

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Kasdi Merbah Ouargla
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et de Langue Française



École Doctorale Algéro-française de Français
Antenne de l'Université Kasdi Merbah Ouargla
Réseau EST

Thèse de Doctorat ès Sciences
pour l'obtention du diplôme de
Doctorat de français
Option : Sciences des Textes Littéraires

Présentée par *Mme Hafida KASMI*

Titre :

RÉSURGENCE DU MYTHE D'ŒDIPE
ET
RÉVOLTE IDENTITAIRE
dans *Sang des promesses* (1997-2009), tétralogie de Wajdi MOUAWAD

Directeurs de thèse :

Pr. Alain VUILLEMIN (France) - Pr. Foudil DAHOU (Algérie)

Jury :

M.	Professeur, U.	Président
M.	Professeur, U.	Examineur
M.	Professeur, U.	Examineur
M. Alain Vuillemin	Professeur, U. Sorbonne Nouvelle.	Rapporteur
M. Foudil DAHOU	Professeur, U. Kasdi Merbah	Rapporteur

Année universitaire : 2017/2018

UNIVERSITÉ KASDI MERBAH OUARGLA
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et de Langue Française



Thèse de Doctorat ès Sciences

Mme Hafida KASMI

Titre :

**RÉSURGENCE DU MYTHE D'ŒDIPE
ET
RÉVOLTE IDENTITAIRE
dans *Sang des promesses* (1997-2009), tétralogie de Wajdi
MOUAWAD**

Dédicace

À

la mémoire

*de ma défunte grand-mère Rachida qui
a toujours souhaité que je réussisse dans
ma vie et qui m'a appris à être moi-
même.*

*Je prie le tout Puissant ALLAH pour le
repos de son âme. Amen !*

Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer ma reconnaissance à mes co-directeurs de thèse :

Monsieur Alain Vuillemin, pour sa sagacité scientifique qui m'a permis de se focaliser sur l'essentiel et pour sa disponibilité et sa patience, il m'a été d'une grande aide dans l'aboutissement de ce travail.

Monsieur Foudil Dahou, pour le soutien qu'il m'a apporté, pour ses encouragements rassurants et pour son humanisme et son professionnalisme.

Et surtout pour leur conscience interculturelle.

Mes remerciements s'adressent également aux membres du jury qui me font l'honneur d'évaluer ce travail.

Je remercie de tout mon cœur mes collègues Dr. Halima Bouari et Dr. Benaoumeur Khelfaoui pour leurs encouragements et leurs lectures minutieuses et enrichissantes. Je ne pourrai jamais oublier leur aide et surtout leur soutien moral.

Je remercie aussi très vivement Pr. Ahmed Cheniki pour ses orientations et ses précieux conseils.

Mes remerciements vont par ailleurs à mes parents, mon mari, et toute ma famille.

Enfin, je destine mes derniers remerciements et non des moindres- pour leur dire toute ma reconnaissance-, à mes amis Les Pères Blancs, père Ludo et père José Maria Cantal Rivas, pour tout ce qu'ils ont fait pour moi.

RÉSUMÉ

Le mythe d'Œdipe, la quête des origines, la transgression des interdits et la révolte identitaire ont resurgi dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, dans une succession de quatre pièces, *Littoral* (1999), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006) et *Ciels* (2009) regroupées depuis 2009 sous un seul titre : *Le sang des promesses*. La référence très subtile au mythe d'Œdipe dans les textes de la tétralogie céderait la place au surgissement progressif d'une révolte identitaire croissante, nourrie par la violence des événements politiques et historiques contemporains. Wajdi Mouawad fait aussi recours à une scénographie moderne, dramatique, visuelle et multimédia. Il tente par la même occasion de redonner un sens nouveau au mythe d'Œdipe, en présence d'autres figures mythiques, en se livrant à des allers et retours entre les significations symboliques, des lectures prêtées à cet être légendaire et les conceptions modernes héritées de Sigmund Freud et vulgarisées par maints critiques. L'enfance est « l'anneau perdu » dans l'histoire d'Œdipe et dans celle des personnages du *Sang des promesses*. Leur réaction face au malheur « inévitable » qu'ils doivent affronter fait la matière de la tétralogie. Leur révolte identitaire est associée à cette résurgence littéraire du mythe d'Œdipe, à cette dimension tragique. Ils se sentent contraints de chercher à connaître leurs origines pour résoudre le malaise existentiel qu'ils éprouvent afin de couper le fil de la malédiction antique pour n'être soumis qu'à leur libre arbitre. En effet, La tétralogie, *Le sang des promesses*, reflèterait l'effondrement des grandes idéologies dominantes du XX^e siècle, et la réflexion sur la condition humaine devrait être désormais le noyau de l'écriture.

MOTS CLÉS : Mythe -Œdipe- Révolte- Identité- Destin- Résurgence

SOMMAIRE

Dédicace	03
Remerciements	04
Résumé.....	05
Sommaire.....	06
Introduction générale.....	07
Chapitre I. Des prémices imprévisibles.....	48
Chapitre II. Des épreuves inattendues.....	86
Chapitre III. Des situations insupportables.....	129
Chapitre IV. Des révélations entrevues	176
Conclusion générale.....	218
Annexes.....	246
Bibliographie.....	261
Table des matières.....	275

INTRODUCTION GÉNÉRALE

À la charnière des XX^e et du XXI^e siècles, le théâtre est devenu au Québec, à Montréal, au Canada, une entreprise d'affirmation libératrice, individuelle et culturelle, avec les pièces de Wajdi Mouawad, un auteur de nationalité libanaise et d'expression française qui réside au Canada depuis 1983 et qui se partage depuis une date récente entre la France et le Québec. Le mythe d'Œdipe, la quête des origines, la transgression des interdits et la révolte identitaire ont resurgi en effet dans son œuvre, entre 1997 et 2009, dans une succession de quatre pièces, *Littoral* (1999), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006) et *Ciels* (2009), toutes créées d'une manière paradoxale en France, lors des différents festivals en Avignon, et toutes regroupées depuis 2009 sous un seul titre : *Le sang des promesses*.

Dans cette tétralogie, Wajdi Mouawad peint avec une finesse extrême les préoccupations majeures de l'humanité à travers l'histoire de multiples personnages que des circonstances diverses contraignent à entreprendre des enquêtes sur l'origine de leur naissance. Ce faisant, il est amené à faire resurgir ou à réutiliser des mythes qui ont pour objet les origines, l'errance, la mort, l'amour, l'abandon et le cycle de la vie tout court. Cette résurgence veut satisfaire « à deux aspirations qui restent essentielles pour l'homme moderne : comprendre et rêver »¹, comme l'observe Philippe Moingeon, un chercheur français, dans son *Introduction à la mythologie contemporaine*, parue en 2007. Le mythe recèlerait une vérité profonde qui s'offre constamment à la lecture. Ses significations restent toujours sous-jacentes et équivoques si son sens n'est pas relié à des figures ou à des événements contemporains. Pour Paul Ricœur, un philosophe, et un phénoménologue français, le recours à cette forme d'expression serait nécessaire car il « permet d'établir un lien entre le passé interprété et le présent interprétant, impliquant que des problématiques rencontrées dans le monde actuel puissent trouver des réponses dans les préceptes des anciens sages »². Entre la France, le Canada et le Liban, Wajdi Mouawad se réapproprie ainsi des mythes anciens, empruntés à la mythologie grecque, dans les différentes pièces du Sang des autres.

En procédant ainsi, cet auteur voudrait nous révéler des vérités sur les origines et sur la nature des traumatismes subis par les êtres humains du fait des guerres. Comment cet auteur francophone, libanais, réécrit-il la malédiction antique qui est

¹ MOINGEON, Philippe, *Introduction à la mythologie contemporaine*. Paris : Ivoire-Clair, 2007, p.18.

² *Ibidem*, p. 20.

véhiculée par la légende d'Œdipe ? Quel accueil critique sa tétralogie, *Le sang des promesses*, a-t-elle reçu ? Quelle recherche identitaire se trouverait-elle exprimée en ces écrits dramatiques d'une brûlante actualité ?

I- Une malédiction antique

L'histoire commune aux personnages de Wajdi Mouawad est, en première approche, celle d'un être, d'un individu qui ignore tout ses origines personnelles et familiales et dont l'aventure se nourrit d'une malédiction antérieure, obscure, poursuivie d'une génération à une autre. Ce serait surtout, entre autres, celle de la légende d'Œdipe.

En 2016, Wajdi Mouawad s'est attaché à monter à Paris, au Théâtre National de Chaillot, un spectacle intitulé *Les larmes d'Œdipe*³ et dérivé d'*Oedipe-Roi* de Sophocle. Il revenait vers l'une des sources majeures de son inspiration antérieure. Mais la légende d'Œdipe existait longtemps avant Sophocle. C'est l'histoire d'une malédiction, d'un état de malheur inéluctable provoqué par un sort maléfique, d'une condamnation prononcée par les dieux contre la famille d'Œdipe. On la rencontre déjà dans le onzième chant de *l'Odyssée* d'Homère. C'était le seul texte antérieur à celui de Sophocle qui évoquait les traits essentiels de cette légende d'Œdipe, sans toujours se préoccuper de certains de ses épisodes. Homère ne relate pas, par exemple, la lutte du héros contre le Sphinx et sa triste fin :

« Je vis », raconte le poète, « la mère d'Œdipe, la belle Épicasté qui, par ignorance d'âme, commit un acte affreux : elle épousa son fils, et ce fils devint, après avoir exterminé son père, le mari de sa mère. Mais les dieux firent que les hommes fussent aussitôt instruits de ces horreurs. Œdipe cependant régna, dans la charmante Thèbes, sur les fils de Cadmos, accablé de tourments par les rigoureuses résolutions des dieux. La reine descendit chez le puissant Hadès aux passages bien clos. Excédée de souffrir, elle attacha une longue corde à la poutre de son haut plafond, laissant après elle à Œdipe des maux incalculables, que mènent à terme les Érinyes d'une mère »⁴.

Le passage relate le crime de Jocaste commis par ignorance et son mauvais sort qui serait de tour plaqué sur son fils, son époux, sans évoquer l'histoire de son père Laïos.

³ Le texte de Wajdi Mouawad, *Les Larmes d'Œdipe* a paru aux éditions Leméac / Actes Sud-Papiers en avril 2016.

⁴ MEUNIER, Mario. « La légende et le mythe d'Oedipe ». In : *Psyché*, Revue Internationale de psychanalyse et des Sciences de l'Homme, N° 8 – juin 1947. Disponible sur le site *Faits de société* : http://www.hommes-et-faits.com/Histoire/Oedipe_00.htm (Consulté le 11/11/2014).

Les premières traces de la légende remontent dans l'antiquité grecque vers la fin du VIII^e siècle avant J.-C. En effet, l'histoire d'Œdipe appartient à un cycle de l'histoire de la ville de Thèbes en Béotie, fondée par le roi Cadmos, dont l'un de ses descendants est Laïos, le père d'Œdipe. Cette famille, les Labdacides⁵, a été maudite par les dieux à cause d'un crime qui avait été commis par Laïos. Il avait séduit le fils de son hôte, Pélops, appelé Chrysippos. De honte, Chrysippos s'était donné la mort. Pélops avait alors appelé sur Laïos la malédiction du dieu Apollon, et prédit qu'il serait un jour tué par son propre fils. Ce forfait est à l'origine de la malédiction de la famille de Labdacos, la lignée à laquelle appartient Œdipe.

À la suite de ce méfait, l'oracle et la malédiction se poursuivront de génération en génération, du père au fils, atteignant aussi les petits-enfants. Ce mythe pose une question tragique, celle de la responsabilité humaine, individuelle et collective, quand un être humain qui a commis une faute contre une loi ou un interdit énoncé par des dieux devient la victime d'un châtement surnaturel qui va impliquer aussi l'ensemble de sa lignée. Cette légende a connu de multiples variantes dans l'Antiquité.

Une autre donnée mythologique est importante. C'est l'histoire de Cadmos, fils d'Agénor (le père d'Europe et lui-même fils du dieu Poséïdon), un roi de Tyr, une ville qui était située en Phénicie, le Liban aujourd'hui. Cadmos est un homme de l'Orient, un étranger, un Phénicien. Il était parti à la recherche de sa sœur Europe, enlevée par Zeus. Parti pour la Thrace, il ira jusqu'en Grèce où il fondera la ville de Thèbes. Cette histoire met en jeu le rapport entre l'Occident et l'Orient, et évoque une civilisation d'un peuple qui était, en ces temps lointains, « le fer de lance »⁶ de la colonisation et du commerce autour de la Méditerranée.

C'est ce mythe très ancien que Wajdi Mouawad récrit dans sa tétralogie, *Le sang des promesses*. Dans *L'Amour et l'Occident* paru en 1939, Denis de Rougemont, un essayiste suisse, avait déjà remarqué la valeur exemplaire du mythe : « Un mythe est une histoire, une fable symbolique », expliquait-il, « résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues. Le mythe permet de saisir d'un coup d'œil certains

⁵ On trouvera un schéma de l'arbre généalogique simplifié des Labdacides en annexe °6.

⁶ LEVEQUE, Jean. « Le mythe d'Œdipe ». In : VERNANT, Jean-Pierre, *Deux exemples un mythe, une tragédie, Œdipe et Antigone*. Disponible sur le site *Jean Leveque philosophe* : <http://jean-leveque.fr/mythe-oedipe.htm> (Consulté le 12/11/2014).

types de relations constantes, et de le dégager du fouillis des apparences quotidiennes »⁷.

À bien des égards, les situations critiques que connaissent l'Orient et l'Occident ne sont-elles pas analogues à celles d'hier mais en un sens inverse par rapport à l'histoire d'Œdipe ? Wajdi Mouawad est d'origine libanaise. Évoque-t-il ce trait d'une manière indirecte comme il l'avait fait dans sa pièce, *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*⁸, publiée en 2008, où il réinventait les circonstances de la fondation de Thèbes par Cadmos, l'histoire de Laïos et l'aventure tragique d'Œdipe ? Autrement dit, en réutilisant cette figure légendaire, essaierait-il de s'interroger sur la manière dont un homme de l'Orient (lui-même, Wajdi Mouawad), contraint aux échanges avec l'Autre (avec l'Occident et les Occidentaux) arrive à déterminer sa propre place dans le monde sans perdre son identité personnelle ?

En un second temps de la tradition, à l'époque de Sophocle avec sa pièce célèbre, *Œdipe Roi* représentée entre 430 et 420 avant J.-C., c'est la jeunesse de cet être imaginaire, Œdipe, qui est racontée tandis qu'*Œdipe à Colone*, représentée pour la première fois en mars 401 avant J.-C. environ, annonce sa fin prochaine en observant que : « L'histoire ici se clôt définitivement »⁹. Cette pièce met en scène toute l'histoire de cet être fabuleux y compris son destin tragique morcelé entre cécité et exils.

En effet, l'histoire commence d'abord quand l'époux de Jocaste, celui qui a été maudit, Laïos, consulte secrètement l'Oracle de Delphes¹⁰. Celui-ci lui prédit que Jocaste, tout enfant né de Jocaste sera l'instrument de sa mort. Laïos renvoie donc sa femme, sans lui fournir la moindre explication. Après neuf mois, elle met au monde un fils. Laïos l'arrache à sa nourrice, l'attache et lui perce les pieds d'un clou pour qu'il ne puisse échapper à la mort. Un berger de Corinthe découvre l'enfant et l'appelle Œdipe, les « pieds enflés » en grec, parce que ses pieds blessés avaient enflé. Il l'emmène auprès du roi Polybos qui l'élève avec sa femme. Mais un jour, un

⁷ ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 2012, p.28.

⁸ En 2008, Wajdi Mouawad répond à une commande de Dominique Pitoiset sur la Thébaine et livre *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, joué au TNBA (Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine) et au Théâtre de la Ville de Paris avec Nadia Fabrizio (dans le rôle de Cadmos), Nicolas Rossier (dans le rôle de Œdipe) et Philippe Gouin (dans le rôle de Laïos). Voir MOUAWAD Wajdi, *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Paris, Actes-Sud, 2008.

⁹ SOPHOCLE. *Tragédies complètes*. Paris : Gallimard, Collection « Folio classique », 1972, p. 17.

¹⁰ Je puise le détail de l'histoire dans GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, Paris, Hachette Littératures, 2007, p. 17.

Corinthien ivre le raille en lui disant qu'il est un étranger dans la ville de Corinthe. Œdipe se fait adoptif de Polypos mais il tuera un jour son vrai père, et il épousera sa mère : « Va-t-en, misérable, éloigne toi de l'autel ! s'écria le Pythie avec horreur. Tu vas tuer ton père ! Et épouser ta mère ! »¹¹. C'est cette phrase fatale assommante qui serait par la suite la cause de la perte d'Œdipe et des membres de sa famille proche.

Bouleversé, Œdipe erre dans la campagne. Sur ces entrefaites, il rencontre Laïos qui vient lui aussi consulter l'Oracle de Delphes pour demander comment il pourrait débarrasser.

Ces deux tragédies de Sophocle, *Œdipe-Roi* et *Œdipe à Colonne*, sont pour Pamela Antonia Genova, une critique nord-américaine, le « point de départ d'un mythe littéraire qui éclipse la légende originelle »¹². Vers 467 avant J.-C., Eschyle a écrit sur ce sujet une tétralogie dont il ne reste qu'une seule pièce, *Les sept contre Thèbes*, où il évoque « la désobéissance de Laïos et [...] ses conséquences »¹³. De même, Euripide, avec *les Phéniciennes* écrite entre 411 avant J.-C. et 408 avant J.-C., considère les malheurs d'Œdipe comme un maillon d'une chaîne de causes et d'effets qui remonte à Cadmos et qui se continue avec ses fils : Étéocle et Polynice. Par la suite, le mythe d'Œdipe évolue à travers les réécritures dans le sens d'une désacralisation croissante. Désormais, Œdipe est tourné en quelque sorte en dérision.

Néanmoins, il reste conçu comme un mythe qui « révèle les structures du réel et les multiples modes d'être dans le monde »¹⁴, comme l'observe l'historien des religions Mircea Eliade dans *Mythes, rêves et mystères*, mais il devient, en même temps, « le modèle exemplaire des comportements humain »¹⁵. De ce fait, la littérature ne manque pas de le reprendre et le reproduire tant qu'elle apparaît comme « le véritable conservatoire des mythes. »¹⁶

¹¹ GRAVES, Robert. *Les mythes grecs*. « op, cit », p. 397.

¹² Pamela, Antonia Génova. « André Gide dans le labyrinthe de la mytho textualité ». West Lafayette (IN) [États-Unis], Purdue University Press, 1995, 212 p. Edition Ebooks libres et gratuits. Disponible sur:<URL:

http://books.google.dz/books?id=vnmfSwflfTkC&pg=PA103&lpg=PA103&dq=1%C3%A9gende+et+mythe+litt%C3%A9raire+d%27Oedipe:+une+mal%C3%A9diction+antique&source=bl&ots=Woc_Jd_ddq&sig=YpWR2zyl6BInf0w3U_eS_H1WZ4E&hl=fr&sa=X&ei=KOdZVKL9CtLgaL2KguAL&ved=0CFcQ6AEwCQ#v=onepage&q=1%C3%A9gende%20et%20mythe%20litt%C3%A9raire%20d%27Oedipe%3A%20une%20mal%C3%A9diction%20antique&f=false (Consulté le 13/11/14) .

¹³ ESCHYLE, *Tragédies complètes*, Paris : Gallimard, Folio classique, 1982, p. 136.

¹⁴ ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, Folio essais, 1957, p.13.

¹⁵ *Ibidem*. p.13.

¹⁶ BRUNEL, Pierre, *Le dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Rocher, 1988.

Dès lors, la transposition du mythe d'Œdipe dans le champ littéraire fait le sujet primordial de la mythocritique, une approche critique qui s'efforce de faire affleurer les mythes à travers des textes ou des documents étudiés et d'en déceler les multiples significations.

Avec Pierre Corneille dans sa tragédie, *Œdipe*, en 1659, en effet, jusqu'à Alain Robbe-Grillet dans son roman, *Les Gommages*, paru en 1953, le mythe n'a cessé d'évoluer. Avec Pierre Corneille, il s'agit, d'un drame politique qui cherche à exalter le triomphe du libre arbitre. Voltaire dans son propre *Œdipe* en 1718 modifie un peu la tragédie de Sophocle, mais ne s'en éloigne pas autant que Pierre Corneille. Comme chez Sophocle, la quête de son identité devient le but d'Œdipe. Ensuite, avec André Gide dans *Œdipe* en 1931 et Jean Cocteau dans *La machine infernale* en 1934, la teneur de l'argument tragique reste plus ou moins intacte. Pour d'autres auteurs qui ont repris ce mythe comme Jean Anouilh dans *Œdipe ou le roi boiteux* en 1978 ou Henri Bauchau dans *Œdipe sur la route* en 1990, les interprétations faites sur cette version expliquent en quoi elle est différente des autres, elle détourne même la vraie histoire connue par tous ! D'autres écrivains encore rejoignent l'idée du complexe d'Œdipe telle qu'elle a été développée par les psychanalystes et par Sigmund Freud en divers écrits¹⁷. À vrai dire, les pistes ouvertes par le mythe d'Œdipe et par le récit de cette malédiction antique sont extrêmement nombreuses.

II- Une réécriture contemporaine

L'une de ces réécritures contemporaines est cette tétralogie de Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses*, qui regroupe quatre « spectacles », comme les qualifie cet auteur : *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* qui transposent d'une manière voilée l'histoire même de cet écrivain. Cet ensemble de quatre pièces de théâtre s'est constitué d'une manière progressive entre 1997 et 2009.

Il s'agit d'un « cri »¹⁸, d'un hurlement de rage ou de colère, poussé pour tenter de raconter et d'expliquer d'une manière métaphysique les contradictions de

¹⁷ Le complexe d'Œdipe est un concept central de la psychanalyse. Théorisé par Sigmund Freud, il est défini comme le désir inconscient d'entretenir un rapport sexuel avec le parent du sexe opposé, de commettre un inceste et celui d'éliminer le parent rival du même sexe, de commettre un parricide. Ainsi, le fait qu'un garçon soit amoureux de sa mère de façon inconsciente et désire tuer son père répond à cet impératif du complexe d'Œdipe.

¹⁸ MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*. Montréal : Leméac, Collection « Babel », 2009, p.11.

l'existence humaine dans un monde rempli de haine et de violence. C'est une dénonciation et une condamnation de l'inhumanité, relative au vécu de l'auteur et, plus précisément à son enfance ; celle d'un enfant vivant dans un contexte de guerre, d'exil, d'abandon, d'amour, de mort et d'affiliation.

Le souci majeur de Wajdi Mouawad à travers ces textes est de peindre un tableau retraçant la vie de l'être humain sous toutes les facettes. Pour ce faire, il invente chaque fois un univers différent pour chacun de ces spectacles en se référant notamment aux quatre éléments fondamentaux de la philosophie antique et des alchimistes, tels qu'ils ont été développés par l'épistémologue français Gaston Bachelard¹⁹ dont Wajdi Mouawad reprend peut-être quelques unes de ses idées majeures. Ce philosophe classe dans son ouvrage, *La psychanalyse du feu*, paru en 1938, les inspirations poétiques des écrivains et des artistes autour de quatre catégories, à savoir l'eau, le feu, l'air et la terre. Ces quatre éléments sont présents selon l'ordre d'apparition de ces pièces, *Littoral* en 1997, *Incendies* en 2003, *Forêts* en 2006 et *Ciels* en 2009.

De ce fait, le retour à la lecture onirique et alchimique semble indispensable pour pouvoir dégager ces éléments privilégiés. Gaston Bachelard explique dans son livre quelles sont ces inspirations qui fondent sa méthode d'approche des textes littéraires : « La rêverie a quatre domaines, quatre pointes par laquelle elle s'élance dans l'espace infini. Pour forcer le secret d'un vrai poète [ou d'un vrai écrivain], un mot suffit : Dis moi quel est ton fantôme ? Est-ce le gnome, la salamandre, l'ondine ou la sylphide ? »²⁰. Ces éléments sont symbolisés par des métaphores d'une origine alchimique, repris de Paracelse²¹, un médecin et un philosophe de la Renaissance : le gnome est identifié à la terre, la salamandre au feu, l'ondine à l'eau, et la sylphide à l'air.

¹⁹ (1884-1962), un épistémologue, philosophe des sciences et de la poésie, critique littéraire, enseigna la physique avant d'inventer ce qu'il appelait "la psychanalyse de la connaissance objective. Il interrogea les rapports entre la littérature et la science, entre l'imaginaire et la rationalité qui pouvaient être conflictuels ou complémentaires. Bachelard est influencé par tant de philosophes et de psychologues comme : Kant, Hegel, Nietzsche et Freud. Il est l'héritier des conceptions psychanalytique freudiennes (inconscient, censure, rêve et libido) qu'il réutilisait dans son épistémologie : psychanalyse de la raison et dans sa poétique, psychanalyse de l'imagination)

²⁰ BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, collection « Idées », 1969, p. 148.

²¹ JOËL, Thomas, « Avant-propos », paru dans *Loxias* 45, mis en ligne le 15 juin 2014 [en ligne]. Disponible sur : < URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7789>. (Consulté le 19/01/16)

Dans la même optique, et pour mieux saisir le voyage de l'inconscient qui est mené par un écrivain à travers son ouvrage, Gaston Bachelard invite à se poser cette question à cet auteur : « Dis-moi quel est ton infini, je saurai le sens de ton univers? Est-ce l'infini de la mer ou du ciel, est ce l'infini de la terre profonde ou celui de bûcher ? »²². La réponse suggère de « retracer la route onirique qui conduit à [la production littéraire et de] « pénétrer jusqu'au noyau onirique de la création littéraire »²³. L'analyse de la tétralogie prendrait de la valeur et va au-delà de la réalité et creuser dans le bas fond des personnages afin de comprendre les cibles de l'auteur. Arrivant à ce constat, la théorie de l'imaginaire de Gaston Bachelard, et la psychanalyse de Sigmund Freud seront d'ores et déjà des méthodes appropriées à notre recherche.

Le premier volet du cycle, *Littoral*, créé en 1997 en France, au Festival d'Avignon, se nourrit de l'actualité contemporaine et de la guerre qui a provoqué le départ de l'auteur du Liban, sa terre natale, en 1976. C'est un « spectacle »²⁴, ainsi qualifié par Wajdi Mouawad, très librement inspiré des conceptions scéniques et scénographiques de Jacques Polieri²⁵ en France. Il comporte huit personnages : Wilfrid, le père, Chevalier Guiromelan, Simone, Amé, Sabbé, Massi et Joséphine. Il comprend également quarante-cinq séquences qui sont rassemblées en six parties intitulées respectivement : « Ici », « Hier », « Là-bas », « L'autre », « Chemin », « Littoral ». L'argument est dépouillé : « un homme cherche un endroit où enterrer la dépouille de son père : il retourne au pays de ses origines, où il fera des rencontres [...] qui lui permettront de retrouver le fondement même de son existence et de son identité »²⁶. Dans le détail, la pièce est touffue. C'est le récit du tournage d'un film sur une histoire pathétique, celle de Wilfrid, un jeune homme qui est venu jadis se réfugier avec sa famille « ici », en un pays qui n'est pas nommé, et qui décide, après

²² BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*. Essai sur l'imagination du mouvement. Paris : Librairie José Corti, 17^e réimpression, 1990, p.15. Édition électronique réalisée par Daniel Boulagnon, professeur de philosophie au lycée Alfred Kastler de Denain (France). Edition électronique réalisée par Daniel Boulagnon, p. 15.

²³ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*. Essai sur l'imagination de la matière. Paris : Librairie José Corti, 18 réimpression, 1942, p.46. Édition électronique réalisée par Daniel Boulagnon, professeur de philosophie au lycée Alfred Kastler de Denain (France).

²⁴ MOUAWAD, Wajdi, « De l'origine de l'écriture ». In : *Littoral* de Mouawad Wajdi, p.9, mise en scène Magali Lérés [en ligne] Disponible sur le site *Théâtre Contemporain.net* : <URL : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Littoral/ensavoirplus/idcontent/9333>. (Consulté le 23/10/16)

²⁵ POLIERI Jacques, *Scénographie/Sémiographie*, Paris : Denoël, 1971.p .85.

²⁶ *Ibidem*, p. 85.

avoir appris la mort de son père, lui offrir une sépulture « là-bas », dans son pays natal, en une région du monde qui est dévastée par la guerre. L'action se déroule sur plusieurs plans avec des retours en arrière, en des lieux souvent indéterminés et avec des pauses dans le tournage de ce film en illustrant le principe de l'éclatement de la scène préconisé par les théories de la pluri-dimensionnalité du théâtre qui se sont imposées en Europe au cours des années 1960. Au tableau final, sur le « littoral » de ce pays lointain, le corps du père est immergé dans la mer qui l'emporte...

À travers la figure de Wilfrid, le personnage principal, l'auteur s'interroge pour savoir s'il a réellement quitté le Liban. De même, ce voyage brise un fil très fragile qui le retenait dans l'espoir de trouver les horreurs vécues qui ne sont en réalité qu'un mauvais rêve, un cauchemar. Il revit un passé réel, il passe son temps à prendre des photos sans pouvoir écrire un seul récit. Les huit cent quarante-quatre photos prises veulent décrire des lieux oubliés et des moments privilégiés plus que des mots. Sa langue arabe lui paraît encore étrangère et la perte de sa langue maternelle le met en colère malgré toutes ces ressouvenances.

Lors de ce voyage dans un avion « entre ciel et terre »,²⁷ il pense à cette vie qui « ressemble à une guerre [dans laquelle traînent toutes] les enfances blessées »²⁸. Une pensée envahit l'auteur et donne naissance à sa première partie de la saga. Voici le mot qu'il a écrit dans le programme de *Littoral* pour la première version, avant de l'avoir recréée :

« Depuis toujours, il a été demandé à chaque génération de s'interroger sur les grandes questions de notre existence. Or, le but de ce questionnement ne consiste pas à trouver de nouvelles réponses à la mort, l'amour, le bien, le mal, la justice, la liberté, mais plutôt de redonner, comme le dit Mallarmé, un sens nouveau aux mots de la tribu. *Littoral* est né de ce désir, de ce besoin de renommer ensemble nos peurs et de trouver, à nouveau, le plus petit dénominateur commun de notre humanité pour pouvoir se retrouver les uns les autres et de retrouver dans l'autre le sens à cette angoisse qui est notre lot à tous »²⁹. Wajdi Mouawad voudrait donc, traduire ses propres peurs et ses angoisses dans ses écrits, les décrire telles qu'ils les auraient senties. Il tenterait de rénover les sens de l'humanité avec ses nouvelles conditions.

²⁷ MOUAWAD, Wajdi, *Le sang des promesses, Puzzle, racine, et rhizomes*. Paris : Actes Sud/ Leméac, 2009, p.26.

²⁸ *Ibidem*, p 23.

²⁹ *Ibidem*, p.26.

Il ne chercherait guère à résoudre l'énigme de l'existence, car celle-ci lui paraît une question insoluble.

En effet, l'idée originelle de l'écriture de ce spectacle est le fruit d'une rencontre entre Isabelle Leblanc, une auteure, une metteuse en scène et une comédienne québécoise, et professeure à l'École nationale de théâtre du Canada à partir de 2007, et Wajdi Mouawad. Autour d'une table, une question leur serait venue à l'esprit : « De quoi avons-nous peur ? »³⁰ Et pour tenter d'y répondre, est venue à Wajdi Mouawad l'idée de mettre en scène une réponse aux peurs de l'être humain face à son destin et son existence, explique t-il en une sorte d'introduction sur « De l'origine de l'écriture »³¹ présentée en guise de préface dans *Littoral*.

Il est à mentionner que ses lectures antérieures d'*Œdipe-Roi* de Sophocle, de *Hamlet* de Shakespeare et de *L'Idiot* de Fiodor Dostoïevski ont été aussi des germes de cette écriture. Leurs trois protagonistes sont des princes qui ont une relation étroite avec le Père, ajoute Wajdi Mouawad :

« L'un a tué le sien, l'autre doit venger l'assassinat du sien et le troisième n'a jamais connu le sien, (...) ces trois personnages racontaient une histoire à relais. Si Œdipe est dans l'aveuglement, Mychkine, son opposé, est dans la pure clairvoyance ; quant à Hamlet, qui se trouve au centre, il est dans le profond questionnement entre la conscience et l'inconscience »³². C'est dans l'histoire de ces trois personnages légendaires géants que Wajdi Mouawad puiserait minutieusement ses récits.

Littoral s'ouvre sur une scène où un homme est « au lit avec une déesse dont le non [lui] échappe, Athéna ou Hélène »³³, et qu'il appelle d'ailleurs dans la pièce de plusieurs prénoms. Au moment de l'éjaculation, il apprend que son père inconnu, qu'il n'avait jamais connu, était mort et qu'il devait lui offrir une sépulture. Furieux de ne pas pouvoir trouver approprié dans son pays natal afin que la dépouille de son père puisse y reposer, Wilfrid entreprend un voyage initiatique et spirituel, accompagné du fantôme de son père et d'un personnage imaginaire, né des rêveries de son enfance, Guiromelan, une sorte de double fantasmagorique de lui-même. Dans un pays du Moyen-Orient qui est ravagé par la guerre, où règnent l'injustice, la souffrance, la torture et le chaos, et dont on devine qu'il s'agit du Liban, il rencontre

³⁰ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*. Paris : Actes Sud- Papiers/ Leméac, 2009, p.5.

³¹ *Ibidem*, p.5.

³² *Ibidem*, p.6.

³³ *Ibidem*, p.14.

plusieurs personnages de son âge qui ont vécu des épreuves analogues, à savoir Simone, Amé, Sabbé, Massi et Joséphine. Tous poursuivent la recherche de ce lieu de sépulture. Faute d'y parvenir, ils finissent par jeter le corps à la mer.

Cette première pièce, *Littoral*, leur donne le sentiment de pouvoir retrouver le fondement et le sens de leur existence en présence de l'Autre. Autrement dit, la présence de l'esprit du groupe à travers une recherche commune du passé peut atténuer les maux de l'individu dans ce monde malfaisant. L'individu ne subit pas tout seul les malheurs de jadis.

Le deuxième volet, *Incendies*, créé en 2003, à nouveau en France, au Festival d'Avignon, reprend cette même question de l'origine. L'intrigue cherche à dévoiler le passé. Ce spectacle est présenté par l'auteur comme « une suite de *Littoral* »³⁴. Le sujet est analogue : À la mort de Nawal Marwan, leur mère, Jeanne et Simon Marwan, deux (faux) jumeaux, se voient chacun confier une enveloppe par le notaire qui a été désigné comme exécuteur des dernières volontés de la défunte : l'une d'elles doit être remise à leur père, qu'ils n'ont jamais connu et qu'ils croyaient mort, et l'autre à leur frère, dont ils ignoraient l'existence. Commence alors une longue quête qui mène ces jumeaux au pays où leur mère était née, et lui aussi ravagé par une guerre. Ce pays n'est pas nommé non plus. Sept personnages vont intervenir au cours de l'action : Nawal, Jeanne, Simon, Hermile, Antoine, Sawda et Nihad. La matière est découpée en trente-huit séquences regroupées autour de quatre « incendies », ceux de « Nawal », de « l'enfance », de « Jannaane » et de « Sarwane », qui sont quatre embrasements métaphoriques, quatre figurations allégoriques de la violence qui ravage cette autre région du monde, quelque part au Moyen-Orient, dont on devine qu'elle est la même que dans *Littoral*.

Dans un synopsis écrit par l'auteur lui-même, plusieurs événements se révèlent pour constituer les inspirations de ce projet d'écriture. Tout d'abord, lors d'une manifestation culturelle organisée par Wajdi Mouawad au Théâtre de Quat'Sous, à Montréal, avec une photo-journaliste militante québécoise, appelée Josée Lambert. Celle-ci s'était rendue au Liban, au sud du pays, et avait raconté une rencontre qu'elle avait eue avec une jeune femme libanaise qui avait été arrêtée, incarcérée, violée et torturée durant plusieurs années en une prison, celle de Khiam, située au sud du Liban, par un gardien qui aurait été son cadet de plusieurs années. Elle aurait subi

³⁴ MOUAWAD Wajdi, « Une consolation impitoyable », in : Mouawad Wajdi, *Incendies*, p.9

ces sévices comme beaucoup d'autres femmes en ce même lieu. Cette histoire aurait donné à l'auteur l'idée de créer le personnage Nawal comme le confirme si bien dans l'extrait : « c'est un peu cette rencontre qui [a] fait naître les personnages et les situations qui m'ont mené au projet *Torturés* »³⁵. Le deuxième événement auquel l'auteur fait allusion est un fait historique qui a bouleversé sa vie et changé l'itinéraire de sa carrière professionnelle : c'est l'occupation du Sud du Liban par l'armée israélienne en 2006. Dans la prison de Khiam, les femmes sont torturées par des bourreaux libanais. Toutes ces images intriguent et déstabilisent l'écrivain mais son unique arme est bel et bien la plume. Il décrit noir sur blanc les vérités du pays sans le nommer. Pour lui, « *Littoral* abordait de manière tout aussi sous-jacente la présence syrienne au Liban. *Incendies* aborde donc l'autre versant du cauchemar libanais, la présence israélienne »³⁶. Les deux pièces ont une vocation purement politique, relatives aux souvenirs enfouis de l'auteur.

Incendies s'ouvre sur la lecture d'un testament. Deux jumeaux, Jeanne et Simon Marwan, prennent connaissance des dernières volontés de leur mère, Nawal. Ils sont chargés par elle de remettre une lettre à leur père dont ils ignoraient jusqu'alors l'existence, et une autre enveloppe à leur frère lui aussi perdu. Cette quête les oblige à se rendre au pays où leur mère était née et à revenir sur le chemin du passé. Ces retours en arrière leur permettent de découvrir les souffrances qui ont été subies par leur défunte mère dans sa prison. Son bourreau a été ce fils qu'elle avait tant recherché, partout, sous les pluies, au fond des bois. Le secret honteux de la naissance des jumeaux se révélera très lourd : leur père et leur frère ne sont qu'un en réalité !

Dans *Forêts* ; le troisième volet de la saga, crée en 2006, toujours en France et au Festival d'Avignon, l'intrigue est presque identique. De l'aveu de l'auteur dans la présentation qu'il fait de son texte, c'est un autre prolongement de *Littoral* et d'*Incendies*. Il est difficile toutefois d'en reconstruire le « puzzle »³⁷. En remontant le fil de ses origines, Loup, une jeune femme, ouvre une porte qui la conduira au fond d'un gouffre car, là, se trouve la mémoire de son sang. Il s'agit d'une histoire

³⁵ MOUAWAD, Wajdi, *Le sang des promesses, Puzzles, Racines et Rhizomes*, Paris : Actes Sud/Leméac, 2009, p.36.

³⁶ *Ibidem*, p.38.

³⁷ FARCET Charlotte, « Postface ». In : Mouawad Wajdi, *Forêts*, p. 167

douloureuse d'amours impossibles, qui va de Odette à Hélène, puis à Léonie, à Ludivine, à Sarah, à Luce et enfin à Aimée, sa mère...

À travers les destins entrecroisés de ces femmes qui sont liées par le sang, et qui ont été toutes entraînées dans les grands bouleversements historiques du XX^e siècle, *Forêts* remonte jusqu'aux sources des fêlures humaines, intimes, familiales et historiques. L'intrigue se projette dans les méandres du passé et s'étend sur plus de sept générations. Wajdi Mouawad puise toujours les traits de cette aventure dans l'actualité de la guerre au Liban et des affrontements en Palestine. Son souci est de faire un spectacle qui s'appuie sur un événement réel, emprunté à l'histoire du Moyen-Orient. Il se rattache d'emblée au souvenir du passé et à la puissance de l'imaginaire pour faire naître des choses existentielles, affirme-t-il dans son ouvrage, *le sang des promesses, Puzzle, racines et rhizomes*, paru en 2009 : « Il me semble plus facile d'imaginer avec le passé, car le passé se rattache à l'imaginaire, tandis que le présent, surtout qui est sanglant, annule le mythe, la fiction et oblige presque au documentaire »³⁸. Mouawad ne veut pas être documentaliste, il se sert du passé pour raconter les histoires imaginaires avec le matériau mythique.

