

August 2023

MEMORY FOR OBLIVION IN WAJDI MOUAWAD'S PLAY MÈRE

Christelle STEPHAN-HAYEK

Associate Professor, Language and Literature Department, Faculty of Arts and Sciences, Holy Spirit University of Kaslik, Kaslik, Lebanon, christellestephan@usek.edu.lb

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bau.edu.lb/schbjournal>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

STEPHAN-HAYEK, Christelle (2023) "MEMORY FOR OBLIVION IN WAJDI MOUAWAD'S PLAY MÈRE," *BAU Journal - Society, Culture and Human Behavior*. Vol. 5: Iss. 1, Article 4.

DOI: <https://doi.org/10.54729/2789-8296.1153>

This Article is brought to you for free and open access by the BAU Journals at Digital Commons @ BAU. It has been accepted for inclusion in BAU Journal - Society, Culture and Human Behavior by an authorized editor of Digital Commons @ BAU. For more information, please contact journals@bau.edu.lb.

MEMORY FOR OBLIVION IN WAJDI MOUAWAD'S PLAY MÈRE

Abstract

"Keeping the memory of past events would contribute to a better knowledge of hazards and to the prediction of future events. » (Reghezza-Zitt, Benitez & Devès, 2020, p. 1) Remembering is undoubtedly the best of mentors. But forgetting would also be a precious ally in the perpetual and daily struggle that is life. Indeed, "it is essential that the brain forgets the unimportant details to focus on what really matters, in our daily decision-making." (Richards & Frankland, 2017, p. 1083)

What if we remembered to better accept the tragedy? What if writing helped us to understand it better? What if the words saved us from death?

In his play *Mother*, the third installment in the "Domestics" cycle, an essentially autobiographical work, Wajdi Mouawad, Lebanese-Canadian playwright and director, looks back on his family's exile in the middle of the Lebanese civil war in 1978. Through this work, where the writer plays his own role, the memory of the past is very present, a memory of the still bleeding wound. Mouawad remembers to exorcise the demons that keep haunting him.

In what way is writing (and representing) the memory of the tragedy a work of memory necessary to forget to let oneself die?

We will first consider the mechanisms of memory and forgetting, before turning, in a second part, to the role of theater in the process of remembering, catharsis and overcoming.

Keywords

forgetting – memory – self-writing – theater – tragedy – Wajdi Mouawad

1. INTRODUCTION

« Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'un de ses grands acteurs, Winston Churchill, déclarait : « Il doit y avoir un acte d'oubli de toutes les horreurs du passé. » Au même moment, le philosophe américain George Santayana formulait cette mise en garde, souvent répétée depuis : « Ceux qui oublient le passé sont condamnés à le répéter. » (Todorov, 1999, p. 18)

Or la mémoire et l'oubli ne sont pas forcément les antonymes que nous pensons.

Dans l'ensemble de son œuvre dramatique, Wajdi Mouawad, dramaturge d'origine libanaise, affronte inlassablement les démons d'un passé qui ne cesse de le tourmenter : celui d'une guerre civile dont il aura vécu les commencements, alors qu'il avait entre 7 et 10 ans, avant d'émigrer avec sa mère, sa sœur et son frère à Paris, son père étant resté au Liban pour le travail. Et dans cet exil qui porte en lui tous les germes du tragique, le petit Wajdi continue de vivre la guerre, par personnes interposées, à travers sa mère surtout, mais aussi les nouvelles qui leur parviennent – ou pas – du Liban, le journal télévisé français qui rapporte les événements majeurs du conflit, ainsi que par le biais de certains souvenirs personnels qu'il garde ou qu'il s'imagine garder.

