que dit le portier

LE TROISIÈME La dame en rouge aussi le dit

LE PREMIER le dit

LE DEUXIÈME le dit

LE TROISIÈME le dit

*Tous éclatent de rire et s'éloignent*<sup>336</sup>

L'ironie est un élément récurrent des danses macabres, que l'on retrouve également dans le traitement du motif par Lina Prosa. La croisière y joue le rôle festif et joyeux - rattaché à la vie - de la danse dans le motif ancien, tout en étant un symbole luxueux du capitalisme. Par ailleurs, ce thème était à l'origine une « allégorie du pouvoir égalisateur de la mort<sup>337</sup> », qui emportait de même riches et pauvres figurés sur les fresques par les différents attributs de leurs métiers ou fonctions. C'est un aspect que semble convoquer Shauba lorsqu'elle réclame : « emmenez-nous en vacances dans la Méditerranée / comme des grands messieurs, comme des parents à vous et monsieur le chef de l'État italien.<sup>338</sup> » Cependant, la nature illusoire de cette égalité apparaît tout de suite, car la frontière qui sépare dans son fantasme vivants et morts sépare également riches et pauvres, hommes de pouvoir et clandestins. Ici la mort ne sévit pas au hasard car elle n'est pas provoquée par la maladie, mais par le capitalisme qui choisit ses victimes parmi les plus précaires, figurés dans cette danse-ci par des attributs dérisoires, une brosse à dents, une chaussure, des crackers de riz.

Un dernier aspect des danses macabres, enfin, se trouve réemployé par Lina Prosa dans sa pièce : le désir de « frapper les esprits par un spectacle répugnant<sup>339</sup> ». Si les anciennes fresques visaient en partie à accoutumer à la mort le regard des vivants, elles étaient également destinées à rappeler aux croyants que la mort pouvait les emporter à tout moment et précipiter l'heure du jugement de leurs péchés. Passés au vernis d'une esthétique *queer* et hybridés avec la figure contemporaine du zombie, les morts de Shauba cherchent tout autant à se faire voir comme horribles, dans le but de sortir de l'anonymat qui accable les morts clandestins, si on les compare, notamment, aux morts violentes occidentales qui bénéficient généralement d'hommages, de

---

336 Thomas Bernhard, *Minetti*, *op.cit.*, p. 58-59.

337 Universalis, « DANSE MACABRE », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], p. 1.

338 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 35.

339 André Corvoisier, *Les Danses macabres*, *op.cit.*, p. 35.

cérémonies, voire de monuments commémoratifs. Shauba demande à être retrouvée, exposée, et elle met en scène cet évitement du regard occidental en ordonnant, ironiquement : « Ne nous regardez pas, tournez-vous de l'autre côté...<sup>340</sup> »

Mentionnons enfin, dans *Lampedusa*, les multiples éléments qui viennent hybrider le personnage de Shauba. Nous l'avons mentionné, dès les premières lignes elle est comparée à une vague, et son corps peu à peu se gorge d'eau, se vide dans l'eau, pourrit et se dissout dans la mer. Ses cheveux « volettent dans l'eau sombre comme des algues filamenteuses<sup>341</sup> » et un mollusque lui entre dans la bouche. La métamorphose trouve son apogée dans une sorte d'embrassement final qui la réunit avec une sardine :

[D]es essaims de sardines tournent autour de moi...  
une sardine m'embrasse... c'est ce que je crois...  
elle effleure ma bouche... elle sent déjà l'odeur de gangrène  
ou est-ce l'amour soudain pour un échange entre espèces?  
Je l'embrasse. Je lui rends la chose.  
Cet échange entre espèces est mon meilleur moment.  
Le dénouement crucial.  
Je ne sais pas si un gargouillement inattendu de l'eau  
peut-être pris pour un orgasme.  
Je le seconde. C'est un salut.  
Nous nous embrassons avec passion.  
J'essaie de déchiffrer le plaisir.  
Ça ne m'intéresse pas si la sardine a un sexe.  
Tout est lié à la fin, à ma fin,  
à la conscience immédiate que tout est là,  
entre moi et la sardine.<sup>342</sup>

Cette rencontre trouble en quelques lignes plusieurs binarités, puisqu'elle fusionne en premier lieu avec la mer, puis avec les animaux qui la peuplent, inscrivant l'humain au sein de la nature là où ils sont habituellement perçus comme antagonistes. Elle lie cette expérience à son état déjà intermédiaire entre vie et mort, elle l'érotise et l'assimile à une expérience amoureuse tout en s'affranchissant volontairement de la question du genre de l'animal, et par extension du sien, comme l'émancipation finale de cette condition féminine portée toute la pièce comme un fardeau. Elle crée un passage entre vie – amour - et mort, humain et animal, terre et eau, féminin et masculin dans une grande communion.