Tentant de relater tous les maux et les déchirures du siècle, il remonte en effet jusqu'à la guerre de 1870 entre les Français et les Prussiens ou même jusqu'à la Première guerre mondiale, considérée par les historiens comme la matrice du monde moderne. Les séquelles de la guerre font plonger le monde, y compris le Moyen-Orient, dans le sang, la haine et l'horreur. Cette mémoire de la déchirure et de l'abandon rejaillit sur les pages de sa pièce, à laquelle l'écrivain fait référence en avouant : « ma mémoire est une forêt dont a abattu les arbres »³⁹. Il désigne par cette phrase les événements qu'il avait vécus pendant son enfance perdue à cause de l'oubli.

Réunis autour de Loup, le protagoniste, dix-sept personnages vont rapporter des événements qui se déroulent de 1870 à 2006, date de la création du spectacle. Ils s'étendent sur sept générations. Cette reconstitution du passé se décompose en six parties, intitulées : « Le cerveau d'Aimé », « La mâchoire de Luce », « Le ventre d'Odette », « La peau d'Hélène », « Le sexe de Ludivine » et « Le cœur de Loup ». L'ensemble est découpé en vingt-trois séquences en tout. Il s'agit d'abord de l'histoire

³⁸ MOUAWAD, Wajdi, *Le sang des promesses, Puzzles, Racines et Rhizomes*, Paris, Actes Sud-Leméac, 2009, p.60.

³⁹ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*. « op. cit. » p, 45.

d'une jeune fille révoltée, Loup, qui entame une quête afin de connaître ses origines et de mieux comprendre ses ancêtres. Poussée par un paléontologue, appelé Douglas-Dupontel, Loup décide de résoudre l'énigme posée par une radiographie du crâne de sa mère qui avait révélé l'existence d'un os surnuméraire, découvert niché au creux de sa tête, grâce à une radiographie. À travers ce voyage vers le passé et cette fouille dans la mémoire, on prend connaissance du destin douloureux de sept femmes en une succession de promesses rompues. C'est une suite douloureuse d'amours impossibles qui mène jusqu'à la mère de Loup, à l'exemple de la malédiction qui pesait jadis, dans l'Antiquité, sur la famille des Labdacides, les aïeux d'Œdipe.

À propos de *Forêts*, l'auteur a avancé que :

« Forêt, en ce sens, raconte une histoire, celle d'une jeune fille d'aujourd'hui qui, bien qu'elle ne veuille pas au début, sera forcée tout de même d'aller voir où se trouve cet instant qui refuse de mourir et qui, depuis, déchire la trame de vie. La quête est d'autant plus douloureuse que cette seconde se situe quelque part, non pas dans le temps de sa propre existence, mais plutôt dans le passé de ses parents. Comment faire alors pour remonter le temps ? Et comment faire pour le redescendre sans se perdre dans les méandres du passé, dédale où traînent les monstres effrayants qui cherchent continuellement à nous soustraire du présent et de son bonheur ? »⁴⁰.

Au terme de la pièce, Loup se sent condamnée. Pourtant, afin d'arracher le bonheur du présent aux ténèbres du passé, Loup annonce à la fin de ce spectacle, au moment de l'enterrement d'Aimée, une promesse qui sera tenue à jamais, à savoir un double engagement fait contre l'abandon d'un enfant par sa mère et contre l'abandon d'une mère par son enfant, ceci pour « rallumer la lumière et sortir [...] des ténèbres »⁴¹. Cette annonce est un acte de foi : « Je ne t'abandonnerai jamais »⁴², s'exclame-t-elle. Cette phrase prononcée contre l'abandon revient comme un *leitmotiv* et reprend une des hantises de l'auteur. C'est aussi pouvoir tenir ses promesses pour cesser de faire couler le sang, comme le titre de la tétralogie l'indique si bien : *Le sang des promesses*.

Ciels, le dernier volet de la tétralogie, créé en 2009, à nouveau en France et à nouveau au Festival d'Avignon, rompt avec les pièces précédentes. Comme dans *Littoral*, huit personnages se retrouvent sur scène mais ils possèdent des identités complètes : Clément Szymanowski, Blaise Centier, Dolorosa Haché, Charlie Eliot Johns, Vincent Chef-Chef, Valéry Masson Victor Eliot Johns et Anatole Masson. On

⁴⁰ MOUAWAD, Wajdi. *Le sang des promesses, Puzzles, Racines et Rhizomes*, Paris : Actes Sud/Leméac, 2009, p.71.

⁴¹ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*. Paris : Babel/Leméac, 2009, p. 161.

⁴² MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*. Paris : Babel/Leméac, 2009, p. 108.

est en pleine actualité. Ce sont tous des agents secrets d'un service international de contre-espionnage qui tente d'empêcher un attentat terroriste qui se prépare. Le propos se décompose en dix-neuf séquences. L'argument est conçu comme un contrepoint aux pièces précédentes, comme l'affirme Wajdi Mouawad : « Contrairement aux trois autres, *Ciels* ne supporte aucune référence au passé, ni à l'enfance, ni aux origines des protagonistes »⁴³. L'inspiration paraît radicalement différente.

Ce dernier *opus* est témoin de l'avenir commun vers lequel se dirigerait l'humanité, quelles que soient les différentes d'appartenances linguistiques et territoriales. Le texte a été élaboré au fur et à mesure des répétitions, comme les autres pièces en partant toujours des intuitions du dramaturge et en intégrant des contributions de la part des comédiens. Le résultat est assez touffu. L'intrigue est immédiatement contemporaine et met en scène cinq espions francophones au service d'une organisation anti-terroriste mondiale : Dolorosa Haché, Vincent Chef-Chef, Charlie Eliot Johns, Blaise Centier et Clément Szymanowski. Ils doivent déjouer un complot international qui est mené par une organisation terroriste à l'aide de technologies de pointe. L'action débute avec le suicide de Valéry Masson, le crypto-analyste de la cellule. Il est remplacé par Clément Szymanowski pour poursuivre l'enquête entreprise. Ces enquêteurs finissent par déchiffrer un message de Valéry Masson, qui recommande de suivre la piste de « Tintoret » afin de trouver le fil conducteur d'une attaque criminelle qui devrait avoir lieu au jour de l'Annonciation, le 25 mars suivant ! Il s'agit d'un tableau de Tintoret (un peintre vénitien du XVI^e siècle, Jacopo Robusti, dit « Tintoretto »), peint vers 1585. C'est une *Annonciation*, une annonce faite à Marie par l'archange Gabriel pour l'avertir de sa maternité divine. Cet archange est connu et revendiqué autant par le judaïsme, le christianisme que l'islam.

Pour Wajdi Mouawad, cet ange perçu comme un terroriste et un violeur et Marie, c'est l'Occident agressé, tandis que le Saint-Esprit est le résultat de ce viol ou de cet attentat. En effet, dans *Ciels*, la fiction dramatique s'ancre dans ce tableau comme dans la trame de l'œuvre. L'attentat qui est en préparation touchera « les huit pays les plus riches de la planète : Paris, New York, Londres, Padoue, Saint-

⁴³ MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*. Montréal, Leméac, Collection « Babel », 2009, p. 10.

Pétersbourg, Berlin, Tokyo et Montréal »⁴⁴. Clément Szymanowski découvre en effet que les terroristes se seraient identifiés à ce tableau « au point d'en faire leur code secret »⁴⁵. En superposant une reproduction réduite de ce tableau sur le plan d'une ville menacée, on peut y repérer les lieux des futurs attentats. Ils ne parviendront pas à les déjouer malheureusement. *Ciels* est conçu comme un « cri hypoténuse »⁴⁶, un hurlement qui « relie *Ciels* à *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* ». ⁴⁷ Wajdi Mouawad s'en explique ainsi :

« Pour en arriver à se crever les yeux, il faut avoir vécu dans un aveuglement préalable. Or, si j'étais conscient que *Ciels* était la dernière partie d'un quatuor ⁴⁸ commencé avec *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, je ne pouvais pas me douter que sa conclusion aller en être, non pas un mot, mais un cri. C'est en effet un vagissement inarticulé qui se fait entendre aux derniers instants de *Ciels*. Ce hurlement referme la porte du *Sang des promesses* »⁴⁹.

Dans ces propos, le dramaturge fait allusion au mythe d'Œdipe et à son destin. Dans cette perspective, toutes les parties de la tétralogie, *Littoral* en 1997, *Incendies* en 2003, *Forêts* en 2006 et *Ciels* en 2009, sont traversées par la résurgence de ce mythe emblématique.

C'est seulement en 2006, en achevant d'élaborer *Forêts*, que Wajdi Mouawad aurait pris conscience de cette continuité, et trouver ce titre : « Le sang des promesses », qui s'interrogerait sur « la question de la promesse non tenue, ou plutôt de celle que l'on profère et que l'on tente de tenir, et des raisons pour lesquelles on ne la tient pas, les conséquences et les raisons de ces conséquences »⁵⁰. Ces paroles, ces engagements qui ne sont pas tenus par les parents ou les aïeux des personnages renouvellent le motif de la malédiction antique sur un mélange de thèmes de l'exil, de la mémoire, de la filiation, de l'identité et de la guerre. On désigne par les promesses non tenues, l'allusion à une enfance sacrifiée ou perdue sans avoir la possibilité de faire un retour en arrière comme l'affirme Wajdi Mouawad : « L'enfance, est le

⁴⁴ MOUAWAD, Wajdi. *Le Sang de promesses, Puzzle, racines et rhizomes*, « op.cit », p.83.

⁴⁵ MOUAWAD, Wajdi. *Ciels*. Paris : Actes Sud-Papiers/ Leméac, 2009, *Ciels*, p. 77.

⁴⁶ *Ibidem*, p.11.

⁴⁷ *Ibidem*. p.10,

⁴⁸ Il est à noter que l'emploi du mot « quatuor » dans ce contexte est une impropreté totale de vocabulaire, car ce mot est lié à la musique et non pas au théâtre. En musique, le mot quatuor, est l'intermédiaire entre le trio et le quintette, désigne à la fois :un ensemble de quatre chanteurs ou instrumentistes ; une écriture musicale à quatre parties solistes, avec ou sans accompagnement ; une œuvre de musique de chambre pour quatre musiciens de genre et de forme très variés. En revanche, une « tétralogie » est un ensemble de quatre pièces de théâtre. Donc, dans le cas des pièces en question, il s'agit d'une tétralogie et non pas un quatuor.

⁴⁹ MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*. « op .cit », p.9.

⁵⁰ MOUAWAD, Wajdi, Dossier au 31 juillet 2009. *Le sang des promesses. Littoral, Incendies, Forêts, Ciels*, Chambéry, Espace Malraux, 2009, p. 9

véritable pays. Celui où on n'arrive jamais »⁵¹ la période de l'enfance est l'anneau perdu dans la chaîne de vie du dramaturge, la perte de sa langue maternelle, l'arabe, en est témoin, même s'il s'efforce de décrire le détail de ses périple dans le monde, il ne pourrait jamais être fidèle à tout ce qui concerne son pays natal.

La thématique se rattache d'emblée à la quête identitaire, à la filiation et à la recherche d'une mémoire perdue qui est présentée sous plusieurs dimensions : esthétique par ses références au théâtre antique et ses inspirations antérieures ; spirituelle et intimiste par l'individualité créatrice ou le « moi » révélateur, d'où le choix d'une « polyphonie d'écriture »⁵² qui tente de rendre visible la partie invisible de l'être. L'abondance des monologues dans les pièces, en contrepoint des voix proférées et des projections photographiques ou cinématographiques témoignent de cette dramaturgie de l'intime.

Toutefois, dans *Ciels*, le monologue n'est pas conçu comme une simple voix. Il est une échappatoire des instincts. Il est une manière d'exprimer des pulsions secrètes. Il n'est pas une manière de sombrer dans le silence. C'est une force libératrice qui libère les gestes et le corps et qui casse le fil de la représentation scénique, une sorte de pause ou d'interruption qui embrouille la narration par la manière dont les discours sont enchâssés les uns dans les autres. De ce fait, le texte mouawédien est très « complexe ». Il est labyrinthique, à la recherche d'une cohérence et d'une révélation. L'Histoire écrase les histoires individuelles. De plus, tout est lié à une promesse jadis donnée : l'ambiguïté perdure jusqu'à ce que cette parole soit tenue. L'entrelacs des intrigues est brouillé par des *flashes back*, des retours en arrière, de la mémoire et de l'Histoire, par le délire des personnages et par la perte des repères. *Le sang des promesses* ressemble à une œuvre d'art, à un tableau où les couleurs vives veulent faire ressortir l'ombre des objets. Tout s'entremêle pour en laisser voir que la voix de l'âme :

« sans connaître ce « chemin » menant à une représentation qui n'est visible qu'au lecteur, le spectateur reconnaît un paradigme ludique dans lequel s'épanouit le désir de l'auteur d'accumuler tous ses thèmes récurrents (identité, mémoire, racines)

⁵¹ BOBAS, Constantin. « Variations gustatives mineures dans le théâtre contemporain ». In : *Cahiers balkaniques* [en ligne], Hors-série | 2016, mis en ligne le 18 mars 2016, (consulté le 18 septembre 2016)

⁵² PARASAROVSKI, Marija. « Vers une nouvelle souveraineté du sujet : les nouveaux enjeux de la dramaturgie québécoise contemporaine ». In : *Études canadiennes / Canadian Studies*, 73 | 2012, 123-134.

et les procédés scéniques connus afin d'en faire une « écriture du spectacle »⁵³ Cette écriture serait « celle d'un théâtre total ou d'un rêve/désir d'une autre forme de théâtre. Son approche ressemble beaucoup à la pratique de la vivisection sur son œuvre et sur la forme monologique, qui fait penser au travail entrepris par Picasso peignant ses nombreuses variations du portrait de l'infante de Vélasquez avec pour but de se défaire du superflu pour ne garder que l'essentiel »⁵⁴. C'est une écriture qui répond dans un premier temps à l'écriture scénique contemporaine où on donne plus d'importance à la mise en scène et les dernières techniques cinématographiques. Le monologue devient ainsi une nécessité pour creuser dans le bas fond de l'être. C'est une dramaturgie de l'intime où l'on doit convoquer toutes formes dramatiques et dramaturgiques pour dire l'indicible. A vrai dire, le cycle *Le sang des promesses* est une sorte d'histoires brisées, une mosaïque d'une réalité parcellisée que l'auteur tente de reconstituer pour faire subjugué le spectateur en touchant le bas fond de l'humain, la critique le confirme ainsi :

« Prenez un enfant dont le jouet préféré se casse. Il essaie de recoller les morceaux, mais ce n'est jamais tout à fait comme avant. Maintenant [...] imaginez que ce n'est pas le jouet qui se casse, mais sa conviction profonde que le monde dans lequel il vit est beau et merveilleux. La peine qu'il en éprouve est tellement profonde qu'il en a pour la vie à essayer de recoller. Et à chaque tentative, cela donne une pièce de théâtre. »⁵⁵

Ces propos confirment la fragmentation entre les pièces, elles ne constituent pas vraiment une « suite narrative » comme l'affirme l'auteur lui-même ; le lien entre les volets de la tétralogie est énigmatique et insaisissable et semble échapper à l'écrivain.

En outre, la conscience que Wajdi Mouawad possède de ses appartenances linguistiques et culturelles influe sur sa dramaturgie et fait de sa langue un mélange de français épuré et de « joual », le parler ou la parlure québécois de la région de Montréal. Cette langue est peu soignée parce que ce théâtre repose sur l'improvisation au cours des répétitions et sur l'instantanéité. Il est le fruit d'une création collective. Wajdi Mouawad qualifie d'ailleurs ses pièces de « spectacles », de tableaux conçus pour être vus, puisqu'il insiste sur l'art pictural et cinématographique plus que le texte proprement dit qui reste peu élaborée. Le procédé permet de représenter sur la scène

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ DARGE Fabian, « Wajdi Mouawad : le théâtre comme antidote à l'exil », In : *Le Monde* 28 octobre 2006, p. 27.

les émotions enfouies d'un passé oublié, de suggérer une espèce de théâtre de l'inconscient, et de nuancer l'expression des sentiments à travers le cercle chromatique des impressions et des sensations. En tant que metteur en scène, le recours à l'audiovisuel dans cette « performance » artistique, dans ces représentations dramatiques, jouent un rôle primordial dans le succès apparent de cette pièce, tandis le texte vient en une deuxième instance. Ces spectacles seraient conçus pour être « vu » beaucoup plus que pour être « joué ». Là réside peut être une ambiguïté fondamentale de cette tétralogie.

En effet, le projet initial du *Sang des promesses* voulait tenter de répondre aux préoccupations de l'homme contemporain et, surtout, aux inquiétudes intimes de l'auteur. Une réflexion le révèle sur plusieurs plans :

« je me suis rendu compte que ce dernier siècle de guerres franco-allemandes, était aussi le siècle de la musique atonale, de la psychanalyse, de l'impressionnisme et de la révolution picturale qui a suivi avec Pablo Picasso, des sculptures d'Auguste Rodin, des révolutions théâtrales de Constantin Stanislavski, d'Anton Tchekhov, de Jacques Copeau et d'André Antoine, des romanciers comme Marcel Proust et James Joyce et bien sûr de la révolution bolchevique de 1917. Tous les courants de la pensée et des formes artistiques subissent dans cette même période des révolutions successives inimaginables. Après avoir envisagé un énorme projet de vingt-quatre heures avec un metteur en scène allemand, un metteur en scène français et moi pour le Québec, je me suis mis à écrire *Forêts* et j'ai compris que j'avais une trilogie autour des trois éléments : l'eau, le feu et la terre. Cela m'a renvoyé à mon enfance, quand j'avais la sensation de ne faire qu'un avec la nature, à ce passé qui ne reviendra sans doute jamais »⁵⁶.

Dans ces propos, le dramaturge expose clairement les courants artistiques et les révolutions politiques, extraordinairement variés et éclectiques, qui auraient influencé les plus fortement sa conception de la création artistique.

C'est ainsi qu'il donne naissance à *Littoral*. Le même procédé est adopté pour la création d'*Incendies* et de *Forêts*. Mais l'idée de regrouper ces quatre pièces, *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels* serait venue que longtemps après. Wajdi Mouawad s'en est expliqué lors d'un entretien :

« Comme la notion de narration est importante dans ces quatre pièces, il faut en parler en racontant une histoire, celle d'un rêve de théâtre né d'une passion. Un rêve hors de toute raison qui m'est venu un jour dans la rue, quand j'ai imaginé la dernière pièce de ce qui est en train de devenir un quatuor. J'ai eu en même temps l'idée de *Ciels* et le désir de réunir toutes les équipes avec lesquelles j'avais créé les trois premières pièces : *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. Ces quatre aventures ont été primordiales dans ma vie et pas seulement du point de vue théâtral. Je voulais qu'elles se rencontrent et s'entrecroisent. Je ne suis pas un metteur en scène qui propose sa vision de Shakespeare ou de Feydeau, mais plutôt un metteur en scène qui, entre les mises en scène de ses propres pièces, cherche à se confronter à des œuvres majeures pour progresser dans son travail sur ses propres pièces. C'est ainsi

⁵⁶ PERRIER, Jean-François. « L'écriture de Sans des promesses, Entretien avec Wajdi Mouawad - Avignon 2009 ». [en ligne] Disponible sur le site : URL :< <http://educ.theatre-contemporain.net/pièces/Incendies/textes/Incendies/genese/> (Consulté le 19/09/2016)

que j'ai présenté *Les Trois Sœurs*, *Œdipe-roi*, *Macbeth* et *Six personnages en quête d'auteur*. Des chefs-d'œuvre pour me permettre de faire comme de gigantesques ateliers de théâtre [...]. Tout le travail que j'ai fait pendant ces douze dernières années n'avait comme but ultime que de présenter ce quatuor (sic) »⁵⁷.

L'idée de rassembler ces pièces remonterait à la découverte d'une ancienne photo ancienne du chancelier allemand Helmut Kohl, main dans la main avec le président François Mitterrand, lors d'une cérémonie de commémoration de la bataille de Verdun pendant la Première guerre mondiale, qui a eu lieu le 22 septembre 1983. L'écrivain se serait posé la question : « serait-il possible qu'un jour Palestiniens et Israéliens se serrent la main de cette façon-là dans un cimetière militaire commun ? »⁵⁸. Wajdi Mouawad aspirait à une vie de paix et de prospérité, et invite à la réconciliation entre les deux adversaires : les palestiniens et les israéliens en raison même des désastres que provoquent leurs conflits ! Selon l'actualité immédiate de l'époque, le monde serait entré dans le chaos d'une troisième guerre mondiale interminable qui pourrait exterminer toutes les espèces humaines ! L'auteur est déjà conscient des séquelles de la haine et de la violence qui frappe l'humanité toute entière. La réconciliation inconcevable entre les ennemis héréditaires (le chancelier allemand Helmut Kohl avec le président français François Mitterrand) pourrait bien se servir d'exemple pour les palestiniens et les israéliens et serait le meilleur moyen pour mettre fin à leurs malentendus !

On pourrait déduire de toutes ces tentatives de récritures successives de la légende d'Œdipe, qu'elles sont relatives à la condition humaine, aux malaises de l'existence de l'homme. Si Œdipe souffrait selon la légende à cause d'une malédiction liée à une fatalité divine, la fatalité de la guerre serait la cause des peines de l'homme moderne.

III- Un auteur francophone

Wajdi Mouawad est un auteur d'expression française, francophone, d'origine libanaise. Sa vie tourmentée commence d'abord à Beyrouth, au Liban, où il est né le 16 octobre 1968. Il est le fils d'Abdo Mouawad, un marchand aisé et un représentant commercial en matières plastiques, venant d'une famille chrétienne maronite. Sa mère

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

Jacqueline vient d'une famille orthodoxe, uniate, affiliée à Rome. Du Liban dont la langue officielle est l'arabe, Wajdi Mouawad affirme avoir conservé un souvenir joyeux et nostalgique. C'est un pays multiconfessionnel, en majorité musulman et chrétien. En raison de la guerre civile qui se déclare au Liban en 1975, la famille d'Abdo Mouawad, le père, quitte ce pays pour se réfugier en France en 1976.

La guerre civile ravage le Liban de 1975 à 1990. Wajdi, le jeune enfant, avait huit ans quand il a assisté à un attentat meurtrier qui le marqua profondément. C'était un autobus de civils palestiniens qui avait été mitraillé par des milices chrétiennes libanaises, pour se venger de Palestiniens qui avaient, trois jours auparavant, tué un Chrétien. Wajdi Mouawad a été très impressionné par la vue des cadavres. Son écriture ultérieure, ses mots, le choix des titres de ses romans et aussi de ses pièces retracent à grands traits l'histoire du Liban à partir d'images de la guerre, du sang et de torture, enfouies dans son souvenir. Cette petite enfance libanaise de Wajdi Mouawad a été marquée par la guerre civile.

Après cinq ans de séjour en France où il apprend le français à l'école, la famille de Wajdi Mouawad immigre au Canada, au Québec. Le 28 août 1983, ils se retrouvent à Montréal, en un autre pays, et s'installent chez une tante et un oncle qui résidaient déjà au Canada. Wajdi Mouawad y poursuit ses études et joue au théâtre avec ses amis. Il est encouragé par l'un de ses professeurs à se présenter à l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal. Il y est admis après avoir passé par des auditions qui avaient beaucoup plu au jury. Il y bénéficie de multiples formations données en interprétation, sur l'histoire du théâtre, en expression corporelle en diction, en chant, en danse, ainsi que sur la production professionnelle des pièces de théâtre. À la sortie de cette école, Wajdi Mouawad décide de créer sa propre compagnie de théâtre, *Ô Parleur*, à l'aide d'Isabelle Leblanc, une comédienne québécoise qui avait été son condisciple. Dès lors, Wajdi Mouawad se consacre à l'écriture et se concentre sur la mise en scène. C'est à cette époque que seraient nés les premiers de l'idée de *Littoral*.

Wajdi Mouawad a accompli plusieurs résidences en France pour promouvoir sa compagnie. Il y rencontre d'autres auteurs et des metteurs en scène, et il se met à écrire, sans relâche, en tenant un journal intime où il est amené à réfléchir sur tout ce qui l'entoure, sur la société québécoise, sur la politique, la littérature, la métaphysique

et le théâtre. Il est amené à écrire un premier roman *Visage retrouvé* publié en 1998. *Littoral* est sa première pièce, créée en 1997.

Après plusieurs tentatives d'écriture, il se rend compte que le théâtre constitue un compromis entre la parole et la forme alors que, par contre, le roman exige de travailler la langue littéraire. De ce fait, il poursuit ses créations théâtrales avec *Alphonse* en 1996, *Les mains d'Edwige au moment de la naissance* en 1999 et *Journée de nocé chez les Gromagnons* en 2001. Il développe sa méthode de travail au théâtre avec *Voyage au bout de la nuit*, une adaptation du récit de Louis-Ferdinand Céline faite en 1991. Chaque fois, l'écriture s'élabore au fur et à mesure des répétitions.

Par ses lectures des tragiques grecques, Wajdi Mouawad est compté parmi les héritiers du théâtre grec, il tisse une fresque universelle caractérisée par une perméabilité mouvante des lieux, des espaces, du présent et du passé. Cette odyssee de la vie a pour titre *Sang des promesses*. Affirmant se sentir grec en raison de sa passion pour Hector, Achille, Cadmos et Antigone, ce dramaturge retrouve chez le tragique de Sophocle des questions qui le hantent et lui permettent de construire les morceaux de son Puzzle. Il considère le tragique comme «une lumière douloureuse qui révèle aux hommes leur aveuglement»⁵⁹.

De ce fait, il puise son inspiration dans les mythes et les légendes gréco-latines pour donner sens au tragique universel, élucider l'expression d'un univers intérieur et peindre les abîmes de son monde en faillite à cause des guerres et de la violence. Certes, sa relation avec les grecs était un peu tardive, mais en les imitant avec excès ; jusqu'à se chercher, s'interroger sur la métaphysique de soi pour avoir une place dans ce monde et faire une réconciliation avec son âme. Il projette les thèmes des mythes grecs sur soi même.

Pour plus de précision, on se réfère à l'entretien fait avec l'auteur, mené par Hinde Kaddour, pour la Comédie de Genève. Il avance ceci :

J'avais 23 ans lorsqu'un ami m'a conseillé de lire les Grecs. Ce qui m'a frappé chez Sophocle, c'est son obsession de montrer comment le tragique tombe sur celui qui, aveuglé par lui-même, ne voit pas sa démesure. Cela me poussait à m'interroger sur ce que je ne voyais pas de moi, sur ce que notre

⁵⁹ BOUCHEZ, Emmanuelle. « Wajdi Mouawad sauvé par Sophocle ». In : *Arts et Scènes*. [en ligne]. Disponible sur <URL : <http://www.telerama.fr/scenes/wajdi-mouawad-sauve-par-sophocle,70687.php>, Consulté le (12/06/2016)

monde ne voit pas de lui, ce point aveugle qui pourrait, en se révélant, déchirer la trame de ma vie. Révélation du fou que je suis. Que serais-je devenu si j'étais resté au Liban ? Ma famille et moi étions partis avant le massacre de Sabra et Chatila en 1982, commis par des milices chrétiennes auxquelles j'avais rêvé d'appartenir dans mon enfance. Aurais-je été parmi eux ? On ne peut pas présumer de soi.

60

Ce jeune Wajdi avait besoin du théâtre grec pour se saisir la vie et l'interpréter. Son retour au mythe enflamme le *Sang des promesses* par l'écho de cet Œdipe qui s'est crevé les yeux au bout de sa vie. Son aveuglement était en vérité une révélation pour les protagonistes mouawédiens car ils arrivent tous à dévoiler leur énigme.

En somme, la carrière professionnelle de l'auteur et les prémices de sa réussite dans l'univers théâtral forgent peu à peu son caractère francophone. Bien qu'il soit né dans le Liban, un pays réputé pour être un pays « francophone », sa langue maternelle était l'arabe dont il ne souvient plus depuis son départ en France et au Québec. Son père qui parle parfaitement le français, n'arrive pas à comprendre ses textes ; la culture de son fils devient différente de la sienne.

Lors de son voyage au Liban, à l'âge de 25 ans, et malgré quelques retrouvailles, il s'est rendu compte selon les impressions de ses proches qu'il a oublié complètement la langue du pays : « pour des Libanais, revoir un cousin parti depuis longtemps et qui ne sait plus ou presque plus parler la langue du pays est un choc assez particulier, je le voyais dans leurs yeux. »⁶¹ Wajdi Mouawad est ainsi francophoné depuis ses exils, il réside en France où il est devenu depuis 2016 le directeur du Théâtre National de la Colline à Paris. Sa langue dans ses écrits exprime son caractère « francophone » très interlope ; c'est un mélange d'une langue française parfois très pure et de parler montréalais quelque fois imprégnés de traits orientaux.

Le dramaturge s'insurge avec 44 auteurs contre ce qualificatif d'écrivain francophone qu'on lui colle comme parmi tant d'autres. Ils publient en 2007, dans les éditions Gallimard, sous la direction de Michel le Bris et Jean Rouaud, un manifeste *Pour une Littérature-Monde*, en français, où ils appellent la littérature française à s'ouvrir sur le monde, et à devenir une Littérature-monde puisque les écrivains ne

⁶⁰ SAVIGNEAU, Josyane. « Raconter la manière avec laquelle je regarde le monde. » In : *Le Monde Idées*. [en ligne]. Disponible sur <URL : http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/06/24/wajdi-mouawad-raconter-la-maniere-avec-laquelle-je-regarde-le-monde_1540516_3232.html. (Consulté le 08/07/2016)

⁶¹ MOUAWAD, Wajdi. *Le Sang de promesses, Puzzle, racines et rhizomes*, « op.cit », p. 17.

peuvent pas tous être des français de souche car *le monde revient grâce aux écrivains-voyageurs, migrants et nomades venus de la Caraïbe, d'Afrique ou d'Asie*. Par le concept Littérature-monde, et à l'instar d'Amin Maalouf dans ses *Identités meurtrières*, les signataires du manifeste pensent « les appartenances multiples »⁶² des écrivains de langue française. L'ouvrage collectif traite des questions identitaires très complexes et les écrivains ont la volonté de dépassement des étendues culturelles et des frontières par le choix de la langue d'écriture.

IV- Un accueil critique

Lors de la création de ses pièces, Wajdi Mouawad a attiré l'attention de la critique. Il a obtenu de nombreux prix, québécois, francophones et français pour son œuvre. C'est un premier signe de l'intérêt porté à son œuvre. L'accueil immédiat fait à ses pièces a été en général très favorable. De premières études savantes commencent à paraître sur lui.

En ce qui concerne les prix et les distinctions, l'Association québécoise des critiques de théâtre à Montréal lui décerne le « Prix de la meilleure production » pour la création de sa pièce, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*. En 2000, il obtient le « Prix littéraire du Gouverneur Général du Canada », à Ottawa, pour *Littoral*. En 2004, c'est le « Prix Jacqueline-Déry-Mochon », un prix littéraire québécois destiné à encourager de jeunes auteurs, qui lui est attribué, ainsi que le « Prix de la Société des Auteurs Compositeurs Dramatiques » français, à Paris, et le « Prix Sony Labou Tansi » du Pôle national de ressources pour l'éducation artistique et culturelle « Écritures contemporaines francophones et théâtre », à Limoges, décerné en partenariat avec La Maison des auteurs des Francophonies en Limousin, pour *Incendies*. En 2005, Wajdi Mouawad refuse le « Prix Molière » du meilleur auteur francophone vivant. En revanche, il obtient en 2007 le « Prix de la critique belge » du meilleur spectacle pour *Incendies* et, en 2009, le « Grand Prix du théâtre » de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre. En 2012, c'est le « Prix Thyde

⁶² MOUGINOT Olivier, « La littérature-monde : un concept pour penser les appartenances multiples des écrivains de langue française ? ». In : *Ateliers de Littératures*, Enjeux et expériences de la voix en Classe-Monde (2014/2016) – carnet de thèse d'Olivier Mouginot. [en ligne] Disponible sur le site :<URL : https://atelit.hypotheses.org/tag/litterature-monde?lang=de_DE (Consulté le 07/11/16)

Monnier » de la Société des Gens de Lettres de France qui lui est décerné et, en 2013, le « Prix Méditerranée du Centre méditerranéen de littérature » de la région Languedoc-Roussillon pour son roman, *Anima*. Il est également nommé Chevalier dans l'Ordre des Arts et Lettres par le gouvernement français en 2002, et promu Officier en 2009 dans l'Ordre du Canada.

En ce qui concerne les échos dans la presse écrite, les critiques faites sur ses pièces sont contradictoires. Pour les jeunes directeurs du Festival d'Avignon, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, une sorte de formule magique résume toutes les caractéristiques du théâtre de Wajdi Mouawad, surtout ses trois premières pièces, *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. En effet, il s'agirait d'un :

« Théâtre total, à la fois ambitieux et populaire, qui parle de l'homme et du monde, dénonce et console. Dans les pièces de Wajdi Mouawad, on vit et on meurt, on rit et on pleure, on s'aime et se déchire. On tutoie les dieux et, l'instant d'après, on téléphone sur son portable. Les monologues lyriques succèdent aux dialogues incisifs, dans une langue d'hier et d'aujourd'hui.

D'une scène à l'autre, on voyage, on passe du Québec au Liban, ou à l'Europe. Mouawad est un conteur. Il nous abreuve d'histoires pour mieux nous faire goûter le monde. Jusqu'à nous rendre ivre - au bout de la nuit, [...] l'auteur ne nous laisse jamais en plan. Les théâtres friands d'abscons et de non-dit en sont pour leurs frais. Le mystère est dans l'homme, sa violence et sa tendresse - pas besoin d'en rajouter »⁶³.

Les deux mots « ambitieux » et « populaire » résument l'essence du théâtre mouawédien : sa dramaturgie est « ambitieuse » par ses tentatives pour faire sortir l'homme du cercle des malheurs et des souffrances ; « populaire » par ses récits qui ressemblent aux contes des *Mille et une nuits*. Le mystère de l'homme est toujours au centre de sa création dramatique.

Cette dramaturgie utilise les ressorts fondamentaux du théâtre tragique, la terreur, la pitié et aussi la compassion. À cet égard, la création de *Littoral* en 1997 a interpellé plusieurs journalistes : les uns, comme Raymond Bernatchez en 1997, ont souligné « les brillantes idées »⁶⁴ du dramaturge, en regrettant qu'il ne fût pas arrivé à « faire passer succinctement et efficacement ses messages »⁶⁵ à cause des longueurs de la pièce. Par ces constats, ils dévalorisaient la puissance émotive de la pièce qui doit toucher principalement le spectateur. Quoi qu'on ait dit sur sa dramaturgie, ces pièces sont pour Philippe Chevilly, « humanistes et [font] le pont entre la tragédie

⁶³ CHELIVELY, Philippe, « La cour des grandes promesses ». In : *Les Échos*, [en ligne]. Disponible sur le site : <URL : http://www.lesechos.fr/13/07/2009/LesEchos/20464-056-ECH_la-cour-des-grandes-promesses.htm> Consulté le (11/08/2016)

⁶⁴ BERNATCHEZ, Raymond. « Littoral : la mer à loger dans un verre ». In : *La Presse*, 6 juin 1997, Arts et Spectacles, p, 12.

⁶⁵ *Ibidem*.

antique, qu'il aime tant mettre sur scène, le cinéma ou la série nord-américaine et le théâtre de plateau à la française »⁶⁶. À ce sujet, les critiques préfèrent parler plutôt de « trilogie » que de « tétralogie » en raison de l'unification du thème de la filiation dans les trois premières pièces alors qu'il disparaît dans la quatrième, *Ciels*. Éric Moreault affirme ainsi dans un article de presse, en 2016, que :

« [Wajdi Mouawad] évoque dans la trilogie, les fracas et l'horreur de la guerre ; la recherche des racines ; la filiation ; le devoir de mémoire ; l'identité ; l'inceste ; l'amitié ; l'amour ; bref, le grand cycle de la vie et de la mort. Comme ses personnages, il cherche à poser une bombe dans la tête des gens en racontant une histoire, tout en utilisant l'humour pour désamorcer la tension quand celle-ci devient trop intense »⁶⁷.

Selon cette réflexion, il s'agit d'une fresque qui utilise l'humour noir pour que l'être humain découvre ses travers, car le texte est doté d'une puissance bouleversante, extrêmement provocante. En effet, la pièce, *Incendies*, qui semble plus percutante que *Littoral*, est perçue par Anne-Marie Cloutier en 2013 comme « un brasier de douleur et de rage »⁶⁸. Son histoire est à la fois émouvante et captivante. Pour la deuxième pièce, *Incendies*, Nicolas Candoni trouve dans son article : *Incendies de Mouawad Par Nordey : Quand l'indicible se fait verbe*, publié le 8 mai 2012 sur le site : *Toute la culture*, que « Ce théâtre là [lui] parle intimement, il trouve les mots justes pour dire l'au revoir difficile à l'enfance et le rôle à prendre et à jouer sur le destin et dans le monde. Il est tout autant poétique que politique, il est merveilleusement humaniste et réveille [leur] besoin d'utopie »⁶⁹. Autrement dit, Candoni constate la vocation poétique, politique et humaniste du théâtre de Mouawad. L'être humain est par sa nature un être symbolique, il peut être confronté à toutes les crises que celles de la tétralogie, et cherche constamment les initiatives salutaires pour échapper à la répétition. La conscience de choisir pour changer et avoir une vie idéale, ou de quoi

⁶⁶ CHEVILLY, Philippe. « Wajdi Mouawad, l'homme de théâtre-monde à la Colline ». In : *Les Échos* [en ligne]. Disponible sur le site : <URL : http://www.lesechos.fr/06/04/2016/lesechos.fr/021821020630_wajdi-mouawad--l-homme-de-theatre-monde-a-la-colline.htm> (Consulté le 11/08/2016)

⁶⁷ MOREAULT, Eric. « Littoral-Incendies Forêts : une performance magistrale ». In : *Le Soleil*. [en ligne]. Disponible sur le site : <URL : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/dossiers/carrefour-de-theatre/201006/13/01-4289531-littoral-incendies-forets-une-performance-magistrale.php>> (Consulté le 11/08/2016).

⁶⁸ CLOUTIER, Anne-Marie. « Un cri dans la torpeur ». In : *La Presse*, 26 mai 2013, Arts p C9.

⁶⁹ CANDONI, Nicolas, « Incendies de Mouawad Par Nordey : Quand l'indicible se fait verbe ». In : *Toute la culture.com* [en ligne] Disponible sur le site : <URL : <http://toutelaculture.com/spectacles/theatre/incendies-de-mouawad-par-nordey-quand-l%E2%80%99indicible-se-fait-verbe/>. (Consulté le 26/10/2016)

l'homme est il capable de faire en réalité face aux crises conjoncturelles, constitue l'une des objectifs de l'auteur.

Avec *Forêts*, la recherche de l'ambiguïté et l'évocation des secrets de l'être sont poussés à leur extrême. La quête de Loup remonte sur six générations et sur une période de près de cent-cinquante ans. Les événements de cette pièce se déroulent dans un labyrinthe étouffant. Brigitte Salino confirme d'ailleurs les propos tenus par Wajdi Mouawad sur le fait que son écriture « est une plongée en apnée »⁷⁰ puisque « elle nous emporte, dit-il, comme si nous étions pris dans le courant puissant d'un fleuve, à une profondeur où l'éclat de la réalité rejoint l'obscurité de l'inconscient, où soi est un autre, où l'eau noie les frontières entre l'instant et le temps »⁷¹. Elle estime que l'écriture de *Forêts* véhicule beaucoup de mots écrits avec des majuscules, à savoir des allégories comme *la Mort*, *l'Amour* et *la Douleur*, qui sont imprégnés d'un goût de l'infini, pour avoir des sensations positives loin de l'oubli des malheurs et créer la volonté d'aimer l'existence et en donner sens.

Dans un autre article de presse paru en 2005, Jean St-Hilaire reconnaissait en la dramaturgie mouawédienne ce retour aux grands mythes littéraires et bibliques. C'était, déclarait-il, un combat entre l'histoire d'hier et celle d'aujourd'hui entre les ténèbres et la lumière, qui se jouait dans la chair des personnages et des acteurs. Il avançait :

« De suspense en comédie, drame, tragédie et épopée, ce théâtre de l'espèce parle de filiation, de promesses tenues et non tenues, de don de soi et de la mécanique brouillonne et aveugle de l'histoire, tous propos dont le thème mitre est la présence du mal en nous et parmi nous. Wajdi Mouawad n'est pas un auteur de la 'déconstruction'. Ou s'il est, il l'est à sa manière qui consiste à tremper très profondément sa plume dans le temps humain pour y puiser une encre chargée de la sage colère des anciens. Ce qu'il en remonte, c'est un riche bouillon de référence aux grands mythes fondateurs et littéraires »⁷².

