



Il teatro come rifugio

Riflessioni sull'esilio nell'esperienza teatrale di Wajdi Mouawad

The theater as a refuge. Reflections on exile in the theatrical experience of Wajdi Mouawad

Ilaria Lepore

Sapienza Università di Roma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il teatro di Wajdi Mouawad, drammaturgo, attore, regista e direttore artistico del Théâtre de la Colline di Parigi dal 2016, può essere considerato nella sua interezza una riflessione sulla condizione storica e simbolica dell'esule, dal punto di vista identitario come da quello linguistico. Nato in Libano, emigrato in Francia all'età di 10 anni, nel 1978, in seguito alla guerra civile, di nuovo esule in Canada, Mouawad nutre la sua scrittura e il suo teatro della sua storia individuale, una storia di erranza. È un teatro, il suo, metà autobiografico, metà documentario, che si definisce "au croisement des cultures" e che tematizza, nell'intenzione di proporre una moderna epopea dell'esilio, l'incontro tra lingue, culture e miti, attraverso l'elaborazione delle esperienze "traumatiche" legate al senso di *déracinement*, al sentimento di perdita, di lacerazione identitaria, sempre orientate ad una prospettiva storica collettiva. L'intenzione di questo articolo è di ragionare sul teatro di Wajdi Mouawad (in particolare, a partire dalla tetralogia, *Le Sang des promesses*, composta da *Littoral*, *Incendies*, *Forêts e Ciels*) in quanto teatro del "decentramento" sia dal punto di vista della scrittura drammatica, che mette in scena l'"alterità" come fonte primaria del riconoscimento identitario, attraverso un mescolarsi di geografie, di lingue e di spazi complessi, sia dal punto di vista della pratica artistica – e politica, in un certo senso – che si manifesta nel progetto di fare del Théâtre de la Colline, uno dei cinque teatri nazionali francesi, un vero e proprio *théâtre-monde*, un *lieu des diasporas* che accoglie, da anni, "des spectacles présentés en langue étrangère surtitrés [...] dans un projet qui prône l'hospitalité, ouvert aux diversités et à la jeunesse". | The theater of Wajdi Mouawad, playwright, actor, director and artistic director of the Théâtre de la Colline in Paris since 2016, can be considered in its entirety as a reflection on the historical and symbolic condition of exile, from the point of view of identity as a linguistic one. Born in Lebanon, emigrated to France at the age of 10, in 1978, following the civil war, exiled again to Canada, Mouawad feeds his writing and his theater on his individual story, a story of wandering. His theater, half autobiographical, half documentary, defines itself "au croisement des cultures" and thematises, with the intention of proposing a modern epic of exile, the encounter between languages, cultures and myths, through the elaboration of "traumatic" experiences linked to the sense of *déracinement*, to the feeling of loss, of identity laceration, always oriented towards a collective historical perspective. The intention of this article is to reflect on the theater of Wajdi Mouawad (in particular, starting from the tetralogy, *Le Sang des promesses*, composed by *Littoral*, *Incendies*, *Forêts and Ciels*) as a theater of "decentralization" both from the point of view of dramatic writing, which stages 'otherness' as the primary source of identity recognition (through a mix of geographies, languages and complex spaces), and from the point of view of artistic practice – and political one, too, in a certain sense – which manifests itself in the project

to make the Théâtre de la Colline, one of the five French national theatres, a real *théâtre-monde*, *a lieu des diasporas* which has been welcoming, for years, «des spectacles présentés en langue étrangère surtitrés [...] dans un projet qui prône l'hospitalité, ouvert aux diversités de la jeunesse».

PAROLE CHIAVE | **KEYWORDS**

Teatro, esilio, memoria, comunità, movimento | Theater, exile, memory, community, movement

1 Una scrittura “en marche”

All'origine della produzione teatrale di Wajdi Mouawad ci sono una partenza (l'esilio) e un trauma (la guerra):

Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban [...] C'est le plancher de toutes les questions de ma vie. C'est pourquoi je ne peux pas écrire autre chose [...] Je reviens toujours à ça: “Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban”. C'est mon horizon historique: l'Histoire avec un grand H vient dans mon travail relancer les récits et les personnages en leur lançant très directement à la figure: “Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban. (Mouawad, Archambault, Baudriller, Baecque 2009: 64-65)

Wajdi Mouawad ha 10 anni quando lascia il Libano, è il 1978¹. Ci tornerà per la prima volta dopo l'esilio solo nel 1992, in occasione di una borsa di ricerca che gli viene conferita dal Consiglio delle Arti canadese. Da due anni, dirige la compagnia Théâtre Ô Parleur e con quella lavora a un progetto teatrale, *Littoral et autres imprécisions au pays des vieux*, che si muove attorno a un'idea: “six vieillards marchent depuis des décennies le long d'un littoral dans le but de trouver un pont qui pourra les conduire de l'autre côté” (Mouawad 2009: 15). Nel progetto elaborato durante il viaggio, e che diventerà il nucleo dal quale si svilupperà la tetralogia di *Le Sang des promesses* (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels*), cominciano già a delinearsi i temi che abiteranno la scrittura di Wajdi Mouawad: l'odissea, l'esilio, la fuga, il ritorno, l'irreversibilità del tempo, la scissione dell'esistenza, la possibilità di una riconciliazione.

Le Sang des promesses si compone di 4 pièces, *Littoral* (1997), *Incendies* (2004), *Forêts* (2006), *Ciels* (2009). Il ciclo è stato messo in scena per la prima volta in un'unica rappresentazione al Festival d'Avignon, nel 2009, con la regia di Wajdi Mouawad (FIG. 1). Le prime tre, in un unico scenario, con una durata complessiva di 11 ore; l'ultima opera, *Ciels*, come

rappresentazione autonoma.

Nella prefazione all'edizione di *Littoral*, Mouawad presenta lo schema narrativo: “un homme cherche un endroit où enterrer la dépouille de son père ; il retourne au pays de ses origines où il fera des rencontres significatives qui lui permettront de retrouver le fondement même de son existence et de son identité” (Mouawad 2009 [1999]: 9). Questo schema può essere applicato quasi interamente alle altre due *pièces* della tetralogia. In *Incendies*, alla morte della madre Nawal, due gemelli, Jeanne e Simon, dovranno partire verso il paese di origine alla ricerca di un padre e un fratello sconosciuti che scopriranno essere, infine, la stessa persona². In *Forêts*, alla morte della madre Aimé, Loup è costretta a partire per l'Europa, per ricostruire la storia delle sue origini sulle tracce degli antenati³.



FIG. 1 – La scena, nella Cour d'honneur del Palais des Papes, alla fine della rappresentazione di *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* (Festival d'Avignon 2009).

Mouawad definisce la tetralogia “une odyssee”, intrapresa da Wilfrid in *Littoral*, proseguita da Jeanne in *Incendies* e che Loup conduce alla fine in *Forêts*, in cui anche la scrittura si lega e si mescola: “phrases, paragraphes entiers pour ne pas dire une manière de raconter émigraient allégrement

de l'un à l'autre" (Mouawad 2009: 10-11). Solo *Ciels*⁴, ultima parte del quartetto, è un oggetto differente, una specie di "contrepoint". La relazione con le altre *pièces* è convocata da Mouawad attraverso l'immagine, assai potente, dell'ipotenusa:

L'hypoténuse est cette diagonale fabuleuse qui relie, en leur point le plus éloigné, deux segments pourtant attachés à leur base en un angle droit. Deux êtres que tout sépare ne peuvent être reliés que par un geste diagonal qui est le geste hypoténuse. En ces sens, le cri de Charlie Eliot Johns est un cri hypoténuse puisqu'il relie *Ciels* à *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* (Mouawad 2009b: 10).