En effet, la mémoire de l'artiste se trouve ici au centre de la pièce *Mère*, publiée en 2022, donc 35 ans après la mort de sa mère et 44 ans après l'exil de sa famille, en 1978, qui constitue la matière principale de cette pièce. Le dramaturge se rappelle, certes, mais il n'omet pas d'oublier aussi, puisque ce mécanisme est inhérent à la mémoire : si se rappeler est essentiel, « il est capital que le cerveau oublie les détails sans importance pour se focaliser sur ce qui compte vraiment, dans nos prises de décision quotidiennes. » (Richards & Frankland, 2017, p. 1083)

Wajdi Mouawad n'a vécu que pour cela, et il le dit dans la préface de la pièce :

« Le travail pour la création du spectacle *Mère* a débuté le 17 décembre 1987 à sept heures du matin, à l'instant où j'ai vu ma mère mourir. [...] depuis [...] spectacle après spectacle, j'approchais de ce qui, depuis notre exil du Liban avait toujours été écorché. Mon prénom. » (Mouawad, 2022, pp. 4 et 6)

Travail d'écriture et de représentation, certes, mais aussi et surtout de mémoire, de réconciliation avec le passé, s'il en est, et d'exorcisation de ses terribles démons, *Mère* est ainsi la dernière pièce de Mouawad, dont le titre résonne comme un hommage, ou un appel, ou un rappel, ou un sanglot...

C'est ainsi que nous envisagerons, dans un premier temps, les mécanismes de la mémoire et de l'oubli avant de nous pencher, dans une deuxième partie, sur le rôle du théâtre dans le processus de remémoration, de catharsis et de dépassement.

2. LES MÉCANISMES DE LA MÉMOIRE ET DE L'OUBLI

2.1 La Mémoire et l'oubli

« La mémoire est un patrimoine immatériel qui joue un rôle fondamental dans la conservation et la transmission de l'héritage culturel, surtout dans les contextes de conflit tels que la guerre ou l'émigration. » (Calvo Martin, 2009, p. 480) Et ce besoin de mémoire, cette soif de ne pas oublier vient du fait que « le passé constitue le fond même de notre identité, individuelle ou collective. » (Todorov, 1999, p. 18)

L'homme a, en effet, besoin de se constituer une identité et celle-ci est l'accumulation de ses expériences au fil du temps, donc le souvenir continu de ce qu'il a vécu. Garder la trace de ces expériences peut ainsi aider l'individu à se forger une identité, qui se transforme sans cesse, et lui permet d'avoir des repères et d'avancer. Effectivement, « conserver le souvenir des événements passés contribuerait à une meilleure connaissance des aléas et à la prévision des événements à venir. » (Reghezza-Zitt, Benitez & Devès, 2020, p. 1)

Or, comme nous l'avons évoqué plus haut, la mémoire ne saurait se passer de l'oubli. « La mémoire ne s'oppose pas à l'oubli. La mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction entre l'oubli (l'effacement) et la sauvegarde intégrale du passé – une chose à vrai dire impossible. Dans l'une de ses nouvelles, *Funes el memorioso*, l'écrivain argentin Jorge Luis Borges a imaginé un personnage qui retient la totalité de ce qu'il a vécu : c'est une expérience effrayante. » (Todorov, 1999, p. 18) En effet, cette hypermnésie – syndrome

d'exaltation de la mémoire – imaginée par l'auteur argentin ne laisse aucune place à l'oubli. C'est ainsi que le personnage, Funes, devient « indiscutablement un monstre » (Borges, 1993, p. 43), emmagasinant, sans aucune sélection, ni aucune limite, toutes les données qui lui parviennent. L'« hyper-mémoire » sort ainsi du cadre humain puisqu'une personne doit oublier. Cela fait partie de son humanité même.

Cela est d'autant plus vrai que, parfois, c'est l'oubli qui permet le souvenir. Effectivement, la mémoire, sélective par essence, est faite de remémorations et d'oublis, elle juxtapose des souvenirs et des béances, faisant le tri entre ce qui mérite d'être gardé et le reste. Cet oubli donc de certains détails devient le meilleur moyen de mettre en exergue les souvenirs qui restent, par contraste. Je me rappelle mieux ce que j'ai sauvé de l'oubli.

2.2 La Mémoire et la langue

Or, lorsque nous envisageons la littérature de l'exil, l'un des éléments clés du passé des auteurs qui devrait nous interpeller est la question de la langue, puisque, dans bien des cas, leur langue maternelle ne coïncide pas avec celle de leur pays d'accueil et leur choix d'écriture porte, souvent, sur cette langue qu'ils décident d'apprendre ou de perfectionner.