L'artiste puise effectivement dans les mythes antiques chez Sophocle dont il retrouve l'inspiration pour expliquer les phénomènes contemporains. On y trouve en effet un grand nombre de références et d'allusions aux mythes d'Antigone, d'Electre, de la famille des Atrides et la figure mythique d'Œdipe.

D'autres critiques saluent la réussite du théâtre mouawédien sur différents sites internet. Ce long travail d'introspection, d'interrogations et d'incarnations

⁷⁰ SALINO, Brigitte. « Les Forêts profondes de Wajdi Mouawad ». In : *Le Monde* du 13 mai 2006.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² ST-HILAIRE, Jean. « Frissons sous un souffle sacré ». In : *Le Soleil* du 25 février 2007.

bouleverserait le public car on « ne ressort pas indemne »⁷³ de cette lame de fond. Un commentaire rapporté par une certaine Lilly et cité par Caroline Jouffre en un dossier sur Wajdi Mouawad dit qu'elle aurait été ébahie lors du spectacle en observant que « ces gouttes d'eau finissent par nous noyer dans un océan transformé en marée noire. Un peu trop de drames, un peu trop d'abjections, un peu trop de colère, un peu trop de cris [...] tout cela est extrêmement bien construit »⁷⁴. On éprouverait de l'émerveillement pour *Incendies*, dans la mesure où ce spectacle serait « la pièce la plus maîtrisée des trois »⁷⁵, celle où Wajdi Mouawad y fait retour au Liban à travers les jumeaux entraînés dans la recherche de leur père et de leur frère.

Pour Jean-Pierre Léonardini, journaliste au journal *L'Humanité*, ce spectacle posséderait un effet cathartique. Il affirme que le « théâtre [de Mouawad] possède un pouvoir émotionnel considérable, car il est tissé du tragique consubstantiel au Bassin méditerranéen et de l'humour propre à l'Amérique du Nord, le tout composé en une langue française infiniment libre »⁷⁶. Ces propos dévoilent la complexité de l'identité de l'artiste et le pouvoir du verbe de ses récits. Cet auteur aspirerait à participer à une « littérature-monde », car il voudrait toucher les thèmes sur un territoire universel qui demeurerait à perpétuité sujettes d'actualité, Il affirme ceci : « les plus belles histoires sont celles qui viennent des ténèbres pour surgir à la lumière du plateau, là où victimes, bourreaux et juges peuvent dire, sans manichéisme aucun, les conflits et les drames éternels de l'humanité »⁷⁷. Il voudrait récupérer du monde du beau et du sublime, des histoires éblouissantes des aventures humaines pour en tirer d'éternelles leçons.

Il est à noter que la plupart des critiques recueillies lors des représentations des pièces qui composent *Le sang des promesses* restent généralement positives. Elles sont toutes marquées par la forte émotion qui aurait été ressentie chaque fois par le public. Ces spectacles tragiques véhiculent de grandes sensibilités poétiques, imaginaires et politiques qui invitent le lecteur ou le spectateur à repenser son sort et ses situations dans ce monde de conflits.

⁷³ JOUFFRE, Caroline. « *Forêts Wajdi Mouawad* ». In : *Dossier pédagogique*, Paris, novembre 2009, p.28

⁷⁴ *Ibidem* p.29.

⁷⁵ *Ibidem*, p.30.

⁷⁶ *Ibidem* p.31.

⁷⁷ *Ibidem*.

De nombreux articles abordent aussi les thèmes qui sont abordés dans la tétralogie, dont entre autres, l'article de François Ouellet : *Au delà de la survivance, filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad*⁷⁸ paru en 2005 dans *L'annuaire théâtral*, une revue québécoise d'études théâtrales. Cet article, portant sur *Littoral* de Wajdi Mouawad, veut montrer comment l'écriture de la pièce repose sur la volonté de refonder la filiation et le sens de la recherche de soi suite à la mort du père de Wilfrid. L'errance de ce dernier dans le pays natal du père devient une entreprise de deuil liée à la rencontre avec la mémoire collective. En cet article, François Ouellet considère les récits mouawédien comme un exemple de discours identitaire qui devient celui de l'altérité dans la mesure où il se construit par référence à l'image que l'Autre nous donne de nous-mêmes.

Un ouvrage collectif paru en 2009, à Nantes, aux éditions Joca Seria, *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, élaboré sous la direction de Charlotte Farcet, une dramaturge française qui a collaboré à la création de *Seuls* en 2008 et de *Ciels* en 2009 et qui a été l'auteur des postfaces des publications de *Littoral* et d'*Incendies* parus aux éditions Babel contient de multiples aperçus intéressants sur le théâtre de notre auteur.

Incendies a donné lieu en 2012 à une étude littéraire complète par Carole Guidicelli, sous le titre « Wajdi Mouawad : *Incendies* - Étude d'une œuvre intégrale »⁷⁹, où Robert Davreu, un poète, un traducteur et un ami de Wajdi Mouawad parle sur les influences antiques et mythologiques qui ont inspiré la création de l'œuvre de ce dramaturge.

Cette quête identitaire entreprise par les personnages de Wajdi Mouawad et la logique contradictoire qui est développée dans les pièces, surtout dans le dernier volet de la saga, ont été éclairés encore en 2014 par Marija Paprasarovski dans : *L'extension du domaine de la cohérence. Lecture de la tétralogie « Le sang des promesses » de Wajdi Mouawad*⁸⁰. L'article éclaire la démarche du dramaturge avec

⁷⁸ OUELLET, François. « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad ». In : *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 38, 2005, p. 158-172.

⁷⁹ GUIDICELLI, Carole. « Wajdi Mouawad : *Incendies* - Étude d'une œuvre intégrale », In : *NRP-Lycée*, Hors série, janvier 2012. [en ligne] Disponible sur le site *NRP Lettres Lycée*. La revue des professeurs de lettres : <http://www.nrp-lycee.com/tag/incendies/> (Consulté le 07/01/17)

⁸⁰ Paprasarovski, Marija. « L'extension du domaine de la cohérence. Lecture de la tétralogie « Le sang des promesses » de Wajdi Mouawad ». In : *Studia Romanica et Anglicae Zagrabiensia*, Vol.58, No.-Travanj 2014.

l'idée de rompre avec la nécessité des origines et de l'héritage pour comprendre la violence de notre présence. On finit par constater que Mouawad inculque l'esprit contradictoire au sein de sa tétralogie tout en gardant l'équilibre interne de l'univers personnel et artistique. De plus, l'analyse dans l'article est faite à partir d'une lecture croisée des trois premiers volets de la tétralogie, résultant d'une logique du contradictoire développée dans le dernier opus (Ciel) qui « suscite un inconfort mental face à l'unité fondamentale des phénomènes et invite le spectateur/lecteur à penser la discontinuité, la rupture ».⁸¹

Mais l'ouvrage le plus utile sans doute pour comprendre le sens et la portée de la tétralogie, c'est peut-être celui qui a été rédigé par Wajdi Mouawad lui-même, un dossier intitulé *Le sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, publié en France en 2009 où il résume la genèse et la création de ses quatre spectacles.

D'autres études ont été engagées dans un grand nombre de disciplines pour discuter de l'œuvre mouawédienne, en psychologie, en philosophie, en sociologie et, bien entendu, en littérature. Parmi les plus récentes, on retiendra l'œuvre de Virginie Rubira : *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*⁸² publié en France en 2014, et publiée sous forme d'un travail académique, comparatiste, à propos de deux auteurs francophones. L'auteure de cet ouvrage s'interroge sur la relation entre le mythe et le tragique d'aujourd'hui et les mythes qui constituent le tragique contemporain. Elle constate l'intérêt qu'ils éprouvent les deux auteurs pour les tragédies et les mythes grecs, ceux-ci ne cessent pas d'interroger la place de l'humain dans l'expérience de l'exil et des conflits du vaste territoire du monde à l'aube du XXI^e siècle.

Avec sa thèse de doctorat en philosophie : *Carrefours rhizomatiques de l'écriture dans le théâtre de Wajdi Mouawad, Le sang des promesses et Seuls* soutenue à Edmonton dans l'Alberta, en 2014, devant l'université de l'Alberta, Mai Mohamed Loai Hussein explore lui aussi les questions de l'identité dans l'œuvre mouawédienne par le biais de la linguistique. Il creuse les techniques de polyphonie de signes, des moyens d'expression et des différents médiums qui s'entrecroisent entre texte et performance.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² RUBIRA, Virginie. *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*. Paris, Accoria, 2014, p.180.

Au carrefour des thèmes et des cultures, l'écriture de Wajdi Mouawad combine un éventail de genres artistiques allant de l'ancien mythe à la plupart des techniques contemporaines de performance. Le but de cette étude est d'explorer les questions d'identité et de l'identification, le traumatisme, le témoignage, la violence, et de l'altérité, en plus des techniques de la polyphonie, les modes d'expression, différents médiums qui se réunissent dans le travail de Mouawad à l'intersection du textuel et le performatif. Dans les textes étudiés, les questions posées par Mouawad sur l'espace, le temps, la narration et le corps soulignent l'intersection complexe de la vie, la médiation, la voix, la gestuelle et la incarnée dans la performance. Méthodologiquement, le travail utilise une approche deleuzienne et guattarienne des concepts particuliers de "rhizome" avec ses principes (connexion et hétérogénéité, la multiplicité, la rupture-signifiant, la cartographie et la décalcomanie).

La thèse de doctorat d'Isabelle Patroix en littérature : *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad* soutenue à Grenoble en 2014 devant l'université de Grenoble-Alpes s'est penchée aussi sur cette quête identitaire. Elle explore plusieurs pistes de réflexion et les jeux d'interculturalité qui y interviennent afin de parvenir à définir l'identité artistique de Wajdi Mouawad.

Dans cette thèse nous parcourons les identités de cette création nouvelle. Il s'agit de comprendre les liens entre identité maternelle et identité acquise et surtout de déceler la manière dont celles-ci impriment leurs marques dans l'œuvre. Ces jeux d'interculturalité sont très vite abreuvés de nombreuses intertextualités venues des confins de la littérature occidentale. À leur tour, c'est par le voyage qu'ils acquièrent leur identité. Le rythme de l'œuvre se lit dans chacun des mots de l'auteur, dans les échos, les boucles, les répétitions mais aussi les soubresauts, les ruptures qui jalonnent ses textes. Il se crée entre les lignes des œuvres fictionnelles ; nous l'y traquons au travers du prisme de l'autofiction. Il se déploie au delà des lignes dans la relation avec le public, dans les entretiens et articles qu'il signe créant un véritable mythe. Toutes ses questions prennent place dans la thèse. Elles proposent de nombreuses pistes de réflexions afin de parvenir à définir l'identité artistique de Wajdi Mouawad.

En outre, la thèse de doctorat de Lachaud Céline en sociologie : *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?* soutenue à Besançon en 2015 devant l'université de

Franche-Comté, s'interroge sur le caractère militant, engagé, de l'œuvre de ce dramaturge.

Wajdi Mouawad en tant qu'artiste n'accepte pas l'étiquette de « théâtre politique ». Cependant son travail est le reflet d'un théâtre engagé tant par les thèmes qu'il aborde que par son refus de compromis dans le domaine de la création artistique. La thèse traite le refus du dramaturge d'appartenir au courant de théâtre politique bien que sa dramaturgie ne soit qu'un reflet d'un théâtre engagé par les thèmes qu'il aborde, et explique en quoi son art se rapproche d'une mouvance artistique contemporaine dont il est important de (re)définir les contours.

Enfin, un autre travail de maîtrise en littérature de François Jardon-Gomez présenté en 2014 devant l'université de Montréal jette une lumière particulière sur la dimension tragique dans le théâtre de Wajdi Mouawad : *Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans Le sang des promesses (Littoral, Incendies, Forêts, Ciel) de Wajdi Mouawad*. Le titre en résume le contenu. Ce mémoire constate un retour remarqué de la *catharsis* dans les discours sur le théâtre contemporain à savoir les pièces de Mouawad et questionne la capacité du théâtre à développer une pensée du vivre-ensemble. Il traite dans premier temps la place du genre de la tragédie et le concept du tragique dans la tétralogie ainsi que la réappropriation par Mouawad de certaines figures de la mythologie grecque ; François Gomez s'intéresse en second lieu au devenir contemporain de la catharsis, à son articulation autour des émotions de peur et compassion et à l'importance de la parole-action au sein de l'œuvre. Il cherche en dernier lieu, à définir les rapports entre le cathartique et le concept de « solidarité des ébranlés » théorisé par Jan Patočka pour donner à travers des exemples concrets, l'effet cathartique propre au théâtre de Mouawad.

En somme, nous remarquons suite à l'exposition des travaux élaborées sur la tétralogie en question qui portaient dans la plupart des cas sur le sens des pièces un manque flagrant vis-à-vis de la relation entre la vie de l'auteur et ses écrits. Ces travaux critiques sont dépourvus d'une véritable biographie. On y évoquerait la présence du matériau mythique sans pour autant en chercher le sens adéquat à la résurgence emblématique du mythe d'Œdipe. Ceci est fortement lié à la recherche identitaire dont Wajdi Mouawad en est témoin ou la victime, puisqu'il a vécu plusieurs avalanches suite à un éloignement et aux exils.

Donc, l'ambivalence des études et des critiques faites tant sur la tétralogie, une œuvre vaste et foisonnante, que sur son dramaturge nous ouvrent d'autres perspectives de recherche et nous fait voir d'autres lignes de fuite. Nous constatons une absence quasi-totale des études élaborées sur le fond de la saga, ce sont surtout les aspects politiques, familiaux et familiaux qui sont à l'ordre du jour. On évoque souvent les inspirations antérieurs et le problème identitaire soulevé par l'auteur, mais aucune des recherches ne s'est complètement penchée sur une seule figure mythique pour explorer les vraies pistes de cet édifice imaginaire contemporain. De ce fait, La présente recherche offre une plongée approfondie dans l'univers de chaque pièce, et associe la révolte identitaire à la résurgence du mythe d'Œdipe.

V- Une recherche identitaire

Pour autant que l'on puisse se fier aux déclarations, parfois très contradictoires, de Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses* est une tétralogie qui serait entièrement construite sur une recherche identitaire qui lui serait propre. Il se serait livré d'une manière voilée à une quête très personnelle qui aurait été nourrie par la légende des Labdacides. Le projet aurait mûri lentement. *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* en auraient été le résultat. Qu'en est-il de ses prémices, de la présence des figures d'Œdipe, de Laïos et de Jocaste, de l'ambiguïté de la présentation de ces références et de la véritable recherche qui aurait été poursuivie ?

En ce qui concerne les prémices de l'inspiration, les deux premières pièces, *Littoral* et *Incendies*, ont un même point de départ : chacune raconte l'histoire d'un orphelin, Wilfrid dans *Littoral*, ou de deux orphelins, Jeanne et Simon dans *Incendies*, qui partent tous à la recherche d'un père disparu. Jeanne et Simon sont de surcroît des jumeaux. Ces couples gémellaires se multiplient dans *Forêts* où on en dénombre quatre puisque l'os contenu dans le crâne d'Aimée serait fragment du squelette d'un frère jumeau, mort-né, d'Aimée, que Léonie a un frère jumeau, monstrueux, qu'Odette attend des jumeaux qui seront Hélène et Edgar, et que Hélène aura deux autres enfants jumeaux, à savoir une fille, Léonie, et un autre garçon monstrueux, sans nom. Ce sont chaque fois de faux jumeaux. Cette gémellité est très ambiguë. Elle se réfère aux mythes antiques d'Apollon et d'Artémis, de Hélénos et de Cassandre, de Phrixos et Hellé qui sont autant de couples de faux jumeaux qui suscitent la crainte.

Ils représentent à la fois l'identité et la différence, la rivalité et la séparation. Dans *Littoral* et *Incendies*, les frères monstrueux ou mort-nés possèdent un symbolisme mystérieux que Wajdi Mouawad se garde d'explicitier d'une manière claire.

Dans *Littoral*, Wilfrid entreprend une espèce d'odyssée, de voyage funéraire. Ce retour au pays natal de son père lui est imposé puisque ce père dont il n'a jamais fait la connaissance vient de mourir et qu'il doit avoir une sépulture dans son pays de naissance. Le tragique est poussé à l'extrême quand le fils parcourt le pays et découvre alors que les cimetières y sont pleins. De plus, on refuse que le corps de son père soit inhumé dans ce pays anonyme et on l'accuse même d'avoir été le meurtrier de sa mère parce qu'il aurait insisté pour que celle-ci donne naissance à un enfant qui aurait été censé la tuer. De fait, la mère est morte à la naissance de Wilfrid. Le meurtre a été commis mais c'est celui d'une mère, et non d'un père. Le matricide se substitue au parricide. Les jumeaux que l'on rencontre dans *Incendies* sont eux aussi à la recherche de leur père à la suite de l'ouverture du testament de leur mère. Nawal Marwan s'était emmurée dans un pesant silence durant les dernières années de vie. Malgré leur colère, Jeanne et Simon partent enquêter sur les secrets et les causes du mutisme de leur mère, pour retrouver ce père et ce frère perdus et leur remettre une lettre.

Leurs recherches les conduisent en un pays du Moyen-Orient également anonyme, où ils découvrent le passé sanglant de leur famille, ainsi que les drames et les tortures que leur mère avait endurés pendant sa jeunesse, et les viols et les incestes qu'elle avait subis. Dans *Forêts*, Loup, la principale héroïne, est une adolescente révoltée qui est sur le point d'enterrer sa mère, atteinte d'une grave tumeur au cerveau. Cette mère avait voulu la garder et accoucher d'elle malgré sa maladie. Loup part, elle aussi, presque malgré elle, à la découverte d'une histoire familiale qui lui fait remonter sept générations de femmes, et plonger dans les horreurs des deux grandes guerres mondiales pour découvrir sa vérité.

La légende d'Œdipe est donc présente en ces trois premières pièces du *Sang des promesses*. La manière dont ce mythe resurgit est aussi extrêmement équivoque. Si Wilfrid en serait une sorte de réincarnation directe, Loup en revanche est une jeune femme dans *Forêts*. La figure mythique se féminise. Ses significations changent donc. Dans *Incendies*, Jeanne et Simon en seraient également un dédoublement symétrique

et dissymétrique en même temps. Un couple se substitue à la figure unique de référence. L'auteur malmène beaucoup la tradition qu'il affirme avoir empruntée à Sophocle et qu'il semble reconstruire très librement. De ce fait, les protagonistes de ces pièces s'identifient et ne s'identifient pas à cette figure centrale d'Œdipe. Une critique, Malthide Cristiani l'a remarqué : si les atavismes familiaux sont très présents et si la question des origines et de la quête identitaire préoccupent fort tous ces personnages, les amalgames entre les sources mythiques de la tétralogie en changent la nature :

« L'omniprésence de ces monstruosité familiales, de ces abandons, de l'inceste, du meurtre ou du silence ne sont pas ici dans le but de faire un théâtre du choc, de l'exhibition. Ils sont plutôt à prendre comme la trame de tous les mythes, version moderne. Mouawad nous propose du Œdipe revisité, qui copine avec Galaad et ses compagnons du Graal, quand il ne fricote pas avec Électre, Agamemnon ou encore Antigone. Chacun de ses personnages, presque chacune de ses scènes, en est l'allégorie. C'est parfois un peu trop, mais il parvient à son but : faire de ses pièces des voyages initiatiques à travers lesquels ses héros affrontent passions humaines et histoire meurtrière pour parvenir à leur but : se découvrir »⁸³.

Ce qui est remarqué encore dans cette reprise du mythe d'Œdipe, c'est l'absence du parricide, l'existence de matricides et l'abondance des incestes : la mère incestueuse supplante la figure paternelle. D'après la tradition antique, l'histoire d'Œdipe est d'abord l'histoire d'un meurtre, le parricide commis sur la personne de Laïos, puis le récit d'un inceste, le mariage avec Jocaste, et enfin la relation des péripéties du châtement encouru. Or, dans *Littoral* comme dans *Incendies* ou *Forêts*, aucun parricide n'est commis. La figure de Laïos s'estompe dans ces pièces.

Par contre, au terme de leur propre recherche, Jeanne et Simon Marwan découvrent qu'ils sont les produits d'un inceste, celui de leur mère, Nawal Marwan. Cette femme d'une origine chrétienne a été violée à de multiples reprises par leur frère, Nihad, dit Abou Tarek, converti à l'Islam et devenu un milicien musulman, et le tortionnaire de Nawal en la prison où elle était restée détenue quinze ans durant. L'inceste, l'union interdite entre une mère et son fils (ou inversement) est au premier plan. La figure de Jocaste éclipse donc celle de Laïos. Il ne s'agit plus d'un mariage qui aurait été imposé mais d'un viol commis en une prison. L'utilisation, en arrière-plan, de références à l'histoire des guerres civiles au Liban et au Moyen-Orient, ne

⁸³ CRISTIANI Mathilde. « Wajdi Mouawad en trois actes ». In : *ARKULT.fr* [en ligne] Disponible sur le site : URL<<http://www.arkult.fr/2010/10/wajdi-mouawad-en-trois-actes> (Consulté le 25/09/16)

fait qu'ajouter la violence à l'horreur. Le mythe ancien est réinterprété à partir de l'actualité moderne.

La reprise du mythe d'Œdipe est particulièrement nette dans *Le sang des promesses* mais il s'y présente d'une manière différente et très ambiguë. Wajdi Mouawad est fasciné par Sophocle, en apparence, et toutes ses inspirations antérieures se rattachent à lui. *Œdipe Roi* de Sophocle est en effet dans le théâtre antique le récit d'une affirmation identitaire trouble. Contrairement à Ulysse, le héros de l'*Odyssée* d'Homère, le retour d'Œdipe vers son pays natal ne se fait d'une manière consciente et volontaire. Il ne s'agit point d'une confirmation identitaire : bien au contraire, son retour contribue à la dissolution et à la perte de soi. Il a commis les deux transgressions, les deux crimes du parricide et de l'inceste, deux interdits extrêmement puissants, ce qui le conduit à sa fin tragique, à se crever les yeux et à errer sans fin ; aveuglement et exils. Dans la tétralogie, les personnages pensent reconquérir leur identité en se rendant consciemment vers le pays de leurs pères respectifs. Ce qu'ils découvrent sur le passé sanglant de leurs familles et sur l'histoire de leurs origines ne les détruit pas. Ils arrivent à affronter la vérité, si cruelle fût-elle, et ils réussissent à se reconstruire et à donner un nouveau sens à leur existence. La portée du mythe est déviée.

Les sanctions changent aussi de nature. Pour les survivants ou les descendants, le châtement, c'est le remords, la culpabilité pour la mère de Wilfrid dans *Littoral* ou pour Nawal Marwan dans *Incendies*, c'est le désespoir pour Wilfrid ou pour les jumeaux, Jeanne et Simon Marwan dans *Incendies*, ou la rage et l'indignation pour les contre-terroristes qui cherchent à empêcher des attentats d'être commis en différentes capitales occidentales dans *Ciels*. Les formes d'expiation varient aussi. Elles deviennent plus intérieures. La malédiction est le fait d'une puissance obscure, d'une fatalité supérieure, celle des événements, des guerres et de la violence. Ce n'est plus une condamnation prononcée par un dieu, comme Apollon dans *Œdipe-Roi* de Sophocle. La figure d'Œdipe se décolore. Ses avatars dans la tétralogie sont rongés par des sentiments de culpabilité intérieure, par la conscience douloureuse d'avoir été des victimes de pulsions mystérieuses, situées aux racines de l'inconscient et du désir. Le mythe psychanalytique moderne, inspiré des lectures de Sigmund Freud, prévaut sur le mythe antique.

« Qui suis-je ? », ⁸⁴ se demande Wilfrid dans *Littoral* en 1997. Cette interrogation est au cœur de cette recherche intérieure. Dès cette première pièce, le « moi » de ce personnage s'éprouve divisé entre une identité qu'il ressent comme étrangère, imposée par le regard des autres, et le sentiment d'être intimement très différent. Il vit une fracture de cette perception au cœur même de sa personnalité. Wilfrid se morcelle et se dédouble en un imaginaire chevalier Guiromelan. Il remet en doute son propre être en déclarant : « je ne sais plus qui je suis » ⁸⁵. Cette question hante les personnages de Wajdi Mouawad dans les autres pièces de la tétralogie. Cette hantise les amène à vivre en un tourbillon croissant et en un morcellement accru de leur individualité. Cet égarement avait été déjà vécu par Œdipe, dans la tradition ancienne. Son histoire resurgit dans la tétralogie.

La question qui est posée par Wajdi Mouawad à travers *Le sang des promesses* est d'une redoutable complexité. Par sa nature, ce qu'on entend par l'expérience ou le sentiment de l'identité n'est jamais identique d'une personne à une autre. Cette conscience de soi est constituée d'éléments qui sont très disparates entre la tradition religieuse, les milieux culturels, la nationalité, les origines linguistiques, les professions exercées, ou encore ce qu'un autre écrivain d'origine libanaise, Amin Maalouf appelle dans son livre sur *Les identités meurtrières*, paru en 1998, « des gènes de l'âme qui ne sont pas tous innés » ⁸⁶. C'est une expérience qui est propre à chacun et qui ne se confond avec aucune autre. C'est également un processus mouvant qui se construit tout au long de la vie d'un être. Elle n'est jamais non plus un calque. *Le sang des promesses* en décrit de multiples aspects, vécus très différemment par les personnages que l'on y rencontre. Même les critères d'appartenance qui viennent d'être énumérés restent spécifiques, du fait que :

« L'humanité entière n'est faite que de cas particuliers, [et] la vie est créatrice de différences, [même] s'il y a reproduction, ce n'est jamais à l'identique. Chaque personne, sans exception aucune, est dotée d'une identité composite ; il lui suffirait de se poser quelques questions pour débusquer des fractures oubliées, des ramifications insoupçonnées, et pour se découvrir complexe, unique et irremplaçable » ⁸⁷.

⁸⁴ MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*, « op. cit », p. 11.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁸⁶ MAALOUF, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1998, p.19.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 30.

En cette réflexion, il faut insister sur les mots « complexe », « unique » et « irremplaçable ». Amin Maalouf décrit par ces termes le but ultime que les protagonistes de la tétralogie de Wajdi Mouawad chercheraient à atteindre. Mais le choc entre des identités culturelles et linguistiques est meurtrier. C'est ce que laisse entendre le titre de l'essai d'Amin Maalouf. *Le sang des promesses* en décrirait des crises multiples. C'est pourquoi, ajoute l'essayiste franco-libanais, ces « identités ne sont pas données une fois pour toutes, mais elles se construisent et se transforment tout au long de l'existence »⁸⁸. L'identité ne serait jamais de l'innée mais c'est un acquis en perpétuel changement, c'est un système mouvant, et ce sont les conditions de vie ou l'existence qui la façonnent et la font renaître.

Le parcours de Wajdi Mouawad, les crises historiques dont il a été le témoin, les exils qui ont jalonné sa vie ont façonné son sentiment de l'identité et ses interrogations existentielles. Ses pièces en témoignent. Même dans ses écrits romanesques comme *Visage retrouvé* en 2002 ou *Anima* en 2010, il manifeste ce même souci identitaire. Les douloureux souvenirs de la guerre civile au Liban pendant son enfance continuent de le hanter. Son enfance, dit-il, il la voit comme un « couteau planté dans la gorge »⁸⁹. C'est un motif récurrent dans son théâtre.

Le travail scénique de Wajdi Mouawad semble d'ailleurs tourner autour de son prénom : « Wajdi » puisque Wajdi signifie « mon existence » en arabe, et de sa propre vie, une existence vécue dans « l'entre-deux », comme l'a analysé en 1991 le philosophe et le psychanalyste Daniel Sibony dans son essai sur *L'entre-deux : l'existence en partage*, où il analyse le désarroi existentiel de ceux qui sont nés et qui ont dû vivre dans « L'entre-deux », entre deux cultures, deux langues, deux sociétés. C'est une situation très inconfortable, également décrite en 1998 par Amin Maalouf dans *Identités meurtrières* où cet auteur explique comment il n'a jamais cessé pour sa part de se sentir étranger et en son pays d'accueil, en France, et en son pays d'origine, le Liban. C'est aussi la condition même des protagonistes du *Sang des promesses*, partagés entre le monde occidental et le monde oriental, entre le Québec, et un pays qui n'est jamais nommé mais qui est leur pays d'origine et le Liban.

Certains critiques, comme Fabienne Darge, en un article paru à Paris dans le journal *Le Monde*, ont perçu ce théâtre comme un antidote à l'exil, notamment les

⁸⁸ *Ibidem*, p.33.

⁸⁹ MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*. Paris : Actes Sud/ Leméac.2003.p.88.

trois premières pièces qui « forment un cycle de l'exil et des origines au souffle extrêmement puissant, Wajdi Mouawad n'y raconte pas sa vie. Mais ses identités multiples et successives ont produit une interrogation sans équivalent dans le théâtre francophone d'aujourd'hui sur les imbrications entre les histoires individuelles et la grande histoire »⁹⁰.

Fabienne Darge estime que les trois odyssees qui sont présentées sur la scène ébranlent le spectateur dans leur histoire la plus intime grâce à la puissance narrative et poétique des textes. Ces pièces chercheraient à inviter le lecteur ou le spectateur à penser sur le sort, sur le destin et sur leur propre histoire.

Cette hantise est très trouble toutefois. Les sujets abordés sont scabreux sur un plan moral. Les quatre pièces du *Sang des promesses* manifestent un attrait avoué pour la violence, la guerre, la mort, la torture, les viols, les crimes. Les quatre spectacles, *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels* affectent de les dénoncer et de les condamner. Ils trahissent peut-être une fascination morbide pour l'horreur. Ces spectacles s'interrogent sur l'existence d'un irrationnel collectif inquiétant et sur la montée des tensions politiques au tournant des XX^e et XXI^e siècles. Les critères moraux s'estompent aussi. *Ciels* semble être demeuré une œuvre en partie inaboutie.

Dans *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, les dénouements restent en suspens ou tournent court. Le monologue final de l'âme du père de Wilfrid dans *Littoral* s'achève sur une répétition interminable d'une même phrase : « Qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte »⁹¹ mais on ne sait où. L'histoire d'amour qui est rapportée dans *Incendies* « Prend sa source dans le sang, le viol, "Et qu'à son tour, le sanguinaire et le violeur / Tient son origine dans l'amour »⁹². La boucle se referme sur elle-même, ce cycle est sans fin. Dans *Forêts*, Loup prononce devant la tombe de sa mère un éloge funèbre qui est pathétique mais qui évoque de nouvelles questions qui sont toujours restées sans réponse pour la jeune femme. Dans *Ciels*, à la fin de la toute dernière séquence, Charlie Eliot Johns comprend que son fils Victor vient d'être tué dans l'attentat qu'il n'a pas pu empêcher d'être commis, au moment même où

⁹⁰ DARGE, Fabienne. « Wajdi Mouawad : le théâtre comme antidote à l'exil ». In : *Le Monde* du 28 octobre 2006, p.27.

⁹¹ MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*, « op.cit », p.144.

⁹² MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*, « op.cit », p. 132.

Dolorosa accouche d'un enfant nouveau-né. Une vie a été supprimée. Une autre vie commence à naître. On retrouve encore un autre cycle. Mais cette idée qui est suggérée au terme de la pièce n'est pas développée par l'auteur. Chacun des spectacles de la tétralogie s'achève ainsi sans véritable conclusion. Wajdi Mouawad excelle à inquiéter, à poser des questions, à susciter des interrogations. Il n'y répond pas, ou le fait d'une manière très incomplète. Le jugement du lecteur ou du spectateur reste quelque peu désemparé. C'est aussi une source de grande équivoque.

L'auteur est révolté. Mais, pour cerner l'étendue de ce mystère de cette révolte identitaire dans ce théâtre, on s'efforcera de suivre un fil conducteur incertain, celui de la résurgence ambiguë du mythe d'Œdipe à travers *Le sang des promesses* pour tenter d'en faire apparaître la cohérence aventureuse. L'approche, fondée sur un examen attentif des textes de la tétralogie, devrait permettre de mieux apprécier la signification et la portée de cette quête identitaire contemporaine. En ces quatre pièces, *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*, une même histoire très secrète serait racontée d'une œuvre à l'autre, celle d'un désarroi très intime, prêtée en plusieurs étapes successives à différents personnages. Comment ce surgissement opère-t-il ? Quelles sont les prémisses imprévisibles de cette révolte identitaire, les épreuves inattendues que les personnages rencontrent, les situations insupportables qu'ils affrontent et les révélations inattendues qu'ils entrevoient ?

Chapitre I : Des prémices imprévisibles

Les prémices de la révolte sont imprévisibles. Il est d'ailleurs très difficile de les cerner. On peut reconstituer la genèse de chacun des spectacles du *Sang des promesses* à partir des documents qui ont été publiés en annexes aux différentes parutions de la tétralogie chez Actes-Sud entre 2003 et 2009, dans la collection « Babel ». Il est par contre assez malaisé de repérer comment se manifeste le surgissement de ce mouvement de rébellion intérieure qui est prêté par l'auteur à ses principaux personnages à l'intérieur des pièces. Toutes commencent « in media res », au milieu d'une action qui est déjà engagée, sans introduction ou exposition préalables. Dans *Littoral*, Wilfrid est en train de tourner un film sur sa propre histoire. Dans *Incendies*, Jeanne et Simon Nawal assistent à l'ouverture du testament de leur mère, Marian Nawal, par un notaire, Hermile Lebel. Dans *Forêts*, Aimée, l'un des personnages, se remémore son propre passé et retrace les circonstances qui l'ont amenée à assister à la fête de l'anniversaire de Loup, la principale héroïne.

Le procédé est semblable dans *Ciels* où une voix anonyme appelle aux parricides. Le mythe d'Œdipe resurgit par ce biais. Il est présent partout, cependant, en la tétralogie mais la construction musicale de ces spectacles en altère la perception. *Le sang des promesses* possède en effet une structure subtile, proche d'une symphonie qui serait restée inachevée et qui aurait procédé par tâtonnements et essais successifs. *Littoral* en serait une ouverture où des accords seraient plaqués sur l'ensemble des motifs et des thèmes d'une partition qui serait reprise dans *Incendies* et dans *Forêts*, où les figures du père absent, décédé, et de la mère incestueuse, trop présente, en seraient des mouvements ou des variations majeures.

La figure d'Œdipe resurgirait ainsi sur un fond de guerre, de violence, de haine et de cruauté. *Ciels* serait une sorte de final ouvert, une *coda* qui chercherait à clore la tétralogie en laissant le dénouement de l'action en suspens. Comment commence cette révolte identitaire ? Comment ces cris de rage et de fureur répétés essaient-ils de traduire ce malaise vécu ? En quoi consiste, aussi, la « promesse » annoncée dans le titre de la tétralogie ?

1- Un cri surgi du silence

Un cri, surgi du silence, exprime la révolte identitaire dans l'œuvre de Wajdi Mouawad. Il traduirait chez cet écrivain une prise de conscience de son statut d'apatride dans le monde contemporain. Ce malaise se serait vite transformé en un cri assourdissant, explique-t-il en 2009 à propos de la genèse de *Ciels*. Il aurait été une « phrase manquante [celle qu'il aurait toujours tenté] de retrouver dans le méandre des mots »⁹³ qui constituent le tissu de ses pièces successives dans *Le sang des promesses*.

Dans ces textes, en effet, il s'avère difficile de percevoir ce qui serait le fil conducteur de la quête identitaire qui est entreprise par leurs personnages. Le sens de la révolte reste constamment masqué par des retours en arrière permanents sur le passé des aïeux, sur les violences de la guerre et par des réminiscences de l'enfance des protagonistes qui brouillent le déroulement de l'enquête. L'Histoire écrase les histoires individuelles. Cet aspect procède directement de l'expérience de ce jeune dramaturge, chez qui l'exil et l'écriture vont de pair. Ses récits témoignent de la blessure qui a été engendrée en lui par le déracinement et l'éloignement. En tous ses écrits, les thèmes sur la rupture avec le temps de l'enfance, sur la recherche des origines ou sur la perte des êtres chers sont récurrents. Ils sont aussi une réflexion sur sa situation d'exilé.

L'écriture constitue pour Wajdi Mouawad un refuge contre tous les maux qui l'assaille, un biais pour couvrir la faille béante qu'éprouve cet étranger en perpétuelle recherche de lui-même. Pour fuir ce désarroi, déclare-t-il, « la seule façon de me débarrasser de ce sentiment de la perte, c'est l'écriture. Elle est le garant de la mémoire »⁹⁴. Il en révèle dans ces propos l'importance. Écrire aurait été pour lui un pacte émotionnel, un lieu et une manière de ranger les mystères de sa mémoire, ses aspirations et ses rêves. Par le détour du théâtre et de l'écriture, il parviendrait à divulguer ce qui l'aurait rongé mais d'une manière abstraite et très embrouillée, voire même brutale et grossière. Il a d'ailleurs confié dans l'une des émissions radiophoniques, *À voix nue*, diffusée le 07 juillet

⁹³ MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, Montréal : Leméac, Collection « Babel », p.9.

⁹⁴ ADAMO, Ghania, « C'est le Liban qui se consume dans *Incendies*. » Interview avec Wajdi Mouawad. In : *Swissinfo.ch*, 04 mars 2005.[en ligne] Disponible sur le site :<URL : <http://www.swissinfo.ch/fre/c-est-le-liban-qui-se-consume-dans--incendies-/4394146>. (Consulté le 13/11/16)

2009, que « le théâtre et l'écriture ne sont qu'un accident dans [sa] vie »⁹⁵. On peut douter que sa relation avec l'univers théâtral n'ait été qu'un fait accidentel. La structure redondante et disloquée de ses pièces est un résultat d'une écriture fragmentaire et interrogative sur le sens de ce monde.

En une perspective plus métaphysique, l'écriture selon le jeune dramaturge prend la signification d'une tentative de sauvetage, de salut individuel après une catastrophe. Elle est un détour qui permet de tisser des liens avec l'Autre et donc de se faire reconnaître par lui. C'est un acte de survie pris dans le vertige des mots comme le confirme Roland Bourneuf dans un ouvrage collectif intitulé *Les récits de survivance* et publié en 2007 : « Mouawad est pris dans un vertige, sans doute », déclare-t-il, « mais, parce que la survie est une position instable et inconfortable ; un vertige littéraire si l'en est, car il s'agit en l'occurrence de parler partout et toujours afin de rendre la vie possible [...] la tentation est bien connue de tous ceux qui écrivent... »⁹⁶. Ces propos de Roland Bourneuf définissent ce que serait l'attitude constante de Wajdi Mouawad dans ses récits. La notion de « vertige », de trouble ou de déséquilibre de l'écriture chez le dramaturge explique les sursauts de ses pensées et la trajectoire irrégulière de cette quête identitaire vers l'incertain.

Il a affirmé que l'écriture de l'un de ses spectacles, *Ciels*, en 2009, lui serait venue comme un cri, un « cri hypoténuse »⁹⁷, dit-il, car il aurait découvert en lui et à travers ses personnages, par le détour de la vocifération de l'un de ses acteurs, John Arnold, cette voix qui aurait surgi depuis longtemps dans le silence de son esprit :

« Lorsqu'aux derniers jours de répétitions, nous en sommes venus à mettre en scène ce cri, je ne voyais pas qu'il était cette phrase manquante que je tentais de retrouver dans les méandres des mots et de la beauté. Ce fut à l'instant précis où John Arnold, le comédien (...), le vociféra la première fois, dans la douleur et la puissance insensée dont il est capable, que j'ai réalisé monstrueusement combien ce cri depuis longtemps tu en moi, peines à peines, s'était sédimenté sous la couche opaque des raisons des acceptations, dans la résignation des tristesses qui ôte tout courage au lendemain »⁹⁸.

C'est juste au moment où Wajdi Mouawad aurait monté son spectacle qu'il se serait rendu compte que la vocifération du comédien John Arnold était en réalité la sienne

⁹⁵ MOUAWAD, Wajdi. « A voix nue », propos recueillis le 07/07/2007 par Catherine Pont-Hubert. In : *Wajdi Mouawad : Le retour est évidemment un geste impossible*. [en ligne] Disponible sur le site *France culture* : <URL : <https://www.franceculture.fr/theatre/wajdi-mouawad-le-retour-est-evidemment-un-geste-impossible>.

(Consulté le 14/11/16)

⁹⁶ BOURNEUF, Roland. « Paroles de survivants » .In : *Nuit blanche*, magazine littéraire, n° 114, 2009, p. 58-61.

⁹⁷ MOUAWAD, Wajdi. *Ciels*. Montréal : Leméac. Collection « Babel », 2009.p. 10.