Shauba n'est pas seulement un personnage, elle est dès le début et l'hommage porté dans la dédicace par la dramaturge à son actrice un hybride entre fiction et réalité : elle est une

---

340 Lina Prosa, Jean-Paul Manganaro, *Lampedusa Beach*, *op.cit.*, p. 35.

341 *Ibid.*, p. 38.

342 *Ibid.*, p. 38-39.

africaine forcée à l'exil, en train de se noyer, et elle est l'Actrice, une femme, toutes les femmes, en recherche d'utopie. L'Actrice/Shaubu est une entité inconfortable et difficile à appréhender parce que flottant entre plusieurs états. Au-delà du plaidoyer humanitaire, elle superpose l'urgence vitale et le temps long de la pensée, la précarité extrême et le luxe de philosopher, la recherche du bonheur et l'exil métaphorique, la concrète horreur et la douce poésie aquatique.

### *Réécriture féministe d'Ismène*

*Incendies* ne correspond pas particulièrement à l'esthétique *queer*, pourtant le travail de réécriture effectué par son auteur sur ses personnages mérite d'être étudié sous un angle politique et féministe. Penchons-nous pour terminer notre réflexion sur les enfants de Nawal, Jeanne et Simon. *A priori*, dans la perspective d'une réécriture d'*Œdipe roi*, si Nihad est Œdipe et Nawal est Jocaste, les jumeaux correspondent à leur progéniture. Simon et Jeanne présentent plusieurs points communs avec les sœurs Antigone et Ismène, telles en tout cas qu'on les découvre dans *Antigone* de Sophocle<sup>343</sup>, puisqu'elles ne sont dans *Œdipe roi* que des « *personnages muets*<sup>344</sup> ». L'ampleur de l'espace qu'occupent Jeanne et Simon dans *Incendies* nous pousse à considérer la pièce comme une réécriture d'*Antigone* tout autant que d'*Œdipe roi*.

Lorsque débute la pièce, Simon semble à première vue le personnage central, tout du moins occupe-t-il l'espace et la parole, dans le bureau du notaire, bien plus que sa sœur qui se tait tout au long des deux premières scènes. Simon développe également certains aspects du personnage qui l'a inspiré en faisant montre d'une impulsivité et d'une opposition de principe aux règles, qu'elles lui soient édictées clairement ou qu'elles soient plus implicites, comme le respect attendu de la mémoire et des volontés des morts. Il insulte sa mère tout juste décédée dans un déferlement d'agressivité qui laisse le notaire abasourdi, et refuse d'un bloc son héritage comme la quête dans laquelle elle espérait le lancer avec sa sœur : « J'en veux pas de son argent, j'en veux pas de son cahier... Si elle pense pouvoir m'émouvoir avec son cri de cahier!<sup>345</sup> ». Antigone, elle aussi, n'hésite pas à défier l'autorité qui la domine, en insinuant que son oncle le roi est fou : « Si tu estimes que je me conduis comme une folle, peut-être n'as-tu rien à m'envier sur l'article de la

---

343 Nous avons écarté de notre analyse Étéocle et Polynice, dans la mesure où Sophocle ne leur accorde pas le statut de personnages à part entière : ils meurent avant le début d'*Antigone* et ne sont pas seulement mentionnés dans *Œdipe Roi*, contrairement à leurs sœurs à qui il consacre tout une tragédie.

344 Sophocle, Victor-Henri Debidour, *Oedipe Roi*, *op.cit.*, p. 6.

345 Wajdi Mouawad, *Incendies*, *op.cit.*, p. 21.

folie !<sup>346</sup> » Simon, quant à lui, s'obstine dans son ressentiment et son refus de la règle maternelle y compris lorsqu'il apprend les horreurs qu'elle a subi et le véritable fondement de cette quête d'identité. Pour ne donner qu'un exemple, tout au long de la pièce, son discours est émaillé de tournures négatives d'opposition, de formules péremptoires et de points d'exclamation. Simon, comme Antigone, est fondamentalement révolté.

Jeanne, quant à elle, s'avère d'une docilité toute antagoniste. Son silence devant Hermile Lebel s'avère marque de respect à la fois pour le cadre institutionnel, pour l'homme qui se trouve en face d'elle et pour sa mère, tout autant que l'expression de sa tristesse, qu'elle exprime bien différemment de son frère. Alors que Simon part en claquant la porte, elle reste pour écouter jusqu'au bout et récupère les objets qui lui sont destinés, avant de se lancer sur les traces de son père. Ismène fait preuve d'une docilité plus grande encore en se récriant, dès le prologue, contre les projets de sa sœur : « Le roi est le roi : il nous faut bien obéir à son ordre, et peut-être à de plus cruels encore. Que nos morts sous la terre me le pardonnent, mais je n'ai pas le choix ; je m'inclinerai devant le pouvoir.<sup>347</sup> » Dans *Incendies*, les jumeaux sont ainsi souvent renvoyés dos à dos, lui le physique et elle le mental, l'un versant sa tristesse dans son entraînement de boxe et l'autre appliquant des théories de mathématiques avancées aux lacunes de son identité. Les deux filles d'Œdipe dévient du modèle, habituel dans la tragédie antique, de coopération féminine pour se confronter elles aussi tout au long de la pièce, Antigone répondant par l'agressivité aux tentatives de sa sœur de la raisonner<sup>348</sup>.