Il "geste hypoténuse" è una metafora operativa nella scrittura di Mouawad, che risponde a una interrogazione legata intimamente alla condizione dell'esule. L'allontanamento, più o meno forzato, costringe l'autore a pensare in termini di riavvicinamento, a cercare ciò che può unire quanto si è irrimediabilmente allontanato, come fa l'ipotenusa. Questa metafora spaziale è solo una delle tante occorrenze che si possono estrarre dall'ampio vocabolario mouawadiano intorno al concetto di *mouvement*.

Questo articolo si propone, pertanto, di mettere in luce la qualità dinamica della scrittura di Mouawad, di dare la misura di quanto il concetto di *mouvement* sia implicato nel processo di scrittura. Il tema dell'erranza, unito a quello della creazione, attiva una profonda metafora, quella di un'*écriture en marche*⁵, che è strettamente legata a un percorso nello spazio, a una messa in movimento della parola e dei gesti, che rivela il lavoro di approssimazione per gradi (*pas à pas*), per frammenti, per ripensamenti, per accomodamenti che distingue la scrittura dell'autore libano-franco-canadese. Senza gerarchie, quasi senza paternità, fuori dai confini di forma o di genere: una scrittura che è, dunque, in un certo senso, additiva, inglobante, accogliente⁶.

2 Cammini

Se c'è una figura centrale nel teatro di Mouawad, presenza corporea e simbolica allo stesso tempo, questa è quella del *marcheur*, "colui che cammina" (FIG. 2). Egli scrive di sé stesso: "Marcheur, si on lui coupait les jambes, il n'écrirait plus" (Mouawad 2008: 8). In tutto l'universo drammatico di Mouawad si cammina: camminano i suoi personaggi, i testi stessi sono costruiti intorno all'idea di movimento. Il vocabolario della *marche* e la

nozione di *déplacement* sono onnipresenti nell'opera di Mouawad. Wilfrid, il protagonista di *Littoral*, è un *marcheur* (Mouawad 2009 [1999]: 16):

LE RÉALISATEUR Wilfrid, tu avances et tu penses à la mort de ton père [...]

Marche, Wilfrid, et songe à celui que tu es en train de devenir.

WILFRID Justement ! J'aimerais tellement être encore celui que j'étais hier.

LE RÉALISATEUR [...] Marche, Wilfrid, marche !

WILFRID Si je pouvais marcher assez vite pour m'enfuir quelque part, courir, voler, m'envoler loin d'ici, loin de maintenant !

Wilfrid poursuit sa marche.



FIG. 2 – *Incendies*, Festival d'Avignon, 2009 – *Le marcheur*.

In *Incendies*, Nawal e Sawda si definiscono appartenenti alla schiera delle “femmes marchant coté à coté” (Mouawad 2009 [2003]: 91), e quasi la metà delle scene terminano con “Nawal marche” o “Jeanne marche” o ancora “elles partent”. *Forêts* è, nella sua interezza, il racconto di una dispersione di anime e di storie che vanno a confluire in quella di Loup: “J’entends la marche du temps auquel j’appartiens [...] Je sais que je suis Loup et que mon cœur a traversé le siècle” (Mouawad 2009 [2006]: 160).

La *marche* è la condizione permanente in cui si trovano i personaggi.

Essa è, tuttavia, una “marche dans le noir” (Mouawad 2009 [2003]: 7), nell'abisso delle catastrofi: la guerra, l'abbandono, il massacro, l'esilio. Il destino di Wilfrid in *Littoral* e quello di Jeanne e Simon in *Incendies* è legato alla guerra (quella civile libanese che l'autore ha vissuto nella sua infanzia), ne è anzi una diretta conseguenza. In *Forêts*, s'intrecciano le storie di sei generazioni, ciascuna marchiata da un trauma: la Prima Guerra Mondiale, la Shoah, la caduta del muro di Berlino, il massacro del Politecnico di Montréal. In *Ciels*, lo scenario è quello della minaccia paralizzante del terrorismo.

La *marche* e il *mouvement* sono contemporaneamente le cause della crisi identitaria e la sua risoluzione. È da un avvenimento emotivo, una frattura – appunto un “mouvement” (Mouawad 2009 [2006]: 33) – che il personaggio si mette *en marche*. La morte si presenta come un elemento fattuale e apre il cammino di ciascuno dei personaggi delle *pièces* della tetralogia: per Wilfrid è la morte del padre, in *Incendies* è la morte di Nawal, madre di Jeanne et Simon, in *Forêts* è la morte di Aimé, madre di Loup e in *Ciels*, è il suicidio di Valery, padre di Anatole.

Ancora, è la *marche* a generare il racconto: quella che noi chiamiamo la storia (la *fable*) altro non è se non la serie di circostanze, di eventi, di catastrofi, d'intuizioni, d'incontri, di letture, che questo viandante nell'atto di camminare che è il personaggio, attraversa e da cui è attraversato. La *marche* diventa allora una *quête*, attraverso la quale i personaggi tentano di superare il trauma. Wilfrid intraprende un viaggio che ricorda il tema biblico della peregrinazione nel deserto, in un'atmosfera che simboleggia non solo una siccità reale (il deserto è quello fisico del paesaggio libanese impresso nella memoria di Mouawad, ma è anche il deserto provocato dalla guerra) ma anche figurativa (che rimanda all'assenza di identità del protagonista). Nawal ripete insistentemente a Nihad, il figlio abbandonato e diventato torturatore, “Je t'ai cherché partout” (Mouawad 2009 [2003]: 89), delimitando la sua ragione di esistenza in quanto personaggio a queste due azioni, ricerca e erranza. Jeanne e Simone si trovano, come Loup in *Forêts*, a dover risolvere un enigma, a scoprire da dove ha origine la loro esistenza: “Il faut aller au bout des recherches”, ripete Loup (Mouawad 2009 [2006]: 54). La fine della *quête* arriva, per i personaggi, con l'accettazione, o per dirla con Mouawad, con una “riconciliazione” del proprio io con sé stesso e con l'Altro.

A partire da ciò, c'è un altro aspetto della *marche*, *chez* Mouawad, che vale la pena di essere affrontato: se essa comincia, come abbiamo visto, “in solitaria” – basti pensare al campo largo che inquadra Wilfrid nella

scena 2 di *Littoral* (FIG. 3) – è altrettanto vero che essa finisce per diventare collettiva. All'immagine del *marcheur* in preda al dubbio, impegnato in una ricerca perpetua di senso, si sostituisce quella del *marcheur* che si fa guida (volontaria o incosciente del proprio ruolo) di una comunità.



FIG. 3 – *Littoral*, Scène 2 – “Tournage”, Festival d’Avignon, 2009.