⁹⁸ *Ibidem*, p.9.

propre. Les voix anonymes qui s'élèvent dans *Ciels* pour dénoncer les malheurs du siècle seraient aussi les mêmes voix enfouies dans le cœur de l'auteur qui aurait enfin réussi à les faire resurgir grâce à la puissance des mots. De fait, ajoute-t-il dans ce même témoignage, « le texte [de *Ciels*] se serait écrit au fur et à mesure des répétitions »⁹⁹ et le dramaturge tient à y associer tous les interprètes qui y ont contribué : Gabriel Arcand, John Arnold, Georges Bigot, Valérie Blanchon, Olivier Constant, Victor Desjardins et Stanislas Nordey. Il réalise aussi combien ce cri a failli s'évaporer dans « la résignation des tristesses »¹⁰⁰ qui ôte tout courage.

L'écriture de la tétralogie, *Le sang des promesses*, lui serait venue comme un cri, notamment grâce à la lecture de *La métamorphose*, une nouvelle écrite par Franz Kafka en 1915. Cet ouvrage l'aurait inspiré et transformé :

« À titre très personnel, la lecture de *La métamorphose* fut un « Big Bang ». C'est un roman que j'ai lu à l'âge de 15 ans. [...] J'avais le sentiment que ce livre n'avait été écrit que pour moi. Ce livre m'a transformé, taché. Depuis j'ai toujours recherché cette vibration dans mes lectures puis je me suis mis à écrire. La lecture de *La Métamorphose* a été un acte initiateur comme si toutes les histoires ne pouvaient être que des histoires de métamorphose [...]. Cela se retrouve évidemment dans mes pièces. »¹⁰¹

L'histoire du personnage central, Grégor Samsa, un voyageur de commerce qui se réveille un jour, transformé en un monstrueux insecte, est un véritable condensé des malaises de l'existence humaine. Grégor Samsa, tente de s'adapter à son nouveau corps mais sa famille le rejette en raison de sa nouvelle apparence. Seule sa sœur finit par l'aider bien qu'elle soit horrifiée par cette terrible métamorphose. Toutefois, cette situation ne dure que quelques mois, jusqu'à ce que les membres de sa famille décident de se débarrasser de lui. Meurtri très profondément, psychologiquement et physiquement, quand il apprend cette décision, il finit par se laisser mourir de désespoir. Sa mort constitue une véritable libération pour ses parents et sa sœur qui, d'ailleurs, n'en éprouvent aucun regret, Ils s'en sentent au contraire libérés : « Eh bien, dit M. Samsa, nous pouvons maintenant rendre grâce à Dieu »¹⁰². L'ironie est radicale.

Dans *la métamorphose*, Franz Kafka traite du rejet de la réalité de Grégor Samsa à la suite d'un événement inexplicable et inexplicable, une métamorphose imprévue et

⁹⁹ MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, « op.cit », p.11.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.9.

¹⁰¹ TAIBI, Nadia. « De la métamorphose. Entretien avec Wajdi Mouawad ». In : *Sens-Dessous*, 1/2007 (N° 1), p. 85-90.

¹⁰² KAFKA, Franz. *La métamorphose*. Mise en ligne par la Bibliothèque électronique du Québec de Jean Yves Dupuis, collection du « 20^e siècle ». [en ligne] Disponible sur le site :<URL : https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Kafka_La_metamorphose.pdf. (Consulté le 12/01/ 2017)

mystérieuse. La nouvelle suggère que, affronté à une situation analogue, la mort, le suicide, demeure la seule issue. Le drame vécu par Grégor Samsa serait une préfiguration du désespoir vécu par les héros de Wajdi Mouawad dans la mesure où ces derniers se heurtent aussi à des catastrophes analogues, à un avenir incertain et à un doute radical sur le sens de leurs vies. Dans *Le sang des promesses*, le dramaturge semble rester fidèle à la vision kafkaïenne de la vie et de la condition humaine, à l'absurdité, aux relations familiales déstabilisées. Il y rajoute les drames de la guerre. Il installe ses personnages dans des situations cauchemaresques. Ils sont exposés à tous les malheurs qui peuvent assaillir l'existence humaine. Ils veulent cependant rester des êtres humains. Wajdi Mouawad l'a affirmé lors d'un entretien accordé en 2008 à Laure Dubois, une journaliste : « ses pièces ne traitent pas de la guerre mais ce sont des pièces qui parlent de la tentative de rester humain dans un contexte inhumain »¹⁰³.

Prenant conscience de ses propos, le dramaturge révèle la nature tragique de ses pièces, sur les sentiments d'horreur qu'elles peuvent susciter et sur sa démarche politique. Bien que le thème de la guerre soit omniprésent dans tout le cycle de la tétralogie, c'est cette toile de fond même qui donne à l'ensemble cette dimension tragique avec son cortège de guerres, de violence, d'incongru, d'illogique, d'irrationnel. Wajdi Mouawad veut même pousser ses réflexions plus loin. Il ne se soucie guère des conflits historiques en tant que tels mais plutôt de leurs répercussions sur l'humanité, sur les peurs terrifiantes, les douleurs violentes et les vengeances brutales qu'elles engendrent.

En dépit des malheurs qu'elles évoquent, les pièces de Wajdi Mouawad invitent à repenser une tentative de rester « humain » dans un contexte « inhumain ». La question qui se pose est d'un ordre moral : comment peut-on concevoir la notion d'« humanité » dans un monde qui semble aller vers le pire, comment réagir face à la guerre ? Par la violence et la vengeance ? La démarche de Wajdi Mouawad consiste à bouleverser le spectateur et ses personnages sont affrontés à des états de crises. Wilfrid, dans *Littoral*, se trouve désemparé par la mort inattendue de son père. Il entre alors en discussion avec son double fantasmagorique, le chevalier Guiromelan :

« WILFRID. Mon père est mort, chevalier Guiromelan.
[...]
WILFRID. Qu'est ce qu'on va faire ?
LE CHEVALIER. Errer en haïssant le chagrin de toute notre force !

¹⁰³ DUBOIS, Laure. « Conversations sur le théâtre avec émotions », (Interview de Wajdi Mouawad). [en ligne]. Disponible sur le site : <URL : <http://evene.lefigaro.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre-71-519.php> . (Consulté le 06/05/2016)

WILFRID. Emporte-moi, chevalier. Je veux juste mourir et rester tranquille. Une morgue est un lieu merveilleux pour disparaître. On s'occupe de toi avec un plaisir fou. Prends ton épée et achève-moi ! Je suis écoeuré ! »¹⁰⁴.

Dans cet exemple, le personnage de Wilfrid voudrait échapper au chagrin provoqué par la mort de son père. Il en a reçu la nouvelle comme un coup de tonnerre. Il trouve dans la morgue un lieu lui paraît décent pour fuir la réalité amère de ce décès. Il demande ainsi à son double, le chevalier, de le tuer afin de regagner cet endroit merveilleux où il aurait été sûr qu'on s'occuperait parfaitement de lui. Il veut se donner à la mort à tout prix, puis il redevient plus conscient de son égarement.

Dans cette tétralogie, l'acte d'écrire est donc vu, dans un premier temps, comme un acte de rébellion, de révolte, qui passe par une prise de conscience de la part de l'auteur du poids du passé, de l'enfance et de la vie. Ce faisant, il semble partager l'avis de Julia Kristeva, interrogée sur ce retour sur soi-même pour interroger l'essence de l'être lors d'un colloque international au Théâtre de la Colline le 07 Novembre 2016 :

« Depuis Socrate et Platon, et plus explicitement encore dans la théologie chrétienne, l'homme est invité à un retour : certains d'entre vous en conservent encore la trace, sinon la pratique. Telle est notamment la visée du redire de saint Augustin, fondé sur le lien rétrospectif au déjà-là du Créateur : la possibilité de questionner son propre être, de se chercher soi-même [...] est donnée par cette aptitude au retour, qui est simultanément remémoration, interrogation et pensée »¹⁰⁵.

Cette « visée » serait au cœur de ce théâtre. Néanmoins, la révolte qui est évoquée par les propos de Julia Kristeva renvoie – bien entendu – à une « révolte intime », à laquelle la critique a consacré toute une partie de son œuvre pour expliquer en quoi ce refus est indispensable aux être humains « pour acquérir une vie psychique et la développer en créativité »¹⁰⁶. Lors d'une interview faite à propos de son ouvrage *L'avenir d'une révolte*, publié en 2012, l'idée de la révolution intérieure semble primordiale pour la critique pour changer le monde, la société ou la cité, ou pour établir des liens avec les autres. La psychanalyse peut aussi y contribuer. Cette révolution intérieure passe aussi avant la révolution politique, jugée inefficace en l'absence des consciences, ainsi qu'elle l'avance :

¹⁰⁴ MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*. Paris : Actes Sud/ Leméac, 2009. pp 19-20.

¹⁰⁵ KRISTEVA, Julia, *L'avenir d'une révolte*. Paris: Flammarion, 2012, pp. 18-19.

¹⁰⁶ KRISTEVA, Julia. « La Révolte intime : discours direct », [en ligne]. Disponible sur le site : < URL : <http://www.fayard.fr/la-revolte-intime-discours-direct-9782213595597>. (Consulté le 06/05/2016).

« Pour la psychanalyse, cela semble particulièrement vrai : sur le divan, il s'agit, pour une personne en souffrance psychique, de se remémorer le passé, de l'interroger, pour s'en détacher, le dépasser. La psychanalyse n'est pas, comme on le croit, une méthode qui permet de mieux « s'adapter » à la société. Au contraire. Elle est un moyen de réévaluer son passé pour affirmer sa singularité dans ce qu'elle a de plus original, révélateur et en ce sens révolutionnaire. [l'exemple de] Freud est un des esprits les plus incisifs, les plus révoltés de son temps, [... Au fil de l'analyse, la renaissance du patient se traduit toujours par les nouveaux liens qu'il arrive à créer avec autrui. Là est la révolte possible. Elle n'est pas immédiatement politique, mais contribue à une mutation éthique de longue et profonde haleine »¹⁰⁷.

Ainsi, ce retour vers soi ou vers nous mêmes, affirmant notre singularité par rapport aux autres, contribue à une mutation éthique plus longue et plus profonde. Dans cette perspective de changement, il faut une prise de conscience individuelle avant qu'elle ne soit collective. À ce sujet, un verset coranique explique très bien cette vision : « En vérité, Allah ne modifie point l'état d'un peuple, tant que [les individus qui le composent] ne modifient pas ce que est en eux même »¹⁰⁸. Mais se livrer à soi même et « changer en [soi], ce qu'il veut changer dans le monde »¹⁰⁹ n'est pas une tâche aussi facile que cela, a précisé dès 1824 Joseph-Marie de Dégérando, un précurseur de l'anthropologie moderne, dans son livre *Du Perfectionnement moral, ou de l'Éducation de soi-même*, car, si on arrive à se dépasser pour s'ouvrir au monde, on devrait se garder du piège de certaines illusions :

« Ce sont les illusions », déclare en effet cet auteur, « qui nous égarent dans la connaissance de nous-mêmes, celles qui nous trompent sur nos propres sentiments, sur la réalité et la force de notre attachement à la vertu: ces illusions nous berçant par des jouissances purement spéculatives, nous exaltent pour les images d'une perfection idéale qui charme notre esprit [...], elles nous composent ainsi une sorte de moralité artificielle et trompeuse. »¹¹⁰

C'est ainsi que l'on peut comprendre ce concept d'une révolte « intime », ce cri qui aurait surgi du silence des profondeurs de son inconscient et que Wajdi Mouawad tente de faire entendre et partager à travers son cycle, *Le Sang des Promesses* afin de surmonter ses propres déchirements.

¹⁰⁷ PATRICK, Williams. « La révolution est d'abord intérieure ». In : *192 ELLE* 21 Septembre 2012 [en ligne]: Disponible sur le site : <URL: <http://www.kristeva.fr/elle-21-septembre-2012.html>. (Consulté le 06/05/2016)

¹⁰⁸ Sourate 13, Verset 11. In : Le Saint Coran. Traduction de Mohamed El-Moktar OULD BAH, Syrie : Bait El-Coran, 2011, p.250.

¹⁰⁹ SALOME, Jacques, *Vivre avec les autres*. Paris : J'ai Lu, Janvier 2009, p.53.

¹¹⁰ DEGERANDO, Joseph-Marie. « Du perfectionnement moral ou de l'éducation de soi-même », 1825, [en ligne]. Disponible sur le site :<URL:https://books.google.dz/books?id=Hcc_AAAAcAAJ&pg=PA67&lpg=PA67&dq=se+livrer+%C3%A0+soi+meme&source=bl&ots=CGAktoHYb6&sig=xA34_jNem_ZSIIm5R8pIutEneVk&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj3i6G2zsfMAhUDWxQKHVdcAdA4ChDoAQglMAI#v=onepage&q=se%20livrer%20%C3%A0%20soi%20meme&f=false. (Consulté le 07/05/2016)

Wajdi Mouawad est l'un des signataires du *Manifeste* qui fut publié dans le journal *Le Monde*, le 15 mars 2007, par 44 écrivains de diverses origines pour revendiquer la dénomination de « Littérature-monde en français » pour l'opposer à celle de « Littérature francophone », conçue comme une appellation désormais marginalisée et dépassée. Cette notion de « Littérature-monde » implique aussi une autre différence par rapport au concept de « littérature française ». Cette distinction est contenue dans l'emploi du mot « monde ». C'est une littérature qui est écrite en français mais qui vient désormais de tous les pays du monde. C'est aussi une littérature du témoignage « sur » le monde alors que la « littérature française » proprement dite a tendance à privilégier le raffinement de ce qui est exprimé au détriment de ce qui est décrit et représenté à propos du monde.

En outre, l'idée de la révolte intime, immanente, qui caractérise *Le sang des promesses*, renvoie à un événement historique que le Québec a connu dans les années 1960, qui a été précisément appelé une « Révolution tranquille et qui a bouleversé la société québécoise autant sur le plan politique que culturel. C'est une période charnière dans l'histoire du Québec contemporain qui a débuté avec la victoire aux élections québécoises des libéraux de Jean Lesage en 1960. Celui-ci a alors adopté le principe de d'une véritable séparation de l'Église catholique et de l'État québécois, afin de construire une nouvelle identité québécoise. C'est d'ailleurs ce qui a fait dire à Denis Monière, un politologue québécois, que cette révolution désignait « l'ensemble des réformes (sic) initiées au Québec de 1960 à 1966, [...] un processus qui génère une dynamique de changement affectant tous les secteurs de la société québécoise : politique, économique, syndical, culturel, religieux et national »¹¹¹.

Il s'agit d'une révolution idéologique, d'une véritable rupture avec les caractéristiques politiques et religieuses antérieures, mais conduite d'une façon pacifique, d'une manière maîtrisée, sans faire couler de sang. Elle a été un vaste mouvement de libéralisation des mœurs, globalement comparable au phénomène de la « contre-culture » aux États-Unis ou des événements de mai 1968 en France. La société québécoise a subi alors des réformes spectaculaires et la rupture s'est faite surtout sur le plan politique. Comme son nom l'indique, cette révolution est menée d'une manière pacifique ; un changement de cap, une modernisation « tranquille » de la société après une période antérieure, jugée d'une « Grande Noirceur ». Cette expérience a été très loin des violences

¹¹¹ MONIERE, Denis, *Le développement des idéologies au Québec des origines à nos jours*. Montréal : Québec-Amérique, 1977, p. 230.

que le Moyen Orient avait vécues à la même époque. En effet, l'arrière plan de la tétralogie, *Le sang des promesses*, s'oppose à cette manière tranquille d'envisager la façon dont les différentes révolutions se succèdent. Chaque pièce contient des scènes effrayantes, pleines de violence et de haine, en particulier les actes terroristes qui sont décrits dans *Ciels*.

La tétralogie a été créée en France mais conçu par un auteur, Wajdi Mouawad, qui était imprégné d'une culture canadienne et québécoise, qui vivait surtout, à l'époque, à Montréal, et qui s'adressait d'abord à des spectateurs canadiens. Ses récits témoignent de l'atrocité des conflits et des guerres ailleurs, invitent ses concitoyens à s'insurger contre la violence et contre l'injustice mais « dans l'eau calme » come le dit un proverbe. La « Révolution Tranquille » est devenue un modèle de démocratisation politique, de liberté sociale et de liberté d'expression, les écrivains québécois migrants se sentant moins menacés, à la différence des autres, plus engagés. Ils se sont plutôt repliés devant l'ouverture et la « transculturation" dont parle Pierre Nepveu¹¹², un écrivain québécois, dans un essai publié en 1989, intitulé *Transculture*. Ce romancier, essayiste et poète, estime que l'emploi du terme de « transculturalité » littéraire résout la question de la littérature migrante.

Sous le signe du mouvement et de la dérive, cette transculturalité désigne : « une littérature où les questions identitaires se posent par rapport à une culture [de référence] instituée comme majoritaire, mais aussi par rapport à la langue et à l'écriture. Cette littérature relève d'une double pratique : esthétique et socioculturelle »¹¹³. Le souci majeur de ces écrivains ne se résume pas à la déterritorialisation car le territoire continue d'exister dans l'imaginaire des écrivains dits « migrants » mais voudrait dépasser par une prise de conscience l'esprit conflictuel de l'époque sur le statut des étrangers au Canada. L'exemple de la « Révolution Tranquille » avait donné ses fruits au Québec à travers la mutation que la société québécoise a connue dans tous les domaines. Wajdi Mouawad voudrait transposer à travers sa tétralogie, à l'arrière-plan, cette image d'une telle révolution en mettant en scène un processus de maturation et de mûrissement de ses personnages à la fin de chacune des histoires qu'il imagine.

¹¹² BORDELEAU, Francine. « Pierre Nepveu : écrire pour aménager le réel », *Lettres québécoises*. In : *Revue de l'actualité littéraire*, n° 117, 2005, p. 8-10.

¹¹³ WEIDMANN KOOP Marie-Christine, *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire : entre Tradition et Modernité*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2008, p. 309.

En s'adressant à Nawal Marwan, Une réflexion de Nazira dans *Incendies* met sur la voie : « lutter contre la misère du monde, peut-être, ou tomber dedans ! »¹¹⁴. Cette phrase revient comme un leitmotiv pour marquer l'état d'âme des autres personnages de la tétralogie ; ils veulent échapper au malheur qui les entoure. C'est le projet même des intellectuels québécois qui ont milité jadis pour la « révolution tranquille » et pour la « révolution intime ».

En somme, à leur exemple, Wajdi Mouawad veut lutter contre les erreurs et les faussetés du monde et les mots en seraient le moyen. *Le sang des promesses* en serait non seulement le « cri » d'alarme mais aussi le résultat de ses expériences antérieures, vécues auparavant sur le territoire québécois, de ses lectures et de ses rencontres avec des esprits qui ont conduit au changement en cette société. Ses récits sont l'équivalent d'un vrai tapis persan tissé d'histoires entremêlées, des doses excessives d'images-chocs. L'auteur tenterait ainsi de relier la tragédie collective à sa quête personnelle. Son cri en serait l'expression et l'illustration.

I-2 Un malaise existentiel

Le malaise prêté aux personnages du *Sang des promesses* est l'expression d'une inquiétude existentielle qui est celle que l'auteur a ressentie lui-même. Des images violentes, brutales, traduisent ces craintes, notamment dans *Ciels* :

« VOIX MASCULINE. Vous nous avez habitués au sang. Mais le chien qui n'a plus que la chair sur les os n'en a pas moins la rage en plus. Compter les morts ne nous suffit pas pour pleurer les morts. Vous nous croyez en guerre alors que nous sommes en manque. Vous nous surveillez mais vous ne voyez rien. Vous nous écoutez mais vous n'entendez rien. Ni l'Alpha de nos peines, ni l'Omega de nos haines qui n'étaient qu'enchantements, qui n'étaient qu'enchantements ! Ni l'Harmonieuse calomnie de nos voix. La splendide injure de nos mots. Fabuleuse douleur, fabuleuse douleur ! Le temps des revendications est passé, voici venu le temps hoquetant. Hic ! Hic ! »¹¹⁵

Cette appréhension de l'auteur est manifeste dans les mots qu'il utilise, à travers ce qu'il appelle « le temps hoquetant ». Le passage est fragmenté par l'effet de ce « hoquet », de cet accès de nausée et de douleurs. La voix masculine qui est l'une de celles l'intermédiaire desquelles Wajdi Mouawad dénonce un désastre plus dangereux que les guerres, un « manque », un état d'addiction, de privation d'une espèce de drogue mystérieuse. L'exclamation : « vous nous écoutez mais vous n'entendez rien »¹¹⁶ exprime

¹¹⁴ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, Montréal : Leméac. Collection, « Babel », p. 38.

¹¹⁵ MOUAWAD, Wajdi. *Ciels*. Paris : Leméac. Collection, « Babel », 2009, p. 15-16.

¹¹⁶ *Ibidem*, p 15.

bel et bien cette angoisse, cette incommunicabilité, ces malentendus et ces incompréhensions qui semblent dominer désormais les relations entre les êtres humains. L'auteur s'y aventure dans *Le sang des promesses*. Il y transpose son itinéraire personnel pour une manière différente de voir le monde autrement. C'est aussi un risque à prendre que celui d'éprouver ses capacités de créer, de penser et d'affronter aussi les critiques des autres. Selon la psychanalyste suisse Danielle Quinodoz¹¹⁷ dans *Le vertige entre angoisse et plaisir*, un ouvrage publié en 1994, éprouver du plaisir ou oser être soi-même est le résultat d'un paradoxe existentiel qui est celui dans lequel vivrait chaque être humain : « se sentir à la fois un point anonyme minuscule, perdu dans la foule, et un être immense capable de penser l'univers en se sachant unique pour les êtres aimés »¹¹⁸. La condition humaine ordinaire de l'individu serait de se sentir seul dans la foule.

Ce sentiment provient d'une angoisse, d'une solitude ou d'une prise de conscience qui provoque la réouverture d'une blessure narcissique, d'une attention à soi, d'un trouble qui se traduit par le besoin d'être reconnu et compris par les autres d'une manière qui peut devenir malade. Plusieurs personnages de la tétralogie, Wilfrid dans *Littoral*, les jumeaux Jeanne et Simon Marwan dans *Incendies*, Loup dans *Forêts*, et même les voix anonymes qui interviennent dans *Ciels* qui exprimeraient cette profonde blessure. Ce malaise se nourrit dans la plupart de ces cas, selon les pièces, de contextes conflictuels variés avec d'autres personnages, au travers desquels la quête de soi est menée dans la lutte et la violence.

Sur ce point, l'une des sources d'inspiration de Wajdi Mouawad se trouverait peut-être dans la découverte ou les lectures qu'il a pu faire de philosophes ou d'essayistes contemporains, notamment Jean Paul Sartre et René Girard. Au premier, le dramaturge reprendrait les notions existentialistes de conscience, de liberté, de responsabilité, ou l'engagement tout court. Considéré comme l'un des fondateurs de l'existentialisme moderne, Sartre a résumé en une formule, « l'existence précède l'essence », la conception d'une liberté humaine qui serait sans limites et la vocation de l'homme à devoir décider par lui-même de sa propre existence. Cette philosophie est née en Europe au milieu du XIX^e

¹¹⁷ Est une psychanalyste établie en pratique privée à Genève, a écrit trois ouvrages principaux : *Le vertige entre angoisse et plaisir* (1994) *Des mots qui touchent* (2002) et *Vieillesse : une découverte* (2008). Elle parle à travers son expérience personnelle et celle de ses amis, et aussi de ses patients âgés. Pour Danielle Quinodoz, il n'y a pas de limite d'âge pour entreprendre une psychothérapie ou une psychanalyse.

¹¹⁸ QUINODOZ, Danielle. « La crise existentielle du " milieu de la vie ? : la porte étroite ». In : *Revue Française de psychanalyse* 2005/4 (Vol. 69), p. 1071-1086.

siècle au Danemark avec Sören Kierkegaard, un pasteur et un théologien protestant, et s'est affirmée ensuite entre 1890 et 1940 en Allemagne avec Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl et Martin Heidegger. Jean-Paul Sartre a contribué à la faire connaître en France à partir de 1930, en particulier dans un essai intitulé *L'existentialisme est un humanisme*, publié en 1945. Quoiqu'il parle au début de cet essai d'une liberté qui serait absolue, sans aucune limite, Jean-Paul Sartre relativise ce fondement de l'existence :

« Mais si vraiment l'existence précède l'essence, l'homme est responsable de ce qu'il est. Ainsi la première démarche de l'existentialisme est de mettre tout homme en possession de ce qu'il est et de faire reposer sur lui la responsabilité totale de son existence. Et, quand nous disons que l'homme est responsable de lui-même, ne nous voulons pas dire que l'homme est responsable de sa stricte individualité mais il est responsable de tous les hommes. Il y a deux sens au mot subjectivisme. (...) subjectivisme d'une part, choix du sujet individuel par lui-même, et, d'autre part, impossibilité de dépasser la subjectivité humaine. C'est le second sens qui est le sens profond de l'existentialisme »¹¹⁹.

Au théâtre, Jean-Paul Sartre a repris cette idée dans sa pièce *Huis clos*, créée à Paris le 27 mai 1944. Trois personnages, Estelle Rigault, Inès Serrano et Joseph Garcin se retrouvent enfermés après leur mort dans une pièce entièrement close, sans aucune porte ni fenêtre. Ils s'intentent aussitôt des procès mutuels à propos des actes qu'ils ont pu avoir commis durant leur vie. Ils sont à eux-mêmes leurs propres bourreaux, comme le découvre Inès, d'où la célèbre formule « l'enfer c'est les autres »¹²⁰.

Le même thème a été repris dans une autre pièce de Jean-Paul Sartre, *Les mains sales*, créée aussi à Paris le 02 avril 1948. L'action se déroule en 1945, avec un retour en arrière en 1943, en un pays imaginaire, germano-slave, l'Illyrie. Hugo, un jeune intellectuel bourgeois est en prison pour avoir tué deux ans auparavant Hoederer (un des chefs communistes de ce pays) qui lui avait été ordonné par le Parti car celui-ci était soupçonné de vouloir pactiser avec le Régent et la droite nationaliste de l'Illyrie. Il reçoit la visite de sa protectrice de toujours, Olga, une militante qui a obtenu de la part de Louis (un autre chef du Parti) la permission de sonder Hugo et d'apprécier s'il est « récupérable », s'il est disposé à se voir octroyer de nouvelles missions. Elle a jusqu'à minuit pour en décider. Après quoi Louis tuera Hugo si ce dernier n'est pas sauvé par Olga. Hugo pourrait être épargné s'il affirme qu'il a commis un crime passionnel et non pas un meurtre politique. Mais Hugo refuse. Il n'accepte pas de ternir la mémoire de sa victime. C'est au contraire en revendiquant en meurtre qu'il se sentira responsable et libre, et qu'il aura enfin tué

¹¹⁹ SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard, 1996, p. 19.

¹²⁰ SARTRE, Jean Paul, *Huis Clos*. Paris: Gallimard, 1947, p. 93.

Hoederer, dignement. Ce faisant, il choisit la mort. Il a assumé sa liberté jusqu'au bout. Ce qu'on apprend dans cette pièce, *Les mains sales*, c'est qu'exister, c'est vouloir et c'est choisir, jusqu'à se salir les mains, et que le pire n'être commis sans le consentement libre de celui qui le fait. La liberté, ce serait le fait d'assumer et de revendiquer ses actes.

Un personnage, dans *Incendies*, Nihad Harmani dit « Abou Tarek » incarne toutes ces contradictions de la liberté. Les deux noms qui lui sont donnés indiquent la dualité qui opère au sein de ce personnage. C'est Nihad, un enfant de l'amour comme sa mère, Nawal Marwan, l'avoue : « tu es né de l'amour »¹²¹. Il est le fils de Nawal, une chrétienne, et de Wahab, un réfugié. À l'adolescence, Nihad a été enlevé par une milice musulmane et converti de force. Après avoir été formé par l'armée de Chad, le chef des miliciens que Nawal Marwan avait tué, Nihad devient Abou Tarek, « l'homme qui joue »¹²² avec son appareil photo autant qu'avec son fusil, et qui passe son temps à tirer sans aucune pitié. Cette chenille qui se transforme en un papillon malsain, est habitée par le désir de torturer, d'humilier, de blesser. En la prison où Nawal Marwan est enfermée, il viole sa mère à maintes reprises. Il se trompe aussi de liberté au sens sartrien du terme, c'est-à-dire qu'il en abuse.

En fait, la question qui se pose est de savoir comment on peut être à la fois victime et coupable de ses actes. D'autres auteurs contemporains peuvent être sollicités pour mieux comprendre comment la permanence de la violence dans la société dont fait état *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad peut être analysée. René Girard est un anthropologue et un philosophe qui a conçu une « théorie mimétique » du comportement et du sacrifice qu'il a exposée en toute une série d'ouvrages, *La violence et le sacré* en 1972 et *Des choses cachées depuis la fondation du monde* en 1978. Pour ce penseur, le « désir mimétique », ce besoin d'imiter l'autre et aussi d'être imité par l'autre fait que les êtres humains seraient les acteurs d'un conflit constant en devenant quasi interchangeables et transformés en des « doubles » symétriques, affrontés « en miroir », dans une relation duelle et duale ou la rivalité des uns et des autres qui conduit à une violence que le sentiment du sacré chercherait à expulser par l'intermédiaire du sacrifice de victimes émissaires.

En d'autres termes, d'après René Girard, les hommes se haïraient parce qu'ils chercheraient à se ressembler et à s'imiter. Ces « doubles » sont aussi des « rivaux ». La

¹²¹ MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*. Paris : Actes Sud/ Leméac. 2003, p. 87.

¹²² *Ibidem*, p. 73.

violence serait ainsi une des données fondamentales des sociétés depuis l'origine du monde. Pour étayer cette thèse, René Girard, a beaucoup puisé dans la littérature et dans la mythologie antique. Dans *Le sang des promesses*, Wajdi Mouawad reprend cette idée de « double » et de désir mimétique mais il l'altère aussi. Ses « doubles », les jumeaux que l'on rencontre dans ses spectacles, sont de « faux doubles », ce sont des couples de « faux jumeaux », composé d'un frère, généralement monstrueux ou avorté, à l'exception de Simon Marwan dans *Incendies*, et d'une sœur, active, Jeanne Marwan dans la même pièce, ou Léonie, Aimée, Hélène, dans *Forêts*. Le recours à la légende d'Œdipe mais aussi, en filigrane, à l'histoire d'Amphion et de Zetos, d'Hélénos et de Cassandre, de Phrixos et d'Hellé, de faux jumeaux mythiques, serait une manière de transposer ces réflexions sur la violence empruntées par Wajdi Mouawad à partir de ce qu'il aurait retenu des livres de René Girard, mais sous une forme plus concrète, métaphorique.

Selon un autre penseur, le philosophe Éric Lowen, la violence serait pas seulement une partie intégrante des comportements humains mais serait liée au sentiment du sacré. Toutes les religions monothéistes ont une histoire sanguinaire et terrifiante, explique-il ainsi dans l'une de ses conférences contenue dans un ouvrage paru en 2012, *Les sources de la violence dans L'Ancien Testament, La Bible et Le Coran*¹²³. Cet auteur s'est même référé au texte sacré de ces religions afin de renforcer sa vision. Et il finit par en conclure qu'il s'agirait de « violences justifiées, exemplarisées, modélisées et sacrées »¹²⁴. Les grandes religions seraient à l'origine d'innombrables formes de violence. Les pièces qui composent *Le sang des promesses* ont toutes pour toile de fond la violence religieuse et le fanatisme qui déchirent le Moyen Orient et le monde depuis la fin du XX^e siècle.

De son côté, un historien arabe qui vivait au Moyen Âge, Ibn Khaldoun, considéré comme l'un des précurseurs de la sociologie moderne, évoquait déjà l'évidence de la violence dans la nature humaine. Ce qu'il a déclaré à ce propos résume en quelque sorte les thèses de René Girard : « La guerre est naturelle à l'homme, aucune nation, aucune génération n'y échappe. Le désir de se venger a ordinairement pour motif la rivalité d'intérêts et la jalousie, ou bien l'intimité, ou bien la colère au service de Dieu et de la

¹²³ Une conférence donnée le 15/11/2012 à L'UTL, à Toulouse.

¹²⁴ LOWEN, Eric. « Les sources de la violence dans l'Ancien Testament, La Bible et Le Coran ». In : *Conférence du forum des savoirs*, n°1000-231. Toulouse : Association ALDERAN, 2012, p.3.

religion, ou bien encore celle que l'on met à défendre la souveraineté et à en entendre la puissance »¹²⁵.

Il est à noter que depuis ces commencements de l'histoire humaine et la « fondation du monde », la violence fratricide a eu lieu entre les fils d'Adam, Abel et Caïn. Toutes les grandes traditions monothéistes : le judaïsme avec l'*Ancien Testament*, le *Talmud* et Moïse, le christianisme avec le *Nouveau Testament* et Jésus, et l'Islam avec le *Coran* rapportent le récit de ce crime fondateur.

Dans la Grèce antique, païenne, cette histoire de fratricide était en relation étroite avec le destin des fils d'Œdipe, Étéocle et Polynice, ces frères ennemis qui se sont disputés le pouvoir lors de l'abdication de leur père, jusqu'à s'entretuer. Sophocle l'a rappelé dans son théâtre pour s'en servir comme explication de l'existence de la violence ancrée dans les comportements humains. Ce premier meurtre, originel, déclencherait le premier développement culturel de l'humanité car, comme le commente René Girard dans *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, « c'est à un meurtre analogue que mille communautés rapportent leur propre fondation. Rome, par exemple. Romulus tue Remus et la ville de Rome est fondée »¹²⁶. À ce sujet, René Girard ajoute que ces « nombres de mythes et de rites associent violence et jumeaux biologiques en raison d'une confusion fréquente »¹²⁷ et entretiennent des luttes et des conflits qui reposent tous sur le désir « mimétique », ce besoin de s'imiter mutuellement, du fait que « l'homme est la créature qui ne sait pas quoi désirer et qui se tourne vers les autres afin de se décider »¹²⁸. Dans *Incendies*, la seconde des pièces écrites par Wajdi Mouawad, le personnage de Nihad Harmani dit « Abu Tarek » incarnerait le mieux ce « désir mimétique » : il tue et il torture pour faire comme tout le monde autour de lui.

Ce désir d'imiter l'autre peut être expliqué dans le mythe d'Œdipe parce que ce dernier estime avoir besoin inconsciemment, en raison de sa nature humaine même, de ce que son père Laïos possède, le trône et l'amour (l'épouse, Jocaste). Cette rivalité le conduit,

¹²⁵ IBN KHALDOUN, Chapitre 35. In *Les Prolégomènes*. Troisième partie. [en ligne] Disponible sur : <URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/Ibn_Khaldoun/Prolegomenes_t1/ibn_pro_I.pdf. (Consulté le 03/01/2016)

¹²⁶ GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Grasset, 1978, p. 170.

¹²⁷ PAPERASAROVSKI, Marija. « L'extension du domaine de la cohérence. Lecture de la tétralogie de Wajdi Mouawad ». In : *SRAZ LVIII*, 121-137 (2013), p. 128.

¹²⁸ *Ibidem*.

bon gré mal gré, au parricide et à l'inceste. Ainsi, René Girard assigne la violence dans le désir par rapport à l'histoire d'Œdipe dans ce qui suit :

« Dans la rencontre d'Œdipe et de Laïos au carrefour, il n'y a d'abord ni père ni roi ; il n'y a que le geste menaçant d'un inconnu qui barre son chemin au héros, il y a ensuite le désir qui frappe cet inconnu et qui se dirige, aussitôt, vers le trône et l'épouse, c'est-à-dire vers les objets qui appartiennent au violent. Il y a enfin, l'identification du violent comme père et roi. C'est la violence en d'autres termes, qui valorise les objets du violent, c'est parce qu'il est violent qu'il passe pour le père et pour le roi. N'est ce pas cela que veut dire Héraclite quand il affirme : la violence est père et roi de tout ? »¹²⁹.

Ainsi selon cette approche, la violence est toujours mêlée au désir et tirerait son origine dans un sadisme qui serait inhérent aux êtres humains. Dans *Forêts*, les couples de faux jumeaux représentent cette ambivalence elle-même très ambiguë de la nature humaine : Edgar, le jumeau d'Hélène découvre que son père couche avec sa sœur jumelle sans qu'elle se soit rendu compte de ce lien de parenté. Jaloux de ce fait monstrueux, il tue son père, puis viole sa sœur et se donne enfin la mort : « Edgar : je ne suis pas affreux, je suis en rage, en sang, en eau, en sueur, en sel, en colère en guerre et en tout ce que tu voudras qui se rapproche plus ou moins du désir de tuer, d'assassiner, d'égorger ! Et pas seulement pour ce qu'il te fait, mais aussi pour tout ce qu'il m'enlève en me forçant à rester ici, m'empêchant de découvrir le monde »¹³⁰.

Fou de désespoir et de rage devant la jouissance éprouvée par sa sœur, il se laisse entraîner à une violence meurtrière absolue.

Le même mécanisme semble déjà décrit dans la légende d'Œdipe, Celui-ci vit à Corinthe, et il croit être le fils de Polybos, le roi de Corinthe, et de Périboea, son épouse. Raillé lors d'un festin par un convive qui était pris de vin, et qui lui reprochait de n'être point le fils de ceux qu'il croyait être ses parents mais d'être au contraire un enfant qui aurait été né d'un père inconnu. Face à cette révélation brutale, Œdipe s'enfuit jusqu'à Delphes pour consulter la Pythie, l'oracle du temple consacré à Apollon dans cette ville. Mais l'oracle ne répond pas à la question posée mais lui annonce qu'il est voué à tuer son père et à épouser sa mère. Effrayé, Œdipe décide de ne pas retourner à Corinthe pour éviter que l'oracle ne s'accomplisse parce qu'il croit alors que Polybe et Merope sont ses vrais parents. Sur la route, à un carrefour, il rencontre un vieil homme sur un char. Ils se disputent et en viennent aux mains. Œdipe tue le vieil homme, sans savoir à cet instant

¹²⁹ GIRARD, René, *La violence et le sacré*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1972, p.215.

¹³⁰ MOUAWAD, Wajdi. *Forêts*. Paris : Actes Sud/ Leméac. 2006. p.78.

qu'il s'agit de son père. La première partie de l'oracle est accomplie. Arrivé devant les portes de Thèbes et après avoir résolu l'énigme du Sphinx, il obtient la main de la veuve de Laïos, Jocaste : le second volet de l'oracle est accompli.

Ce voyage vers Thèbes, Œdipe le perçoit comme un premier signe de résurrection, une promesse d'engagement, ainsi que le souligne Christiane Singer, une romancière et une essayiste française, à propos du sentiment d'une liberté retrouvée qu'il ressentirait :

« La vraie aventure de vie, le défi clair et haut n'est pas de fuir l'engagement mais de l'oser. Libre n'est pas celui qui refuse de s'engager. Libre sans doute est celui ayant regardé en face la nature de [l'existence]- ses abîmes, ses passages à vides et ses jubilations- sans illusions, se met en marche, décidé à en vivre coûte que coûte l'odyssée, à n'en refuser ni les naufrages ni le sacre, prêt à perdre plus qu'il ne croyait posséder et prêt à gagner pour finir ce qui n'est à côté à aucune bourse: la promesse tenue, l'engagement honoré dans la traversée sans feintes d'une vie d'homme »¹³¹.

C'est dans ce sens d'un engagement honoré et d'une promesse tenue auxquels Christiane Singer fait référence qu'il faut comprendre l'aventure d'Œdipe et celle des personnages de Wajdi Mouawad dans *Le sang des promesses*, Wilfrid dans *Littoral*, les Jeanne et Simon dans *Incendies* et Loup dans *Forêts*.

Mais il existerait dans cette tétralogie une strate de références encore plus profonde, et résolument moderne que Wajdi Mouawad a aussi utilisée. Ce sont les emprunts, déclarés ou voilés, qu'il semble faire aux idées de Sigmund Freud. Le mythe d'Œdipe acquiert des significations nouvelles avec les théories psychanalytiques de Sigmund Freud, sur le « complexe d'Œdipe ». Cette expression est utilisée pour la première fois dans ses écrits dans *Die Traumdeutung* en 1899, traduit en français en 1910 sous le titre *L'interprétation du rêve*. Auparavant, Sigmund Freud avait travaillé sur les pulsions et sur la névrose, et il avait déjà découvert l'existence d'un « complexe de castration » résultant de la différence entre les sexes, qui structurerait ce qu'il appellera par la suite le « complexe d'Œdipe », à savoir l'apparition chez les garçons d'un désir incestueux à l'égard de leur mère. Un médecin, Annette Fréjaville, résume ainsi ce qu'il en serait de cette association de sentiments et de souvenirs devenus inconscients qui conditionneraient en partie les actes et les comportements des personnes :

« [Évoquant] les émois de certains garçons à la puberté, Freud, habituellement soucieux de préserver la relation du fils à sa mère de toute ambivalence, trouve cette fois-ci matière à griefs. Devenu adolescent, il

¹³¹ SINGER, Christiane, *Éloge du mariage, de l'engagement et autres folies*. Paris : Albin Michel, 2000, p.18.

ne peut plus ignorer l'existence de relations sexuelles entre elle et le père. De façon plus érotisée, il retombe sous la domination d'Œdipe et de son complexe »¹³².