Dans la famille des Labdacides, Ismène est généralement considérée comme un personnage insignifiant, un faire-valoir pour sa sœur simplement identifiée par sa relation à elle ou à ses parents, à qui on ne connaît aucun exploit personnel. Dans *Antigone*, elle se montre timorée, en particulier placée comme elle l'est à côté du rayonnant courage d'Antigone. Mais dans la pièce de Wajdi Mouawad, Jeanne prend un essor tout à fait autre. De ses défauts et de son insignifiance, le dramaturge tire des qualités nouvelles qui ne cherchent pas à s'apparenter à de l'héroïsme ou à reconduire l'image valorisante d'une force de résistance inflexible. Il ne transforme pas fondamentalement Ismène mais s'attelle au contraire à changer le regard sur sa personnalité et à en exalter

---

346 Sophocle, Robert Pignarre, *Antigone dans Théâtre complet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 79-80.

347 *Ibid.*, p. 70.

348 Voir l'article de W.B. Tyrrell, L.J. Bennett, « Sophocles's Enemy Sisters: Antigone and Ismene », *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, vol. 15/16, Michigan State University Press, 2008-2009, p. 3. Dans le prologue, Antigone lance par exemple à Ismène : « Ne parle pas ainsi, ou je te haïrai, et le mort te haïra, quand tu reposeras près de lui ; et ce sera justice. Laisse moi, laisse mon imprudence courir ce risque. » Sophocle, Robert Pignarre, *Antigone, op.cit.*, p. 71.

les qualités. Jeanne est une intellectuelle<sup>349</sup>, calme, posée et réfléchie, immensément plus capable que son frère ou qu'Antigone de maîtriser ses émotions. Une fois les premières scènes passées, elle se révèle finalement le personnage central de l'enquête – elle est présente dans vingt des trente-huit scènes, alors même qu'une large partie de la pièce se passe avant sa naissance. Les tentatives désespérées d'Ismène pour empêcher la mort de sa sœur se muent dans *Incendies* en une force de construction et de lien, fondée sur la raison et l'amour qu'elle porte à sa mère. Certes elle suit la règle édictée, mais pas par peur, et pas par soumission à un homme, elle accepte de suivre ce qui lui a été demandé d'abord et avant tout par curiosité, et par besoin de comprendre ce qui encore lui échappe à propos de Nawal et de ses racines : « Je vais essayer de retrouver ce père, et si je le trouve, s'il est encore en vie, je vais lui remettre l'enveloppe. Ce n'est pas pour elle, c'est pour moi. C'est pour toi. Pour la suite.<sup>350</sup> » Simon, lui, est paralysé par son deuil et la douleur de n'avoir pas été assez aimé, et ce sont ses insécurités qui le contraignent à sans cesse s'opposer. Jeanne, enfin, est un être contemplatif, fasciné par la beauté des systèmes qu'elle tente de transmettre à ses élèves, confrontant l'incertitude de l'humain à l'immuabilité supposée et rassurante des mathématiques.

Ismène, en somme, se voit transcendée et valorisée par une réécriture vraiment féministe, mais Wajdi Mouawad évite dans ce processus tout militantisme, par lequel il aurait pu afficher – ne serait-ce qu'en lui conservant son nom ou en produisant un personnage plus directement référentiel – ses intentions réparatrices. Il propose ici une représentation fine dont la référence, comme le reste de la pièce, est voilée. Jeanne est par ailleurs nuancée par certains aspects, et comme métissée par le personnage d'Antigone. Tout d'abord elle est tout autant capable de ténacité, de résistance, voire de colère que le personnage de Sophocle : elle fait notamment preuve d'une certaine autorité quand Fahim ne lui donne pas les réponses qu'elle veut, et s'emporte carrément au téléphone avec son frère, lorsque la découverte des souffrances de leur mère ne semble pas le toucher. Elle serait finalement une fusion des meilleurs aspects des deux sœurs, alliant la force de caractère et la persévérance de l'une à la prudence et la capacité de lien de l'autre. Mouawad conçoit Antigone et Ismène comme des figures opposées, relativement binaires – comme en témoigne sa description de la symbolique du couteau dans *Le Sang des promesses* : « Couteau pour tracer la ligne entre morts et vivants. Crête, comme dans « crête de montagne », où se rencontrent deux versants opposés, celui d'Ismène et celui d'Antigone »<sup>351</sup> -

---

349 Elle est mathématicienne, une discipline traditionnellement considérée comme masculine.

350 Wajdi Mouawad, *Incendies*, op.cit., p. 73.

351 Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses*. op.cit., p. 8.

qu'il rassemble finalement en un seul personnage, défiant tout une série de dualismes parmi lesquels : violence contre douceur, indocilité contre obéissance, impulsivité contre raison et finalement, masculin contre féminin.