LE RÉALISATEUR O.K., On a pas beaucoup de temps pour la tourner ! C’est une scène sous la pluie ! (à l’éclairagiste) C’est un nuit americaine. (Au Cameramen) O.K., gros plan ici, camèra à l’épaule, travelling arrièrre et position finale là pour laisser voir la solitude du personnage (Mouawad 2009 [2006]: 15).

L’idea della comunità, della presenza di un personaggio collettivo nella rappresentazione non si allontana, in un certo senso, nelle intenzioni di Mouawad, dall’idea del coro greco. Spesso il personaggio si ritrova solo di fronte ad un gruppo, di cui è spesso impossibile isolare le individualità: in *Littoral*, ad esempio, alla scena 8, i familiari di Wilfrid parlano tutti contemporaneamente, si interrompono e esprimono, in fondo, lo stesso pensiero. Le loro parole sono intercambiabili (Mouawad 2009 [2006]: 33):

TANTE MARIE Wilfrid !
ONCLE MICHEL Mon Dieu ! Wilfrid !
TANTE LUCIE Quel drame !

TANTE MARIE C'est terrible !
Tous. Horrible !
TANTE MARIE Ahhhi !
ONCLE MICHEL Marie tu ne vas tout de même pas te mettre à pleurer !
TANTE LUCIE Qu'est-ce que tu vas faire maintenant, Wilfrid ?
ONCLE FRANÇOIS Qu'est-ce que tu vas faire ?
ONCLE MICHEL C'est vrai ça, qu'est-ce que tu vas faire?'

C'è poi, nella scrittura di Mouawad, un modo ancora più implicito di veicolare la presenza del soggetto collettivo dentro la storia individuale, che emerge in quella che Sarrazac chiama la "solitude peuplée" del personaggio "choralisé" (Sarrazac 2012: 216) (FIG. 4).



FIG. 4 – *Littoral*, Scène 7-8 – “La Famille”, “Salon funéraire”, Festival d’Avignon, 2009 – “La solitude peuplée”, Festival d’Avignon, 2009.

Così intesa, la “coralità” influenza la costruzione poetica e diventa il motivo di una rappresentazione decentrata e polifonica, che tenta di far emergere la dimensione collettiva di quella che si può ben definire allora una “epopea” dell’esilio.

3 Tracce

In *Lexique du drame moderne et contemporaine*, alla voce “rhapsodie”, si legge:

Les caractéristiques de la rhapsodie sont tout à la fois refus du ‘bel animal’ aristotélicien, kaléidoscope des modes dramatiques, épique, lyrique, retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique, assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant *la mosaïque d’une écriture en montage dynamique*, percée d’une voix narratrice et questionnante, dédoublement d’une subjectivité tour à tour dramatique et épique [enfasi mia] (Hersart, Naugrette 2010: 182).

Il teatro di Mouawad può essere, per diverse ragioni, compreso dentro questa specifica lettura per cui una scrittura è rapsodica quando tenta di “cucire” – *rhaptein* in greco antico significa esattamente “cucire” – frammenti temporali e spaziali altrimenti suscettibili di creare discordanza. La metafora del *bricolage*, del montaggio, del *puzzle*, data come metodo di scrittura è centrale in Mouawad: essa figura vistosamente come sottotitolo della tetralogia, nell’edizione del 2009, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*.

L’intervento “rapsodico”, che si configura come applicazione di una tecnica di montaggio, di frammentazione – per non dire di romanizzazione – assume, nella scrittura di Mouawad, diverse forme. Esso si realizza non solo sul piano della drammaturgia ma diventa operativo in quanto scrittura della scena.

Per quanto riguarda il primo, il montaggio consiste nella messa in opera di un processo d’ibridazione e di *mélanges* di forme e di generi: in *Forêts*, ad esempio, nella scena 1 (*Oracle*), durante una crisi di epilessia, alle parole di Aimé che si trova in una specie di trance, si mescolano i versi di Racine⁸, curiosamente declamati da uno dei personaggi, che a loro volta si sovrappongono al testo di una canzone degli Eurythmics, partitura musicale che entra a tutti gli effetti come una terza voce. In *Ciels*, lo stesso procedimento è portato fino a un effetto di *débordement*: prima con un collage di lingue differenti, che crea una babele immateriale, poi con la sovrapposizione simultanea di diverse conversazioni (Mouawad 2009b: 22-3) (FIG. 5).

Sul piano narrativo, la tecnica del montaggio sembra applicarsi alla costruzione dei personaggi. Troviamo allora tutta una serie di “personnages-témoins”, di “agents-doubles” che restano a distanza, spesso *avatars* autobiografici, che rinviano a un altro tempo rispetto a quello presente:

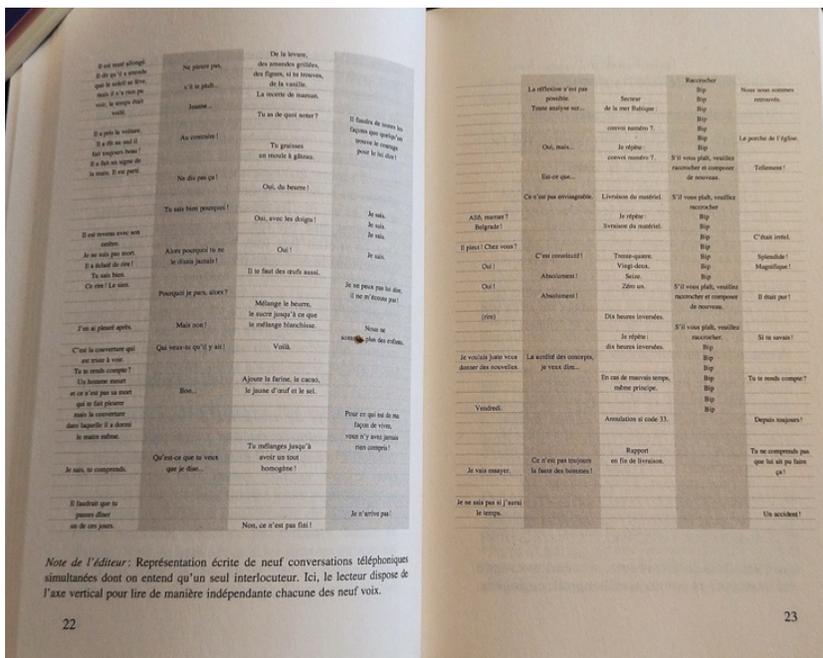


FIG. 5 – Foto delle pagine 22 e 23 del testo di *Cielis* (Mouawad 2009b).

Note de l'éditeur: Représentation écrite de neuf conversations téléphoniques simultanées dont on entend qu'un seul interlocuteur. Ici, le lecteur dispose de l'axe vertical pour lire de manière indépendante chacune de neuf voix.

come l'io-bambino che, in *Littoral*, ad esempio, è incarnato dai due personaggi fantasmatici, quello del Chevalier Guromelan e del Réalisateur, incarnati dallo stesso attore (Fig. 6).