Naïm Kattan, écrivain québécois né à Bagdad affirme que « la langue quittée n'est pas abandonnée et encore moins niée ou rejetée. Elle persiste, devient sous-jacente à l'expression acquise. » (Kattan, 2007, p. 34)

Dans le cas de Wajdi Mouawad, la situation est plus nuancée. Le jeune Wajdi quitte le Liban à l'âge de 10 ans. Il parle alors arabe avec sa famille, et a appris cette langue à l'école au Liban. Mais une fois installé à Paris, et fréquentant l'école française, il perd peu à peu l'usage de sa langue maternelle, qui se retrouve confinée aux quatre murs de l'appartement familial et aux quelques mots échangés au téléphone avec une tante ou un cousin. Le glissement linguistique est **d'ailleurs** perceptible, au fil de la pièce-même. Pendant les premiers temps de l'exil de la famille, la mère de Wajdi lui demandait, lorsqu'il était au téléphone avec tante Antoinette, de lui parler en français : « Parle, qu'elle voie que tu parles français » (Mouawad, 2022, p. 15), vu qu'il ne parlait qu'en arabe à ce moment-là. Quelques mois plus tard, et soixante pages plus loin, quand Wajdi décroche le combiné pour parler à tante Sonia, sa mère lui dit : « Parle-lui en arabe, qu'elle voie que tu sais encore parler arabe. » (Mouawad, 2022, p. 71) Le jeune garçon a commencé à s'adapter à la langue du pays d'accueil, elle est devenue sa langue courante, celle qu'il emploie intuitivement. Et d'année en année, de Paris à Montréal, il ne va tout simplement plus savoir parler arabe. Dans sa pièce *Seuls*, qu'il publie en 2008, il raconte : « En visite chez ma sœur, un jour, [...] je tente de dire le mot *fenêtre* en arabe. Le disant, je le dis de manière brisée, comme tous les mots arabes que je tente de dire dès lors que j'essaie de reparler ma langue maternelle. » (Mouawad, 2008, p. 48) Et plus loin, « Écoutant la chanson de Mohamed Abd el-Wahab, je constate alors que je suis incapable d'en comprendre les paroles, c'est précisément parce que nous avons quitté le Liban, et si nous avons quitté le Liban, c'est à cause de la guerre civile. Je peux donc dire, en bon logicien, que si je ne comprends plus l'arabe, c'est un peu à cause de la guerre civile. » (Mouawad, 2008, p. 49)

Le dramaturge semble ainsi avoir perdu la mémoire des mots de sa langue. Or, c'est cette mémoire seule qui lui permettrait de se réconcilier avec le passé monstrueux qui le hante. Et pour que cette réconciliation avec sa langue maternelle, avec la langue de sa mère, donc avec sa mère, soit possible, il a imaginé la pièce *Mère*, où les personnages parlent surtout l'arabe, et pour laquelle, l'objet-livre est hautement symbolique. En effet, il s'agit d'un livre accordéon, dont on lit la première moitié de gauche à droite et l'autre moitié, de droite à gauche, sens de lecture de l'arabe. D'ailleurs, le livre a deux premières de couverture, l'une avec le mot « Mère » et l'autre avec le mot « أم », symétrie linguistique parfaite, entre les deux langues identitaires de Mouawad qui trouve ainsi le seul moyen d'écrire « un texte impossible à écrire ou bien de droite à gauche en tous cas à l'envers. » (Mouawad, 2022, couverture)

Ne serait-ce pas là une manière de recouvrer une sorte de postmémoire pour Wajdi Mouawad ?