## Conclusion

La hantise trouve au théâtre un espace idéal pour se déployer, car il représente un lieu concret d'imaginaire traversé par plusieurs réalités simultanées particulièrement propices à accueillir la mort au sein de la société. *Minetti*, *Incendies* et *Lampedusa Beach* proposent toutes une conception spatialisée de la mort, un *espace autre*, pour reprendre le titre d'un texte de Michel Foucault, à la fois intégré dans l'organisation de la vie et à part, car obéissant à des règles, voire à une temporalité, autres. Dans *Incendies* ce sont ces quelques endroits, répartis dans l'œuvre, visités par les vivants comme les morts, dans le passé comme le présent : la prison, le bureau du notaire, la tente du prophète Chamseddine. C'est, dans *Minetti*, cet invariable hall d'hôtel, et la ville-tombe de Dinkelsbühl, lieu d'exil, traversé - comme les cimetières, relégués en périphérie - d'une angoisse de la contamination, physique ou morale. C'est, enfin, le trio bateau-île-abysse de *Lampedusa Beach*, réceptacle des fantasmes comme des peurs, des traumatismes et des prises de conscience de chacun.e, dramaturge tout autant que personnage, actrice et public. Michel Foucault, dans un article écrit en 1967 pour une conférence au Cercle d'études architecturales, conceptualise ce qu'il appelle l'hétérotopie, ces « sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés<sup>352</sup> », et cite parmi ses exemples le foisonnement symbolique du bateau en tant qu'espace en mouvement :

[L]e bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI<sup>ème</sup> siècle jusqu'à nos jours, [...] la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence<sup>353</sup>.

Au théâtre, donc, la hantise est un lieu, c'est un spectacle parcouru d'obsessions pour des œuvres mortes qui apparaissent par intermittence dans la vivante trame de sa nouveauté. Nous nous sommes attachée à délimiter ce premier critère de discrétion de la référence dans ces dramaturgies, tout en démontrant la présence de chacun des hypotextes que nous y avons détecté. En étudiant l'omniprésence de la mort et des figures d'outre-tombe dans ces pièces, nous

---

352 Michel Foucault, « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, [1984], *Empan*, [En ligne], vol. 2, n°54, 2004, p. 15.

353 *Ibid.*, p. 19.

avons mis au jour le critère essentiel de la spectralité, appuyant ainsi notre comparaison avec le modèle de la maison hantée. Il s'agissait ensuite de s'atteler à l'aspect obsessionnel et rémanent de la hantise avec la question de la mémoire familiale, les manifestations de spectralité dans la langue de ces œuvres, et les événements historiques dont le fantôme hante collectivement les esprits et les créations artistiques. Du traumatisme historique, il a ensuite été question de traumatisme personnel et de l'aspect psychanalytique de la hantise. Une fois ce travail de délimitation et de conceptualisation effectué, nous avons pu nous intéresser aux enjeux politiques de la hantise au théâtre, et souligner trois stratégies différentes à l'œuvre dans notre corpus.

Tout d'abord, une actualisation du propos hypertextuel, grâce à une double-dynamique d'hybridation de la matière actuelle par la référence – le mythe, la tragédie, l'épopée – et du texte source par l'intrusion du réel, créant un véritable espace de pensée du présent affranchie de tout actualisme. Dans cette perspective, la parabole a révélé ses affinités avec le modèle dramaturgique de la hantise pour sa capacité à réunir par l'analogie des réalités *a priori* étrangères. La discrétion active de la référence s'est ensuite avérée un support de désacralisation, distinguant la hantise au sein de tous les modes de référence pour sa particularité de ne pas afficher l'hypertextualité. De fait, le rapport qu'entretient notamment *Minetti* avec l'auteur et le peintre dont elle est l'héritière n'est pas d'ordre apologique. La hantise s'accompagne souvent de pratiques visant à l'horizontalité des pouvoirs comme l'écriture de plateau, ainsi que d'une indocilité thématique et esthétique allant à l'encontre de la glorification du chef-d'œuvre. Enfin, nous avons pu mettre en lumière la dimension *queer* de la hantise, en tant qu'elle met au contact tout un ensemble de réalités opposées, de binarités censément inconciliables, mais rassemblées et troublées au plateau, cet au-delà poétique sur lequel nous projetons l'entre-deux de Jacques Derrida et son ambition d'y « apprendre à vivre<sup>354</sup> ».