Questa drammaturgia della frammentazione s'impone dunque come una delle soluzioni che emancipa la scrittura dalle forme canoniche del dramma e che consente a Mouawad di elaborare quella struttura spazio-temporale complessa, messa in atto in *Le Sang des promesses*. Mouawad opera per compressione temporale. L'unità di tempo è completamente rotta. In ogni momento, i personaggi possono far basculare il dramma in un'altra temporalità, attraverso un principio di compresenza o giustapposizione. In *Littoral* e *Incendies*, ad esempio, abbiamo due piani temporali: il primo relativo al presente dei protagonisti (Wilfrid; Jeanne e Simon),



FIG. 6 – Il personaggio di Chevalier Guiromelan in *Littoral* – L'io-bambino, Festival d'Avignon, 2009.

WILFRID L'enfance est terminé, chevalier, et tu vas me manquer (Mouawad 2009 [1999]: 140).

il secondo al passato dei loro parenti (il padre di Wilfrid; la storia di Narwal e Sawda). In *Fôrets*, questo quadro è ancora più complesso; sono quattro i piani temporali che si intersecano nelle storie dei personaggi: c'è il presente di Loup (2006), il presente di Aimé (1989); il presente di Sarah e Ludivine (1944), il presente di Léonie e del soldato Lucien Blondel (1918), il presente di Odette e Hélène (1870).

A questi “presenti multipli” si affianca, simultaneamente, un movimento che procede per retrospezione, ossia l'incursione, nel *continuum* della rappresentazione, del passato. Quando Wilfrid eredita le lettere scritte da suo padre e mai consegnate, ogni volta che la didascalia indica che Wilfrid *ouvre une enveloppe* (Mouawad 2009 [1999]: 50-63), al posto della lettura si trova una scena direttamente risalente alla vita passata del padre. Lo spettatore vede agire lo stesso personaggio che occupa il ruolo di un cadavere. La scena del passato è una scena reale, offerta alla visione e comprensione dello spettatore come un flashback cinematografico.

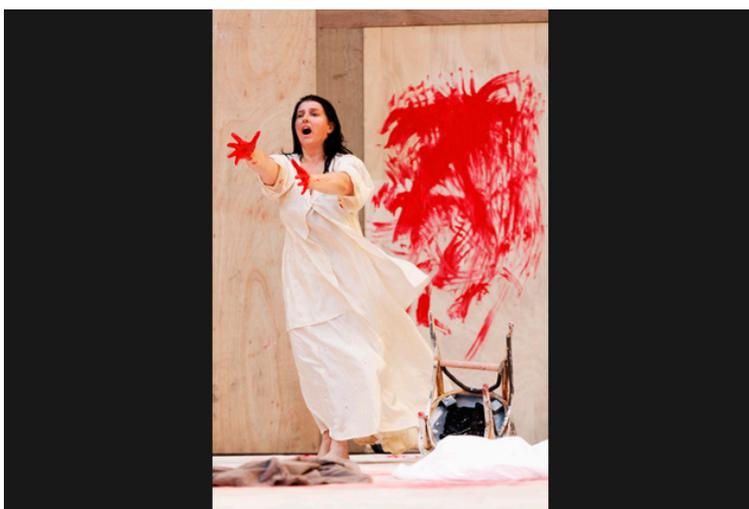
Ma, dal punto di vista diegetico, essa può essere vista solo come una scena immaginata dal personaggio: ciò che vediamo è ciò che Wilfrid visualizza nella sua mente mentre legge le lettere. Questa soluzione scenica induce lo spettatore a pensare che Wilfrid sia il narratore; è lui che racconta la sua storia (FIG. 7). La stessa cosa accade in *Incendies*, quando Nawal risponde a Jeanne, è evidente che è Jeanne che immagina di parlare con la madre ormai morta. In entrambi i casi, il personaggio che agisce è sottoposto al personaggio che racconta, in altre parole, la *mimesis* è sostituita dalla *diegesis*.

Stesso discorso concerne la costruzione spaziale. Come tra passato e presente, anche tra il qui e l'altrove non vi è distinzione. "Ici ou ailleurs c'est pareille" (Mouawad 2009 [1999]: 90), dice Amé a Wilfrid. I luoghi trasmigrano l'uno nell'altro: in *Littoral* si passa da una sala di tribunale, a un obitorio, da un peep-show a un appartamento, a un salone funebre, a un paese lontano, alle montagne, alle valli, alle foreste, al litorale.



FIG. 7 – *Littoral*, Festival d'Avignon, 2009 – Wilfrid narratore.

A questo principio di porosità tra temporalità e spazialità multiple, contribuiscono tutti gli elementi della *mise en scène*. Suono, colore, luci costruiscono il legame tra la scena del presente e la materializzazione dell'avvenimento passato (FIGG. 8-9 e 10).



FIGG. 8-9 – *Forêts*, Festival d'Avignon, 2009 - Spazi multipli.

In *Forêts*, le campane suonano contemporaneamente per Loup e Luce (2006), per Ludivine e Edmond (1943) e per Odette e Albert (1873) (Mouawad 2009 [2006]:100); la pioggia che cade sul cimitero dove sono sepolti Rose e Louis Davre, genitori adottivi di Luce, cade anche sullo zoo nel cuore della foresta: “*Pluie 2006. Pluie 1943. Pluie 1873*” si legge in una didascalia (Mouawad 2009 [2006]: 109). In una delle scene più importanti, quella della morte di Ludivine, Mouawad sovrappone questa scena del delitto a un evento presente. Quando sul cantiere di Baptiste a Montréal un operaio colpisce e abbatte un tramezzo su cui è proiettata l'ombra di Ludivine, in un campo, nel 1944, il cranio di Ludivine scoppia.



FIG. 10 – *Forêts*, *Le Sang de Léonie* (II chapitre), scène 7g, “*Deux extrémités*”, mise en scène de Wajdi Mouawad, création en mars 2006, Espace Malraux (Chambéry).

Léonie, Aimée, Loup. Nascita e morte, origine e fine. L'intreccio dei fili della storia.
Compressione e simultaneità dei piani temporali.

Stesso procedimento in *Incendies*: durante un dialogo tra il notaio e i gemelli, che si svolge per strada, in cui il notaio racconta la fobia di Nawal per gli autobus, il rumore dei martelli pneumatici che lavorano in strada si intensifica fino a diventare il rumore dei fucili mitragliatori dell'attacco al bus⁹. Poco dopo, man mano che il rumore aumenta, un tubo da giardino comincia a lanciare in tutte le direzioni non più acqua, ma sangue.

In questi spazi, che i corpi degli attori fanno coesistere, anche gli oggetti passano da uno spazio-tempo all'altro, in modo quasi circolare, e rimandano ancora all'idea del "mouvement": in *Forêts*, un tavolo diventa a sua volta banchetto, tavolino da caffè, riparo, tavolo operatorio, casa, tavolo da parto. La sedia, elemento scenico particolarmente significativo, rimanda all'idea di *place*, di posizione del soggetto in rapporto al flusso narrativo: spesso un personaggio è interpretato da più attori, che cambiano di posto con la loro sedia a ogni nuova sequenza (FIG. 11).