2.3 La « postmémoire »

« Le terme de postmémoire décrit la relation que la "génération d'après" entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée. » (Hirsch, 2014, §1)

Wajdi Mouawad, lui, a partiellement vécu le trauma, dans le sens où il avait 10 ans lorsque sa famille a émigré. Il ne garde donc que des souvenirs lointains de la guerre libanaise. Par contre, dans l'exil de sa famille, le trauma était quotidiennement au rendez-vous, essentiellement à travers le personnage maternel, profondément névrosé. Justement, « la postmémoire n'est pas une position identitaire, mais une structure générationnelle de transmission ancrée dans de multiples formes de médiation. La vie familiale, même dans ses moments les plus intimes, est enracinée dans un imaginaire collectif façonné par des structures générationnelles universelles d'imagination et de projection et par un fonds d'histoires et d'images partagé qui infléchit le transfert et la mise à disposition plus vaste de souvenirs individuels et familiaux. » (Hirsch, 2014, §2)

C'est ainsi que, notamment à travers sa mère, Wajdi n'a jamais pu vraiment échapper à l'emprise de cette guerre qui ravageait son pays, à 4000 km de lui. Dans le même ordre d'idées, le journal télévisé, présenté par Christine Ockrent – à qui Wajdi Mouawad demande de jouer son propre rôle sur scène – est un rendez-vous quotidien avec le pays natal à feu et à flammes :

Au Liban, l'armée israélienne poursuit ses raids dans le Sud du pays. (p. 25)

Pas de répit pour les habitants du quartier d'Achrafieh. (p. 26)

Proche-Orient : les chars israéliens ont franchi la frontière du Liban. [...] L'escalade s'accélère, les alliances se compliquent. La haine grandit. (p. 43)

Les premiers Palestiniens ont quitté Beyrouth. (p. 55)

La folie meurtrière des hommes s'est encore une fois déchaînée. [...] Le spectacle est insoutenable dans les ruelles des camps de Sabra et Chatila : du sang partout. (p. 70)

Par ailleurs, l'hystérie continue de la mère est une source intarissable de tension dans l'appartement. Des ordres lancés à ses enfants, sans aucune forme de tendresse : « Wajdi, mon cendrier ! » (p. 16), « Nayla, enlève les aubergines du feu, Wajdi ouvre la fenêtre et va chercher mon éventail au lieu de rester là comme un cadavre. » (p. 17), « Allez vous coucher tous. Wajdi va te coucher. » (p. 31) ; des conversations téléphoniques hachées qui ne parlent que de la guerre : « Vous n'arrivez pas à quitter Beyrouth ? / Pourquoi ? / Les Syriens au Nord et les Israéliens au Sud ? » (p. 16), « Non, je n'ai pas parlé à Abdo depuis trois jours, les lignes sont coupées. [...] Il est mort ? / Quel hôpital ? » (p. 71).

La guerre est ainsi bien là, dans une sorte de continuum, surtout phonique, à travers le téléphone, qui devient un véritable cordon ombilical qui rattache Wajdi et sa famille à la patrie maternelle, et la télévision, qui rend bien présente, bien vivante, bien visuelle, ce conflit auquel la famille a pourtant tout fait pour échapper.

Hirsch s'interroge justement. « Pourquoi la postmémoire est-elle particulièrement liée au retour du trauma : ne peut-elle pas être heureuse [...] ? » (Hirsch, 2014, §6) Et s'agit-il là d'une véritable postmémoire pour Wajdi Mouawad ? Et aujourd'hui, qu'en est-il des souvenirs qu'il évoque dans ses pièces ? Sont-ils les siens propres ?

3. LE THÉÂTRE DE LA MÉMOIRE ET DE L'OUBLI

L'écriture dramatique, le jeu, les planches, sont ce qui aura permis à Wajdi Mouawad de tracer sa voie et de retrouver son souffle. C'est ce qui lui aura permis d'exprimer ce qu'il taisait depuis la mort de sa mère. « Cela prend des années de cet étrange combat avant de comprendre que ce n'est pas parce qu'une chose est indicible qu'elle est nécessairement indicible. » (Mouawad, 2022, p. 4) Le théâtre devient ainsi le langage de ce qui ne peut être dit...