---

354 Jacques Derrida, *Spectres de Marx...*, *op.cit.* p. 14.

## Bibliographie

### I - Sources primaires

#### *Corpus principal*

BERNHARD Thomas, PORCELL Claude, *Minetti*, Paris, L'Arche, 1983.

MOUAWAD Wajdi, *Incendies. Le Sang des promesses*, Montréal, Arles, Leméac/Actes Sud, 2009.

PROSA Lina, MANGANARO Jean-Paul, *Lampedusa Beach suivi de Cassandra on the road. Programme-Penthésilée : entraînement pour la bataille finale*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012.

PROSA Lina, (écriture et mise en scène), *Lampedusa Beach*, Céline Samie, Paris, Comédie Française, Théâtre du Vieux-Colombier, 2014. Captation de spectacle mise à disposition par l'autrice.

PROSA Lina (écriture et mise en scène), *Lampedusa Beach*, Elisa Lucarelli, Palerme, Teatro Biondo stabile di Palermo, 2015. Captation de spectacle mise à disposition par l'autrice.

PROSA Lina, MAYETTE Muriel, *Trilogia del Naufragio. Lampedusa Beach. Lampedusa Snow. Lampedusa Way*, Rome, Editoria e spettacolo di la Monica Maximilian, 2013.

#### *Autres œuvres*

ALIGHIERI Dante, PEZARD André, *Divine Comédie* dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965.

ALIGHIERI Dante, RISSET Jacqueline, *La Divine Comédie. L'Enfer/Inferno*, Paris, Flammarion, 2004.

ENSOR James, MARTIN Hugo, *Mes Écrits. Ou les suffisances matamoresques*, Bruxelles, Éditions Labor, 1999.

HOMERE, BRUNET Philippe, BERARD Victor, *Odyssée*, Paris, Gallimard, trad. 1931, index 1955, préface, notes et dossier 1999.

HOMÈRE, DUFOUR Médéric, RAISON Jeanne, *L'Odyssée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

MOUAWAD Wajdi, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines, et rhizomes*, Arles, Actes Sud, Montréal, Leméac, 2009.

PROSA Lina, FORNARO Sotera, *Miti senza dèi. Teatro senza dio*, Rome, Editoria & Spettacolo, 2018.

SHAKESPEARE William, ROBIN Armand et al., *Le Roi Lear*, Paris, Flammarion, éd. Bilingue, 1995.

SOPHOCLE, PIGNARRE Robert, *Antigone* dans *Théâtre complet*, Paris, Garnier Flammarion, 1964.

SOPHOCLE, DEBIDOUR Victor-Henri, *Œdipe roi*, Paris, Le Livre de poche, 1994.

TRICOT Xavier, *James Ensor. Sa vie, son œuvre. Catalogue raisonné des peintures*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2009.

## II - Sources secondaires

### **Sophocle**

BERCOFF Brigitte, FIX Florence (dir.), *Mythes en images : Médée, Orphée, Œdipe*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007.

LORAUX Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985.

SCHMIDT Joël, « Chrysispe », *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, [En ligne]. Consulté le 13/05/2024, URL : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/mythologie/Chrysispe/189284>

TYRRELL Wm. Blake, BENNETT Larry J., « Sophocles's Enemy Sisters: Antigone and Ismene », *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, vol. 15/16, Michigan State University Press, 2008-2009, p. 1-18. Consulté le 16/04/2024, URL: <https://www.jstor.org/stable/41925300>

### **Dante**

URBANI Brigitte, « Le chant XXVI de l'Enfer ou « chant d'Ulysse ». Florilège d'interprétations d'un célèbre épisode de la Divine Comédie », *Revue des études dantesques*, [En ligne], n° 6, 2022, p. 171-194. Consulté le 08/04/2024, URL : <https://classiques-garnier-com.gorgone.univ-toulouse.fr/export/pdf/revue-des-etudes-dantesques-2022-n-6-varia-le-chant-xxvi-de-l-enfer-ou-chant-d-ulyse.html?displaymode=full>

### **Shakespeare**

COTTEGNIES Line, « *Le Roi Lear*, William Shakespeare », *Encyclopédie Universalis*, [En ligne]. Consulté le : 26/03/2024, URL : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/le-roi-lear>

### **James Ensor**

EISENMAN Stephen F., « Allegory and Anarchism in James Ensor's "Apparition: Vision Preceding Futurism" », *Record of the Art Museum*, [En ligne], Princeton University, vol. 46, n°1 1987, p. 2-17. Consulté le 18/04/2024, URL: <https://www.jstor.org/stable/3774579>