All'interno di questa particolare costruzione spazio-temporale che implica una simultaneità dei frammenti, costruiti come un flusso, proprio gli oggetti, cui spesso è affidata, nello spazio vuoto della scena, la funzione rappresentativa, svolgono un ruolo rilevante. Essi non sono neutrali, sono oggetti-archivi-di-memoria, sono tracce. Lettere, testamenti, registrazioni, fotografie, taccuini, dossier, apparecchi fotografici sono solo alcuni degli esempi di materiale testimoniale presenti nell'architettura drammaturgica di Mouawad. La funzione della testimonianza non passa solo dalla parola. In *Littoral*, Josephine, giovane donna che si unisce al coro dei viandanti di Wilfrid, cammina di villaggio in villaggio, portando con sé dei grandi quaderni – "les bottins" (gli elenchi) – su cui annota i nomi degli uomini e delle donne, per custodirne la memoria (FIG. 12).

Anche la parola, nel teatro di Mouawad, è sempre materializzata in un oggetto: così è la "Staedtler pigment liner 0.5 résistant à l'eau sur papier et à la lumière" che diventa un "kalashnikov" (Mouawad 2011: 72). Così, in *Littoral*, le storie raccontate di paese in paese da Simone sono "bombes": "La bombe que je veux poser est plus terrible que la plus terrible de bombes qui a explosé dans ce pays [...] Cette bombe ne peut exploser que dans un seul lieu. Dans la tête des gens" (Mouawad 2009 [1999]: 84). In *Incendies*, è l'alfabeto: "Vingt-neuf sons. Vingt-neuf lettres. Ce sont tes munitions. Tes cartouches", dice Nawal a Sawda (Mouawad 2009 [2003]: 40). Le stesse lettere, in *Ciels*, diventano una pioggia di simboli da decifrare, da rimettere in ordine, per captare un messaggio lanciato contro il mondo.

L'oggetto-parola è un altro degli elementi "en mouvement" del teatro di Mouawad, che rimanda alla *quête*, alla ricerca identitaria dell'esule, di per sé stessa problematica in quanto derivante da una perdita originaria, che è la perdita della lingua del paese natale, della lingua della madre. La traccia è intrinsecamente un elemento della *marche*, il frammento minimo che la innesca. Tutti i personaggi seguono tracce, ricomponendo i pezzi di una storia.



FIG. 11 – Sedia (Littoral, *Incendies*, *Forêts*).



FIG. 12 – *Littoral*, scène 46, “Habillage”, Festival d’Avignon, 2009.

Per evitare che una volta gettato in acqua il corpo del padre di Wilfrid, possa risalire, Wilfrid e i suoi compagni legano al suo corpo i sacchi contenenti i “botins” (elenchi) dei nomi di coloro che hanno attraversato la guerra, perché possano essere custoditi.

La traccia è anche ciò che preserva la presenza dell'altro, *post-mortem*, la rende *vivant*. In questo senso, quello di Mouawad è un teatro della memoria e non della commemorazione, perché dà la possibilità ai morti, agli assenti, “di agire sui vivi, per il tempo della rappresentazione” (Chalaye 2021: 66). La traccia è dunque ciò che deve mettere in relazione il presente con il passato, un “*ici*” con un “*là-bas*”¹⁰.

Legato all'idea della fine dell'oblio e della possibilità di far emergere una “*mémoire heureuse, épaissée, réconcilié*” (Ricoeur 2003: 645), il tema della traccia rinvia alla possibilità di fondare, attraverso il gesto e la parola teatrale, una comunità¹¹, lo spazio di un'emozione collettiva:

À partir du moment où j'ai fait attention aux réactions des spectateurs, j'ai fait en sorte qu'il y a un moment dans chaque spectacle où il y ait une émotion collective. Ça m'a vraiment intéressé, parce que quand ce moment-là arrivait j'avais l'impression d'être un peu moins seul, de faire quelque chose d'un peu moins personnel. Et là, le théâtre a pris un sens extraordinairement “anti-mort”. C'est comme si ce moment-là répondait à toutes les morts, à tous les guerres. Tout d'un coup, par le théâtre, j'arrivais à créer une seconde où la majorité des spectateurs étaient ensembles dans la même émotion, alors qu'ils n'ont pas les mêmes vies. Ça s'appelle la *catharsis* (Mouawad 2008b: 33).

L'idea di *catharsis* come riconciliazione¹² sostiene la complessa architettura drammaturgica della tetralogia. Alla fine di *Littoral*, il corpo del padre di Wilfrid, lasciato in mare, incarna la pacificazione tra le due generazioni, quella dei padri (responsabili della guerra) e dei figli (mandati a morire). In *Incendies*, dopo lo *choc* della rivelazione, la pièce si conclude con la lettera che Nawal scrive ai gemelli, consegnandogli parole cariche di consolazione: “L'histoire est en miettes./Doucement/Consoler chaque morceau./Doucement/Guérir chaque souvenir/Doucement/Bercer chaque image” (Mouawad 2009 [2003]: 91). In *Forêt*, Loup si rivolge alla madre, avendo abbandonato collera e tristezza. Per i giovani protagonisti delle *pièces* di Mouawad sembra dunque potersi aprire un altro cammino, oltre quell'eredità di morte e di dolore, per ricucire infine “les fragments d'une succession de désastres” (Diaz, Mouawad 2017: 96).

4 Rifugi

Quello della *jeunesse* è un motivo caro a Wajdi Mouawad. Tutti i protagonisti delle *pièces* vi appartengono; sono adolescenti in piena crisi, che vivono in prigioni di solitudine, tra ripiegamento e collera eccessiva. Se in *Littoral*, *Incendies* e *Forêts*, avevamo avuto a che fare con delle individualità, illuminate nel loro personale cammino in una Storia di catastrofi, in *Ciels* è la *jeunesse*, come soggetto collettivo, anonimo, a essere al centro del dramma. Sacrificata e furiosa, la *jeunesse* annuncia minaccia e vendetta. I luoghi colpiti dagli attentati costituiscono quella che l'autore chiama una "géographie du viol" (Mouawad 2009b: 54):

C'est la géographie du sang versé, c'est la géographie de la jeunesse massacrée. Celle d'hier et celle d'aujourd'hui. Cette voix qui nous condamne et menace, c'est la voix de ceux qui sont nés pendant les guerres et qui ont grandi à l'ombre des hécatombes. Ils ont trente ans et cherchent aujourd'hui à donner la parole à toutes les jeunesses sacrifiées avant eux. Une vengeance de la jeunesse par la jeunesse (Mouawad 2009b: 81).

Con *Ciels* Mouawad elabora un altro modo di costruire la comunità attraverso il mezzo teatrale. Con *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* era stato l'*ébranlement*, lo *choc* derivato dalla narrazione degli orrori, della violenza e della scissione identitaria a sollecitare l'emozione collettiva, lo spettatore essendo chiamato a intervenire come ricettore della testimonianza; con *Ciels*, come scrive Mouawad, non siamo più in "rapport frontal, mais dans un contexte scénographique qui intègre les spectateurs dans le corps même de la représentation" (Mouawad 2009b: 10). La riconciliazione – tema alla base della poetica mouawadiana – si sposta allora dalla scena alla sala. La costruzione stessa dello spettacolo è orientata non più a ciò che accade in scena, ma all'esperienza che lo spettatore fa in sala.