3.1 La Remémoration Dramatique

Dans la préface de la pièce *Mère*, Mouawad évoque le cheminement de sa mémoire et de son rapport à son histoire, à travers l'évolution de son œuvre dramatique. Il avoue qu'au début, « nommer le réel [lui] était insupportable. » (Mouawad, 2022, p. 5) C'est ainsi que dans les premières pièces, les noms étaient créés de toutes pièces, similaires par certains de leurs graphèmes à ceux des vraies personnes : « Willy, Walter, Wilfrid... » étaient autant de « Wajdi » camouflés derrière le « W » initial ; « l'armée qui a envahi l'Est » est l'armée syrienne, etc. Mais, avec le temps, la maturité jouant, les blessures cicatrisant, « [d]e spectacle en spectacle, le réel s'est mis à se glisser dans les interstices. » (Mouawad, 2022, p. 6) Et à partir de *Forêts*, parue en 2006, Mouawad parvient à nommer les toponymes, et, plus tard, les personnages. Qui plus est, il introduira d'autres langues que le français dans les pièces, éliminant le tabou personnel lié à la langue arabe surtout.

Dans *Mère*, non seulement la pièce est écrite et jouée en français et en arabe, mais tous les personnages portent leurs vrais noms : Jacqueline Mouawad, Nayla Mouawad, Naji Mouawad, Abdo Mouawad et Wajdi Mouawad, ainsi que Christine Ockrent. De plus, les deux derniers personnages sont joués par les véritables personnes qu'ils représentent : le dramaturge et Christine Ockrent elle-même. Le quatrième mur semble ainsi brisé, grâce aux liens tissés entre le réel et la représentation, entre le présent historique et le présent d'énonciation, entre la mémoire des faits et le présent de cette mémoire.

Justement, « [l]e paradoxe du théâtre est d'avoir pour horizon le présent mais de travailler à partir du passé, de se nourrir de la mémoire » (Autant-Mathieu, 2019, §1) et de dresser, par là, des ponts entre ces deux moments.

Tout le théâtre de Wajdi Mouawad est tourné vers le passé. Dans sa pièce *Mère*, « [c]e sont les souvenirs de sa mère Jacqueline pendant ces 5 années d'exil que se remémore Wajdi Mouawad. » (Arrazat, 2021, §1) Il revit ainsi, à travers la mise en scène de sa vie, la période de son adolescence et de l'exil de sa famille. C'est le personnage de « Wajdi enfant » qui est au cœur de la pièce. C'est le passé qui est rendu présent, par la force de la mise en scène, par la magie du théâtre, de l'art, comme pour opérer une sorte de catharsis vitale.

3.2 La Catharsis

La « purification » par le théâtre, définie par Aristote dans sa Poétique se fait ici, grâce à la représentation d'un passé qui porte en lui une douleur collective profonde. Et si cette catharsis ne peut agir que sur des spectateurs ayant vécu le traumatisme de la guerre, elle est particulièrement efficace sur l'acteur-auteur lui-même. En effet, « [a]vec l'expérience cathartique, le sujet plonge dans un bain d'émotions, de sentiments et d'états du corps qui étaient tenus jusque-là à l'écart de sa conscience. [...] Cette mise en sens est comparable à une « dépossession » spontanée par laquelle un sujet se libérerait du démon qui le hantait en lui donnant une figure à travers ses mimiques, ses cris et ses gestes. » (Tisseron, 1996, §7)

Et ce démon, c'est ici, bel et bien la guerre, que Wajdi enfant représente trop bien, comme tous les enfants de la guerre. En effet, pendant que les adultes regardent « Dallas » à la télévision, le petit Wajdi joue tout seul. Il imite le journal télévisé, devient reporter et transpose la guerre à Paris:

(Imitant Philippe Rochot) Oui, Christine, on n'en finit plus de compter les morts à la station Barbès. Au C&A de la gare Montparnasse, c'est un carnage. Le sang est partout [...] Avec nous un jeune héros du lycée Buffon. Il a sauvé sa classe. [...]