LACAYO Richard, « Skull and Bones: The Haunted Art of James Ensor. », *Time* [En ligne], n°174, vol. 3, 2009, 59. Consulté le 29 novembre 2023, URL : <https://web-s-ebscohost-com.gorgone.univ-toulouse.fr/ehost/detail/detail?vid=2&sid=0849a196-ea6f-442b-a8b3-6430725623df%40redis&bdata=Jmxhbm9ZnImc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=aph&AN=43281987>

### **Thomas Bernhard**

COUSINEAU Thomas, « Thomas Bernhard, an introductory essay », *Review of Contemporary Fiction*, [En ligne], vol. 21, n°2. Consulté le 28/03/2024, URL : <https://www.thomasbernhard.org/cousineautbintro.shtml>

CROQUETTE Bernard, « PORTRAIT, *genre littéraire* », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. Consulté le 28/09/2023, URL : <https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/portrait-genre-litteraire>

HUBERT Marie-Claude, « La mise en scène des éléments », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 20, Leyde, Brill, 2008, p. 155-164.

HUTT Barbara, CHABERT Pierre (dir.), *Thomas Bernhard*, Paris, Minerve, 2002.

KREISSLER Félix, *De la Révolution à l'Annexion : l'Autriche de 1918 à 1938*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

LANDA Eva, « L'art « dégénéré » et le projet culturel nazi : finitude et quête de l'éternité », *Le Coq-héron*, n°117, vol.2, Toulouse, Érès, 2004, p. 161-165.

PORCELL Claude, « BERNHARD THOMAS (1931-1989) », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne]. Consulté le : 13/05/2024, URL : <https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/thomas-bernhard/>

SIESS Jürgen, « La mise en scène des tensions institutionnelles : Thomas Bernhard face à Samuel Beckett », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, [En ligne], vol. 17, 2006, p. 501-518. Consulté le 29/11/2023, URL: <https://www.jstor.org/stable/25781778>

SPRING Byron, « Art and sociality in Thomas Bernhard's *Minetti*, *Der Theatermacher*, and *Alte Meister* », *The Modern Language Review*, [En ligne], Modern Humanities Research Association, vol. 105, n°1, 2010, p. 171-190. Consulté le 19/04/2024, URL: <https://www.jstor.org/stable/25655140>

Dossier de Presse *Minetti. Portrait de l'artiste en vieil homme*, Thomas Bernhard, Compagnie Beaudrain de Paroi, [En ligne], 2019, p. 1-13. Consulté le 24/01/2024, URL : [https://theatredupave.org/wordpress/wp-content/uploads/2019/10/MINETTI\\_DossierDePresse.pdf](https://theatredupave.org/wordpress/wp-content/uploads/2019/10/MINETTI_DossierDePresse.pdf)

« La Culture sous le Troisième Reich », *Encyclopédie Multimédia de la Shoah*, United States Holocaust Memorial Museum. Consulté le : 25/03/2024, URL : <https://encyclopedia.ushmm.org/content/fr/article/culture-in-the-third-reich-overview>

« L'Anschluss, une expansion territoriale agressive nazie », *Encyclopédie Multimédia de la Shoah*, United States Holocaust Memorial Museum. Consulté le : 25/03/2024, URL : <https://encyclopedia.ushmm.org/content/fr/article/nazi-territorial-aggression-the-anschluss>

### **Lina Prosa**

D'ANTONIO Francesco, « Réécriture des mythes littéraires dans le théâtre de Lina Prosa », *reCHERches*, [En ligne], n°20, 2018, p. 51-60. Consulté le 06/11/2023. URL : <http://journals.openedition.org/cher/2059>

JAROSZ Adam, « L'île symbolique vernienne ou à la recherche du Grand Temps Mythique », *Études romanes de Brno*, [En ligne], 2011, vol. 32, n°1, p. 67-75. Consulté le 17/01/2024, URL : <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114888>

MANGANARO Jean-Pierre, « Lina Prosa : Cassandre, Penthésilée, la Méditerranée. Nouveaux mythes, nouveaux chaos », dans BUDOR Dominique et DE PAULIS-DALEMBERT Maria Pia (dir.), *Sicile(s) d'aujourd'hui*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 183-191.

PLANA Muriel, « Poétique et politique du féminin : *Lampedusa Beach* et *Penthésilée* de Lina Prosa », dans CAPRA Antonella (dir.), *Opera contro. L'œuvre de rupture sur la scène italienne de 1960 à nos jours : théâtre, danse, opéra, performance*, Actes du colloque *Opera Contro*, IRPALL, Il laboratorio, 2017. Article mis à disposition par l'autrice.