Ce désir incestueux serait ancré dans l'inconscient de l'adolescent depuis son jeune âge, et son attachement à la mère est fort remarquable. Tirailé entre « la concupiscence et la soif de la vengeance »¹³³, car il « ne pardonne pas à sa mère son infidélité au profit du père »¹³⁴, quand il prend conscience qu'il existe des relations sexuelles entre ses parents, il voudrait se venger de sa mère, qui l'a trahi avec le père. Depuis, d'autres études psychanalytiques ont été menées et d'autres théories construites pour donner naissance à d'autres « complexes » pour l'Œdipe de notre époque, voire pour trouver même un « complexe contre-œdipien », c'est-à-dire un rempart contre l'histoire même d'Œdipe afin de se défendre de ces pulsions mêmes. Autrement dit, cette légende antique et ce « complexe » vulgarisé sont devenu parmi les intellectuels modernes une sorte de *vade-mecum* de la pensée humaine.

En effet, la légende ancienne éclaire et obscurcit en même temps la destinée particulière des principaux personnages du *Sang des promesses* de Wajdi Mouawad. Tantôt ils s'attachent à leurs parents, à leurs mères notamment, en cherchant à en savoir plus sur leur vie, tantôt ils veulent s'éloigner d'un lourd passé violent et sanglant, et ils optent pour l'oubli pour s'en débarrasser et vivre une vie libre et paisible.

En lisant les différentes parties du cycle du *Sang des promesses*, on remarque une forte présence de l'histoire d'Œdipe dans la mesure où tous les protagonistes s'interrogent sur leurs propres passés et se mettent à la recherche de leurs origines. Cette préoccupation majeure est présente dans toutes les pièces. Le mythe d'Œdipe est surtout convoqué toutefois dans *Incendies*, et le personnage qui le réincarnerait au plus près, ce serait Nihad Harmani dit Abou Tarek, celui qui viole sa mère Nawal Marwan en prison, sans savoir qu'elle est « la femme qui chante »¹³⁵ qu'il l'a tant recherchée. Dans son texte de présentation de *Littoral*, affirme Wajdi Mouawad, ce serait Wilfrid qui incarnerait Œdipe au plus près. Dans *Forêts*, mais Loup est un personnage féminin, ce qui est une singulière distorsion de la figue d'Œdipe tandis que les jumeaux, Simon et Jeanne Marwan, en seraient un éclatement dans *Incendies* et Clément Szymanowski en serait un dernier avatar dans *Ciels*, de même que Charlie Eliot Johns. Mais c'est Victor Eliot Johns, le fils de

¹³² FREJAVILLE, Annette, « Œdipe, ses complexes et notre époque ». In : *Revue française de psychanalyse* 2002/1 (Vol. 66), p. 129-144.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, Montréal : Leméac, Collection, « Babel », p.118.

Charlie Eliot Johns, qui meurt à la dernière scène. Le mythe est donc inversé : le père n'a pas pu empêcher la mort de son fils dans un attentat. Il reste que les dits personnages mènent tous une quête identitaire parce que les quelques bribes d'informations et de conversations sur le passé de leurs ancêtres qu'ils ont découvert réveillent en eux l'incertaine histoire de leur naissance.

Si l'écho du mythe d'Oedipe traverse l'ensemble des pièces, le seul « inceste » véritablement accompli l'est dans *Incendies* dans la mesure où la mère, Nawal Marwan, découvre que le bourreau qui l'a violée en prison est non seulement le père de ses enfants, mais aussi le fils qu'elle avait passé des années à chercher. Elle le reconnaît à un objet de son enfance, à travers un petit nez de clown. Dans *La lettre destinée au fils*, Nawal Marwan affirme :

« À l'instant, tu étais l'horreur. À l'instant, tu es devenu le bonheur. Horreur et bonheur. Le silence dans ma gorge. Tu doutes ? Laisse-moi te dire. Tu t'es levé et tu as sorti ce petit objet, si ridicule et si ancien, objet de l'enfance. Des rires dans la forêt, de l'amour, objet du destin. Ce petit nez de clown, et ma mémoire a explosé, elle a explosé... »¹³⁶.

À partir de cet instant, également, Nawal Sarwan se remémore son idylle avec Wahab, un réfugié qui venait du sud. Toutes les images du bonheur et de l'amour avec son amant se présentent devant elle et envahissent son esprit. Les rires dans la forêt et ces beaux souvenirs lui font oublier les tortures commises par son bourreau. Il est devenu le bonheur à présent, disait-elle.

Dans le premier volet de la tétralogie, *Littoral*, Wilfrid incarne la figure mythique d'Œdipe pour deux raisons : l'inceste qui est inversé et le thème de la recherche des origines. La « dimension incestueuse »¹³⁷ est toutefois un peu détournée ou même ironique car, si Œdipe a des relations sexuelles avec sa mère, Wilfrid les a avec son père, d'une manière métaphorique et symbolique, à distance. Le récit dans *Littoral* s'ouvre sur une scène où Wilfrid est chez un juge. Il est furieux et désespéré, il a appris par téléphone la mort de son père (qu'il n'a cependant jamais connu), mais en des circonstances très intimes alors qu'il était en train de faire l'amour avec une « déesse » dont il ne se souvient d'ailleurs plus du nom lorsqu'il reçoit « un coup de téléphone à trois heures du matin [...] »

¹³⁶ MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*. « op.cit » p, 87.

¹³⁷ RUBIRA, Virginie, *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*. France : Acoria, 2014, p. 27.

juste au moment de l'éjaculation, [lui] annonçant la mort de père, si ce n'est pas le destin, qu'est-ce que c'est bordel ? »¹³⁸.

Le ton est violent. L'argument est cocasse et la provocation pure.

Contrairement aux versions antiques de l'histoire d'Œdipe qui tendent à le disculper moralement pour faire ressortir le caractère implacable et injuste de la malédiction dont le héros mythique avait été la victime, Wilfrid insiste sur sa propre responsabilité : « ma mère est morte en me mettant au monde, mon père est mort pendant que je baisais comme un perdu ! À moi tout seul j'ai inversé le jour avec la nuit et la nuit avec le jour en tuant ma mère pour coucher avec mon père »¹³⁹. Ce renversement très fantasmagorique s'explique par le fait que Wilfrid se serait senti responsable non seulement de la mort de sa mère, trop faible pour supporter l'accouchement mais qu'il se serait senti être aussi la cause de la mort de son père. Il éjacule à l'instant précis, en effet, où il décroche son téléphone pour apprendre le décès de son père. Un engrenage se déclenche. Il doit lui trouver un lieu de sépulture. Le pays d'origine de ce père était dévasté par la guerre et il n'y avait plus de place pour le défunt. Les cimetières étaient saturés par le trop grand nombre de morts. Face à ce désastre, Wilfrid est désemparé. Il ne sait plus où il en est. Il éprouve une sensation de tourbillon identitaire : « je ne suis rien, un quidam ou alors je ne sais pas ou je n'ai jamais su ! »¹⁴⁰. L'annonce de cette mort met fin à sa jouissance, à sa liberté, à son identité. Il remet en question jusqu'à son sentiment d'exister dans le monde.

Se dédoublant à travers le Chevalier de Guiromelan, il délire et il rentre en lui-même en un interminable discours intérieur où la colère et la peur troublent son esprit. Il éprouve une sensation de dérive mentale comme l'illustre l'extrait suivant : « Sors-moi d'ici ! Honte ! Honte au monde, honte au mal, honte à la souillure ! Wilfrid au cœur lumineux, délivre moi de ce cauchemar où mes mains mon cœur et mon esprit sont en proie aux tourments les plus obscurs. Je ne sais plus qui je suis, ce que je fais et ce que j'ai à faire ! Aide- moi ! »¹⁴¹.

Il se sent humilié. Il se sent égaré. Il aspire à échapper à ce cauchemar, à ce très mauvais rêve où il est pris au piège. Ses propos deviennent ensuite un véritable plaidoyer contre la mort, les sévices, la torture, la haine, la cruauté, la violence et la guerre. Par les

¹³⁸ MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*. « op.cit », p. 12.

¹³⁹ *Ibidem*, p.22.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.11.

¹⁴¹ *Ibidem*, p.15.

mots, par ces cris de protestation, par ce qui serait le pouvoir du verbe, il cherche à se délivrer de cette sensation d'horreur en s'armant d'une volonté acharnée de s'en sortir. On la perçoit, affirme une autre critique, Diane Godin, en 1999, dans *Jeu. Revue de théâtre*, comme « une façon d'agir la perte pour donner [au personnage] un sens qui puise sa force dans la possibilité d'une renaissance »¹⁴². Face à l'absence et à la violence, l'être humain doit toujours rechercher une issue. Au sein de cette douleur, Wilfrid prend une décision pour assumer ce qu'il doit faire : « mon père est mort il y a trois jours, je suis venu pour l'enterrer dans son village et le réconcilier avec la vie »¹⁴³. La résolution semble fermement prise et après une hésitation et un dégoût initial à propos de sa situation lamentable, il gagne le pays natal de son père pour l'enterrer.

Dans le deuxième volet du cycle, *Incendies*, des éléments du mythe d'Œdipe sont également présents à travers la figure de Nihad qui commet un inceste, et l'histoire des jumeaux Jeanne et Simone Marwan qui semble analogue à celle des fils d'Œdipe : Polynice et Étéocle. Le testament de leur défunte mère les oblige de retrouver leur père et leur frère. L'histoire révèle par la suite que Jeanne et Simon sont nés de l'union entre Nihad, leur frère, et Nawal, leur mère. On l'avait forcée à abandonner son enfant, Nihad, à sa naissance, comme Jocaste avec Œdipe. Nihad est le fruit d'un viol. Au début, Nawal Marwan n'arrive pas à le reconnaître quand elle est emprisonnée à la prison de Kfar Rayat, et qu'elle est prise pour une prostituée sous le nom de « la femme qui chante ou pute n°72 »¹⁴⁴. Elle est torturée et violée à plusieurs reprises par Abou Tarek, qui est en vérité Nihad Harmani. Plus tard, elle le reconnaît lors du procès de ce bourreau, lorsqu'il exhibe un débris de jouet, un nez de clown¹⁴⁵ qu'elle avait glissé dans les langes du nouveau-né avant qu'il ne lui fut enlevé. Cet indice agit dans le récit au même titre que les « pieds troués » d'Œdipe dans le mythe. C'est un signe irréfutable de reconnaissance. Cette notion d'inceste est cependant atténuée dans le discours de Chamseddine, un grand sage, lorsque celui-ci prétend rapporter, toujours dans *Incendies*, non un mythe venant de siècles anciens mais un récit des temps modernes :

« CHAMSEDDINE: Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère était ton père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad, il est devenu Abou Tarek. Il a cherché sa mère, l'a trouvée et ne l'a pas reconnue. Elle a cherché son fils, l'a trouvé et ne l'a pas reconnu. Il ne l'a pas tuée car elle chantait et il

¹⁴² GODIN, Diane. « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe ». In : *Revue de théâtre* n°92, (3) 1999, pp.99-106-110.

¹⁴³ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, « op .cit », p. 49.

¹⁴⁴ MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*. Paris : Actes Sud/ Leméac, 2003, p.56.

¹⁴⁵ *Ibidem*, pp.84-85.

aimait sa voix. Le ciel tombe, Sarwane, il tombe. Oui, oui tu comprends bien, il a torturé 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 »¹⁴⁶.

C'est ainsi que Chamseddine, le sage du village, dévoile à Simon Marwan d'une manière progressive et moins choquante le secret de sa naissance et l'histoire de ce franc-tireur, Abou Tarek, son père et son frère

En ce qui concerne le parricide dans cette histoire, il peut être compris en revanche d'une manière très symbolique dans la scène 31 d'*Incendies*, quand Nihad tue le photographe : « L'HOMME: Qu'est ce que vous faites ? ! [...] Ne me tuez pas ! Je pourrais être votre père, j'ai l'âge de votre mère... Nihad tire »¹⁴⁷. Cette scène montre la cruauté manifestée par Nihad en sa fonction de bourreau. Sa victime, le photographe, le supplie en tant que son père, mais l'autre adore lui tirer dessus. C'est très consciemment qu'il commet ce parricide.

Toujours dans *Incendies*, les jumeaux qui ont reçu pour mission selon le testament de Nawal Marwan de retrouver leur père et leur frère éclatent en reproches contre leur mère et s'interrogent sur leur place dans le monde. Pour Simon qui remet en question ce lien qui devrait être affectif et sacré, cette relation est marquée par la haine et par la violence :

« Elle ne dit pas une seule fois le mot de mes enfants pour parler de nous ? ! Le mot fils, le mot fille ! Je veux dire, je ne suis pas cave ! [...] pourquoi elle dit les jumeaux ? ! Sortis de mon ventre, comme si on était un tas de vomissure, un tas de merde qu'elle était obligée de chier, pourquoi ? »¹⁴⁸.

Or, le fait que sa sœur jumelle Jeanne soit plus raisonnable avec sa rigueur géométrique, exprimée à travers l'image du polygone de visibilité et celle de la règle de calcul de base dite du "*un plus un*" qui peut faire "*un*" n'empêche pas qu'elle soit aussi perdue lorsqu'elle tente de résoudre cette énigme de son côté. Dans la séquence intitulée « La conjecture à résoudre » dans *Incendies*, elle se demande : « Quelle est ma place dans le polygone ? Pour trouver, il me faut résoudre [la] conjecture »¹⁴⁹. Terrifiée par la mission qu'elle devrait accomplir, elle remet en question le sens de sa propre vie, de son avenir et de son existence via ces questions : « Qu'est ce que tu sais de moi ? D'elle [de sa mère] ?

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.84.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.75.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 21.

Rien. Tu ne sais rien. Comment on fait pour vivre ? »¹⁵⁰. À l'instar de Wilfrid, Jeanne remet tout en doute, sa vie, ses origines. Accablé par la crainte et par la peur, elle ne sait plus comment continuer à mener sa vie. Son présent et son avenir n'auront plus de sens si elle doit persister à tout ignorer sur son passé. Dès lors, les jumeaux ne savent plus où se trouve la vérité. La perception de leur sentiment, de leur identité est aussi brouillée. La référence à la figure d'Œdipe apparaît alors d'une manière indirecte : ils ont la sensation d'appartenir à une lignée maudite, analogue à celle des Labdacides, la famille d'Œdipe.

Ces idées de lignage et d'arbre généalogique et de tradition familiale malheureuse sont fort présentes dans le troisième volet de la tétralogie. Dans *Forêts*, Loup, l'héroïne, semble suivre les pas d'Œdipe, sans que le nom de ce héros soit jamais prononcé, et tente de comprendre la signification de la malédiction dont elle se sent la victime en remontant dans le temps à travers sept générations successives d'aïeules, d'Odette à Hélène, puis à Léonie, à Ludivine, à Sarah, à Luce et, enfin, à Aimée, à sa mère. L'incommunicabilité et la colère entre les personnages règnent dans le récit. La violence y éclate à cause des amours impossibles. On y retrouve également des parricides, des incestes et des suicides.

Les débuts de l'histoire qui est rapportée dans *Forêts* se situent dans la forêt des Ardennes à partir de 1874, là où on croyait pouvoir vivre dans le bonheur et la sérénité, mais les intentions d'Albert sont vite emportées par un mirage. Il rêve « d'un retour fabuleux vers les origines de la bonté qui saura [les] arracher à la violence du monde d'aujourd'hui qui broie aucun d'entre nous, sans pitié, sans repos et pour l'éternité »¹⁵¹. Albert est épris d'Odette, mais celle-ci est enceinte de son propre père, Alexandre. Albert ignore aussi qu'il est le demi-frère d'Odette. Il ne croit avoir aucun lien de sang avec elle. Les enfants jumeaux d'Odette, Edgar et Hélène, naissent et la malédiction se poursuit alors, renouvelée, dans la forêt des Ardennes, perçue désormais comme un lieu d'horreur et de torture¹⁵². Le jeune Edgar, l'un de ces jumeaux, découvre la vérité. Fou de désespoir, il finit par tuer son père et par violer à son tour sa sœur Hélène, puis il se donne la mort en se jetant dans un fossé où se trouvent enfermés des animaux sauvages.

Cette histoire est proche et en même temps très différente de celle d'Œdipe. Les incestes sont commis sans que les personnages éprouvent de sentiments de culpabilité en les commettant. Même après avoir appris la vérité, ils continuent à s'accoupler. L'inceste

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.37.

¹⁵¹ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, Paris : Actes Sud /Leméac, 2006, p. 68.

¹⁵² GINGRAS, Chantal. « Wajdi Mouawad ou le théâtre d'odyssée ». In : *Érudit*, n° 146, 2007, pp. 42-46

doit concerner toute la lignée. Les permutations et les substitutions opérées apparaissent à travers la conception des personnages : Edgar et Hélène. Le premier, Edgar est Œdipe, il est le meurtrier du père ; la seconde, Hélène est Jocaste mais c'est une sœur qui se substitue à une mère. La souillure subie par Hélène reprend celle qui a été subie par Jocaste. La malédiction semble cependant se retourner contre tous les membres de la famille, en une même chaîne sans fin.

Cette malédiction transmise de génération en génération constitue l'une des portes que Loup ouvre pour retrouver la mémoire de son sang, celle de sa filiation et de son acharnement aussi contre sa mère. Loup se sent la victime d'un crime abominable puisqu'elle fait partie de cette famille maudite, et elle s'attend à recevoir un jour le châtement du viol et de l'inceste commis. Elle voit donc en sa mère la source de son malheur : « Tu ne m'as pas donné la vie, tu m'as légué ta douleur comme ta mère Lucie t'as légué la sienne [...] je voudrais tellement ne plus te connaître, maman, ne plus me souvenir de toi »¹⁵³. Elle confie son malaise et ses douleurs à son père : « Papa, mon âme a mal aux dents; vague qui m'emporte de l'intérieur comme des lames de fond, comme des caries impossibles : sensibilité, fragilité, incapacité, peine, peur et colère »¹⁵⁴. Loup exprime l'intensité de sa souffrance auprès de son père et avoue l'incertitude de pouvoir mener une vie ordinaire à cause de ce passé honteux de sa lignée. Les violences qu'elle a subies semblent provoquer en elle de graves désordres psychiques. Elle se sent décalée de son monde et elle aspire à un monde meilleur :

« Loup : Je ne suis pas certaine que je vais être assez forte pour soulever seule une pareille charge. [...] Et je ne comprends pas pourquoi c'est à moi de faire ça ! De faire tout ça ! J'en veux à ma mère, à mon père, j'en veux au monde entier, on dirait qu'ils se sont tous passés le mot en se disant que Loup fera le ménage quand elle arrivera et ils sont tous restés assis sur leur cul, sacrement, sans savoir aimer sans savoir donner, abandon sur abandon ! »¹⁵⁵.

L'amour impossible, l'abandon et le degré d'horreur de ce qu'elle a subi tout au long de son existence suscitent en elle le besoin de s'interroger sur son sort. Elle se pose à cet égard une question fondamentale : « J'ai peur de ne pas trouver ma place dans le monde ! C'est important ça de trouver sa place dans le monde quand on a seize ans, non ? »¹⁵⁶. Même le lecteur est impliqué dans cette interrogation, il y est invité, sollicité par

¹⁵³ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, « op.cit », p.36.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp.42-43.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp.70-71.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 71.

l'expression : « non, ou n'est ce pas ? » qui l'engage à y répondre à son tour pour atténuer cette peur.

Avec *Ciels*, le dernier volet de la tétralogie, le conflit entre les générations se déroule dans un univers beaucoup plus étendu, à ciel ouvert en quelque sorte et à l'échelle du monde entier, en utilisant la « toile », le *web* et les technologies de l'informatique. Mais, l'incommunicabilité et l'incompréhension demeurent même générales car les messages sont codés par des mots de passe. C'est sur cet arrière-plan que les tensions entre les générations perdurent dans l'univers de *Ciels*.

Considéré pourtant par Wajdi Mouawad comme une sorte de contrepoint musical dont l'inspiration s'opposerait aux trois pièces antérieures de la tétralogie, ce dernier spectacle du Sang des promesses renoue pourtant avec de nombreux motifs présents dans les trois pièces précédentes, *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. Le motif de l'oracle antique réapparaît. Le mythe ancien est repris et réinvesti dans la mesure où les annonces qui sont faites ou les messages qui sont interceptés annoncent des événements à venir sous la forme de phrases à décoder ou à décrypter :

« L'ange n'est pas seul !
Je répète : L'ange n'est pas seul !
Le vent se lève
Les poètes ne marchent pas avec des parapluies !
Je répète : les poètes ne marchent pas avec des parapluies !
La porte est dans le plafond !
Il y a donc une clé !
Je répète : il y a donc une clé ! »¹⁵⁷.

Clément Szymanowski se donne pour mission de sauver le monde d'un attentat terroriste en préparation, ceci à la suite du suicide de Valéry Masson, l'un des membres de son groupe de contre-terroristes, pour des raisons qui restent obscures dans la pièce. Grâce à des moyens technologiques ultrasophistiqués, il cherche lui aussi à décrypter les messages qui envoyés par des terroristes. Dans cette perspective, le motif de la filiation conçu comme un conflit œdipien s'élargit à l'ensemble d'une même génération humaine. Il dépasse la mémoire individuelle pour devenir une aventure collective :

« J'ai besoin de vous, je sais sans en comprendre la raison que nous devons nous rencontrer ! Nous le devons ! [...] il y a quelque chose à sauver, il ya quelqu'un à sauver. Un innocent [qui] appelle sans appeler, il invoque sans invoquer et seuls vous et moi pouvons l'entendre parce que Valéry s'est donné la

¹⁵⁷ MOUAWAD, Wajdi. *Ciels*, Actes Sud Leméac, 2009, p. 42.

mort ! Parce qu'il a ressenti que seule la violence de sa disparition saurait sonner à nos oreilles l'alarme pour nous faire comprendre que le monde est sur le point de chuter ! J'ai besoin de vous ! »¹⁵⁸.

Clément Szymanowski finit par déchiffrer un message décisif à travers la lecture du tableau de *l'Annonciation de Tintoret*¹⁵⁹. Ce dernier, Jacopo Robusti, dit Tintoretto (en français le Tintoret), est un peintre italien de la Renaissance qui a vécu entre 1518 et 1594, que l'on associe au mouvement maniériste de l'école vénitienne de peinture. L'« Annonciation », c'est l'annonce faite à Marie de sa maternité divine par l'archange Gabriel. Pour deux critiques françaises de Wajdi Mouawad, Anna Mirabella et Marielle Vannier, « l'Annonciation », c'est l'acceptation de Marie, le moment de l'Incarnation, c'est-à-dire, entre autres et dans les termes du prédicateur, la venue de l'incommensurable dans la mesure, de l'infigurable dans la figure »¹⁶⁰. Le tableau, élaboré entre 1582 et 1587, est conservé à la Scuola Grande de San Rocco, à Venise, en Italie. Il met en scène la Vierge Marie avec l'ange Gabriel. Pour Wajdi Mouawad dans *Ciels*, Marie représente une figure d'un Occident vierge que les terroristes voudraient violer, et Gabriel la figure d'un terroriste violeur.

Dans cette perspective, deux lectures peuvent être faites de cette *Annonciation*¹⁶¹ telle que Wajdi Mouawad l'évoque dans sa pièce. Tout d'abord, le malaise politique et existentiel qui est invoqué concerne le monde entier et non plus une seule personne, comme dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* ou dans l'histoire ancienne d'Oedipe. Tout le monde est impliqué ! Ensuite, le sentiment du sacré s'altère. Les puissances surnaturelles ou divines n'interviennent plus sur le destin des êtres humains. Ce sont des êtres ordinaires, des individus anarchistes, pervers, qui préparent des attentats en de multiples lieux. Les explications proposées par l'auteur sont aussi d'un ordre historique et humain. La révolte qui est partagée par ces terroristes ne s'explique plus par une intervention de forces divines. L'argument est purement profane. La malédiction subie par les personnages n'est plus le fait d'une malédiction surnaturelle.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 52-53.

¹⁵⁹ Voir annexe n °13, tableau de l'Annonciation de Tintoret.

¹⁶⁰ Anna MIRABELLA et Marielle VANNIER. « Le texte de Wajdi Mouawad : un puzzle autour de deux tableaux » [en ligne] Disponible sur le site Théâtre contemporain : <URL : <http://educ.theatre-contemporain.net/pièces/Ciels/textes/Ciels/texte/idcontent/17121>. (Consulté le 17/12/16.)

¹⁶¹ Selon mes propres lectures pour le tableau de Tintoret, je trouve que c'est une image au rêve prémonitoire lié aux événements du 11 septembre 2001, le tableau indique 8 pays qui seront attaqués : la France, les États-Unis, l'Angleterre, l'Italie, la Russie, l'Allemagne, le Japon, le Canada.

Face à cette menace et au désarroi provoqué par la guerre engagée par des terroristes anonymes, tous les personnages de *Ciels* semblent en alerte. Le malaise initial qui avait été évoqué dans *Littoral* devient une sensation de malaise qui submerge tous les personnages dans ce dernier spectacle. Les bribes de paroles sur la vie et sur un avenir incertain envahissent les récits et témoignent de cette angoisse et de cette peur existentielle. L'argumentation reste subtile. L'auteur relate des faits historiques pour mettre en exergue des vérités immédiatement contemporaines. Le conflit entre les générations apparaît aussi beaucoup plus nettement dans ce dernier volet, *Ciels*, avec des voix anonymes qui appellent à la vengeance et au parricide.

3 - Une promesse faite

Comme son nom l'indique, la tétralogie de Wajdi Mouawad, *Le sang de Promesses*, porte sur une promesse, sur des assurances ou des engagements pris qui impliquent qu'une parole a été donnée, et doit être tenue. Il s'agit, entre autres, de promesses qui diffèrent d'une pièce à une autre. Dans *Littoral*, c'est pour Wilfrid l'obligation qu'il s'impose de trouver un lieu de sépulture pour la dépouille de son père. Dans *Incendies*, c'est la mission dont Jeanne et Simon Marwan se sentent investis à la suite de la lecture du testament de leur mère. Dans *Forêts*, c'est le devoir de mémoire que Loup assume à l'égard de ses aïeules. Mais ces « promesses » ne sont pas toutes tenues. Certains personnages finissent par négliger le but auquel ils voulaient parvenir et pour lequel ils avaient entrepris une quête particulière. On a parfois aussi le sentiment que l'auteur lui-même oublie le fil conducteur de l'intrigue de départ. L'incohérence de l'argumentation en différents récits accentue l'impression d'ambivalence de la nature humaine. L'éclatement de la structure dramatique et dramaturgique adoptée accroît cette impression.

Dans *Le sang des promesses*, l'emploi du mot « promesse » est récurrent. À ce sujet, l'auteur avance :

« En réécoutant mes textes, je me suis rendu compte qu'il y a un mot qui revenait sans cesse : "promesse", alors que peu de promesses aboutissent réellement dans les pièces. Quand il a fallu donner un titre générique à ce tétralogie, le mot "promesse" est donc venu assez vite, car depuis longtemps je me pose la question des raisons qui font qu'on n'est jamais vraiment à la hauteur de ses promesses »¹⁶².

¹⁶² Lors d'un entretien avec Mouawad, propos recueillis par Jean François Perrier pour le Festival d'Avignon, juillet 2009. Disponible sur : <URL : [http:// www.theatre-contemporain.net/](http://www.theatre-contemporain.net/) (Consulté le 11/03/2016)

On découvre en effet dans ce cycle une multitude de promesses qui ne sont pas tenues ou qui sont brisées par les circonstances ou par des représailles. Toutes, cependant, semblent procéder d'une seule promesse initiale, c'est celle de ne jamais oublier les violences et les souffrances qui ont été endurées, et celle, non plus, de ne jamais abandonner, haïr, mépriser les autres afin de faire cesser l'engrenage sans fin de la violence. Les quatre pièces, *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels*, sont organisées en une suite de spectacles qui paraissent toujours renvoyer à un seul sujet, la nature même, énigmatique, de ces « promesses » successives. Or, dans l'Antiquité, à Athènes, les fêtes des Dionysies qui se déroulaient au début du printemps comportaient un concours dramatique qui se déroulait pendant quatre jours, les trois premiers étant consacrés à la présentation de tragédie et la dernière à la représentation d'une comédie satirique.

La construction de la tétralogie de Wajdi Mouawad, de cet ensemble de quatre pièces, paraît reprendre cette forme dramatique et s'en éloigne pourtant dans la mesure où *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* ne sont pas vraiment des « tragédies » qui s'achèveraient par la mort de leurs héros central, Wilfrid, Jeanne ou Simon, ou Loup selon le cas. Or, *Ciels* serait plutôt une pièce « tragique » qui s'achève par la mort de Victor Eliot Johns, le fils d'un des protagonistes de ce spectacle paradoxal, Charlie Eliot Johns.

Le principe même des tétralogies de ces « dionysies » antiques est très malmené par Wajdi Mouawad. Ce qu'il essaie d'expliquer d'ailleurs à propos du titre même de sa tétralogie reste aussi assez vague et confus. Il dit simplement dans sa présentation de *Forêts* qu'il aurait réalisée un jour qu'il était « en train de travailler sur une histoire qui s'écrirait en quatre parties [...]. *Incendies* racontait la même chose que *Littoral* [...]. Ainsi est née l'idée d'une suite [...]. Avec *Forêts* s'achève pour moi, je crois bien, une manière de raconter et de déplier une histoire »¹⁶³. Cette histoire porterait sur un « on ne sait quoi » qu'il éprouve beaucoup de mal à définir, un « quelque chose » qui pourrait ressembler à une odyssée entreprise par Wilfrid dans *Littoral*, poursuivi par Jeanne dans *Incendies* et que Loup mène à son terme dans *Forêts* [un] « Quelque chose » sans identité mais qui tourne cependant, je crois, autour de la question de la promesse : promesse tenue, promesse non tenue. Promesse énoncée, promesse renoncée, trahie, tenue et puis oubliée et de nouveau tenue, abandonnée, rejetée, reniée, moquée puis pleurée. La promesse et sa nécessité. [...]Promesse come une guerre menée contre le sens qui nous dépèce, conte le

¹⁶³ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, « op.cit » p.10.

vide qui nous noie. Comme amitié dans le ciel. Ciel. Justement »¹⁶⁴. Les mots s'accumulent, les actes de foi se succèdent, Wajdi Mouawad semble faire part d'une sorte de *credo* très personnel mais le sens du mot « promesse » dans le titre de sa tétralogie reste toujours aussi mystérieux.

Cette confusion révèle le degré de complexité des différentes promesses qui sont envisagées dans les trois premiers volets du cycle où le mot « odysée » renvoie à la notion d'un voyage de retour vers un pays natal, mouvementé, riche en péripéties, tels que ceux que mènent Wilfrid, les jumeaux Simon et Jeanne Marwan, et Loup. En se livrant à cette quête, les protagonistes de Wajdi Mouawad estiment libérer leurs ancêtres d'un « vautour » rapace, celui de la mort et de la haine qui planerait aux horizons des relations familiales et qu'un auteur algérien, Kateb Yacine, évoquait en 1959 à propos d'une autre guerre dans *Le cercle des représailles* : « Fuyez, l'œil du vautour suffirait à vous déchirer. Fuyez colombes de mauvais augure. Insaisissables, déjà blessés, fuyez le culte hostile de l'oiseau veuf. N'attendez pas qu'il fasse un choix, le vautour implacable »¹⁶⁵. La menace est symbolique dans cet exemple. Le vautour y est un symbole de la mort, de la haine, de la violence. Wajdi Mouawad semble la reprendre à son compte.

Le sens de la délivrance des malheurs qui ont été subis par les aïeux est un motif qui est déjà présent dans l'histoire d'Œdipe dans l'Antiquité. Dans la mythologie grecque, en effet, chez Sophocle par exemple, quand Œdipe mène sa propre quête, il trouve Thèbes en grand émoi à cause de la présence aux portes de la ville du sphinx, un monstre avec un corps de lion, des ailes d'oiseau et une tête humaine qui dévore tous ceux qui n'arrivent pas à répondre à une énigme qu'il pose à tous ceux qui se présentent devant la ville. C'est une sorte de malédiction qui pèse sur la cité à la suite de la mort du roi Laïos. En répondant à cette énigme que le Sphinx lui pose, Œdipe arrive à libérer la ville. La question était : « Quel est l'être qui marchait tantôt à deux pattes, tantôt à trois pattes, tantôt à quatre pattes et qui, contrairement à la loi générale, est le plus faible quand il n'a plus de pattes ? »¹⁶⁶. La réponse, c'est l'homme. C'est ce que rapportent la tradition et le théâtre ancien. Ce sphinx était un monstre qui venait du royaume de l'obscurité, du chaos, du monde inhumain et qui avait été envoyé par la déesse Héra, la sœur et l'épouse de Zeus. On

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp.10-11.

¹⁶⁵ KATEB, Kateb, *Le cercle des représailles*. Paris : Seuil, 1959, p.153.

¹⁶⁶ BORMANS, Christophe. « Œdipe face à l'énigme de la violence ». [en ligne] Disponible sur le site : Psychanalyste-Paris.com : <URL : <http://psychanalyste-paris.com/OEdipe-face-a-l-enigme-de-la.html>. (Consulté le 12/01/2017)

retrouve là un autre motif incestueux, analogue à celui qui semble repris dans *Forêts* où de semblables unions se rencontrent. Son énigme est une menace, un présage inquiétant, funeste, une promesse de mort¹⁶⁷.

La première des promesses qui est tenue sans être tenue dans *Le sang des promesses* est celle de Wilfrid dans *Littoral* où il insiste sur la conviction qu'il possède qu'elle consisterait à trouver un lieu décent pour la sépulture de son père : « je n'enterrai pas mon père n'importe où : c'est tout ! »¹⁶⁸, prend-il l'engagement. Par contre, le Chevalier Guiromelan qui semble l'accompagner durant toute la durée de son voyage et qui n'est en vérité qu'une simple image de lui-même dans ses hallucinations qui finira par le trahir et le tuer :

« Chevalier : je te fais une promesse de chevalier :
Au-delà de nos catastrophes de cœurs,
Nous resterons fidèles l'un à l'autre, (...)
Je resterai ta force, (...)
Rien n'est plus fort que le rêve qui nous lie à jamais »¹⁶⁹.

En effet, ce chevalier représente la bravoure et la sérénité avec son cheval et sa lance solide. L'idéal chevaleresque est connu depuis le Moyen Âge. Les œuvres de Chrétien de Troyes ont raconté au XII^e siècle l'histoire du roi Arthur et celle de la quête du Graal auxquelles Wajdi Mouawad fait allusion dans *Littoral* : « Le chevalier : je suis le chevalier de Guiromelan, au service d'Arthur, mon roi malade. Parti à la recherche du très Saint-Graal, Morgane m'a capturé et m'a emporté sur ses ailes de corbeau, me hurlant : toi, je ne te tuerai pas ! Je t'enverrai tout vivant en enfer ; que l'on arrête ces gémissements »¹⁷⁰. Ce chevalier Guiromelan est en réalité un dédoublement de Wilfrid. Il incarne le rôle du Chevalier Arthur comme un code d'honneur, inspiré des vertus chrétiennes médiévales, celles qui consistent, en principe, à protéger le faible et l'opprimé. Par ses exploits, il représente souvent le rôle d'un libérateur qui abolit les coutumes malfaisantes. Toutefois, la figure de ce chevalier Guiromelan et son procès sont vite relégués à l'oubli. De plus, il s'est transformé en un meurtrier : « le chevalier tue Wilfrid »¹⁷¹. Tout se passe cependant sous la forme d'une hallucination à l'intérieur du

¹⁶⁷ SMAUGER, Serger. « Œdipe et le sphinx : une question d'heuristique ». [en ligne]. Disponible sur : <URL : <https://beust.users.greyc.fr/rb/Actes/Mauger.pdf>. Consulté le 13/06/2016 à 20h10.

¹⁶⁸ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, « op. cit », p. 62.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.22.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 15.

¹⁷¹ *Ibidem*, p.74.

cerveau de Wilfrid. Il n'empêche que, dans *Littoral*, le chevalier ne tient pas sa promesse et tue son maître. Le malentendu entre le personnage et son double, est radical. Wilfrid refuse qu'il soit hanté par un fantôme et voudrait en même temps oublier son histoire :

« WILFRID. Ta gueule ! Va- t'en, chevalier, je ne crois plus au film, je ne crois plus à rien. Ne prend pas ça personnel, mais je commence à être fatigué de traîner un rêve avec moi pour me sentir moins seul ! C'est pathétique ! Je ne suis même pas foutu d'enterrer mon père décentement et ça c'est à cause de toi. Tu es toujours à rôder autour de ma vie, autour de mes nuits, autour de mon corps et de mon esprit »¹⁷².

Il tente de s'en débarrasser pour poursuivre son chemin et oublier sa promesse. Ce chevalier, vu par Wilfrid comme une voix de l'âme qui le torture, refuse au contraire de s'en aller :

« LE CHEVALIER. Mais mon cœur est un diamant et je ne plierai pas devant les imbéciles, devant les blêteurs, l'hébété, l'inepte et le sot ! Je ne partirai pas de ton rêve, je ne ferai pas de toi un être froid et rustre, tu continueras à délirer malgré toi, tu continueras à rêver, tu continueras à divaguer, tu continueras malgré toi et si tu refuses, tu meurs »¹⁷³.

Effectivement, cette voix continue à roder autour des personnages et semble réapparaître sous la forme de plusieurs voix anonymes dans *Ciels*, celle des terroristes qui appellent à la vengeance et la violence. La confusion est totale. La même voix appelle à des actes contradictoires, les uns pour la réconciliation et au vivre-ensemble et d'autres pour la vengeance et le meurtre. La tétralogie contient bien d'autres contradictions. Dans *Incendies*, Nawal Marwan promet à sa grand-mère Nazira, alors entrée en agonie, d'apprendre à lire, à écrire, à compter et à penser, afin de lui ressembler et de combattre l'ignorance et de sortir du silence, pour pouvoir aller graver son nom sur sa tombe. Le dialogue est pathétique : « Nazira. [...] toi, Nawal, quand tu sauras [lire et écrire], reviens et grave mon nom sur la pierre. Grave mon nom car j'ai tenu mes promesses. Nawal. Je te le promets »¹⁷⁴. La promesse annoncée dans ce passage est plus qu'une nécessité. Le propos se réfère sans nul doute au refus exprimé de permettre aux filles d'aller à l'école en maints pays pauvres d'Asie, d'Afrique ou du Moyen Orient. Apprendre à lire et à écrire, c'est la clé même de la vie, d'une vie loin de l'obscurantisme et des idées sulfureuses de l'intégrisme.

Cette promesse particulière sera tenue. Nawal Marwan le prouve par une lettre adressée aux jumeaux qu'elle avait appris à lire et à écrire. Elle y raconte aussi l'histoire

¹⁷² *Ibidem*, p.74.

¹⁷³ *Ibidem*, p.74.