(Reprenant sa voix) Nous étions en cours de géographie quand deux miliciens sont entrés. Ils ont abattu madame Merveille de deux balles dans la tête, puis trois de mes copains. J'ai alors arraché la kalachnikov au milicien et je les ai tués l'un après l'autre. (Mouawad, 2022, p. 69)

Dans cette transposition dramatique diatopique du conflit sanglant, l'innocence de l'enfance est ainsi souillée par le sang et perdue à jamais à cause de la violence irrépressible, sinon par la violence. La guerre déborde, envahit le monde entier, suit Wajdi jusque dans l'exil, s'immisce dans sa zone de sécurité qu'est l'école et ravage tout sur son passage. Dans ce summum de violence, la tragédie est ainsi purgée.

Le théâtre aura permis de dire « l'indicible », de mettre des mots sur ce qu'on ne dit pas, de mettre en scène ce qu'on n'imagine pas.

3.3 Les Possibles Dramatiques

Et, au-delà de la catharsis rendue possible par le théâtre, l'art permet d'ouvrir des perspectives hautement improbables, mais viscéralement nécessaires.

Dans *Mère*, Mouawad imagine la rencontre entre lui adulte, et sa mère, décédée alors qu'il avait 19 ans. Dans une mise en abyme bouleversante, son personnage adulte dit à celui de sa mère « Au théâtre, on peut inventer ce qu'on veut, j'en ai profité et j'ai écrit cette scène. Pour te parler. Les vivants ne peuvent pas s'empêcher de parler aux morts. » (Mouawad, 2022, p. 49) Le théâtre confère ainsi le pouvoir d'immortalité à ses personnages et dans une pièce autobiographique, cela signifie de faire vivre pour toujours les personnes que nous chérissons le plus. Et lorsque ces personnes chéries sont parties prématurément, le pouvoir des mots s'en trouve décuplé, permettant de rattraper le temps perdu, de lénifier la douleur, de rasséréner les regrets.

Dans ce face à face, Wajdi a le même âge que sa mère à l'époque de la narration « 52 ans » (Mouawad, 2022, p. 49) et fait ainsi « exister un moment [...] qui n'a jamais existé » (Mouawad, 2022, p. 49), rendant l'impossible possible, par le pouvoir de l'art.

Par ailleurs, cette improbable rencontre tire son essence d'un besoin profond, enfoui dans l'inconscient du dramaturge : refaçonner sa mère, dans l'espoir – certes impossible – de transformer le passé. « Je ne me moque pas de toi maman, au contraire, je t'invente. » (Mouawad, 2022, p. 52) Wajdi adulte essaie, à travers ce dialogue, de sauver Wajdi enfant, de renouer les liens qui auraient dû exister entre lui et sa mère, d'apaiser l'aigreur maternelle, la névrose liée à la guerre, la colère incessante de celle qu'il n'aura finalement que très peu connue, et qui aura vécu et sera morte dans la douleur atroce de la guerre puis de la maladie.

Regarde-toi sur tes photos de mariage. Pas une où tu souris. [...] Je te parle de ce qui est en train de se passer dans le cœur de ce garçon qui dort et dont tu ne sembles pas beaucoup te préoccuper sauf pour lui foutre des baffes et lui faire passer l'aspirateur. [...] Sa mère lui manque, tu lui manques. Tu es en train de le perdre, tu entends ? (Mouawad, 2022, p. 52)

Wajdi adulte crie, déverse sur sa mère la souffrance de son enfance, les non-dits, la mémoire de ce qu'il n'a jamais dit avant, de ce qu'il ne parvenait pas à dire avant, et qu'il n'arrive à dire que 32 ans plus tard, sur les planches, face au personnage de sa mère incarné par une actrice. Et l'actrice de chanter, en arabe, « Ya reit ! Ya reit ! Ya reit ! » (Mouawad, 2022, p. 53), dans la langue du souvenir, la langue de tous les regrets et de toute la nostalgie de ce qui n'a pas été mais de ce qui peut encore être, grâce à la mise en scène.

4. CONCLUSION

Une voix s'est tue. Aujourd'hui, 17 décembre 1987, à sept heures du matin, Jacqueline Mouawad née Gharzouzi est morte. Elle avait cinquante-cinq ans. [...] Princesse enlevée à sa terre natale, elle aura été source de récits et de mythes pour ceux qui l'ont connue. Il suffit toujours de raconter, Aucune vie n'est anonyme. (Mouawad, 2022, p. 79)

C'est sur ces mots que le rideau de la pièce *Mère* tombe et que la scène s'habille de noir. Mais Wajdi Mouawad peut désormais laisser partir sa mère en paix.