PROSA Lina, « Comment et pourquoi donner de l'espace à l'utopie en période de naufrage ? », *Revue Droit & Littérature*, [En ligne], Lextenso, n°1, 2017, p. 97-105. Consulté le 15/01/2024, URL : <https://www.cairn.info/revue-droit-et-litterature-2017-1-page-97.htm&wt.src=pdf>

### **Wajdi Mouawad**

ADLER Laure, MOUAWAD Wajdi, « Wajdi Mouawad : "Il faut trouver le courage de raconter" », *Hors-champ*, [En ligne], émission radiophonique sur France Culture, 2016. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/hors-champs/wajdi-mouawad-il-faut-trouver-le-courage-de-raconter-5825746>

ARONOFF Mary Ellen, BA Ndeye, « Incendies, les sons du silence », *French cultural studies*, [En ligne], Londres, SAGE Publications, 2021, vol. 32, n°4, p. 364-374. URL : <https://journals-sagepub-com.gorgone.univ-toulouse.fr/doi/full/10.1177/09571558211021697>

CALHOUN Alison, « Replay and Resonance: Listening to Jocasta in *Œdipe* (1659, Corneille) and *Incendies* (2003, Mouawad) », *L'Esprit Créateur*, [En ligne], vol. 62, n°2, 2022, p. 119-132. URL : <https://muse.jhu.edu/article/859869>

COISSARD Françoise, *Wajdi Mouawad, Incendies*, Paris, Honoré Champion, 2014.

DUPOIS Gaëtan, « L'écoute des silences dans Incendies de Wajdi Mouawad », *Postures*, [En ligne], n°28, 2018, p. 2-17. Consulté le 01/02/2024, URL : <http://revuepostures.com/fr/articles/dupois-28>

GRUTMAN Rainier, ALAH GHADIE Heba, « Incendies de Wajdi Mouawad. Les méandres de la mémoire », *Neohelicon*, [En ligne], vol. 33, n°1, 2006, p. 91-108. Consulté le 16/04/2024, URL : <https://link-springer-com.gorgone.univ-toulouse.fr/article/10.1007/BF02766251>

KHORDOC Catherine, « Visibility graphs and blindspots: Wajdi Mouawad's Incendies and its mathematical poetics », *French Cultural Studies*, [En ligne], vol. 30, n°4, Londres, SAGE Publications, 2019, p. 307–316. Consulté le 4/12/2023, URL : <https://journals-sagepub-com.gorgone.univ-toulouse.fr/doi/>

PARISSE Lydie, « Oedipe par temps de catastrophe : *Incendies*, de Wajdi Mouawad », dans CLÉMENT Murielle Lucie et VAN WESEMAEL Sabine (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 335-341.

VIGEANT Louise, « Sophocle avec ou sans Bertrand Cantat », *Critical stages/Scènes critiques*, [En ligne], n°5, 2011. Consulté le 20/04/2024, URL : [https://www.critical-stages.org/5/sophocle-avec-ou-sans-bertrand-cantat/?asp\\_highlight=Sophocle+avec+ou+sans+Bertrand+Cantat&p\\_asid=1](https://www.critical-stages.org/5/sophocle-avec-ou-sans-bertrand-cantat/?asp_highlight=Sophocle+avec+ou+sans+Bertrand+Cantat&p_asid=1)

### **Les réécritures**

EGGER Carole, « Les scènes imaginaires de la réécriture », *reCHERches* [en ligne], n°20, 2018, p. 11-19. Consulté le 07/03/2023, URL : <http://journals.openedition.org/cher/1968>

ORIOLO-BOYER Claudette (dir.), *La Réécriture. Actes de l'Université d'été tenue à Cerisy-la-Salle du 22 au 27 août 1988*, Grenoble, CEDITEL, 1990.

PESENTI ROSSI Erik, « Avant-propos – Pourquoi réécrire ? », *reCHERches* [En ligne], n°20, 2018, p. 5-8. Consulté le 06 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/cher/1959>

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

RIVIER Estelle, « Réécriture des pièces de Shakespeare : l'enjeu de la modernité ? », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], vol. VI, n° 3, 2008, p. 306-317. Consulté le 07/03/2023. URL : <http://journals.openedition.org/lisa/409>

SCHOTTER Vladimir, « Le "Modèle" : un support de création paradoxal en littérature », *Babel*, [En ligne], n°25, 2012, p. 1-14. Consulté le 06/11/2023, URL : <https://journals.openedition.org/babel/2059>

### **Théorie du théâtre et philosophie**

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

PLANA Muriel, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012.

SARRAZAC Jean-Pierre, *La Parabole ou L'Enfance du Théâtre*, Belval, Circé, 2022.

JANKELEVITCH Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

### ***Spectralité***

BORIE Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997.