Lo spazio progettato appositamente per la rappresentazione – un "geste scénographique" – è un luogo ibrido tra esperienza teatrale e museale¹³. Gli spettatori non sono più all'esterno della scena, ma all'interno, nel cuore dello spazio scenico, e gli attori tutto intorno. Mouawad progetta una sorta di scatola bianca (Fig. 13), nella quale si entra da 7 porte. Dall'esterno è visibile una struttura metallica, ricoperta da un materiale opaco, all'interno, quattro mura bianche di 15 metri per 6. Ogni parete nasconde due sipari a scomparsa, impossibili da distinguere. Quando si alzano, compaiono delle nicchie, che rivelano l'effettivo spazio dedicato della rappresentazione: sei palchetti stretti e poco profondi,

di dimensioni identiche, su tre lati (che sono le stanze private dei personaggi, tutte identiche, bianche, pochi mobili, atemporali, e solo un oggetto che, per metonimia, rimanda al personaggio che la occupa)¹⁴ e un palco più largo e più profondo, nella quarta parete, che è la “sala di lavoro” in cui si riuniscono i personaggi. Entrando, schermi abbassati, è impossibile avere la sensazione della direzione: destra, sinistra, nord, sud, nessun elemento permette a priori di individuare lo spazio dedicato alla rappresentazione. Gli spettatori sono al centro, sotto al livello delle scene, formando un quadrato omogeneo, senza spazio di circolazione. Seduti su sgabelli girevoli, vicinissimi l'uno all'altro, gli spettatori possono girare a 360° per seguire le scene rappresentate su tutte e quattro le pareti, scegliendo il luogo ove posare lo sguardo. La prossimità è tale che un rapporto d'intimità fisica s'instaura, ed è immediato.



Fig. 13 – Bozzetto preparatorio per la scenografia di *Ciel* in Mouawad 2009: 86-7.

Lo spettatore vive lo spettacolo, lo sente, lo prova. In un incontro con il pubblico, avvenuto il giorno dopo la rappresentazione, il regista-autore

sottolinea che non è più “question d'un spectacle mais bien d'une expérience” (Mouawad 2009c). Se, come scrive Anne Ubersfeld, la “funzione dello spettatore nella rappresentazione dipende dal suo posizionamento nello spazio teatrale” (1996: 256), Mouawad, abolendo il rapporto frontale, suggerisce un tipo di partecipazione attiva, che rivela la volontà dell'autore di affidare allo spettatore stesso il completamento del senso della sua opera. La natura “evenemenziale” dello spettacolo è un modo, per Mouawad, di riconnettersi con il rito del teatro, con la partecipazione a un evento collettivo, in un certo senso, è la maniera, come osserva Georges Banu, di “ricucire” la relazione con la “jeunesse”¹⁵. È qui che si ritrova la possibilità di quella riconciliazione – rifondazione collettiva e pacificata – che pure sembra bandita dallo scenario di violenza e di disfatta che *Ciels* comunica sulla scena.

Questa missione che si dà la scrittura di Mouawad – quella di fare del teatro il luogo dell’“avènement d'un ressemblant des êtres” (Bouchet 2021: 107) – si allarga alla pratica artistica e politica, in un certo senso. Essa si manifesta, operativamente, nel progetto di fare del Théâtre de la Colline, uno dei cinque teatri nazionali francesi, un vero e proprio *théâtre-monde*¹⁶, un *lieu des diasporas* “qui prône l'hospitalité, ouvert aux diversités è la jeunesse”¹⁷. Una parte meno conosciuta del suo lavoro è quella che Mouawad dedica a progetti educativi (laboratori, atelier, seminari) rivolti alle giovani generazioni, coinvolgendo scuole e istituzioni e operando come se il suo ruolo fosse spinto da un profondo dovere di trasmissione o da una sorta di maieutica che è propria allo spazio teatrale. Dal 2011 al 2015 crea “Projet Sophocle – avoir 20 ans en 2015”, che coinvolge gruppi di una dozzina di giovani studenti, provenienti da Mons, Namur, Nantes, Montréal e La Réunion, per la messa in scena di sette tragedie di Sofocle. Come direttore della Colline, dal 2016, dirige sistematicamente troupes di giovani attori e drammaturghi. Nel marzo del 2021, manifesterà il suo sostegno al movimento di occupazione della Colline da parte di numerosi studenti d'arte drammatica, in seguito alle ripetute chiusure delle attività culturali durante la pandemia. Mouawad indirizza loro queste parole: “Ils sont ici chez eux. Notre devoir est d'être à leur écoute, de les comprendre et de les encourager dans la démarche de leur pensée et l'impulsion de leur nécessité” (Mouawad 2021). È in questo senso che intendiamo pensare al teatro di Mouawad, luogo mentale e fisico allo stesso tempo, come a un rifugio. Il rifugio rimanda all'idea di protezione, di culla, di custode. *Gardien, gardeur*, sono parole ripetute nel fitto mosaico che rappresentano

le *pièces* della tetralogia dell'autore libanese. “Gardien de mots”, “gardien des noms”, “gardien des mémoires”, “gardien de troupeaux”, “gardien de soi-même et des Autres”.

NOTE

- 1 La famiglia si rifugia a Rouen, in Francia e nel 1983 si trasferisce a Montréal, nel Québec. Lì, Wajdi si diploma, nel 1991, all'École Nationale de théâtre del Canada.
- 2 Nihad, figlio di Nawal abbandonato alla nascita, diventerà il torturatore della prigione di Kfar Rayat. Lì torturerà e violenterà la madre, prigioniera politica n. 72 conosciuta come “la femme qui chante”, senza che i due possano riconoscersi. Nihad è dunque allo stesso tempo padre e fratello dei due gemelli.
- 3 La *pièce* è un intreccio di molteplici storie, che non seguono un ordine cronologico, riguardanti più generazioni della stessa famiglia. Al centro dell'intreccio è Loup, una giovane ragazza che tenta di far luce sulla morte della madre, Aimé, e di risolvere l'enigma di un osso trovato nel suo cervello, che è l'embrione del suo gemello, vittima di “cannibalismo fetale”. Loup è aiutata nella sua ricerca da Douglas Dupontel, paleontologo, che indaga a sua volta su un pezzo mancante della mascella di una donna, di nome Ludivine. Le prime ricerche portano alla conclusione che quel pezzo mancante è l'osso nel cranio di Aimé. Quale relazione esiste dunque tra le due donne (Aimé e Ludivine) è ciò che Loup e Douglas dovranno scoprire, ricostruendo l'albero genealogico e ripercorrendo la storia delle relazioni familiari che hanno attraversato i secoli. 1872: Albert Keller parte con Odette, che è incinta del padre di Albert (Alexandre Keller) senza che Albert lo sappia. Albert e Odette si rifugiano nel cuore della foresta delle Ardenne. Costruiscono uno zoo nel quale fanno crescere Edgard e Hélène (figli di Odette e di Alexandre Keller) e Edmond, il figlio che Albert ha avuto da Odette. Negli anni, Albert si unirà a Hélène, che non sa essere la sua sorellastra; dalla loro unione incestuosa nascono Jeanne, Marie, Léonie e il gemello di Léonie, folle e mostruoso. Edgard sconvolto dall'unione di Hélène (sua sorella gemella) e Albert (che crede suo padre) uccide Albert e stupra Hélène. Odette muore, consumata dalla vergogna e dal senso di colpa. Il figlio mostruoso rapisce Hélène e si rinchiude in una grotta, uccidendo tutti quelli che cercano di avvicinarsi per salvare la madre. Edmond lascia lo zoo per trovare soccorso nel mondo ma non farà più ritorno, impazzendo alla vista delle brutalità del mondo. Nel 1917, Lucien, un soldato della Prima Guerra Mondiale, disertore, finisce nello zoo. Jeanne, Marie e Léonie sperano che egli le salverà dal fratello mostruoso liberando la madre.