¹⁷⁴ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, « op.cit », p. 29.

douloureuse de sa vie, de leur naissance et de celle de leur frère-père, Nihad Marwan dit Abu Tarek. Elle évoque aussi l'histoire d'une « jeune fille [revenant] à son village pour y graver le nom de sa grand-mère Nazira sur sa tombe »¹⁷⁵. En outre, dans la deuxième lettre qui est remise à son fils Nihad Harmani (le père des jumeaux, Simon et Jeanne), Nawal Marwan lui dévoile son amour éternel de mère, quoi qu'il lui arrive : « je te racontais ma promesse faite au jour de ta naissance, quoi qu'il arrive, je t'aimerai toujours »¹⁷⁶. La déclaration est très émouvante. Quand Nawal Marwan est arrêtée et internée dans la prison de Kfar Rayat après avoir tué le chef de toutes les milices musulmanes de son pays, Chad, et où, par un concours de coïncidences, son propre fils Nihad, converti à la religion musulmane sous le nom d'Abu Tarek, devient son tortionnaire. En dépit de toutes ces épreuves¹⁷⁷, Nawal Marwan qui est une chrétienne pardonne à son fils : « je parle au fils, je ne parle pas au bourreau »¹⁷⁸, s'exclame-t-elle ! Elle oublie aussi sa souffrance parce ce que Nihad aurait été le fruit d'un véritable amour avec Wahab, un réfugié musulman venu du Sud du pays, dont elle était tombée enceinte à l'âge de 14 ans. Lorsqu'il l'apprend, Wahab ne se soucie guère des convenances disant sociales ni des appartenances religieuses. Il lui conseille d'aller informer sa famille pour qu'elle change d'avis et accepte leur union, en dépit de la différence de religion :

« WAHAB. Nous serons toujours ensemble. Rentre chez toi, Nawal. Attends qu'ils se réveillent. Quand ils te verront, à l'aube, assise à les attendre, ils t'écouteront parce qu'ils sauront quelque chose d'important est arrivé. Si tu as peur, pense qu'au même instant je serai chez moi, attendant que tous se réveillent. Et je leur dirai. L'aube n'est pas loin. Allons-y avant qu'ils ne réveillent. Pense à moi comme je pense à toi, et ne te perds pas dans le brouillard. N'oublie pas : maintenant que nous somme ensemble, ça va mieux »¹⁷⁹.

Wahab encourage son amante, la mère de son enfant, à faire le premier pas et espère que leur relation soit couronnée par un mariage mais il est tué, et Nawal séparée et de son amant et de son enfant. Nawal Marwan pardonne donc à son bourreau, ne serait-ce qu'en raison de sa confession chrétienne.

Dans *Forêts*, le retour aux origines est aussi le résultat d'une promesse. Le fait de venger les ancêtres cherche à expliquer pourquoi les viols et les agressions ont eu lieu. Or, en prononçant cette promesse, les personnages qui se présentent sous forme des voix

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 90.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 87.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 86.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 88.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.24.

anonymes ne la considèrent guère comme un « contrat moral »¹⁸⁰ qu'ils doivent bien respecter, car avec le temps, elle peut se transformer en un malheur. Un critique canadien, Éric Gagnon parle ainsi de *Forêts* dans un article « Tenir Parole », paru en 2008 dans *Contre-jour. Cahiers littéraires* :

« Le fil qui relie toutes ces mères à leurs filles, ces hommes à ces femmes, est une succession de promesses tenues et non tenues. La filiation est une promesse. [...]. Elle est cet engagement de celui qui promet [...] cette promesse inscrit les hommes et les femmes dans la durée et confère à leurs existences une certaine permanence »¹⁸¹.

Et plus loin, le même critique insiste sur la confusion que peut contenir une promesse. La confusion de la promesse dans *Forêts* consiste en ce que la lignée, à laquelle appartient Loup, vivait les malheurs des promesses non tenues. Une telle ambivalence peut être comprise par le fait qu'une promesse peut engendrer une violence ou un quelconque malheur. De ce fait il est préférable d'y renoncer, d'y briser, dans le cas où un éventuel destin possible pourrait la remplacer, telle une fatalité qui s'instaure. Il avance ceci :

« Mais la promesse n'est pas une vertu, et tenir les siennes ne tient pas toujours du mérite. Bien que des promesses dans cette histoire n'ont pas été tenues. Non toujours par lâcheté ou quelque faute, mais parce qu'on en a été empêché, parce que les événements ou l'Histoire on fait obstacle, parce qu'on se sentait tenu par d'autres engagements ou fidélités, (...) parce qu'on ne contrôle pas le hasard ou les circonstances. C'est la précarité des promesses dans *Forêts* »¹⁸².

En cette perspective, il distingue l'envergure des promesses selon qu'elles sont une « nécessité, et parfois un malheur [...]. Elles portent la mort en même temps que la vie »¹⁸³. Ces propos révèlent les multiples facettes de la « promesse », elle n'est pas considérée pour autant comme une vertu ou un principe, elle peut même conduire à la mort et la perte.

Les exemples de promesses qui ne sont pas tenues dans *Forêts* sont assez nombreux. Loup se trouve incapable de tenir la parole qu'elle avait faite à sa mère, Aimée, de faire incinérer son corps¹⁸⁴ ainsi que l'os qui se trouvait dans son crâne sans recourir à des études scientifiques. De même, la promesse qui est tatouée sur le dos de Ludivine : « je ne t'abandonnerai jamais »¹⁸⁵ n'est pas du tout tenue non plus puisqu'elle fut abandonnée dans un orphelinat par sa mère. De la même façon, la précarité des promesses dans *Ciels*

¹⁸⁰ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, « op.cit », p.38.

¹⁸¹ GAGNON, Éric. « Tenir parole ». In : *Cahiers littéraires* 15, (2008) :pp. 129-131-134.

¹⁸² *Ibidem*, p.132

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ MOUAWAD, Wajdi. *Forêts*, « op.cit, » p.34.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.73.

est semblable mais ce sont plutôt les circonstances qui remettent en question les paroles données. Victor Eliot Johns est fâché contre son père Charlie parce que ce dernier est contraint de reporter aux vacances de Pâques une promesse d'assister aux fêtes de Noël. Il en est empêché par son travail, il ne peut pas y assister : « je ne pourrai pas rentrer comme prévu pour les vacances de Noël, [...] c'est vraiment hors de ma volonté »¹⁸⁶. Mais la présence du père pendant les vacances de Noël est une condition *sine qua non* de l'atmosphère de fête et du plaisir partagé entre les membres de la famille. Charlie Eliot Johns est confronté à un conflit de devoirs complexe. Il a pour mission de préserver le monde d'un attentat terroriste en préparation. Il doit donner la priorité aux tentatives de décryptage des messages envoyés par les terroristes. Son absence est justifiée par rapport à ce devoir moral, ce que son fils Victor ne veut pas admettre. Face au hasard, au destin et à la fatalité, les personnages ne maîtrisent pas non plus leur destinée. Ils continuent à payer pour des fautes commises par leurs ancêtres des générations auparavant. Ils sont aussi des victimes émissaires, écrasées par une malédiction obscure et la fatalité.

Pour René Girard, dans *La violence et le sacré*, ces victimes doivent avoir des qualités¹⁸⁷ particulières qui les prédisposent à remplir cette fonction. Pour pouvoir être sacrifié et expulser ainsi la violence intestine propre à une société ce qu'on nomme un « bouc » émissaire doit être distant du groupe où un crime a été commis et où doivent s'exercer des représailles. Il doit être doté de qualités extrêmes, de pauvreté ou de richesse, de beauté ou de laideur. De plus, même s'il est innocent, il ne doit pas renier l'ordre divin qui le frappe. Il doit l'accepter au contraire et exprimer son consentement pour renforcer l'idée d'une vérité qui serait plaquée sur lui tout seul.

Dans cette perspective, à propos d'*Œdipe-Roi* de Sophocle, une réflexion d'Albert Camus explique la position d'Œdipe vis-à-vis de son destin : « Le héros nie l'ordre divin qui le frappe et l'ordre divin frappe parce qu'il est nié. Tous deux affirment leur existence réciproque dans l'instant même où elle est contestée [...]. La seule purification revient à ne rien nier ni exclure, à accepter le mystère de l'existence et cet ordre enfin ou l'on sait sans le savoir »¹⁸⁸. Pourtant, contrairement aux héros tragiques auxquels Wajdi Mouawad fait allusion dans les avant-propos des trois premières pièces de son cycle, *Littoral*, *Incendies*

¹⁸⁶ MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, « op.cit », p. 46.

¹⁸⁷ Je m'inspire de l'œuvre de René Girard : la violence et le sacré (p.121).

¹⁸⁸ Tempo e... théâtre. « Le théâtre, un chemin, la tragédie une mise en scène du destin ». [en ligne] disponible sur : <URL : <http://tempoetheatre.blogspot.com/2010/09/forets-de-wajdi-mouawad-dimanche-19.html> (Consulté le 15/06/2016)

et *Forêts*, ses personnages ne sont pas tout à fait des victimes émissaires. Ils ne répondent pas complètement à la définition qu'en propose René Girard. Ils ne sont pas livrés aveuglément au destin. Ils prennent l'initiative de leur propre sort en entreprenant une expédition ou un long voyage pour partir à la recherche de leurs passés respectifs.

Tout au long de cette odysée moderne, ils s'efforcent d'expliquer et de comprendre des faits mystérieux, de reconstituer les morceaux d'un puzzle énigmatique et d'interpréter certains phénomènes. Ils déambulent aussi volontiers en des temps mythiques et en des lieux labyrinthiques qui ne disent rien de leur milieu, de leurs préférences et de leurs appartenances. « Leur comportement ne dégage pas un sentiment de nostalgie à l'égard de leurs racines perdues car dans l'antichambre de la conscience blessée du personnage, ils sont confrontés à leurs déchirures et divisions intérieures »¹⁸⁹, observe à ce propos Marija Paprasarovski en 2013 en un article sur la cohérence de la tétralogie du *Sang des promesses* de Wajdi Mouawad. Les personnages se crispent sur eux-mêmes. Ils cherchent seulement à dévoiler aussi la douleur qui a déchiré leurs aïeux et à briser le cercle des repréailles qui les menace à leur tour. Une telle clairvoyance peut permettre de résister au destin.

Il est clair que le souci majeur de l'auteur à travers ces voyages intemporels et spirituels de pénétrer les ténèbres de leur passé pour « tenter d'éclairer la violence de notre présence »¹⁹⁰. Pour parvenir à ce résultat, les stratégies adoptées sont diverses. Dans *Littoral*, Wilfrid explore son monde imaginaire en faisant appel en rêve à un être qui aurait dû être un noble défenseur, le Chevalier Guiromelan, qui est une sorte de double fantasmé, symétrique et inversé de lui-même. Par contre, Jeanne la mathématicienne, dans *Incendies*, et Loup, accompagnée de Douglas le paléontologue dans *Forêts*, recourent à des méthodes de raisonnement scientifique pour mener leurs investigations, formuler des hypothèses, exploiter des documents présentés comme authentiques (des photographies, des cassettes, des lettres) afin d'en tirer des conclusions. Les biais sont divers. Les aboutissements sont parfois des échecs.

¹⁸⁹ Paprasarovski, Marija. « L'extention du domaine de la cohérence. Lecture de la tétralogie *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad » ; « op.cit » p. 4.

¹⁹⁰ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, « op. cit », p .8.

Conclusion

En *Le sang des promesses*, les prémices, les premiers commencements de la révolte éprouvée par les personnages restent mystérieux. Les cris de rage ou de désespoir réitérés qui surgissent du silence, les provocations, les accès de violence, les actes de transgression qui sont commis d'une pièce à l'autre masquent le détail du processus qui les amène à s'insurger contre un sort qui leur paraît injuste. Dans *Ciels*, ce « cri hypoténuse »¹⁹¹, pour reprendre l'expression qui est utilisée par Wajdi Mouawad, ce « hurlement », se perd en un « méandre de mots »¹⁹². L'étiologie de ce sentiment de désarroi et de malaise existentiel et identitaire reste incertaine. Une critique, Charlotte Farcet, a tenté de l'élucider dans sa « Postface » à *Incendies*.

L'Histoire serait au départ de cette inspiration, à savoir les guerres civiles qui ont déchiré le Liban entre 1985 et 1990 dans *Littoral* et *Incendies*, les guerres franco-allemandes de 1870-1871, 1914-1918 et 1935-1945 dans *Forêts*, sur sept générations, et l'actualité immédiate, en 2009, dans *Ciels*. Des rencontres, notamment avec Souha Bechara, auteure d'un témoignage accablant, *Résistante*, en 2003, sur ses souffrances à la prison de Khiam, au sud du Liban, entre 1988 et 1998 auraient cristallisé l'inspiration du dramaturge. Un mystère central apparaît, celui de la « promesse », d'une assurance ou d'un engagement qui auraient été donnés et qui n'auraient pas été tenus. Ce terme revient comme une incantation dans *Forêts* mais cette notion reste très obscure. Wajdi Mouawad en propose en apparence plusieurs définitions dans son avertissement intitulé « La contradiction qui fait tout exister »¹⁹³ dans *Forêts*.

Cette « promesse », cette assurance trop souvent déçue, serait un « quelque chose sans nom »¹⁹⁴ qui aurait été amorcée en 1997 dans *Littoral*, qui aurait été poursuivi dans *Incendies*, qui aurait été mené à terme dans *Forêts* et que *Ciels* aurait remis en question. Cette promesse, cette parole proférée ou donnée, cette espérance ou cette malédiction, serait ce « je ne sais quoi » de mystérieux qui se trouverait à la fois à l'origine et au terme

¹⁹¹ MOUAWAD, Wajdi. *Ciels*. Montréal/Arles, Collection « Babel », 2009.p9.

¹⁹² *Ibidem*, p.9.

¹⁹³ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*. Paris : Actes Sud/ Leméac, 2006, p, 7.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 8.

de la quête identitaire menée. Cette énigme aurait été semblable à celle qu'Œdipe aurait essayé de résoudre jadis, en des temps très anciens. L'insertion de multiples références mythologiques, empruntées à Sophocle, à Homère ou à d'autres auteurs antiques encore, aurait pour fonction de l'indiquer et de le dérober en même temps. Ces prémices, toutefois, ne sont que l'annonce de futures épreuves.

Chapitre II : Des épreuves inattendues

Les soubresauts de cette révolte identitaire sont violents. À l'instar des aventures vécues par Œdipe dans le théâtre grec ou chez Homère, par Iphigénie dans *L'Illiade* ou par Ulysse dans *L'Odyssée*, des épreuves inattendues, brutales, surviennent lors des quêtes qui sont menées par Wilfrid dans *Littoral*, par Jeanne et Simon Marwan dans *Incendies*, et par Loup, Aimée, Luce, Ludivine, Léonie, Hélène et Odette dans *Forêts*. Ce sont des deuils, comme les décès du père de Wilfrid ou celui de la mère de Jeanne et de Simon Marwan, ou bien la mort d'Aimée dans *Forêts*, ou encore les attentats meurtriers qui se produisent dans *Ciels*. Chaque fois, c'est un choc, un bouleversement émotionnel violent, avec des différences et des nuances toutefois. C'est d'abord la douleur, le désarroi des enfants devenus des orphelins à l'annonce de ces disparitions. Ce sont ensuite des réactions contradictoires de révolte, de chagrin, de culpabilité, mêlées à des phases de découragement. Cette grave crise existentielle nourrit la révolte. Comment est-elle vécue ? Comment détermine-t-elle les personnages de Wajdi Mouawad à revenir sur le passé, à voyager dans la mémoire, à affronter la fatalité et à s'interroger sur leur condition d'exilés en cette tétralogie ?

1. Un voyage mémoriel

Le voyage mémoriel, entrepris dans la mémoire dans *Le sang des promesses*, remonte vers le passé. Il est entrepris dans le temps et dans l'espace vers un pays lointain, celui des parents ou des aïeux, où l'histoire contemporaine se mêle à des légendes mythiques. Dans *Littoral*, Wilfrid part pour un pays du Moyen Orient, de même que Jeanne et Simon Marwan dans *Incendies*. Loup, dans *Forêts* accomplit tout un périple. Dans *Ciels*, l'équipe internationale Socrate lutte contre le terrorisme partout dans le monde. L'une des caractéristiques de l'écriture de Wajdi Mouawad, dans sa tétralogie, c'est son attachement à l'Histoire, à la mémoire, au passé par réaction contre le temps présent et à l'actualité. À bien des égards, c'est un voyage intérieur, spirituel, qui s'attache à reconstituer la succession de malheurs qui ont déstabilisé leur vie.

La transmission de la mémoire devient ainsi « la maîtresse absolue de l'homme » et la « garante de la continuité entre le passé et le présent »¹⁹⁵, comme l'affirment Grutman Rainier et Heba Ghadi dans leur article commun qui porte sur la deuxième pièce du cycle : « Incendies de Wajdi Mouawad : les méandres de la mémoire », publié en 2006. En effet,

¹⁹⁵ GRUTMAN, Rainier –Heba GHADI. « Incendies de Wajdi Mouawad : les méandres de la mémoire ». In : *Néohelicon* XXXIII (2006), p.94.

la mémoire se fait par le biais du récit. Quand Wilfrid dans *Littoral*, se rend dans son pays d'origine où il devrait enterrer son père, Ismail, il rencontre dans l'épisode intitulé « Là-Bas » un vieux sage, aveugle, qui habite dans un village, Wazâân. Ce dernier entend les gémissements d'une mère qui pleure la mort de fils. Il l'incite à chanter en un discours qui semble tiré de l'*Odyssée* et qui rappelle en même l'histoire moderne et contemporaine de ce pays dévasté par la guerre :

« WAZAAN. Chante, déesse, la colère d'Achille le Péléide, la colère maudite qui causa mille souffrances aux Achéens, chez Hadès, au pays des morts, précipita maintes âmes vaillantes de héros et fit d'eux la proie des chiens et de tous les oiseaux...chante, déesse, le malheur du vieux Priam à genoux aux pieds d'Achille le Péléide, le suppliant pour qu'il lui remette la dépouille de son fils Hector »¹⁹⁶.

La reprise des noms mythiques d'Achille, d'Hector, des Achéens dans ce passage de *Littoral* en 1997 et, un peu plus tard, de Clytemnestre dans *Forêts*, en 2005, renvoie à des histoires qui sont ancrées dans la littérature antique : la guerre de Troie, rapportée par Homère dans l'*Iliade*, et les expéditions menées par des héros mythiques dans la tradition mythologique. De plus, les sept générations dans *Forêts* rejoignent l'idée de la nécessité de repenser la notion de filiation par rapport à la lignée des Atrides, sans oublier que la guerre de Cent ans, au Moyen Âge, est une autre toile de fond qui est présente dans *Incendies* : « NAWAL. Et ne n'est pas fini. Je te jure. J'ai bien réfléchi. Nous sommes au début de la guerre de Cent ans. Au début de la dernière guerre du monde »¹⁹⁷. Ce personnage confirme par ces propos sa crainte que le monde n'entre dans des guerres interminables, dans on ne sait quelle « dernière guerre » mondiale, celle dont on parle. La violence serait le maître mot et l'anarchie dominerait toutes les nations du monde.

En outre, on décèle encore clairement dans *Incendies*, selon un médecin qui intervient dans l'action et qui s'adresse à Sawda, (celle-ci est en compagnie avec Nawal à la recherche de son fils Nihad qu'elle aurait dû laisser à l'orphelinat de Kfar Rayat) un pessimisme analogue : « Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères »¹⁹⁸. C'est un écho à la guerre civile qui a éclaté au Liban le 13 avril 1975. Ce conflit a embrasé ce pays pendant près de quinze ans. De même, les grandes guerres mondiales qui ont déchiré le monde au début et au milieu du XX^e siècle ont provoqué des traumatismes dont

¹⁹⁶ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*. Paris : Actes Sud/Leméac. 2009. p. 47.

¹⁹⁷ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*. Paris : Actes Sud/Leméac. 2003. P.51.

¹⁹⁸ *Ibidem*. p. 40.

on ne cesse de subir encore les séquelles. Ces personnages sont des témoins d'un passé sanglant et des gardiens d'une mémoire historique. La voix de Wazâân est un chant qui résonne de loin dans Littoral pour préserver et pour transmettre la mémoire d'une histoire encore vive et douloureuse. De la Grèce antique au Liban moderne, la violence serait analogue, et le conflit entre l'Occident et l'Orient millénaire.

À cet égard, *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad, relève d'un théâtre très engagé, qui explorerait « toutes les situations qui sont les plus communes à l'expérience humaine et crée des mythes afin de projeter au public une image agrandie et enrichie de ses propres souffrances »¹⁹⁹. Les récits des pièces qui constituent cette tétralogie demeurent très allusifs mais les images mythiques et légendaires qui les traversent révèlent et reflètent les malaises et les déchirures du monde contemporain. À ce sujet, l'auteur avance à propos d'*Incendies*, que :

« Oui, *Incendies* est une pièce politique. Mais je pense qu'il faut plutôt parler de questionnement de la fonction du théâtre dans le monde. Pour moi, le théâtre doit parler de vie et de mort et de cette constante douleur de nos jours. Qui est l'Autre ? Comment vivre avec lui ? Qui est la victime et qui est le bourreau ? Et, à travers tout cela, qu'est ce que la justice ? En abordant ces sujets, en parlant de cela, le théâtre touche à des tabous fondamentaux, aux ombres de la caverne. Et ce besoin de raconter des histoires qui est éminemment politique, oui »²⁰⁰.

Wajdi Mouawad assure qu'*Incendies* est une pièce qui touche à la politique, et il en lie le thème à une fonction primordiale du théâtre qui serait de s'interroger sur la mort et sur la vie, et, plus précisément, sur la cause des malheurs et de la douleur qui continuent à frapper le monde. Chacune des pièces du cycle y contribue, ne serait-ce que pour dénoncer ce que Hannah Arendt appelait à propos d'une autre guerre, celle de 1939-1945, la « banalité du mal »²⁰¹, l'existence de l'inhumain en chacun, y compris chez les individus les plus ordinaires. L'histoire de Nihad Harmani, dit « Abou Tarek » en est une illustration dans *Incendies*.

¹⁹⁹ OUELLET, François. « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad ». In : *L'annuaire théâtral*, n°38, Automne 2005, pp.159-172.

²⁰⁰ BELAIR, Michel. « Wajdi Mouawad brûle-t-il encore ? Entretien ». In : *Le Devoir*, 4-5 octobre, 2003, p. E4.

²⁰¹ Hannah Arendt est l'un des penseurs les plus marquants du 20ème siècle. Une jeune philosophe allemande, élève de Heidegger et professeur de théorie politique. Avec l'expression la plus paradoxale « Banalité du mal », elle mène une réflexion avec une rigueur sur la condition de l'homme. Cette expression est utilisée pour la première fois par Hannah Arendt à l'occasion du procès de Eichmann, responsable nazi capturé à Buenos Aires en mai 1960 par les services secrets israéliens, et jugé à Jérusalem en avril 1961. Cette juive estime que ce concept philosophique est d'une importance sans précédent, car il pose la possibilité de *l'inhumain* en chacun d'entre nous.

Ce voyage dans la mémoire, dans les souvenirs et dans l'histoire passée, individuelle et collective entrepris par les principaux personnages du *Sang des promesses* n'est pas sans risque. Le fait de remonter le fil du temps, de retrouver la souvenance de grands moments historiques est pour chacun une tentative de mieux comprendre les désordres du monde moderne. Le procédé reste équivoque cependant. Dans *Le sang des promesses*, l'entrelacement permanent des mythes anciens et de l'histoire la plus immédiate mêle aussi, d'une manière constante, des considérations qui sont tantôt historiques et relativement rationnelles, et des éléments d'explications mythiques ou mythologiques, traditionnelles et irrationnelles. Ces deux démarches ne sont pas sans se contrarier quelquefois.

3. Une fatalité tragique

La fatalité qui s'exprime dans la tétralogie est tragique. À l'instar de l'histoire qui est racontée par le mythe d'Œdipe, ce sentiment du tragique, d'« arrêt du destin » voulu par les dieux et auquel le héros ne peut échapper, est lié dans *Le sang des promesses* à la fatalité de la guerre. En ce sens, Wajdi Mouawad renoue avec les grandes tragédies antiques, en particulier avec celles de Sophocle, *Œdipe-Roi* et *Œdipe à Colone*, deux pièces consacrées à l'histoire des Labdacides. Il a d'ailleurs reconnu sa dette :

« Sophocle a eu une influence fondamentale sur tout ce que j'ai écrit [...]. C'était pour moi évident depuis longtemps qu'un jour j'aurais envie de me retrouver dans le jardin de Sophocle. Et de le fréquenter [...]. Il y a tellement de choses qui viennent de cet auteur, de cette époque, de ces tragiques [...]. En montant la trilogie *Des Femmes*, je me suis rendu compte que *Les Trachiniennes* correspondaient un peu à *Littoral*, que *Antigone* correspondait un peu à *Incendies* et que *Électre* correspondait, au fond, un peu à *Forêt*. Je me suis rendu compte avec les acteurs qu'on ne faisait que remonter *Le Sang des promesses*, mais à travers le texte de quelqu'un d'autre »²⁰².

La trilogie de Sophocle, *Des Femmes*, constitue avec la tétralogie du *Sang des promesses* de Wajdi Mouawad une ébauche de ce dernier a nommé le « Projet Sophocle »²⁰³ qui a porté sur la création de sept pièces de cet auteur, *Ajax*, *Antigone*, *Œdipe roi*, *Électre*, *Les Trachiniennes*, *Philoctète*, *Œdipe à Colone*, sur cinq années, entre 2011 et 2016. Un premier ensemble composé des *Trachiniennes*, d'*Antigone et d'Électre*, évoque le destin tragique de femmes scellé par des choix : Déjanire et « la capacité à aimer

²⁰² « *Le chœur a ses raisons* » Enregistrement audio d'un débat organisé par la Comédie de Genève, animé par Mathieu Menghini avec Danièle Chaperon, Eric Eigenmann, Sophie Klimis (professeurs), Wajdi Wajdi Mouawad (metteur en scène), enregistré le 2 octobre 2011 à la Comédie de Genève à 8h30'.

²⁰³ DAVREU, Robert, *Wajdi Mouawad, traduire Sophocle*. Arles : Actes Sud papiers, 2011, pp.45-55.

à la hauteur de sa douleur » dans *Les Trachiniennes*, Antigone et « la justice et la tentative de réconciliation » dans *Antigone*, et Electre et « la réparation d'un meurtre par la vengeance » dans *Electre*. Toutes ces pièces ont été montées en France par Wajdi Mouawad. Ces travaux donnent un nouveau sens, une nouvelle dimension au tragique grec, sans pour autant détruire le modèle théorique de la tragédie sophocléenne, dans la mesure où la lecture du tragique se fait dans une perspective très contemporaine. Par ailleurs, et sans trop se préoccuper de classer ou de déterminer le genre littéraire auquel appartiennent les pièces de Wajdi Mouawad (tragédie ou drame), on s'intéressera plutôt à la manière dont ses personnages vivent ce tragique par leurs actes, leurs pensées et leurs réactions, en un théâtre de situations extrêmes.

Pour ce faire, il est nécessaire de rappeler la distinction entre tragédie et tragique qui a été établie dans l'Antiquité par Aristote dans son fameux ouvrage, la *Poétique*. Ainsi que le rappelle un critique québécois, François Jardon Gomez, dans un mémoire sur les usages et les enjeux de la *catharsis* dans *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad, le tragique chez ce dramaturge « n'existe pas en tant que tel, il n'est pas une essence, mais une modalité de l'action »²⁰⁴. C'est un registre, un mode qui serait immédiatement consommé. Or, en ce qui concerne la tragédie, Aristote écrit :

« La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme, et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas de recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions »²⁰⁵.

Les cinq normes se dégagent de cette définition, qui caractériserait une « tragédie », à savoir : l'histoire, la logique des faits, le moment de la reconnaissance, le renversement et la *catharsis*, qui est l'impression de purification morale produite chez les spectateurs. Il est sûr que toutes les tragédies antiques répondent plus ou moins à ces critères énumérés dans la *Poétique*, en particulier à propos de ce qu'il appelle la *mimésis* et la *catharsis*.

En effet, Wajdi Mouawad perçoit autrement ces notions. Il les réinterprète et les déforme. Il renverse la définition donnée par Aristote et il prend grand soin de définir ses pièces comme des « spectacles », qui représentent le tout contraire d'une « action noble ».

²⁰⁴ JARDON-GOMEZ, François. *Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans le Sang des promesses de Wajdi Mouawad*, mémoire en vue de l'obtention de M.A, Univ : de Montréal, 2013

²⁰⁵ Aristote. *Poétique*, Roseline Dupont-Roc et Jean Lallot (trad), Paris : Seuil, Collection « poétique », 1980, p. 53.

On assiste en effet dans les différentes parties du Sang des autres à des actes ignobles : des massacres et des crimes de guerre sont commis dans *Littoral* au point que les cimetières du pays d'origine de Wilfrid débordent de cadavres, l'empêchant de pouvoir y enterrer son père. *Littoral* comporte une scène saisissante. Les villageois se rassemblent autour de Wilfrid et de Simone. Ils s'étonnent :

« ISSAM . Alors, comment ça, tu veux l'enterrer ici ?

ANKIA. Regarde ! Le cimetière est plein. Il n'y a aucune place »²⁰⁶.

Même Wazâân, le vieux du village, confirme ce que disent les villageois en confiant à Wilfrid : « C'est un lourd tribut que tu t'es infligé là ! J'ai peur qu'il ne te devienne encore plus lourd. Il y a cinq jours, Saïd un jeune homme, est mort. Pour enterrer son corps, on devra ouvrir le cercueil d'un mort et enterrer le mort avec le mort »²⁰⁷. Pour Wilfrid, la difficulté est insurmontable. C'est cette situation sans issue qui provoque le sentiment de tragique en cette circonstance.

En outre, les viols et les incestes qui se produisent dans *Incendies* et dans *Forêts*, ainsi que les attentats terroristes qui sont commis dans *Ciels*, sont aussi considérés dans ces pièces comme des actes abjects et déshonorants, qui rompent avec les caractéristiques de la tradition et de la tragédie antique. Autant les tragédies antiques cherchent chez Sophocle à élever les âmes, autant les « spectacles » de Wajdi Mouawad décrivent une humanité très ordinaire, plutôt banale et souvent très perverse ou perversie. Aristote recommandait de recourir à ce qu'il considérait comme les deux ressorts les plus importants de la tragédie, la peur et à la pitié. Wajdi Mouawad recourt plutôt à l'horreur et à la terreur. De ce point de vue, *Le sang des promesses* prend souvent le contre-pied des conceptions du tragique et de la tragédie selon Aristote.

Le même renversement se produit autrement, sur un autre plan, dans la tétralogie de Wajdi Mouawad. Il reprend certes l'histoire antique d'Œdipe ? Il l'associe à d'autres figures mythiques, à celles de Clytemnestre, d'Iphigénie et de la famille des Atrides qui interfèrent. Il en transforme profondément les significations.

Dès l'ouverture de la tétralogie, avec *Littoral*, la première figure qui apparaît visiblement au lecteur avec le souci de trouver une sépulture pour un défunt, mais sans être

²⁰⁶ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*. Paris : Actes Sud/ Leméac. 2009. p, 54.

²⁰⁷ *Ibidem*, pp, 49-50.

nommée, c'est sans doute celle d'Antigone. Les situations sont semblables. Wilfrid semble éprouver le même sentiment de piété filiale qu'Antigone. Dans *Antigone*, la pièce de Sophocle, une tragédie écrite au V^e siècle, vers 441 av. J.-C., qui appartient au cycle des pièces thébaines, avec *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*, Antigone, la fille d'Œdipe, s'oppose jusqu'à la mort à son oncle, Créon, le frère de Jocaste, devenu roi de Thèbes, qui avait interdit aux Thébains d'ensevelir son frère Polynice, tué par Étéocle, son frère, et, pour cette raison, considéré par Créon comme un traître à la ville de Thèbes. Dans *Littoral*, Wilfrid se heurte à l'hostilité de la famille québécoise de sa mère qui refuse d'accueillir la dépouille de son père Ismail dans leur caveau familial, à côté, précisément, de cette mère parce qu'ils tiennent Ismail, pour responsable de la mort de leur fille et de leur sœur. Dans cette perspective, la décision prise par Wilfrid de rechercher un autre lieu de sépulture en partant pour le pays natal de son père procède d'une décision et d'un choix moral qui semblent reprendre ces propos d'Antigone :

« Sois tranquille, je ne te demande plus rien – et si même tu voulais plus tard agir, je n'aurais pas la moindre joie à te tenir à mes côtés. Sois donc, toi, ce qu'il te plaît d'être : j'enterrerai, moi, Polynice et serai fière de mourir en agissant de telle sorte. C'est ainsi que j'irai reposer près de lui [...] ? Agis, toi à ta guise, et continue de mépriser tout ce qu'on prise chez les dieux »²⁰⁸.

Dans ce passage, Antigone s'adresse à sa sœur Ismène, qui est incapable d'agir contre la volonté de sa cité, Thèbes, qui et ne peut lui venir en aide pour ensevelir le défunt (leur frère) ; Antigone décide de s'en charger toute seule. Plus tard, surprise sur le « lieu du crime » et condamnée à être enterrée vivante au fond d'une grotte. Incapable d'infléchir son père pour délivrer Antigone, Hémon, son fiancé et le fils de Créon se suicide ainsi que sa mère, Eurydice, car celle-ci a appris la perte de son fils. De ce fait, les malheurs que le devin Tirésias avait prédits auparavant à Créon et à sa famille sont accomplis. Dans la mesure où Antigone et ses frères appartiennent à une lignée qui est maudite par les dieux, leur fin tragique est une nécessité. Ils ne sont pas libres d'agir à leur guise. Cette situation caractérise les mythes des tragédies antiques. Ils semblent « véhiculer la notion de fatalité » ou de « destin aveugle et cruel »²⁰⁹, comme l'a commenté Carine Alberti en 2002 à propos du théâtre de Sénèque, un auteur latin du I^{er} siècle de notre ère. Les actes de personnages sont déterminés par une causalité mythique. Ils doivent se soumettre aux lois

²⁰⁸ SOPHOCLE, *Tragédies complètes*. Paris : Gallimard, Collection, « Folio classique », 1973, p.87.

²⁰⁹ ALBERTI, Carine. « Fatalité et liberté dans l'univers tragique de Sénèque Réinterprétation des mythes antiques : vers une tragédie plus humaine ». In : *Le Philosophoire* 2002/1 (n° 16), pp. 179-194.

et à la volonté des dieux. Sur ce point, les dénouements de *Littoral* et d'*Antigone* s'opposent, cela s'explique par l'opposition entre l'attitude morale représentée par Antigone et les réactions incarnées par Wilfrid.

Dans *Littoral*, Wilfrid ne s'élève pas jusqu'à la grandeur tragique d'Antigone. Il ne tient pas à sa promesse, celle qu'il avait donnée au spectre de son père. Il ne meurt pas non plus. Quand il arrive chez sa famille maternelle, Wilfrid fait part de sa volonté d'honorer son père en l'enterrant à côté de sa mère : « j'aimerais que mon père soit enterré aux côtés de ma mère »²¹⁰, déclare-t-il. Il veut non seulement rendre hommage à la mémoire de son père, mais aussi réunir ses morts, ses deux parents, en un geste symbolique d'amour éternel. Dans la pièce de Sophocle, Antigone veut obéir à une loi prescrite par les dieux. Sans funérailles, l'âme de Polynice est condamnée à errer pour l'éternité sur les bords du Styx, sans pouvoir traverser ce fleuve qui sépare le monde terrestre des Enfers, comme le croyaient les Grecs. L'acte libre accompli par Antigone consiste à se soumettre et à se conformer à une loi divine qu'elle juge supérieure à la loi humaine de Créon. Par contre, Wilfrid est à lui-même sa propre loi morale. L'acte libre qu'il assume ne procède que de lui-même.

La dimension du sacré est complètement évacuée. Wilfrid vit dans un monde profane, désacralisé. On est presque à l'exact opposé des significations religieuses anciennes du mythe d'Édipe. D'ailleurs, la signification étymologique du prénom Wilfrid qui vient du germanique « wil », qui veut dire « volonté », et de « fried », celui qui est le « protecteur », traduit la volonté de Wajdi Mouawad de le désigner comme celui qui a la volonté de protéger la dépouille de son père. À ce moment-là, dans *Littoral*, Wilfrid qui ignore encore les circonstances exactes de la mort de sa mère n'arrive pas à comprendre la violente réaction, unanime, de tous les membres de sa famille maternelle. Ils opposent un refus catégorique à son désir de faire déposer la dépouille dans le caveau familial. Son oncle Émile s'éclate de colère : « ONCLE EMILE. C'est pas possible c'est un scandale ! Un scandale ! »²¹¹. Il ajoute : « C'est lui qui a tué ta mère »²¹². La famille maternelle de Wilfrid tient son père pour un assassin, et c'est la raison laquelle, il n'est pas concevable qu'il puisse être inhumé dans le caveau de la famille.

²¹⁰ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, « op. cit », p. 26.

²¹¹ *Ibidem*, p.26.

²¹² *Ibidem*, p. 33.

Face à ce jugement négatif, Wilfrid décide de dévoiler toute la vérité de son père, et son oncle, celui qui s'est acharné contre Ismail. Il ne tarde pas à lui divulguer toute la vérité :

« Ton père est l'assassin de ta mère ! Elle était trop fragile pour avoir un enfant, elle le savait [...] lorsqu' elle est tombée enceinte, il aurait fallu qu'elle se fasse avorter, mais il l'a obligé à garder l'enfant, il n'a pensé qu'à son orgueil, [...] quelques heures à peine après ta naissance, elle est morte. [...] il a tout abandonné, [...] tes tantes et tes oncles se tapaient l'entièreté de ton éducation. Tu comprends maintenant ? Depuis quand on enterre un assassin avec sa victime ? »²¹³.

Malgré toutes ces révélations douloureuses, Wilfrid poursuit son chemin, sous la dictée du rêve de sa mère. Il atteint le pays natal pour se heurter à une autre difficulté qui empêche la sépulture. Cette fois-ci, le pays est ravagé par la guerre et tous les cimetières sont pleins de cadavres. De plus, le défunt n'aura pas le droit à une place, sous prétexte qu'il serait devenu un étranger au moment de son départ pour fuir la crise qui ravageait alors son pays natal. Il est aussi un meurtrier. Il n'aurait plus le droit à être inhumé selon les rites traditionnels comme meurtrier et lâche. Wilfrid finit par « emmerrer »²¹⁴ et non pas enterrer son père. Pour lui, c'était le meilleur choix d'un « lieu décent » pour cette sépulture, qu'on peut percevoir aussi comme un lieu symbolique de naissance et d'espérance. Le tragique dans l'histoire ancienne d'Antigone apparaît dans son incapacité à s'opposer à la volonté de la cité, opposée à Créon et aux dieux, puisqu'elle fait partie de la lignée maudite des Labdacides. Le tragique dans *Littoral* s'explique par la haine et la violence qui règne entre les êtres humains, par ce conflit entre les morts et les vivants, tel que Wilfrid le ressent.

Dans *Forêts*, Wajdi Mouawad cite explicitement la version classique d'*Iphigénie* de la pièce de Racine dès les premières pages de l'histoire. Dans la tradition mythique, Iphigénie, la fille d'Agamemnon et de Clytemnestre, connaît un destin tragique. Le roi Agamemnon a encouru la colère des dieux qui retiennent les vents nécessaires au départ de « la flotte des Grecs »²¹⁵, bloquée sur les rivages d'Aulis lors de son départ pour aller conquérir la ville de Troie. Ayant interrogé le devin Calchas, celui-ci lui répond qu'il lui faut sacrifier sa fille Iphigénie pour apaiser la colère de la déesse Artémis. Accablé, et en dépit de l'opposition de sa femme, Clytemnestre, qui cherche à sauver sa fille, il finit par ruse par entrainer Iphigénie jusqu'à l'autel où l'immolation doit être accomplie. Dans

²¹³ *Ibidem*, P33.

²¹⁴ Néologisme créé par l'auteur dans sa pièce *Littoral*.

²¹⁵ GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*. Paris : Hachette, 2007, p.439.

certaines versions du mythe traditionnel, le sacrifice n'a pas eu lieu. Artémis l'aurait remplacée au dernier moment par une biche afin de la sauver, et en aurait fait une prêtresse de son temple en Tauride. Dans la pièce de Wajdi Mouawad, *Forêts*, Clytemnestre maudit son époux, pleure sur le destin et sur la perte de sa fille. Elle s'insurge également le verdict annoncé par l'oracle en vain, toutefois :

« Vous ne me démentez point une race funeste.
Oui, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste.
Bourreau de votre fille, il ne vous reste enfin
Que d'en faire à sa mère un horrible festin.
Barbare ! C'est donc là cet heureux sacrifice
Que vos soins préparaient avec tant d'artifice.
Pourquoi feindre à nos yeux une fausse tristesse ?
Pensez vous par des pleurs prouvez votre tendresse ?
Quel débris parle ici de votre résistance ?
Quel champ couvert de morts me condamne au silence ?
Un oracle fatal ordonne qu'elle expire.
Un oracle dit-il tout qu'il semble dire ?
Ni crainte, ni respect, ne m'en peut me détacher.
De mes bras tout sanglants il faudra l'arracher.
Aussi barbare époux qu'impitoyable père.
Venez, si vous l'osez, la ravir à sa mère »²¹⁶.