SAUGET Stéphanie, *Histoire des maisons hantées. France, Grande-Bretagne, États-Unis – 1780-1940*, Paris, Tallandier, 2011.

### ***Les danses macabres***

CORVOISIER André, *Les Danses macabres*, Paris, Presse Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1998.

JUGAN Didier, « Le cadavre, la Mort et le revenant. Origines théâtrales de la Danse macabre : scénario et nouvelles hypothèses », *Le Moyen Age*, [En ligne], n°1, 2021, p. 105-137. Consulté le : 08/02/2024, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2021-1-page-105.htm&wt.src=pdf>

Universalis, « DANSE MACABRE », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], p. 1. Consulté le 05/02/2024, URL : <https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/danse-macabre/>

### ***L'inceste***

DUSSY Dorothée, *Le Berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste* [2013], Paris, Pocket, 2021.

DUSSY Dorothée, « L'institution familiale et l'inceste : théorie et pratique », *Mouvements* [En ligne], vol. 2, n° 82, Paris, La Découverte, 2015, p. 76-80. Consulté le 22/03/2024, URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2015-2-page-76.htm&wt.src=pdf>

### ***Le zombie***

BRAULT Vincent, « Zombie : le paradoxe déambulante », dans PERRON Bernard (et al.), *Z pour Zombies*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2015, p. 21-29.

FIX Florence, « Débordements du mort-vivant dans *La Bosse* de Pauline Sales : poétique du *queer* », dans PLANA Muriel et SOUNAC Frédéric (dir.), *Esthétiques queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2015, p. 167-177.

LOSCO-LENA Mireille, « Le bouffon, le zombie et l'idiote. Trois figures de la folie politique et sociale sur les scènes contemporaines », *Études littéraires*, [En ligne], vol. 43, n° 3, 2012, p. 125-137. Consulté le 23/03/2024, URL : [www-erudit-org.gorgone.univ-toulouse.fr/fr/revues/etudlitt/2012-v43-n3-etudlitt0680/1016851ar/](http://www-erudit-org.gorgone.univ-toulouse.fr/fr/revues/etudlitt/2012-v43-n3-etudlitt0680/1016851ar/)



# Table des matières

<b>Introduction</b> .....	1
<b>Partie I - Réécritures fantomatiques</b> .....	13
<b>Chapitre 1 : La référence comme hantise</b> .....	13
<i>Rapport trouble à la référence</i> .....	13
<i>Identifier les hypotextes</i> .....	18
<b>A) Shakespeare</b> .....	18
<b>B) James Ensor</b> .....	22
<b>C) Homère</b> .....	24
<b>D) Dante</b> .....	26
<b>E) Sophocle</b> .....	28
<b>Chapitre 2 : Une scène habitée par les spectres</b> .....	30
<i>Coexistence sur scène de la vie et de la mort</i> .....	30
<i>Spectralité</i> .....	32
<i>La maison hantée, le cimetière, le charnier et le tombeau</i> .....	36
<b>Partie II - Perspective historique et psychologique de la hantise</b> .....	39
<b>Chapitre 1 : Mémoires hantées</b> .....	39
<i>Obsession et nostalgie</i> .....	39
<i>Une langue hantée</i> .....	41
<i>La mémoire des objets</i> .....	43
<i>Théâtre de la consolation et devoir de mémoire</i> .....	44
<b>Chapitre 2 : Le spectre de l'Histoire</b> .....	45
<i>L'Histoire mise en scène</i> .....	45
<i>Nazisme et Anschluss</i> .....	47

<i>La guerre civile libanaise</i> .....	50
<i>Le colonialisme dans Lampedusa Beach</i> .....	54
<b>Chapitre 3 : Hantise et inconscient</b> .....	55
<i>Surgissement du traumatisme</i> .....	55
<i>Le tabou de l'inceste</i> .....	58
<i>L'angoisse dans Minetti</i> .....	63
<b>Partie III - Enjeux politiques de la hantise au théâtre</b> .....	67
<b>Chapitre 1 : Actualiser</b> .....	67
<i>Penser le présent</i> .....	67
<i>Réécrire l'actualité par le mythe</i> .....	71
<i>Le système des violences sexuelles dans Incendies</i> .....	75
<b>Chapitre 2 : Désacraliser</b> .....	78
<i>En finir avec les chefs-d'œuvre</i> .....	78
<i>Classicisme et autoritarisme</i> .....	81
<i>Écriture de plateau</i> .....	84
<b>Chapitre 3 : Queeriser</b> .....	85
<i>La mort comme espace politique</i> .....	85
<i>Esthétiques queer</i> .....	91
<i>Réécriture féministe d'Ismène</i> .....	95
<b>Conclusion</b> .....	99
<b>Bibliographie</b> .....	101
<b>Table des matières</b> .....	109