Lucien si innamora di Léonie e danno alla luce una bambina, Ludivine. Lucien muore nel tentativo di salvare Hèlene dal figlio mostruoso e Léonie decide di lasciare lo zoo per portare sua figlia Ludivine in un orfanotrofio. Ludivine viene adottata e cresce all'oscuro della sua identità. Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, si unisce al gruppo di resistenti della Brigata Cicogna. Diventa amica di una giovane donna ebrea, Sarah. L'amicizia tra Sarah e Ludivine è il punto di svolta del dramma. Per salvare la giovane donna ebrea che è incinta, Ludivine si offre di prendere l'identità di Sarah e viene deportata al suo posto. È torturata e uccisa, con un colpo alla testa che le fracassa la mascella, nel campo di Treblinka nel 1944. Sarah avrà una bambina, Luce. La consegna a un aviatore in partenza per il Canada e in omaggio a Ludivine, chiede all'aviatore di dire ai futuri genitori che la bambina è figlia di Ludivine. In Canada, Luce viene adottata dalla famiglia Draves, e trascorre la sua vita aspettando il ritorno di sua madre, che crede essere Ludivine. Nel dolore dell'abbandono e consumata dal vizio del bere, Luce mette al mondo una bambina, Aimé, che abbandona a sua volta. Loup e Douglas scoprono la verità: Luce è la figlia di Sarah. Il sacrificio di Ludivine ha interrotto la catena di abbandoni, di sofferenza, di incesti e di mostri della famiglia Keller.

- 4 Un'equipe d'informatici, traduttori, cripto-analisti, di cui fanno parte Blaise Centier, Dolorosa Haché, Charlie Eliot Johns, Vincent Chef-Chef, si trova isolata in un centro di ascolto anti-terrorista, collegato ad altre cellule internazionali, la cui missione è analizzare e decodificare i messaggi, i codici informatici e i discorsi radiofonici di un gruppo terrorista e, contemporaneamente, far luce sul misterioso suicidio di un loro compagno, Valéry Masson. Chiamato a sostituire Valéry, suo fraterno amico, Clément Szymanowski riuscirà a ricostruire le ipotesi di Valéry sulla minaccia terrorista, che si scoprono essere all'origine del gesto di Valéry. Seguendo la pista *Tintoret*, Clément scoprirà, infatti, che un gruppo di giovani di diversa nazionalità, alla cui testa vi è Anatole Masson, figlio di Valery, sta preparando un attentato diretto a bombardare i più importanti musei di sette città: Parigi, New York, Londra, Padova, San Pietroburgo, Berlino, Tokio, Montréal. Decifrato il disegno terrorista, i componenti della "cellula francese" non possono più nulla. L'attentato ha luogo; nel silenzio generale, si ascolta il rumore delle bombe. Solo interrompe una telefonata: Victor, figlio di Charlie Eliot Johns, è morto durante l'attentato che ha colpito il museo di Montréal, in cui si trovava per portare a termine un compito scolastico sul sentimento della bellezza ispirato dall'arte. La pièce termina sul grido profondo di Charlie Eliot Johns.
- 5 E così che W. Mouawad si esprime in *Une consolation impytoibale*, testo che funge da prefazione a *Incendies*: "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. [...] L'écriture c'est alors mise en marche. *Incendies* est né de ce groupe,

son écriture est passée à travers moi. Pas à pas jusqu'au dernier mot” (Mouawad 2009 [2003]: 6).

- 6 Questo carattere inglobante si delinea, nel processo di creazione, anche nella relazione tra personaggio e attore. I personaggi si nutrono della personalità degli attori che li incarnano, sono, in qualche modo, modellati sugli attori e viceversa. “Il s’agit de révéler – scrive Mouawad – 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” (Mouawad 2009 [2003]: 7).
- 7 Questo procedimento verrà ripetuto anche in *Forêts*, nella prima scena. Durante la festa di compleanno di Aimé, tutti gli amici sono riuniti. La loro assimilazione a un gruppo è molto rilevante. I personaggi non hanno più nomi ma sono designati da lettere (B. D. C.). A volte sono anche semplicemente raggruppati sotto il termine ‘Tous’.
- 8 Per l’esattezza si tratta di alcuni versi estratti dalla scena 4 dell’atto IV dell’*Iphigénie* di Racine (1674).
- 9 La fobia è legata a un episodio della vita di Nawal quando, in fuga dalla guerra, riesce miracolosamente a sfuggire a un massacro di civili, uomini, donne e bambini, in un autobus, colpito da proiettili e poi incendiato con i passeggeri, vivi, ancora a bordo. L’attentato al bus si riferisce all’attacco contro i civili palestinesi da parte delle milizie falangiste; il tragico incendio, che causò la morte di 27 persone, fu l’evento scatenante della guerra civile libanese nel 1975.
- 10 Questi sono due dei titoli dei paragrafi o atti che compongono la struttura drammaturgica di *Littoral*.
- 11 In un incontro, durante il Festival d’Avignon nel 2009, Mouawad chiarisce il significato che acquisisce nella sua particolare visione il termine “comunità”: “On est en manque de communauté, ni dans le sens religieux, ni sociale. Je parle d’être ensemble, partageant une chose. Le théâtre reste peut-être un de dernier lieu où se ressembler autour d’une parole, qui ne cherche ni a nous vendre un truc ni a nous convaincre de voter pour quelqu’un [...] Je viens d’un pays qui, en termes d’éclatement et de diversité est exemplaire: dix-neuf confessions s’y sont entre-tuées. Je viens d’une histoire qui est précisément en manque de cohésion et en manque de communauté. Il est normal pour moi d’écrire dans cette perspective” (Mouawad 2009c).
- 12 Già Goethe, nel 1827, appoggiandosi all’estetica hegeliana, aveva letto la *catharsis* aristotelica come riconciliazione. “Par katharsis, Aristotele entend cette conclusion réconciliatrice, qu’au fond tout drame et même toute œuvre poétique exigent”, in Goethe, éd. 1996: 293.
- 13 In effetti, una delle ispirazioni di *Ciels*, è un’opera del video-artist statunitense, Cory Arcangel, che Mouawad scoprì durante la Biennale al Musée Whitney a New York: un cielo in movimento proiettato su uno schermo; un banco installato davanti allo schermo, sul quale lo spettatore può sedersi.