De la même manière que Clytemnestre, Aimée dans *Forêts* tombe enceinte et, après avoir appris qu'elle souffrait d'un cancer, refuse de se faire avorter. Elle donne naissance à Loup une semaine après la chute du Mur de Berlin, le 16 novembre 1989, une date symbolique des divisions, des espoirs et aussi des désillusions en Europe. Sa naissance coïncide aussi avec d'autres événements douloureux, en particulier avec les persécutions menées en Allemagne à partir de 1933 contre les juifs, avec la « nuit de cristal » du 09 au 10 novembre 1938 où des centaines de synagogues furent brûlées, des juifs allemands tués, blessés et, pour trente mille d'entre eux, déportés en divers camps de concentration. C'est un rappel indirect de la Shoah, de la « Catastrophe », l'extermination des juifs européens entre 1941 et 1945 par l'Allemagne nazie. Dans la pièce de Wajdi Mouawad, Aimée s'attache à son enfant à naître jusqu'à la mort. Elle est une autre Clytemnestre qui veut absolument préserver la vie de son enfant. Mais c'est la mère qui se sacrifie, non l'enfant qui est immolé. L'inversion des significations du mythe d'Iphigénie réside en ce renversement : Aimée devient Clytemnestre et Loup est Iphigénie. La mère meurt à la place de sa fille.

²¹⁶ MOUAWAD, Wajdi. *Forêts*, « op cit », pp.13-14.

Dans la même perspective, l'histoire de la famille des Atrides, les descendants d'Atrée, roi de Mycènes et fils de Pélops, est présente dans la dernière pièce du cycle du *Sang des promesses, Ciels*. Le grand-père d'Atrée, Tantale, lui-même fils de Zeus, avait été maudit par son père après qu'il eut fait manger aux dieux le corps de son propre fils Pélops au cours d'un festin. Le destin de ces Atrides est ensuite marqué par des meurtres, des parricides, des matricides, des infanticides et des incestes. Ce cycle de violence durera jusqu'à ce que l'assemblée des citoyens d'Athènes, réunie sur la colline de l'Aréopage, décide, sur les conseils de la déesse Athéna, de l'absoudre du meurtre de sa mère, Clytemnestre.

Dans séquence 14 de *Ciels*, intitulée « la vérité », ce modèle de conflit entre les générations est révoquée par l'intermédiaire de voix anonymes qui interpellent ces « enfantivores », ces dévoreurs d'enfants. Cette fois, les tensions s'élèvent entre une jeunesse qui est sacrifiée et qui est massacrée et des parents qui sont coupables d'avoir trop fait « verser le sang des fils des siècles »²¹⁷ :

« VOIX MASCULINE : Enfantivores!
Vous êtes l'haleine de l'histoire
Et on appelle cela un Etat !
Vainqueur sacrificateur
On appelle cela un Etat
Voyez le sang: qui ordonne qu'il soit versé ?
Les pères les pères !
Qui l'a versé ?
Les fils les fils !
Tout homme qui tue un homme est un fils qui tue un fils
Nécessairement horrible nécessairement »²¹⁸.

La voix masculine qui s'exprime dans le passage ci-dessus est l'écho de la jeunesse révoltée contre des aïeux accusés d'infanticides. Après avoir décodé un message qui venait des terroristes, Clément Szymanowski arrive à identifier les huit pays qui seront concernés par l'attentat à venir et il s'interroge sur les motifs pour lesquels ils sont coupables d'être ainsi agressés. Il finit par comprendre qu'il s'agit des pays qui ont contribué à déclencher les deux guerres mondiales du XX^e siècle, les matrices des guerres du XXI^e siècle. Ils sont un symbole du sang versé, Ils sont la source de la malédiction qui a frappé chaque fois la jeunesse, les générations qui ont été tuées ou mutilées, ou qui ont mis en péril leur vie, à la manière de la malédiction de la famille des Atrides.

²¹⁷ MOUAWAD, Wajdi. *Ciels*, « op. cit », p.80.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 80.

En effet, cette histoire des descendants d'Atrée²¹⁹ met en avant les pires défauts des êtres humains : la convoitise, la haine, l'inceste, la mort, la ruse, la violence et la vengeance. Dans sa propre pièce, *Les Mouches*, créée en 1943, Jean-Paul Sartre avait lié la légende de cette lignée maudite avec l'arrivée *incognito* en ville d'Argos d'Oreste, le fils d'Agamemnon et de Clytemnestre, et le frère cadet d'Iphigénie et d'Électre. Celui-ci veut venger le meurtre de son père, Agamemnon, assassiné par Egisthe avec la complicité de sa mère, la reine Clytemnestre, à son retour de la guerre de Troie. Avec l'aide de sa sœur Électre, Oreste tue l'usurpateur et sa propre mère. De la même manière, les fils dans *Ciels* agissent contre leurs pères comme Oreste contre Clytemnestre, pour venger les crimes sacrificiels qui ont été commis contre eux.

Dans *Le sang des promesses*, le sentiment tragique tient au fait que l'on s'attend constamment à un « malheur qui survient et bouleverse le cours d'une vie en brisant les attentes et les rêves »²²⁰. Il s'agit d'une énigme, d'une forme de destin ou de fatalité qui dicte sa loi sans être bien compris par les individus, en dépit de leur lucidité. Mais, ce qui est remarquable dans les tragédies antiques, c'est l'incapacité qui est manifestée par les héros de changer le cours des événements. Ils consentent tous à subir le cycle de représailles qui les assaillent tout au long de leur existence.

Par contre, les héros de Wajdi Mouawad sont plus conscients, ils se sentent responsables, ils recherchent des réponses aux énigmes de la violence et du malheur qui bouleversent leur vie. Ils ne se sentent plus les héritiers d'une quelconque faute passée, même s'ils sont exposés aux mêmes épreuves que les héros mythiques. L'importance du choix et de la responsabilité individuelle sont essentielles dans la construction des protagonistes du *Sang des promesses*. Dans toutes les pièces de sa tétralogie, Wajdi Mouawad expose ses personnages aux mêmes peines, aux mêmes affres et aux mêmes tourments que les héros antiques. La puissance de la fatalité reste identique sur les individus, ses ressorts religieux encore très puissants dans la littérature grecque ancienne s'affaiblissent dans la tétralogie. L'inspiration est beaucoup plus profane. Ce qui expliquerait les causes ou la nature de la fatalité devient contingent, inexplicable et inexpliqué sur un plan métaphysique. C'est une manière de la part de l'auteur, de Wajdi Mouawad, de réfuter l'idée que l'humanité porterait à jamais le poids de péchés commis par

²¹⁹ Voir annexe n° 8. Arbre généalogique des Atrides.

²²⁰ CHIPRAZ, François. « L'esprit tragique ». In : *Études* 2009/12 (Tome 411), pp. 651-660.

les autres, par les générations précédentes. En ses pièces, de *Littoral* et d'*Incendies* à *Forêts* ou à *Ciels*, chacun est responsable de ses propres malheurs.

À cet égard, on peut citer deux versets particulièrement significatifs, l'un extrait de la *Bible* et l'autre du *Coran*. Ils font allusion à une même idée : « Les pères ne seront pas mis à mort pour les fils, ni les fils pour les pères. Chacun mis à mort pour son propre crime »²²¹, dit le *Deutéronome* (24: 16). Ici, il s'agit d'êtres humains, de « pères » et d'« enfants ». L'idée même de victime « émissaire », d'individu sacrifié, mis à mort par substitution, à la place d'un autre, est récusee. L'argument est encore plus élevé dans la sourate qui suit : « Chaque âme n'acquiert le mal qu'à son propre détriment et personne ne portera le fardeau d'autrui »²²² (6: 164). Ici, la notion en cause, c'est l'âme, un principe spirituel, celui qui anime les hommes et qui leur donne le souffle, la vie. Dans les deux cas, ces réflexions insistent sur l'entière responsabilité des hommes pour leurs actes. Chacun se doit de les assumer. À l'idée ancienne, antique, d'une responsabilité collective, perpétuée de génération en génération se substitue une conception moderne beaucoup plus individualiste. L'habileté de Wajdi Mouawad est de les enchevêtrer pour les opposer.

De multiples figures mythologiques apparaissent ainsi dans cette tétralogie, *Le sang des promesses* : Œdipe, Iphigénie, Antigone, Clytemnestre. Dans chaque cas, la reprise des mythes des Labdacides ou des Atrides est malmenée d'une manière subtile. Wajdi Mouawad excelle à puiser dans des fonds légendaires, il en reprend le sentiment tragique de la vie et de la fatalité. Il les désacralise aussi. Jusqu'à quel point ces références mythiques servent-elles toutefois de cadre à la description ou à l'évocation des événements politiques et historiques modernes ?

²²¹ *Deutéronome*, 24 : 16, in : *La Bible de Jérusalem*, Paris, les éditions du CERF, 1973, p.226.

²²² Sourate 6, verset 164, in : *Le Saint Coran*, traduction de Mohamed El-Mokhtar OULD BAH, Syrie : Bait El-Coran, 2011, p.150.

3. L'Histoire contemporaine

Dans ses spectacles, Wajdi Mouawad puise à l'histoire contemporaine. Il se réfère à des événements historiques qu'il a vécus, vus ou lus, ou dont il a entendu parler. Littoral commence en divers lieux d'une grande ville canadienne puis rappelle des événements antérieurs qui se sont produits en un pays indéterminé du Moyen Orient. Il en est de même avec *Incendies*. Dans *Forêts*, l'inspiration s'élargit. L'histoire familiale que Loup reconstitue s'étend sur plusieurs générations, de la fin du XIX^e siècle au tout début du XXI^e siècle. Dans la dernière pièce du cycle, *Ciels*, c'est le conflit séculaire ou millénaire entre l'Occident et l'Orient, marqué par des attentats terroristes, qui rythme et qui détermine l'action. Il s'y mêle aussi d'autres figures mythologiques encore.

Ces guerres et leurs séquelles sont la trame de fond du *Sang des promesses*, au point d'en devenir une réalité tristement banale. La violence est ordinaire. *Incendies* peint comment le mal s'est banalisé en un pays en proie à une grave guerre civile. Ses habitants se sont habitués aux attaques, aux attentats, aux massacres, aux pendaisons, aux viols, aux destructions. À la séquence 25 de la pièce, intitulée « Amitiés », Nawal Marwan et son amie Sawda discutent ensemble à propos de l'attaque d'un camp de réfugiés par des miliciens. On devine qu'il s'agit d'une transposition des massacres de Sabra et de Chatila à Beyrouth-Ouest, au Liban, perpétrés contre des réfugiés palestiniens par des phalangistes chrétiens du 16 au 18 septembre 1982, lors de la guerre de Liban qui a duré de 1975 à 1990. Sawda est particulièrement violente. Elle est absolument révoltée par l'horreur de ce dont elle a été le témoin. Nawal est plus résignée. Elle ne peut pas répondre à Sawda. Elle se sent démunie : « Ce que l'on sait et ce que l'on sent. Ça c'est bien, ça c'est pas bien. [...] on n'aime pas la guerre, et on est obligé de la faire. On n'aime pas le malheur et on est en plein dedans... »²²³. Pour elle, le mal est partout mais elle ne sait pas du tout comment le combattre. Elle en est douloureusement consciente. D'autres personnages le sont aussi, Sawda et le Médecin, par exemple, dans la séquence 17, à l'intérieur de l'orphelinat de Kfar Rayat :

²²³ Mouawad, Wajdi, *Incendies*, Montréal : Leméac, Collection « Babel », 2009, p. 87.

« SAWDA. Quelle guerre ?

LE MEDECIN. Qui sait ?... Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères. Une guerre. Mais quelle guère ? Un jour 500 000 réfugiés sont arrivés de l'autre côté de la frontière. Ils ont dit : on nous chassé de nos terres, laissez nous vivre à vos côté. Des gens d'ici ont dit oui, des gens d'ici ont dit non, des gens d'ici ont fui. Des millions de destins. Et on ne sait plus qui tire sur qui ni pourquoi. C'est la guerre »²²⁴.

Dans ce passage, le médecin désabusé, peint avec amertume l'atrocité d'une guerre sans fin qui ravage le pays depuis des années et dont on ne sait plus du tout les véritables causes. En cet orphelinat de Kfar Rayat, explique ce médecin à Sawda, les enfants, les orphelins, ont été enlevés par des miliciens après avoir pendu « trois adolescents réfugiés qui s'étaient aventurés en dehors des camps. Pourquoi les miliciens ont-ils pendu les trois adolescents ? Parce que deux réfugiés du camp avaient violé et tué une fille du village de Kfar Samira. Pourquoi ces deux types ont-ils violé cette fille ? Parce que les miliciens avaient lapidé une famille de réfugiés. Pourquoi les miliciens l'ont-ils lapidée ? Parce que les réfugiés avaient brûlé une maison près de la colline du thym. Pourquoi les réfugiés ont-ils brûlé la maison ? Pour se venger des miliciens qui avaient détruit un puits d'eau foré par eux. Pourquoi les miliciens ont détruit le puits ? Parce que des réfugiés avaient brûlé une récolte du côté du fleuve au chien. Pourquoi ont-ils brûlé la récolte ? Il y a certainement une raison, ma mémoire s'arrête là [...] mais l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en aiguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde »²²⁵.

L'accumulation des explications et des causes intermédiaire est affolante. L'énumération remonte jusqu'en un temps des origines, mythique, projeté *in illo tempore*, aux premiers commencements du monde. La réflexion du médecin condense en un paragraphe, appliqué à une anecdote très concrète, les idées développées par René Girard dans *La violence et le sacré* et dans *Des choses cachées depuis la fondation du monde*.

Il n'en demeure pas moins que ces propos font allusion à la guerre civile libanaise de 1975 à et au contexte réel dans lequel fut écrit la tétralogie, mais cette description est valable pour tout genre de conflits, c'est une définition symbolique et au sens large du terme de « guerre ». Ce que la mondialisation du terrorisme suggère dans *Ciels*, c'est que le monde ne constitue plus qu'un seul continent. Si une région est touchée par la guerre, toutes les autres seront touchées. *Forêts* évoque une autre dimension, celle du temps. Les

²²⁴ *Ibidem*, p.60.

²²⁵ *Ibidem*, p.62.

événements dont Loup retrouve des souvenirs commencent avec la guerre franco-allemande de 1870-1871, se poursuivent avec les deux grands conflits mondiaux du XX^e siècle et se prolongent jusqu'au début du XXI^e siècle. En comparaison, Wajdi Mouawad remémore leur barbarie et leur horreur avec beaucoup plus de retenue. Ce furent pourtant les pires conflits de toute l'histoire de l'humanité par l'ampleur des pertes humaines et des destructions matérielles : en termes de chiffres, dix millions de morts au moins pour le premier conflit mondial, et plus de cinquante millions de victimes pour le second.

Dès le 01 août 1919, un écrivain, un poète et un philosophe français, un humaniste, Paul Valéry, avait lancé un cri d'alarme dans « La Crise de l'Esprit, première lettre », un article publié à Paris dans la *Nouvelle Revue Française* : « Nous autres civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles »²²⁶. Ce « Nous », ce sont les modernes et ce « maintenant », c'étaient le monde et l'Europe après la Première guerre mondiale, en proie à une crise militaire, économique, intellectuelle et morale très grave. La connaissance s'était révélée impuissante à empêcher la barbarie, la science s'était déshonorée, la modernité se caractérisait par le plus grand désordre. La prise de conscience du destin des anciennes civilisations des empires d'Élam, de Ninive, de Babylone faisait écho aux destructions et aux cendres des grandes puissances modernes, la France, l'Angleterre, la Russie. Ces propos invitent non seulement à visualiser le cataclysme causé par la première et par la seconde guerre mondiale, comme *Forêts* y engage mais aussi à repenser la barbarie qui a déjà surgi comme le décrit *Ciels* et qui risque de détruire le sens même de la civilisation.

Wajdi Mouawad, comme tant d'autres intellectuels, se donne ainsi pour mission dans sa tétralogie de peindre les atrocités, les massacres et les horreurs causées par les guerres qui anéantissent ce qui fonde l'humanité des êtres humains et qui ont à nouveau fait irruption dans le monde immédiatement contemporain. Il explique ce point dans *Ciels*, en particulier, en imaginant que des attentats qui ont déjà touché sept pays du monde et qui en menace un huitième. Ces actes terroristes ont tous eu lieu dans des musées, où la beauté des tableaux et des œuvres d'art se mêle avec la laideur de la mort et l'abomination des corps déchiquetés. Dans *Le sang des autres*, le dramaturge se sert de l'Histoire pour raconter une histoire, celle de sa biographie personnelle. La guerre à laquelle il fait

²²⁶ VALÉRY Paul, « La Crise de l'esprit », in : *La Nouvelle Revue Française*, Paris, 01 août 1919.

référence, c'est la guerre civile libanaise qui a marqué son enfance et sa vie. Dans un petit recueil de témoignages réunis par un groupe d'auteurs et intitulé *Les tigres de Wajdi Mouawad*, paru en juillet 2009, ce que cet auteur entend par la « guerre » est envisagée non sans quelque paradoxe comme une nécessité pour produire les œuvres d'art :

« L'œuvre d'art est un feu obligeant le locataire en moi à se faire connaître, à révéler son identité à l'immeuble que je suis pour qu'en courant partout, il ouvre enfin les portes derrière lesquelles se terrent les trésors les plus intimes et les plus bouleversants de mon être.[...] l'œuvre d'art comme un geste de guerrier qui engage en moi un combat dont je suis à la fois, le terrain, l'ennemi, l'arme et le combattant. Entrer en guerre pour une guerre intérieure »²²⁷.

Une image de violence est demeurée ancrée dans sa mémoire depuis son enfance. Il avait été témoin d'un attentat commis contre un autobus²²⁸. Or, le Liban a basculé dans la guerre en 1975 après un tel acte de violence. Le dimanche 13 avril 1975, au matin, dans le quartier de Aïn el-Remmaneh, dans la banlieue de Beyrouth, alors que l'on consacre la nouvelle église Notre-Dame de la Délivrance, en présence de Pierre Gemayel²²⁹, le chef des *Phalanges libanaise* chrétiennes et au moment où les fidèles sortent de l'église, une voiture force les cordons de sécurité et ses occupants tirent sur la foule en criant : « *Nous sommes des combattants palestiniens* ». Ils tuent quatre personnes, dont un garde du corps de Pierre Gemayel, et ils en blessent sept. En début d'après-midi, un autobus chargé de *feddayin*, des miliciens palestiniens de Yasser Arafat²³⁰, le chef de l'Organisation de Libération Palestinienne, passe par Aïn el-Remmaneh. Il revient d'une parade militaire à Sabra, à l'ouest de Beyrouth. Il se rend vers le camp de Tal-Zaatar, situé au nord-est de la ville. Ses passagers provoquent de jeunes chrétiens. Ces derniers sont armés eux aussi. Ils

²²⁷ MOUAWAD, Wajdi. « Nous sommes des immeubles ». In : *Les tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes : Éditions Joca Seria, collection, « Les carnets du Grand T », 2009, p. 55.

²²⁸ Dans *Architecture d'un marcheur*, (Jeans François Côté, entretiens avec Wajdi Mouawad, Montréal, Leméac, collection « l'écritoire », 2005, P79) Wajdi explique comment il a revécu l'événement de l'attentat contre un autobus quand il est retourné au Liban : " J'ai revu le fameux balcon. J'y jouais lorsque la guerre du Liban a débuté le 13 avril 1975. C'était en bas, dans la rue. Tous les Libanais s'en souviennent. Un autobus rempli de civils palestiniens a été mitraillé par des milices chrétiennes pour venger l'assassinat de leur chef par des milices palestiniennes. Ils ont arrêté un autobus et ils ont tiré. Je l'ai vu depuis le balcon. Je me suis placé là où j'étais quand, petit, j'ai regardé ce massacre ; j'ai regardé dans la rue et j'ai essayé de me souvenir comment l'autobus était positionné et où était placé l'un des tireurs. C'était très clair".

²²⁹ Pierre Gemayel, (1905-1984), est un dirigeant politique libanais et fondateur du parti Kataëb ou phalangiste, c'est un maronite élevé à l'école des Jésuites. Il occupait plusieurs postes ministériels et s'opposait au mandat français sur le Liban. . En 1978, il dénonce la présence militaire syrienne. Il devient un politicien controversé et a survécu à plusieurs attentats dont l'incident de l'autobus fut marqué comme le début d'une guerre civile libanaise.

²³⁰ Yasser Arafat (1929- 2004) connu sous le nom d'Abou Ammar, est un activiste et homme d'État palestinien. Il est le dirigeant de Fatah, puis de l'Organisation de libération de la Palestine. Il est resté une figure controversée de l'expression des aspirations nationales palestiniennes. Il reçoit le prix Nobel de la paix en 1994, puis perd de son crédit auprès d'une partie de son peuple qui lui reproche la corruption de son autorité.

tirent : vingt-sept palestiniens sont tués. Peu après, les palestiniens ripostent en envoyant des obus sur le quartier d'Aïn el-Remmaneh. Il s'ensuit une guérilla urbaine. La guerre a commencé et durera jusqu'en octobre 1990 faisant près de 200 000 morts, 17 000 disparus et des centaines de milliers d'exilés et de déplacés.

Wajdi Mouawad a été témoin de cet événement sanglant, alors qu'il était un enfant. Il s'en rappelle le moindre détail. Il le transforme en un symbole de la guerre civile qui a ravagé le Liban à cette période. L'image de ce bus mitraillé est dorénavant gravée en effet dans l'imaginaire libanais. Elle réapparaît à travers toute la tétralogie. Dans *Incendies* par exemple, l'autobus est un moyen de transport terrifiant pour Nawal Marwan, la mère des jumeaux, Simon et Jeanne :

« JEANNE. Pourquoi vous pensez à notre mère chaque fois qu'un autobus s'arrête ?
HERMIL LEBEL. À cause de sa phobie !
JEANNE. Quelle phobie ?
HERMIL LEBEL. Sa phobie... des autobus. Tous les papiers sont là et conformes.
Vous ne saviez pas ?
JEANNE. Non !
HERMIL LEBEL. Elle n'est jamais montée dans un autobus.
JEANNE. Est-ce qu'elle vous a dit pourquoi ?
HERMIL LEBEL. Oui. Quand elle était petite, elle a vu un autobus de civils se faire mitrailler devant elle. Une affaire effroyable »²³¹.

Ce passage rappelle clairement ces événements du 13 avril 1975, vécus par l'auteur alors qu'il n'était qu'un enfant. Leur souvenir est un « couteau planté dans la gorge »²³², dit-il, et ne cesse de le hanter. C'est aussi cette tranche d'histoire qu'il réutilise dans la plupart de ses récits comme dans son roman, *Visage retrouvé*, paru en 2002, qui raconte comment un adolescent, Wahab, découvre la peur, la colère et les mensonges du monde. Seule l'aventure théâtrale lui aurait permis de réaliser ce vœu, dans une tentative pour donner un sens à l'incompréhension qui peut exister entre des communautés voisines, voire entre plusieurs générations successives. Il s'en explique ainsi :

« Depuis plusieurs années déjà, je songeais à un spectacle dont le sujet pouvait supporter le poids d'une colère et d'une rage profonde. Un sujet qui serait en mesure de permettre l'exploration sensible de la question de la haine. La haine, lorsque celle-ci s'installe, non pas entre deux individus pour une raison personnelle et intime, mais entre deux peuples pour des raisons obscures, floues et remontant à plusieurs générations, faisant en sorte que cette haine devienne, dans l'esprit de ceux qui la portent, ancestrale, c'est-à-dire une haine qui mette en cause la mémoire même »²³³.

²³¹ MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*, « op. cit », p.46.

²³² *Ibidem* p.88.

²³³ MOUAWAD, Wajdi, *Le sang des promesses, Puzzle, racine, et rhizomes*. Paris : Actes Sud/ Leméac, 2009. p.59.

Dans cette citation, on retrouve l'essence de l'écriture de cette tétralogie, *Le sang des promesses*, à travers cette « exploration sensible de la question de la haine », comme le montre la récurrence des scènes brutales ou violentes dans toutes les pièces. Wajdi Mouawad s'efforce de donner une perception réelle de cette violence et de ce fanatisme qu'il espère en même temps dépasser. Pour tenter d'expliquer cet engrenage de cycles successifs de représailles qui régissent les relations humaines, il opère un retour vers le monde grec. Les termes « ancestrale », qui signifie que cette « haine » est en rapport avec les ancêtres, et « mémoire », qui renvoie à la rémanence et à la persistance de souvenirs lointains, insistent sur la notion de très longue durée dans l'Histoire. Il lui faut fouiller dans la mémoire des aïeux pour essayer de comprendre la signification des événements présents. Pour y parvenir, il y puise aussi aux mythes et aux des légendes contenues dans les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide pour paraître expliquer les désordres du monde actuel. La mythologie lui fournit des éléments d'explication à la fois théologiques et métaphysiques des destinées et des épreuves que ses personnages affrontent constamment dans les différents spectacles du *Sang des promesses*.

Il en est ainsi de la question délicate de l'ambiguïté des relations entre l'Occident et l'Orient avec la légende de l'enlèvement d'Europe, une princesse phénicienne, fille d'Agénor, roi de Tyr, une ville qui était située au sud du Liban d'aujourd'hui, et de Téléphassa, et sœur de Cadmos, le fondateur légendaire de la cité de Thèbes, en Béotie, en Grèce. Ce détour a été effectué par Wajdi Mouawad en dehors de sa tétralogie proprement dite, lors la création en mai 2008, au Théâtre national de Bordeaux, d'une autre œuvre dramatique intitulée *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*. Le titre reprend une formule attribuée au philosophe grec Héraclite. Wajdi Mouawad y retrace les destinées des trois héros antiques Cadmos, de Laïos et d'Œdipe, en embrassant en une seule pièce la quasi-totalité de l'histoire de Thèbes, depuis l'enlèvement d'Europe jusqu'à la mort d'Œdipe, là où Sophocle, Euripide ou Eschyle y ont consacré plusieurs tragédies. Cadmos, arraché brutalement aux rivages heureux de la Phénicie (le Liban), part à la recherche de sa sœur Europe, enlevée par Zeus, et finit par fonder la ville de Thèbes en une terre étrangère. Plus tard, Laïos, son arrière-petit-fils, se retrouve pris à son tour dans le cycle de la malédiction appelé sur lui par Pélops. Oedipe, enfin, est victime de l'horrible prédiction qu'il accomplit en croyant la fuir.

Au-delà de cette condensation, il s'agit également pour l'auteur de mettre en lumière le caractère contemporain de ces mythes anciens, qui font de Cadmos l'annonciateur de la mort des utopies modernes avec l'échec de son rêve d'une cité dans laquelle auraient cohabité autochtones et étrangers ; qui prête à Laïos un désir de mort et des pulsions irrépressible telles que son penchant pour les jeunes garçons qui conduit à la guerre et à la ruine de la ville de Thèbes ; et Œdipe, annonciateur des contradictions de l'homme moderne. La guerre, l'exil, les crises familiales apparaissent comme autant de résonance de l'histoire personnelle de l'enfant, celle de Wajdi Mouawad, né au Liban et arrivé en France à l'âge de dix ans, puis à nouveau exilé à Montréal au Canada, comme le rappelle aussi ce texte.

Pour en revenir à la légende d'Europe, la sœur de Cadmos, enlevée par Zeus qui s'était métamorphosé en taureau. L'on raconte, rapporte Francisco Diez de Velasco Abellán en 1996, dans la revue *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, qu'« Europe est une orientale, même si la généalogie varie entre les auteurs. Homère, Bacchylide, Hellanicos, Conon ou Moschos, entre autres, proposent de lui donner Phoinix (l'éponyme de la Phénicie) comme père »²³⁴. Le dieu suprême de l'Olympe a été enflammé par la beauté d'Europe. Il l'a séduite et il l'enlève. De cette union forcée naîtront trois fils : Minos, Sarpédon et Rhadamanthe. En d'autres termes, Europe se trouve au centre de cette longue querelle entre l'Orient et l'Occident qui avait déjà commencé dans l'Antiquité car « les périple des Phéniciens vers l'Occident dans le courant du IX^e siècle ont marqué un passage obligé à travers l'île de Chypre »²³⁵, expliquent en 2007 Odile Wattel de Croizant et Gérard A. Montifroy dans leur livre sur *Europe entre Orient et Occident*. Interrogé sur la démarche qui serait commune à Cadmos, à Laïos et à Œdipe, le dramaturge a répondu le 10 mars 2008 à un journaliste, Jörn Cambreleng, d'une manière un peu évasive et embarrassée :

« Je ne sais pas... C'est comme : oiseaux, chevaux, homme. Ou encore : oiseaux, chevaux, monstre. Il n'y a pas d'animaux chez Œdipe. Cadmos, c'est les oiseaux, Laïos, c'est les chevaux, Œdipe, c'est un monstre, c'est l'homme. C'est venu tellement instinctivement... Cadmos se met en marche, il n'a pas besoin de courir. Laïos doit courir, il est obligé car on veut le tuer. L'histoire nous dit qu'Œdipe boite. Je ne sais pas exactement ce que cette chose-là raconte. Je crois qu'elle raconte cette catastrophe dont je parlais, qui se

²³⁴ DIEZ DE VELASCO FRANCISCO. « Les Mythes d'Europe (Réflexions sur l'Eurocentrisme) ». In : *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 11, 1996. pp. 123-132.

²³⁵ DE CROIZANT, Odile Watter et MONTIFROY, Gérard, A., *Europe entre Orient et Occident, du mythe à la géopolitique*. Suisse : l'Age d'Homme, Collection « Mobile géopolitique », 2007, p.64.

répète, qui se répétant laisse des marques, se poursuit. Si on avait continué, des centaines de pages plus loin, le héros d'aujourd'hui serait un robot, l'homme avec un pied métallique, l'homme qui ne marche pas seul. On serait passé par une série de déclinaisons, d'amputations qui ont eu lieu depuis le moment où Cadmos utilise les aigles pour se déplacer jusqu'à la robotique d'aujourd'hui. On a une déclinaison de toutes ces répétitions de civilisations et de retours de catastrophes, de plus en plus grandes. [...] Je vais dire une chose terrible, mais en même temps vraie. La *Shoah* a été continentale, européenne. Moi, en tant qu'oriental, je ne porte pas la culpabilité que peuvent porter les européens. Il n'y a eu aucun collaborateur dans ma famille. Aucun résistant non plus. Nous sommes en marge de cette histoire terrible et monstrueuse. Mais j'ai l'impression que l'environnement, dont je parle comme une catastrophe à venir, ne concerne pas un continent mais tout le monde. Ça, c'est très grec. Le Dieu chrétien dit : Arrête, tu vas à la catastrophe, repens-toi. Les Dieux disent à Œdipe, Tu vas à la catastrophe. Ils ne l'arrêtent pas. La catastrophe, la dernière strophe, la fin te révélera ton erreur. Il n'y a pas d'autre solution. T'arrêter en chemin ne mène à rien. Tout est question de révélation. Les Dieux encouragent les hommes à se tromper le plus vite possible. Quand ils comprendront, il sera trop tard, mais ils verront. Ils auront le sentiment de la révélation, de la lumière brûlante. [...] C'est comme si on attendait la révélation. La tragédie d'Œdipe était circonscrite sur Thèbes. Elle ne concernait pas Corinthe. La guerre de Troie a touché Troie et certaines maisons de certains généraux grecs. La guerre de trente ans, la guerre de cent ans, les guerres de religions, le massacre des amérindiens sont circonscrits. Cela n'a pas touché les Chinois. La découverte de l'Amérique va amener l'esclavage, toucher le continent africain. La *Shoah* ravage l'Europe. [...] Cette marche, qui mène à cette course, qui mène à cette claudication est une façon de raconter ce déplacement de la catastrophe »²³⁶.

En effet, ce passage par le mythe d'Europe n'est pas un vain divertissement érudit. Pour Wajdi Mouawad, au contraire, le passé mythique grec, même légendaire, dévoile et confirme la nature de l'héritage du mot « Europe », à savoir la fragilité des relations contemporaines entre l'Occident et l'Orient, entre deux mondes qui s'ignorent et qui s'affrontent depuis l'Antiquité la plus reculée.

Le détour par les mythes et les légendes permet de mieux comprendre la nature de la démarche du dramaturge. En revenant vers le passé, en relisant les textes des auteurs tragiques grecs, Homère qu'il cite, Sophocle auquel il se réfère, Eschyle et Euripide, et peut-être aussi Sénèque, qu'il a certainement lus, et Racine dont il cite le nom et sa tragédie, *Iphigénie*, créée en 1674 à Versailles. En procédant ainsi, Wajdi Mouawad essaie de suggérer que la violence des événements historiques contemporains et que le surgissement du sentiment de révolte qu'il prête aux personnages du *Sang des promesses* réitèrent et mettent en scène les mêmes conditions de vie que celles qu'auraient connues les héros antiques, que les histoires se répètent et l'homme demeure incapable de surmonter les épreuves inattendues qui l'accablent. Mais cette reprise des images mythiques n'est pas tout à fait aveugle, elle n'est pas complète. Elle présuppose de la part des lecteurs ou des spectateurs une analyse pour comprendre le choix de chaque mythe fait par l'auteur et ses interprétations, en saisir les écarts, les variations, les glissements, les contradictions et les

²³⁶ PITOISET, Dominique. « Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face de Wajdi Mouawad », entretien avec Wajdi Mouawad recueilli par Jörn Cambreleng, le 10 mars 2008. [en ligne]. Disponible sur le site Théâtre-Contemporain.net : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Soleil-ni-la-mort-ne-peuvent-se-regarder-en-face/ensavoirplus/idcontent/12315> (Consulté le 17/01/17)

superpositions du sens entre la réécriture moderne qui en est proposée par Wajdi Mouawad dans sa tétralogie et les récits originaux de ces mythes anciens.

De surcroît, cette résurgence des mythes relève chez cher écrivain d'« un réel souci de s'inscrire dans une cohérence, une rigueur, un cadre culturel et littéraire précis »²³⁷, comme l'a noté Isabelle Patroix dans sa thèse *sur Identité et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, soutenue en 2014 devant l'université de Grenoble. Ces voyages ont permis de mettre en lumière ses identités littéraires car il s'abreuve sans cesse des récits de Sophocle. Cependant, les personnages du *Sang des promesses* ne peuvent pas être complètement qualifiés de héros « tragiques » parce que l'esprit tragique qui règne dans ces récits fait qu'ils tentent chaque fois d'échapper à la fatalité et à leur destin annoncé en cherchant une solution aux conflits qui surgissent. Et, donc, la présence des tragédies grecques dans cette tétralogie constitue plutôt un leurre, un biais qui serait introduit pour induire les lecteurs et les spectateurs en erreur sur la véritable portée de ces références.

En effet, « à la différence du héros tragique, le personnage central de Wajdi Mouawad, habité par ce désir de vouloir tout bouleverser, prend l'initiative, il veut couper le fil du sang versé pour limiter cette violence acharnée »²³⁸, affirme ainsi Marija Paprasarovski à propos de la cohérence du *Sang des promesses*. Cette réflexion explique bel et bien la différence entre le héros mythique et le personnage mouawédien, qui est doté, lui, d'une liberté et d'une faculté de libre-arbitre qui n'émane que de lui-même pour faire face aux malheurs qui mettent en péril sa vie. Le sentiment tragique de l'existence n'est pas tout-à-fait semblable.

4. Le sentiment tragique

Face à la violence, les personnages de la tétralogie ressentent un profond sentiment tragique. Ils se sentent impuissants à pouvoir dominer les événements. Ils tentent pourtant de s'en sortir en affirmant le sens d'un acte libre et d'un choix conscient. Ce ne sont plus

²³⁷ PATROIX, Isabelle, *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, (Thèse de Doctorat en Littérature et arts, recherche sur l'imaginaire). Soutenue publiquement le 19 mai 2014. Univ : Grenoble. p. 140.

²³⁸ PAPERASAROVSKI, Marija. « L'extension du domaine de la cohérence. Lecture de la tétralogie *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad ». In : *Sraz LVIII*, 2013, p. 132.

des forces divines qui oppriment des héros dont la grandeur appartiendrait à un monde exceptionnel, beau et sublime. Ce sont au contraire des êtres très ordinaires qui mettent en œuvre des stratégies pour survivre et pour atténuer les maux et les malheurs dont ils sont les victimes. Certains de leurs actes demeurent toutefois inexplicables à cause de l'ambiguïté des relations de causes à effets qui interviennent dans ces pièces et du caractère énigmatique de la posture de l'auteur dans cette tétralogie.

L'une des plus anciennes définitions du tragique réside dans la croyance en l'existence d'une puissance fatale impersonnelle, à la fois immanente et transcendante, et conçue dans l'Antiquité grecque et romaine comme supérieure à la volonté des dieux. C'est le *Fas* et le *Fatum*. « Fas », en latin, est un mot indéclinable qui désigne « ce qui est permis » ou « ce qui est ordonné » par une parole divine ou un décret du destin. C'est une fatalité écrasante. Le mot « fatum » désigne l'ordre du monde établi, le destin, la destinée et aussi les coups du sort. C'est une puissance aveugle, impersonnelle, irrévocable, dont les arrêts peuvent s'imposer aux dieux. Dans la perception ordinaire, la fatalité passe pour la plupart du temps pour une parole qui serait prononcée par les dieux et à laquelle le héros ne peut se soustraire. Quoi qu'il fasse, la malédiction qui a été proférée devient inévitable, et provoque la perte de celui qui en est devenu la victime. Selon les époques et les auteurs, la nature de la fatalité peut avoir plusieurs aspects, l'hérédité, par exemple, l'Histoire, les passions affectives ou, encore, telle ou telle déité précise.

Aux temps anciens, la fatalité était souvent identifiable à une malédiction divine. Cette idée de punition de l'homme par les dieux a été cependant rejetée par les philosophes stoïciens²³⁹. Il n'existait pas pour eux de « destin aveugle et cruel »²⁴⁰, comme le rappelait Carine Alberti en 2002. Par contre, dans *Le sang des promesses*, il s'agit d'une condamnation divine qui se poursuit d'une génération sur l'autre, et d'un douloureux destin inéluctable auquel le héros mythique ne peut faire face et doit s'incliner en dépit de ses efforts désespérés pour y échapper. Cette malédiction implacable est l'expression même du *fas* :

²³⁹ Par référence au philosophe Zénon de Citium, le stoïcisme est un courant philosophique occidental issu de l'école du Portique, fondé au III^e siècle avant J-C, se présente comme une doctrine panthéiste et matérialiste, la logique, le physique et la morale composaient un tout organique indivisible.

²⁴⁰ ALBERTI, Carine. « Fatalité et liberté dans l'univers tragique de Sénèque Réinterprétation des mythes antiques : vers une tragédie plus humaine ». In : *Le Philosophoire n°16*, 2002, pp. 179-194.

« Le héros mythique des origines subit un destin qu'il n'a pas choisi, et toute sa vertu consiste dans la plus ou moins grande dignité avec laquelle il vivra ce que les dieux ont décidé pour lui », expliquait ainsi Gui Fessier en 1998 sur cette présence des mythes antiques dans le théâtre récent. « Apprendre la résignation, ou tout au moins l'acceptation, consentir au sacrifice de sa personne pour sauver la cité », ajoute ce même commentateur, « telle est la leçon que reçoit le héros, et avec lui les spectateurs »²⁴¹.

Le héros mythique est contraint d'accepter son destin et doit se sacrifier pour préserver sa cité. Cette décision lui est une exigence morale. Toute sa vie est conditionnée par ce que les dieux ont choisi pour lui. De ce fait, il doit apprendre au moins à accepter le sort qui lui est dicté par les puissances divines et le considère comme un honneur et une marque de très grande dignité qui lui impose cette attitude.

Pour plus de précision sur cette conception du destin dans les tragédies antiques, on peut se référer à Eschyle dans son *Prométhée enchaîné*, dont la date de création exacte est inconnue mais qui se situerait à la fin du VI^e siècle ou au tout début du V^e siècle avant J.-C. Une réplique que prononce Prométhée résume clairement cette vision du destin, très archaïque : « Il faut supporter aussi bien que possible le lot que la destinée nous assigne et savoir qu'on ne peut pas lutter contre la force de la nécessité »²⁴². Tout en consentant à son sort et tout conscient qu'il soit de sa destinée, Prométhée se signale sa passivité et se soumet absolument à la toute-puissance d'un destin qui échappe bien entendu à sa propre décision. Sa destinée n'est pas très éloignée de celui d'Œdipe. Dans *Œdipe Roi* de Sophocle, un oracle condamne en effet Œdipe à tuer son père et à épouser sa mère. Il est coupable d'appartenir à une famille qui a été maudite par les dieux. Aucune force ne peut lui permettre d'échapper à cette malédiction. Pourtant, dans *Œdipe à Colone* du même Sophocle, il interpelle le roi Créon et il s'interroge sur sa culpabilité exacte et sur des crimes commis longtemps avant sa naissance. Il se révolte même contre l'injustice de l'oracle dans l'extrait qui suit :

« Œdipe- [...] Ce meurtre, ces épousailles, ces catastrophes, voilà donc ce que tu viens me cracher au visage : tout ce qui s'est appesanti, hélas, contre ma volonté ! Ce sont les dieux qui se plurent à me les imposer, sans pour quelque antique rancune contre ma race. [...] Dis-moi du moment qu'un oracle avait révélé à mon père un décret divin qui le condamnait à mourir de la main de son enfant, dis, comment se justifieraient les reproches que tu me fais ? Je n'avais pas encore reçu de mon père et de ma mère ce germe d'existence où jaillit la vie, et j'étais dans le néant »²⁴³.