Par le pouvoir du souvenir, des mots et de la scène, il aura retracé, dans le détail douloureux, les cinq années de l'exil et de la névrose de la guerre vécue à distance. La mémoire aura ainsi fait son travail de fourmi, dans le but ultime de libérer le souvenir, voire de le laisser s'estomper, petit à petit...

Se rappeler, certes, les détails, les larmes, la peur, les journées et les nuits, la colère et la violence... être dans l'hypermnésie fébrile d'un passé lointain mais encore si présent... mais se rappeler pour mieux avoir le droit, la possibilité d'oublier, de se laisser aller à une douce amnésie sélective qui permettrait, enfin, de faire le deuil, et de la mère, perdue trop tôt et à jamais, mais peut-être aussi du pays et de la langue maternelle, également perdus trop tôt, mais peut-être pas à jamais...

Parce que, comme le dit Mouawad dans sa préface, « Ce n'est pas un point final, mais une sortie du tombeau. » (Mouawad, 2022, p. 6)

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CORPUS

- Mouawad W. (2022). *Mère*. Paris : Actes Sud/Leméac.

REFERENCES

- Arrazat, C. (2021) *Mère*. Texte et mise en scène Wajdi Mouawad. 25 novembre 2021. <http://www.critiquetheatreclau.com/2021/11/mere-texte-et-mise-en-scene-wajdi-mouawad.html>
- Autant-Mathieu, M.-C. (2019) Le théâtre hanté par la mémoire ou plongées dans la profondeur trouble du jade. *Mémoires en jeu*. 22-02-2019. <https://www.memoires-en-jeu.com/varia/le-theatre-hante-par-la-memoire-ou-plongees-dans-la-profondeur-trouble-du-jade/>
- Borges, J.-L. (1993). *Funes ou la mémoire*, dans *Fictions, Œuvres complètes*, Paris : Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, t. I.
- Brossat, A. (2003). Mémoire et oubli : une histoire de couple. *Lignes*, 10, 9-24. <https://doi.org/10.3917/lignes1.010.0007>
- Calvo Martin, B. (2009). La récupération de la mémoire. *Revue des Lettres et de Traduction* 13. Kaslik : PUSEK.
- Denailles, C. (2021) *Mère* de Wajdi Mouawad. Raconter pour ne pas mourir. *Webtheatre*. 27 novembre 2021. <https://www.webtheatre.fr/Mere-de-Wajdi-Mouawad>
- Didier, B. (dir.) (1994). *Dictionnaire universel des littératures*. Paris : PUF.
- Greisch, J. (2003). Trace et oubli : entre la menace de l'effacement et l'insistance de l'ineffaçable. *Diogène*, 201, 82-106. <https://doi.org/10.3917/dio.201.0082>
- Hirsch, M. (2015). Postmémoire. *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 118 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 03 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1274> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1274>
- Kattan, N. (2007). Avant-propos. Étranger et territorialité, dans *Globe. Revue internationale d'études québécoises*. 10-I.
- Liégeois, M. (2014). Mémoire des catastrophes et culture du risque. *Pour*, 223, 89-96. <https://doi.org/10.3917/pour.223.0089>
- Mouawad W. (2008). *Seuls*. Paris : Actes Sud/Leméac.
- Reghezza-Zitt, M., Benitez, F. & Devès, M. H. (2020). Vivre avec la mémoire de la catastrophe : l'éruption de La Soufrière de Guadeloupe en 1976. *Vertigo*, 20(3). <https://doi.org/10.4000/vertigo.28911>
- Richards, B. A., & Frankland, P. W. (2017). The Persistence and Transience of Memory. *Neuron*, 94(6), 1071–1084. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2017.04.037>
- Tisseron, S. (1996). La catharsis purge ou thérapie ?. *Les cahiers de médiologie*, 1, 181-191. <https://doi.org/10.3917/cdm.001.0181>