- 14 Il modellino di una macchina nella stanza di Vincent Chef-Chef; i dossier di Blaise; il vuoto in quella di Dolorosa; la fotografia del figlio Victor, nella stanza di Charlie Eliot Johns; i libri, una riproduzione dell'*Annunciazione* di Tintoretto e il disordine nella stanza di Valéry, a cui l'accesso è interrotto da due grandi bande rosse.
- 15 Nel suo articolo, *Wajdi Mouawad sous haute tension*, Banu avvicina, su questo punto, Mouawad a Camus. I due autori condividono lo stesso rapporto al sentimento tragico, al "disastro" con il quale intrattengono la stessa "relation lyrique", sollecitando lo stesso tipo di pubblico (la *jeunesse*), e suscitando lo stesso genere di critiche per il fatto di essere "trop populaires", in Mouawad, Davreu 2011: 42.
- 16 Si veda a tal proposito: Hargreaves, Forsdick, Murphy eds. 2010 e Le Bris, Rouaud 2007. Il concetto di *théâtre-monde* – come quello di *littérature-monde* che induce a superare i limiti del post-colonialismo – implica un processo di decostruzione delle frontiere, secondo un principio di decentramento, che conduce "[...] non pas à l'abolition de l'Ailleurs, mais à son déplacement au cœur de l'ici" (Singaravérou 2011: 32).
- 17 Come indicato nella pagina di presentazione del sito della Colline: <https://www.colline.fr/publics/histoire-et-missions>.

BIBLIOGRAFIA

- Bouchet, Elise (2021), "Ciels, la représentation théâtrale à l'épreuve de la réconciliation", *Penser le theatre contemporaines : L'exemple de Wajdi Mouawad*, eds. G. Dupois e E. Lloze, Paris, éd. L'Entretemps, coll. "Les points dans les poches": 93-110.
- Chalaye, Sylvie (2021), "Penser un "autre theatre": enjeux et défis des dramaturgies contemporaines en postcolonie ou les marronnages dramaturgiques des scènes francophone"s, *Penser le theatre contemporaines: L'exemple de Wajdi Mouawad*, eds. G. Dupois e E. Lloze, Paris, éd. L'Entretemps, coll. "Les points dans les poches": 57-76.
- Diaz, Sylvain; Mouawad, Wajdi (2017), *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, Montreal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- Goethe, Johann Wolfgang (ed. 1996), "Remarques supplémentaires sur la Poétique d'Aristote", *Écrit sur l'art*, trad. J.-M. Schaeffer, Paris, Flammarion.
- Hargreaves, Alec G.; Forsdick, Charles; Murphy, David eds. (2010), *Transnational French Studies: Postcolonialism and Littérature-monde*, Liverpool, Liverpool University Press.

- Hersant, Céline ; Naugrette, Catherine (2010), "Rhapsodie", *Lexique du drame moderne et contemporaine*, dir. J.-P. Sarrazac, Belfort, Circé: 183-184.
- Le Bris, Michel ; Rouaud, Jean (2007), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard.
- Mouawad, Wajdi; Archambault, Hortense ; Baudriller, Vincent ; Baecque, Antoine (de) (2009), *Voyage pour le Festival d'Avignon*, Paris, P.O.L.
- Mouawad, Wajdi; Davreu, Robert (dir.), *Traduire Sophocle*, France, Arles, Actes Sud: 41-53.
- Mouawad, Wajdi (2008), "Genre autoportrait", Dossier de presse, *Incendies*, regia di Stanislas Nordey, Grand Theatre, Theatre de la Colline.
- (2008b), *L'ébranlement, le choc, le bouleversement*, entretien avec Mariette Navarro, dir. A.-F. Benhamou Coll. *OutreScène, Les Pouvoirs de l'émotion*, n. 11.
- (2009), *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- (2009 [1999]), *Littoral*, Leméac/Actes Sud-Papiers, Babel n° 1017, 2010.
- (2009 [2003]), *Incendies*, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- (2009 [2006]), *Forêts*, Leméac/Actes Sud-Papiers, Babel n° 1103, 2012.
- (2009b), *Ciels*, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- (2009c) Intervista con Wajdi Mouawad. <https://festival-avignon.com/en/audiovisual/dialogue-with-wajdi-mouawad-for-littoral-incendies-forets-64258>
- (2011) *Le poisson soi: version quarante-deux ans*, Québec, Boréal.
- (2021) Comunicato ufficiale (10 marzo 2021) del Theatre de la Colline, firmato da Wajdi Mouawad: <https://www.theatral-magazine.com/actualites-occupation-de-la-colline-wajdi-mouawad-sexprime-100321.html>
- Sarrazac, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil.
- Singaravélou, Pierre (2011), "Par-delà d'Ici et d'Ailleurs. L'ubiquité des études post-coloniales en question", *Ecrire l'histoire*, 7: 23-32.
- Ricœur, Paul (2003), *La mémoire, l'histoire et l'oublie*, Paris, Éditions du Seuil.
- Ubersfeld, Anne (1996), *Lire le theatre III – L'école du spectateur*, Paris, Belin.

Ilaria Lepore è attualmente ricercatrice (RTD-A) presso il Dipartimento di Lettere e Culture Moderne dell'Università La Sapienza di Roma, per il settore L-ART/05. È stata ricercatrice

(incaricata dal Ministère de la Culture) presso Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV). È stata docente a contratto di Letteratura Francese presso l'Università di Salerno. Ha conseguito nel 2017 un dottorato in Musica e Spettacolo presso La Sapienza (Roma) in cotutela con Sorbonne, Université de Paris, sotto la direzione di Mara Fazio e Pierre Frantz. I suoi ambiti di ricerca sono essenzialmente la storia del teatro del XVIII secolo, con particolare attenzione allo studio dei sistemi di produzione culturale della prima modernità e all'evoluzione e ibridazione dei generi teatrali. Si è occupata anche delle forme di letteratura dette "fattuali" (generi autobiografici, memorie, scritture in prima persona, corrispondenza ecc.) implicate nel linguaggio teatrale dal Settecento all'epoca contemporanea. Ha pubblicato una monografia, *Marc-Antoine Legrand e il teatro polemico nella Parigi di primo Settecento* (Lithos editore, Roma, 2019, pp. 286), e diversi articoli (in italiano, francese e inglese) sulla drammaturgia e l'analisi dello spettacolo, dal Settecento all'epoca contemporanea, con particolare attenzione alla questione dell'autorialità, alle teorie della recitazione e alle pratiche di ricezione dell'evento spettacolare, coniugando approccio storiografico, socio-critico ed estetico. | Ilaria Lepore is currently a researcher (RTD-A) at the Department of Letters and Modern Cultures of "La Sapienza" University of Rome, for the sector L-ART/05. She was a researcher (assigned by the Ministère de la Culture) at the Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV). She was a contract professor of French Literature at the University of Salerno. In 2017 she obtained a doctorate in Music and Performing Arts at La Sapienza (Rome) in co-supervision with Sorbonne, Université de Paris, under the direction of Mara Fazio and Pierre Frantz. Her fields of research are essentially the history of Eighteenth-Century theatre, with particular attention to the study of early modern cultural production systems and the evolution and hybridization of theatrical genres. She has also worked on the "factual" forms of literature (autobiographical genres, memoirs, first-person writing, correspondence, etc.) implied in theatrical language from the eighteenth century to the contemporary era. He has published a monograph, *Marc-Antoine Legrand e il teatro polemico nella Parigi di primo Settecento* (Lithos editore, Roma, 2019, pp. 286), and several articles (in Italian, French and English) on the drama and the analysis of the performance, from the eighteenth century to the contemporary era, with particular attention to the question of authorship, theories of acting and reception practices of the spectacular event, combining historiographical, socio-critical and aesthetic approaches.