²⁴¹ FESSIER, Guy. « Le mythe antique dans le théâtre contemporain ». In : *thèmes et sujets*, coll Major Bac, France : PUF, 1998, p. 71.

²⁴² ESCHYLE, *Tragédies complètes*. Paris : Gallimard, 1982, p.211.

²⁴³ SOPHOCLE, *Tragédies complètes*. Paris : Gallimard, 1973, p.385.

Malgré la conviction personnelle d'Œdipe à l'égard de son destin qui veut lui imposer un sort « contre ma volonté », il ressent profondément l'injustice des dieux dans ce qu'on lui impose comme une catastrophe alors que le germe de son existence n'a pas encore commencé à naître. Malheureusement, ces décrets divins sont inflexibles. Œdipe se sent à la fois coupable et victime. Il expie une faute commise par son père en tuant son père Laïos sans le savoir, puis en épousant sa mère Jocaste toujours sans le savoir non plus. Après avoir découvert cette vérité amère, il ne lui restera plus qu'à se crever les yeux.

Ce mythe est étroitement lié à la tétralogie de Wajdi Mouawad et aux thèmes des origines, de la filiation et de la quête identitaire qui en constituent la matière. Pour découvrir le secret de leurs origines, les personnages du *Sang des promesses* choisissent dans un sens symbolique de se heurter à la volonté divine et d'essayer de la contrarier. Ils vont rompre avec le destin du héros tragique antique. Ils vont annoncer l'affirmation de leur liberté, de leur capacité de libre arbitre moral et de libre choix, alors que les héros antiques se sentent incapables de décider et s'abstiennent face à la fatalité. La conception ancienne de la fatalité est renversée dans la tétralogie, l'action met en jeu la liberté et s'appuie sur un choix, et peut donner un sens à sa valeur morale : « On change ici d'univers. La mythologie grecque traditionnelle est une expérience extrême de situations sans issue, dramatisant l'absence de choix. Le monde moderne au contraire est tout entier tourné vers l'obligation du choix »²⁴⁴, précise Guy Fessier dans son étude sur *Le mythe antique dans le théâtre contemporain*. Cette résolution peut être un geste douloureux et mais c'est surtout une décision, un acte de liberté. Celle-ci ne s'accomplit qu'en se réalisant en une détermination libre, consciente, qui confirme la présence de soi, la responsabilité de lutter contre l'adversité et contre toutes les formes de soumission au destin.

Si le malheur qui frappe Œdipe avait pour source première la malédiction des dieux, les personnages de Wajdi Mouawad sont des victimes de la haine et des violences causées par les guerres, les antagonismes et les conflits. L'Histoire contemporaine est la principale source de nouveau sentiment tragique. Son poids est aussi écrasant et implacable que la fatalité divine de jadis. À vrai dire, la guerre est perçue comme une toile de fond dans la tétralogie. Mais c'est ce qui anéantit le sens de l'existence et qui réduit les êtres humains à des existences misérables ou malheureuses. Elle les déstabilise et les entraîne en

²⁴⁴ FESSIER, Guy. « Le mythe antique dans le théâtre contemporain », « op.cit », p.73.

des processus implacables de vengeance, de violences répétées et de tortures. Sur ce point, on pourrait dire, que « le mythe de la violence » n'est jamais mort, puisqu'il continue à survivre dans une vie mystérieuse et ininterrompue.

Pourtant, à l'encontre de ce qui vient d'être dit, certains personnages du *Sang des promesses* estiment devoir couper le fil du sang versé avec leur « désir de vouloir tout bouleverser »²⁴⁵, bien qu'ils aient des destinées différentes, des passés distincts et des réactions contradictoires. Le premier élément de cette initiative réside dans les promesses faites dans chaque pièce. Des paroles sont mises en action mais qui n'aboutissent pas toujours.

En effet, tout commence par une promesse faite contre un destin cruel, sanglant, comme l'indique le titre : *Le Sang des promesses*. Quand l'action s'engage dans chaque pièce, qu'il s'agisse de *Littoral*, d'*Incendies*, de *Forêts* ou de *Ciels*, les personnages sont anxieux de ne pas pouvoir « trouver leur place dans le monde »²⁴⁶, comme le déclare Simon dans *Incendies*. Puis, ils se sentent perdus dans une situation où ils se retrouvent dépourvus de repères et ils sont à un instant ou à un autre sur le point de tout abandonner et renoncer avec leurs recherches respectives. Mais leur réaction s'impose comme une nécessité, une obligation face aux menaces qui pèsent sur leur existence, puis ils décident enfin de se livrer à cette quête tout en prenant des engagements, en se faisant des promesses. Ils ont tous d'ailleurs un point commun, ce sont tous des adolescents, des êtres immatures. Les quêtes auxquelles ils se livrent ressemblent à une expérience de formation, à un apprentissage ou à une éducation confrontée à des contraintes. Ils doivent apprendre à résister pour devenir libres et responsables envers eux-mêmes et les autres. Sur cette expérience de l'éducation, un autre détour est nécessaire par l'intermédiaire d'Emmanuel Kant dont Caroline Sroul résume ainsi les thèses en 2012 :

« Un des plus grands problèmes de l'éducation est de concilier sous une contrainte légitime la soumission avec la faculté de se servir de sa liberté. Car la contrainte est nécessaire ! Mais comment cultiver la liberté par la contrainte ? Il faut que j'accoutume mon élève à souffrir que sa liberté soit soumise à une contrainte, et qu'en même temps je l'instruise à faire bon usage de sa liberté. Sans cela il n'y aurait en lui que pur mécanisme ; l'homme privé d'éducation ne sait pas se servir de sa liberté. Il est nécessaire qu'il sente de

²⁴⁵ PAPERASAROVSKI, Marija. « L'extention du domaine de la cohérence. Lecture de la tétralogie Le sang des promesses de Wajdi Mouawad ». In : *Sraz LVIII*, 2013, p. 132.

²⁴⁶ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, Montréal : Leméac, Collection « Babel », 2009.p.23.

bonne heure la résistance inévitable de la société, afin d'apprendre à connaître combien il est difficile de se suffire à soi-même, de supporter les privations et d'acquérir de quoi se rendre indépendant »²⁴⁷.

Ce que nous pouvons déduire de ces propos, c'est qu'on doit laisser à l'enfant une marge de liberté. On intervient juste dans le cas où, avec sa liberté, il pourrait se nuire à lui-même ou aux autres. On doit lui faire comprendre que la contrainte qu'on cherche à lui imposer n'est qu'une leçon sur le bon usage de sa propre liberté afin qu'il puisse un jour venir en aide à d'autres.

En ce qui concerne les personnages de la tétralogie, ils sont tous confrontés à des épreuves et à des obstacles qui sont de plus en plus difficiles à surmonter. Les coups du sort sont brutaux. Wilfrid, dans *Littoral*, rapporte dans un rêve qu'il était dans un lit avec une déité, Athéna (la déesse de la guerre et aussi de la sagesse) ou Héléna (la femme du roi Ménélas) quand on lui avait annoncé la mort de son père. L'intrusion du destin dans sa vie la plus intime lui paraît insupportable, il entreprend néanmoins de faire face. De même, Simon et Jeanne Marwan doivent négliger leurs études dans *Incendies* pour accomplir la volonté de leur mère brutalement défunte. Dans *Forêts*, et pour résoudre l'énigme de la présence d'un os supplémentaire qui se trouve à l'intérieur du crâne de sa mère, Loup doit reconstituer la généalogie de ses aïeules. En remontant le fil de ses origines, elle découvre la mémoire de son sang, de sa lignée, une succession douloureuse d'amours impossibles, qui va de Odette à Hélène, puis à Léonie, à Ludivine, à Sarah, à Luce et enfin à Aimée, sa mère. Toutes sont liées par le sang, et toutes sont entraînées dans les grands bouleversements historiques du XX^e siècle. Un mauvais sort semble avoir voulu décimer cette famille. Mais Loup se révoltera, en s'engageant à la toute dernière séquence de la pièce à ne jamais abandonner les promesses que toutes ces femmes s'étaient faites. *Forêts* remonte ainsi aux sources des fêlures humaines, intimes, familiales, historiques. Elle s'insurge aussi contre le poids de l'histoire sur toutes ces destinées individuelles. « C'est aussi une pièce sur les promesses. Sur ce qui fait qu'on ne tient pas nos promesses. Sur ce qui fait qu'on ne se remet pas des promesses jamais tenues qu'on nous a faites »²⁴⁸, explique Wajdi Mouawad sur la quatrième page de couverture de la version imprimée de

²⁴⁷ SAROUL, Caroline. « De la bonne éducation selon Kant ». [en ligne] .Disponible sur: <URL : <http://lewebpedagogique.com/terminale-philos/2012/03/de-la-bonne-education-selon-kant/> (Consulté le 24/06/2016)

²⁴⁸ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*. Montréal : Leméac, Collection «Babel », quatrième page de couverture.

cette pièce. Ces « promesses », ces assurances, n'apparaissent pas toujours avec clarté dans les différents volets de la tétralogie. Le destin paraît prendre plaisir à les entraver.

Tout semble difficile mais, fort heureusement, ces initiés sont tous accompagnés, Wilfrid par le chevalier imaginaire de Guiromelan qui semble mener une quête semblable à celle du Graal dans Littoral, Jeanne par Antoine et Simon Marwan par l'avocat Hermile Lebel qui leur a remis le testament de leur mère dans Incendies, et Loup par Douglas Dupontel dans Forêts. Ces intercesseurs sont perçus à la fois comme des guides, des initiateurs et des obstacles mais, à mi-chemin de leur parcours, les initiés se trouvent seuls face à leur destin. Pour devenir des héros capables de prendre en main leur destinée et échapper à la fatalité et à la violence, ils doivent franchir tous seuls les murs du « silence »²⁴⁹ dont parle Nawal Marwan dans *Incendies*.

Le processus est complexe. Wilfrid se sert de l'imagination et de l'art pour se protéger contre la violence. En son imagination et dans son délire, le cadavre de son père lui sert de compagnon et il ne cesse de lui parler tout au long de son chemin, bien qu'il soit mort :

« LE PERE. Wilfrid.

WILFRID. Papa ?

LE PERE. Je ne veux pas t'effrayer, te faire peur !

WILFRID. Là je capote pour vrai ! C'est pas possible ! Je ne rêve pas là ! Je suis réveillé !

LE PERE. Non tu ne rêves pas.

(...)

WILFRID. Alors ce n'est pas normal ! Les morts c'est les morts et les vivants c'est les vivants ! Mais toi, mort, avec moi, vivant ce n'est pas normal.

(...)

LE PERE.(...) J'ai vu que tu avais ouvert ma valise rouge. Je voulais être avec toi pour t'aider à comprendre ce qu'il y dedans.

Wilfrid. "Lettres non expédiées" ! Wilfrid, Wilfrid, Wilfrid...des lettres pour moi ?!

LE PERE. Elles te raconteront ton père, elles te raconteront ta mère »²⁵⁰.

Ici, le père est un médiateur entre les morts et les vivants. Il appartient au monde des morts. Il voudrait accompagner son fils et l'aider à comprendre les lettres qu'il avait écrites pour lui, et sa présence symbolique, même fictive, est un bon signe pour permettre à Wilfrid de rétablir les relations avec son ascendant. En effet, l'image du père selon les psychanalystes serait en relation étroite avec le complexe d'Œdipe, qui renvoie l'enfant non seulement à la reconnaissance de la double différence des sexes et des générations mais qui l'invite aussi à poser la question des origines, de sa filiation, et donc, de proche en proche,

²⁴⁹ *Ibidem*, p.19.

²⁵⁰ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, « op cit », pp. 36-37.

de l'Histoire. En ces lettres qui n'avaient pas été expédiées, les paroles qui sont lues reconstituent en réalité des morceaux de son puzzle personnel et de son histoire qu'il ignore. Ce dont il prend connaissance poussera par la suite à réagir de la bonne manière. S'adressant au cadavre de son père, Wilfrid affirme, tout furieux :

« WILFRID.[...] Ma vie tout entière sortait des enveloppes, mes souvenirs, mon imagination, tout m'échappe et s'évapore. [...] J'ai passé la nuit à lire ces lettres ; beaucoup parlaient de la terre, du pays, de l'enfance, toujours de la mer, souvent de la mer, avec ma mère. Parfois de la mort, souvent de l'amour... Beaucoup d'amour »²⁵¹.

Ces lettres sont considérées comme une médiation qui le relie à son passé. Il a découvert dans une valise appartenant à son père plein de lettres qui lui avaient été toutes adressées mais jamais expédiées. En les lisant, il apprend l'histoire de sa naissance, le mauvais état de santé de sa mère, très faible au moment de sa naissance, les souvenirs sombres de la guerre, la passion émouvante qui avait existé entre ses parents et l'horrible histoire des circonstances de la mort de sa mère. Ces lettres lui permettent de ressusciter son passé et de mieux comprendre la réalité de sa famille et de tout le monde. Grâce à ces lettres si bouleversantes, Wilfrid réussit presque à trouver un lieu convenable pour y enterrer son père. Il passe d'un état de folie et de confusion identitaire initial à une constatation évidente, à savoir que le repos du défunt était lié à son retour au pays natal, que le meilleur endroit décent pour cette sépulture ne pouvait être que le pays où il avait vécu sa plus belle histoire d'amour.

Mais ce souhait, cette promesse intérieure, ne pourra pas être tenue. Les cimetières sont trop pleins dans ce pays d'origine. Il modifie ses intentions et il passe à une deuxième possibilité qui était auparavant son vœu le plus cher : unir ses morts, son père et sa mère, et préserver ainsi leur amour pour et dans l'éternité. Une réplique le révèle : « toujours de la mer, souvent de la mer, avec ma mère »²⁵². En cette exclamation, le discours sur l'union resurgit d'une manière implicite : on joue sur les homophones, « mer » et « mère ». Pour les unir, il finit par offrir son père aux vagues, à la mer ou à la « mère », symboliquement. Il immerge finalement la dépouille. Et puisqu'il est né lui-même d'une très belle histoire d'amour, cette union doit survivre dans l'au-delà et d'autres jeux de mots sont introduits : « parfois de la mort, souvent de l'amour... beaucoup d'amour ».²⁵³ Ces propos de Wilfrid expriment l'ambivalence du monde. En dépit de la disparition des siens et de la haine qu'il

²⁵¹ *Ibidem*, p.41.

²⁵² *Ibidem*, p.49.

²⁵³ *Ibidem*, p.50.

découvre entre les êtres humains, l'espoir et l'amour éternel demeurent pour lui des valeurs cardinales.

Le jeune homme se heurte malheureusement au refus de sa famille maternelle d'enterrer son père dans le caveau familial, quelque part donc au Canada. Par amour filial et pour rendre hommage à la mémoire de son père, Wilfrid déplace très volontairement l'espace de cette recherche vers le pays qui avait vu naître son père, et ou celui-ci avait aimé :

« Les vivants ont de la peine, mais les morts, c'est important aussi. Les morts n'ont pas d'âge, vous savez, alors il faut les aider à trouver le repos. Mon père n'a pas vécu ici, son amour est là-bas, son bonheur est là-bas. Tout est prêt, j'irai au pays natal de mon père, jusqu'au village qu'il a vu naître, haut perché sur les montagnes, et je trouverai un lieu de repos pour son âme »²⁵⁴.

Comme Patrice Pavis l'avait montré dès 2000, Wilfrid produit « un discours qui assure le passage de l'inaction à l'action et qui donne au texte qu'il est en train de proférer »²⁵⁵ un sens à ses paroles qui le fait passer de statut d'un être humain simple et passif de sa propre vie à un héros actif qui va rechercher toutes les issues afin de résoudre l'énigme, à l'instar d'Œdipe, pour donner un sens à sa vie et accomplir jusqu'au bout ce qu'il considère comme son devoir.

Sur un plan plus artistique, et dans l'espoir de fuir sa réalité, Wilfrid participe au tournage d'un film avec une équipe de cinéma qui apparaît trois fois dans la pièce. Ils filment l'action principale de l'histoire de Wilfrid, celle précisément que l'auteur, Wajdi Mouawad, raconte dans *Littoral*. Ce procédé employé ici au théâtre est une mise en abyme qui est souvent utilisée au cinéma ou au théâtre. Ce second niveau de lecture accentue l'idée que la vie n'est qu'une illusion. C'est un très vieux paradoxe, une allusion indirecte à la notion de « théâtre du monde », caractéristique du théâtre baroque européen qui assimile le monde à la scène du théâtre où les acteurs évoluent et à plusieurs œuvres, *Comme il vous plaira* (*As You Like It*), une comédie écrite vers 1599 et créée à Londres en 1603, par William Shakespeare, et à deux pièces plus métaphysiques de Pedro Calderon de la Barca, *La vie est un songe* (*La vida es sueño*). Composée en 163 et *Le grand théâtre du monde* (*El gran teatro del mundo*), un *autosacramental*, est une pièce religieuse allégorique, qui aurait été conçue vers 1630 et qui n'a été publiée qu'en 1655. La thèse est simple : les êtres humains jouent tous un rôle, volontairement ou inconsciemment, sur la grande scène du

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 46.

²⁵⁵ PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique, voix et image de la scène*. 4^e édition, Lille : Septentrion, 2007, p.20.

monde et où ils ne sont que des pantins ou des marionnettes dont les ficelles sont tirées par un démiurge ou un Créateur. Cette métaphore allégorique trouve son origine chez les penseurs grecs de l'Antiquité, notamment, dans les *Entretiens* d'Épictète qui introduisent la notion de rôle à jouer pour l'homme dans le monde, un rôle qui ne doit être outrepassé et qui constitue son devoir envers les dieux. *Le sang des promesses* et la résurgence de la figure d'Œdipe dans cette tétralogie en serait une autre illustration.

La démarche de Wajdi Mouawad est en apparence moderne, mais elle s'inspire de l'un des principes fondamentaux du théâtre baroque. Cette recherche de Wilfrid dans *Littoral*, par exemple, de lui-même sur lui-même, avec le goût de la démesure et des jeux excessifs pour oublier la réalité fait penser que Wajdi Mouawad reprend à son compte cette conception métaphysique du monde. Les séquences de tournage de ce film ont pour fonction de révéler cette structure dramatique. Wilfrid en fait d'ailleurs l'aveu au réalisateur, non sans une certaine ironie :

« WILFRID. Je ne sais pas d'où me vient cette manie d'avoir toujours l'impression que je suis en train de jouer dans un film.

LE REALISATEUR. Wilfrid, je n'existe pas, mais est ce que tu sais de façon certaine si tu existes toi-même ? Marche, Wilfrid, et songe à celui que tu es en train de devenir ! (...)

WILFRID. Moi je ne suis qu'un personnage. Quelqu'un qui vit dans le monde du rêve. Mais dernièrement il y a un étrange qui m'a précipité ici, dans la réalité »²⁵⁶.

En outre, grâce à cette mise en abyme, le personnage prend de la distance avec son histoire, c'est un acteur (un individu réel) qui joue le rôle de Wilfrid (un personnage imaginaire, qui se regarde être filmé par un groupe de cinéastes non moins imaginaires, et cependant joués par d'autres acteurs). Cette distanciation lui permet le choc de l'annonce de la mort de son père car ces cinéastes apparaissent à la deuxième scène de la toute première séquence, intitulée *Ici*, juste après la visite de Wilfrid à un juge après l'appel téléphonique qui lui avait fait part du décès. À la différence de Wilfrid dans *Littoral*, les autres personnages d'*Incendies*, de *Forêts* et de *Ciels*, préfèrent des méthodes plus concrètes et scientifiques. Ils utilisent des documents authentiques (des photographies, des lettres et des cassettes) qui les aident à formuler des hypothèses afin d'arriver à des conclusions. On pourrait percevoir à travers cette démarche, peut-être, comme une caricature de la rationalité, une parodie de la rigueur apparente des démarches scientifiques et techniques pour appréhender ce qui ressortirait de l'insaisissable et de l'immatériel.

²⁵⁶ MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*, « op. cit », p.13.

Dans *Incendies*, le testament de la mère, Nawal Marwan, est le point de départ de cette enquête pour les jumeaux Simon et Jeanne lu par le notaire Hermil Lebel:

« À Jeanne et Simon, Simon et Jeanne.
L'enfance est un couteau planté dans la gorge.
On ne le retire pas facilement.
(...)
Lorsque ces enveloppes auront été remises à leur destinataire
Une lettre vous sera donnée
Le silence sera brisé »²⁵⁷.

Cette lettre testamentaire incite les jumeaux à explorer des photographies et des cassettes. La troisième partie, intitulée « Théorie des graphes et vision périphérique » de la première séquence de la pièce, « Incendie de Nawal », présente Jeanne Marwan en train d'enseigner des mathématiques dans une salle de cours. Ailleurs, sur la scène, Simon, son frère, boxe avec Ralph, son entraîneur. Les deux scènes interfèrent. Jeanne, imperturbable, essaie de raisonner en mathématicienne pour décrire le système des relations de parenté qui existerait entre les différents membres de sa propre famille. Par ce biais, elle espère déterminer le « polygone de contraintes » qui prédéterminerait ces relations :

« JEANNE. Prenons le polygone simple à cinq côté nommés A, B, C, D et E. Nommons ce polygone le polygone K. Imaginons à présent que ce polygone représente le plan d'une maison où vit une famille. Et à chaque coin de cette maison est posé un des membres de cette famille. Remplaçons un instant A, B, C, D et E par la grand-mère, le père, la mère, le fils, la fille vivant ensemble dans le polygone K. Posons alors la question de savoir qui, du point qu'il occupe, voit qui. La grand-mère voit le père, la mère et la fille. Le père voit la mère et la grand-mère... »²⁵⁸.

Jeanne investit ainsi tout son savoir pour tenter d'expliquer l'énigme de sa vie. Mais des questions demeurent : comment peut-on expliquer l'irrationnel par le rationnel ? Comment peut-on expliquer l'histoire de l'homme, la contingence de l'existence, l'absurdité de la vie et les horreurs de la violence d'une manière scientifique ?

Loup dans *Forêts* se livre de même à des démarches qui se veulent rationnelles et scientifiques pour connaître l'origine de l'os qui se trouve dans le crâne de sa mère et qui aurait été la cause des crises d'épilepsie dont elle souffrait. Au début, une radiographie avait indiqué qu'il se serait agi d'une tumeur maligne qui aurait été opérée mais des diagnostics plus précis avaient révélé la présence d'un objet solide, celle d'un os au cœur de son cerveau, très difficile à extraire :

« FREEDMAN. Il semble que votre système nerveux se soit imbriqué, telles des racines autour d'un caillou, autour de cet os, rendant par là son extraction impossible. L'enlever c'est vous arracher les racines de la vie.

²⁵⁷ Wajdi MOUAWAD. *Incendies*, « op, cit », p.14

²⁵⁸ *Ibidem*. p.19.

DOUGLAS DUPONTAL. Vous étiez tous les deux dans son corps, Loup... des jumeaux pourrait-on dire. Lui dans sa tête, vous dans son ventre »²⁵⁹.

L'étude de cet os pouvait être un moyen de connaître les origines de Loup, et Douglas Dupontel le paléontologue voudrait s'en charger pour l'aider à les connaître enfin, mais Loup avait promis sa mère de ne pas le lui arracher et tous les deux doivent être incinérés ensemble. Le fait de la part de l'auteur de présenter Douglas Dupontel comme un paléontologue n'est pas neutre dans la mesure où la paléontologie est définie comme une « discipline scientifique qui étudie le reste des fossiles des êtres vivants du passé et les implications évolutives ressortant de l'étude de ces restes »²⁶⁰. C'est cette science que Wajdi Mouawad affecte d'appliquer au cas d'Aimée et de sa fille Loup. Le refus opposé par la mère de se détacher de cet os, symbole des racines de sa vie, est une autre manière d'insister sur son attachement à ses origines et à son histoire personnelle – même sanguinaire – et à la vie d'une manière générale.

Le sens de cette fatalité revisitée s'explique encore lors du décryptage du message codé dans *Ciels*. Dans ce dernier volet de la tétralogie, les personnages de Wajdi Mouawad semblent assaillis d'ondes invisibles et de messages cryptés en des langues indéchiffrables. Les traduire nécessite un travail collectif. Les membres de la cellule antiterroriste s'y emploient afin de tenter de déjouer un attentat présenté comme imminent. Ils conjuguent leurs efforts en faisant appel à la fois à la technologie et à l'histoire de l'art. Ils utilisent d'une part les mécanismes de la toile, du réseau internet, à savoir l'ordinateur et les médiations techniques du téléphone, du phonographe et de la radio. L'histoire de l'art et la lecture religieuse et politique du tableau de *l'Annonciation* de Tintoret, le code secret des terroristes, leur ont permis d'autre part de préciser le lieu de l'attentat : « L'ange n'est pas seul/ La porte est dans le plafond/ il y a une clé »²⁶¹. Pour comprendre ce message ils ont fait appel à d'autres clés, à savoir la poésie, la symbolique et les métaphores. C'est ainsi qu'ils déchiffrent le double sens du message crypté ainsi :

« L'ange ce sont les terroristes qui entrent dans l'occident vierge, la porte est dans le plafond/ il y a donc une clé, fait référence aux angelots qui chutent sur Marie, ce qui signifie qu'il faut regarder les villes visées de haut, la clé étant le nombre d'angelots qui donne la distance à la quelle il faut se placer pour que l'œil du Saint Esprit indique précisément le lieu des attentats »²⁶².

²⁵⁹ MOUAWAD, Wajdi. *Forêts*, « op. cit », p.21.

²⁶⁰ Cf. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A9ontologie> (Consulté le 10/02/2016)

²⁶¹ MOUAWAD, Wajdi. *Ciels*, « op. cit » p.78.

²⁶² Marie JACOMINO. *L'enfantement dans Ciels de Wajdi Wajdi Mouawad : l'intime impossible*, (Mémoire de recherche en spécialité: Arts du spectacle- théâtre Européen) 2009, univ : Stendhal, Grenoble 3, p. 22.

Le tableau de *l'Annonciation* peint par Tintoret²⁶³ est la clé de voûte de ce code. Son interprétation ne sert pas seulement de communication entre les terroristes et les membres de la cellule, c'est une façon de dire des vérités de l'Occident, à propos de l'histoire des massacres qu'il a perpétrés tout au long du XX^e siècle. Par ce tableau, les terroristes veulent éveiller les consciences et purifier le monde. À partir de la scène intitulée « *la vérité* », où Clément Szysmanowski expose le résultat de ses recherches, on peut supposer que la compréhension du monde repose sur l'interprétation des œuvres d'art.

En somme, tous les personnages de la tétralogie font appel à plusieurs facteurs et mécanismes pour interroger leur secret caché de l'identité. Les ressources de la raison, de l'imaginaire et de l'art peuvent se présenter comme des moyens qui inclinent la mort, la violence entre les générations. De plus, la peur de se retrouver dans la même situation qu'Œdipe dont le « destin nous saisit pour la seule raison qu'il aurait pu devenir le notre dit Freud »²⁶⁴, ainsi que le note Rita Bassil El Ramy à propos du *Sang des promesses*, pousse les protagonistes de ces pièces à créer des stratégies pour échapper à cette fatalité de la malédiction.

5. L'exil, une aventure ouverte sur l'infini

L'expérience de l'exil marque tous les récits de Wajdi Mouawad. Tous personnages principaux se retrouvent en cette condition, tous vivent la nécessité de changer de place, de quitter leur pays natal pour aller ailleurs. Leurs errances respectives résultent de ce fil incertain. L'exil pourrait être une autre manière de fuir le destin, de tenter de changer de monde comme il pourrait renvoyer à l'épreuve d'un traumatisme psychique provoqué l'éloignement et la contrainte de vivre en un pays que l'on ne connaît pas, en des contrées étrangères.

Wajdi Mouawad est un dramaturge québécois d'origine libanaise qui a beaucoup voyagé au cours de sa carrière. En effet, l'immigration lui a été une épreuve imposée mais fut aussi une porte initiatique pour la découverte du théâtre. Il a quitté son pays natal, le Liban, à un âge très jeune, pour fuir la guerre civile qui le déchirait pour gagner la France en 1978. Cinq ans plus tard, sa famille a été contrainte de quitter la France pour immigrer

²⁶³ Nous avons déjà expliqué ce tableau dans le premier chapitre.

²⁶⁴ Rita BASSIL EL RAMY. « Echapper à la fatalité des violences, le sang des promesses de Wajdi Mouawad ». In : *Esprit* du 5 mai 2012. Cairn, pp.127-130.

au Canada, au Québec, à Montréal. « Ce nouvel exil a été extrêmement rude », avoue-t-il. « Je me sentais comme quelqu'un qui vient de survivre à une avalanche, qui remonte à la surface et qui reçoit une nouvelle masse de neige sur la tête »²⁶⁵. En 1992, il retourne pour la première fois dans son pays natal, le Liban, d'où l'exil a commencé. Cet enfant de la guerre et de l'exil a découvert entretemps les chemins qui mènent vers le théâtre. Pour lui, l'exil est une expérience essentielle et une source originale de la création artistique. Il en parle des conséquences sur son écriture en ces termes :

« Je me reconnais parfaitement en ce chat qui fut attiré un instant par un éclat le détournant de sa destination première. Dans ma vie, cet éclat s'appelle le théâtre. Il a surgi tout à coup avec l'exil. Il a bien fallu trouver quelque chose pour recréer l'espace du bonheur, celui qui me gardait en lien avec la nature, avec ces éléments si présents au quotidien dans ma vie d'enfant »²⁶⁶.

Pour ce dramaturge québécois, le théâtre a été un « antidote à l'exil »²⁶⁷, un nouvel espace pour rêver du bonheur tant recherché dans son enfance. Ses périples et ses déplacements ont façonné sa carrière de dramaturge car ils en ont été le germe de l'inspiration.

De ce fait, l'exil n'est pas tout à fait perçu par cet artiste comme un manque ou un malheur mais, bien au contraire, comme une source indéniable de créativité, une mine d'inspiration : « celui qui n'a pas vécu l'exil ne comprend pas combien il teint de couleurs aveuglantes de nos souffrances, ni combien il verse de nuit et de poison dans nos pensées »²⁶⁸, a observé Céline Lachaud dans *Wajdi Mouwad un théâtre politique ?*, une thèse soutenue en 2015 à Besançon. L'expérience est certes ambiguë.

Dans la création littéraire ou artistique, un récipient artiste fond ensemble des bribes de ses pensées, de ses angoisses, de l'Histoire, de la mémoire, comme autant de matériaux bruts, puis il feint de les brasser dans le moulin de ses rêves et de la fiction. Il invente des noms pour ses personnages, il les met dans un environnement, il leur invente un lieu où ils résident voire un espace plus ou moins défini qu'ils parcourent et il tisse des intrigues, et les personnages s'envolent en un voyage onirique vers l'infini. Sur ce chemin, les souvenirs et les histoires de l'enfance brouillent leurs destinées et tout s'entremêle dans l'écriture, y compris le mal et les souffrances de l'artiste, déchiré, divisé entre exil, perte de la langue maternelle, mémoire du peuple, images de la guerre, désespoir, effroi. Telle est

²⁶⁵ DARGE, Fabienne « Le théâtre comme antidote à l'exil ». In : *Le Monde*, du 28 octobre 2006, p.27.

²⁶⁶ Ouvrage collectif. « Les tigres de Wajdi Mouawad ». In : *Les Carnets du Grand T* N° 14, juillet 2009, p.36.

²⁶⁷ DARGE, Fabienne. « Wajdi Mouwad : le théâtre comme antidote à l'exil ». « op.cit » p.28.

²⁶⁸ LACHAUD, Céline. *Wajdi Mouwad un théâtre politique?*. (Thèse de doctorat en sociologie). Univ : Franche-Comté, soutenue le 19 mars 2015, p. 101.

l'histoire de la genèse de la tétralogie, *Le sang des promesses*, de Wajdi Mouawad. Sur l'exil, cet auteur raconte encore ceci:

« L'exil est, dans un certain sens, un pays également. C'étais comme si j'avais une double nationalité: une perdue et une autre que je ne désire pas conserver, qui est celle de l'exil. La seule façon de me débarrasser de ce sentiment de perte, c'est l'écriture. Elle est le garant de la mémoire »²⁶⁹.

De ce fait, son écriture est profondément marquée par l'exil dans la mesure où « l'exil [et] la quête sont au cœur du projet »²⁷⁰. Pour autant que l'on puisse se fier aux déclarations de ce dramaturge sur son écriture, on a parfois jugé qu'elle devait être classée dans la catégorie de « l'écriture migrante ». À vrai dire, le dramaturge s'est toujours insurgé contre cette dénomination parce qu'il aspirerait au contraire à une « littérature-monde », une écriture qui veut « témoigner », rendre compte de l'évolution du monde contemporain et remettre en question une identité en perpétuelle.

À l'égard de leur créateur, les personnages de Wajdi Mouawad sont souvent caractérisés par un sentiment de perte, de séparation. Ils sont taraudés par un passé tourmenté, ils vivent un phénomène de rupture identitaire, « qu'il s'agisse de l'exil, de la perte d'un être cher ou de la rupture avec l'enfance, les protagonistes portent en eux-mêmes une faille béante et tentent de se sortir de la position inconfortable dans laquelle ils sont gardés »²⁷¹. Et puisque ils ont choisi librement (quoique l'on puisse aussi trouver des contre-exemples, des révoltes avortées et des destins brisés) de prendre en main leur destin, l'exil et le retour au pays natal de leurs ancêtres est une première étape de leur enquête, une intuition pour colmater la faille du malaise existentiel qui s'est creusée en eux quand ils sont affrontés à des épreuves inattendues, à de violents coups du sort. Les mêmes causes déclenchent chez Œdipe ce désir de suivre ce parcours des exils dans la tradition mythologique antique. Lui aussi, enfant, fut abandonné sur le Mont Cithéron, avec les deux pieds cloués sur l'ordre de son père Laïos qui voulait par cet acte barbare échapper à la prédiction du dieu Apollon. Celui-ci lui avait annoncé qu'il serait tué par son propre fils. C'est ce même oracle qui avertira Œdipe, à Delphes, sans lui révéler le secret de ses propres origines, de son avenir douloureux. Œdipe entreprend alors, seul, un long voyage

²⁶⁹ BERRON-STYAN, Victoria. *Pour un exil dés exilant : une analyse du thème de l'exil dans Littoral et Incendies de Wajdi Mouawad au théâtre et au cinéma*. (Mémoire de maîtrise études théâtrales). Univ : de Victoria, Soutenu en 2014, p.7.

²⁷⁰ FARCET, Charlotte. Postface de *Littoral*, p.159.

²⁷¹ Marie CHRISTIE, GAREAU Marie. « Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post- migratoire ». In : *Postures* n° 12, automne 2010, pp. 109-126.

et revient, toujours sans le savoir, vers son pays natal afin de fuir la malédiction mais, ce faisant, il accomplit la sentence divine en tuant un inconnu qui s'avèrera être son père, Laïos, et épouse Jocaste, la reine de Thèbes, sa mère, toujours sans le savoir. Les dieux l'aveuglent délibérément pour l'empêcher d'échapper au sort auquel il a été condamné. Son geste, quand il découvre la vérité, celui de se crever les yeux pour ne plus revoir la lumière du jour, a été réinterprété par Sigmund Freud, à propos d'*Œdipe-Roi* de Sophocle, comme un geste qui serait un équivalent symbolique d'une castration.

Ce châtiment sanctionnerait le dévoilement de l'inconscient camouflé en figure du destin. Le motif de l'aveuglement renverrait aux jeux complexes des pulsions et de l'interdit. En reprenant cette histoire d'Œdipe qu'il emprunte largement à cette même pièce de Sophocle, Wajdi Mouawad veut représenter à travers ses personnages la manière dont le comportement humain peut être bouleversé par des événements vécus, et « apprend à regarder avec lucidité le monde » car, chez cet écrivain, la lumière et la clairvoyance sont des maîtres mots. Il affirme ainsi : « Œdipe ne se creve pas les yeux parce qu'il a couché avec sa mère, mais parce qu'il va trop vite vers la lumière. Il se prend un mur à 80 km/h. avec Sophocle, on est en lien continu avec la souffrance, où il est question d'aveuglement et de révélation »²⁷². D'une manière symbolique, Wajdi Mouawad explique par ces propos ce que seraient les véritables causes de l'inceste et du parricide commis par Œdipe. Pour avoir voulu aller trop vite vers la lumière et la révélation de son passé et de sa naissance, cet être légendaire a commis un acte de démesure inconscient.

Ce parcours qui est effectué par Œdipe pour découvrir le secret de ses origines est repris par plusieurs personnages de la tétralogie. C'est d'un long cheminement troublé par de multiples épreuves et accidents, par des souvenirs et par des révélations cruelles sur leurs aïeux, mais ils ne manifestent pas tout-à-fait la même cécité puisqu'ils accèdent en partie à la connaissance à laquelle ils aspirent. Ils restent toutefois, pour la plupart, des solitaires, des veufs ou des veuves, des esseulés et des solitaires au terme de chaque pièce.

De *Littoral* à *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*, l'exil touche toutes les générations. Dans *littoral*, le père de Wilfrid Ismail, a été forcé de quitter son pays natal en raison d'une guerre civile. Bien que cette contrée ne soit pas identifiée, le pays en question se situe au Moyen-Orient selon certains indices : « drapeau, frontière, police ». On suppose qu'il s'agit

²⁷² Disponible sur le site Wikipédia : Cf. <http://www.ouest-france.fr/culture/theatre-wajdi-Wajdi-Mouawad-devoile-oedipe-roi-et-ajax-ce-soir-1842866> (Consulté le 26/06/2016)

du Liban, encore que ce nom ne soit jamais cité parce que l'auteur aspire à une : « littérature-monde » et atteindre une sorte de portée universelle. Il a raconté dans un récent livre consacré à la genèse de ses spectacles, *Le sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, publié en 2009 : « je voulais écrire sur l'exil mais sans jamais parler d'exil, je voulais parler de déplacement mais sans jamais que les choses ne bougent, je voulais parler d'enfermement mais en situant l'action en plein air »²⁷³. Il voudrait écrire sur tout ce qu'il a vécu, entre exil et guerre d'une manière abstraite, sans pour autant qu'on arrive à identifier les faits ni les lieux. C'est ce qui fait, entre autres, la complexité de ses récits.

En ce qui concerne Littoral, les parents de Wilfrid avaient fui leur pays lorsqu'une guerre civile avait éclaté pour rejoindre leur famille établie à l'étranger. Quelques heures après la naissance de Wilfrid, sa mère mourut et son père avait voulu fuir ce triste souvenir. L'errance, le fait d'aller sans but, au hasard, était devenu son unique refuge. À son tour, le fils, Wilfrid, fait de même, mais son errance est plus volontaire et son exil avait un but de trouver un lieu de sépulture pour son père. Partir lui est alors nécessaire pour surmonter le trouble de son esprit suite au décès du père. Un échange de répliques avec son double fantasmagorique, le chevalier de Guiromelan l'explique : « WILFRID. Qu'est ce qu'on va faire ? LE CHEVALIER. Errer en haïssant le chagrin de toute notre force »²⁷⁴. Guiromelan conseille ainsi à Wilfrid de partir quelque part afin d'oublier ses peines et de fuir ses malheurs. Ce dernier se rend alors chez un juge afin d'obtenir sa permission pour pouvoir achever sa mission :

« WILFRID. Ma requête est simple, monsieur le juge. Je demande la permission de rapatrier le corps de mon père. Il est vrai que mon père n'est pas un chef d'État ni une personnalité d'importance civile, mais pour moi, ce serait une façon de réconcilier les morts avec les vivants. [...] mon père n'a pas vécu ici, son amour est là-bas, son bonheur est là-bas. Tout est prêt. J'irai au pays natal de mon père, jusqu'au village qu'il l'a vu naître, haut perché sur les montagnes, et je trouverai un lieu de repos pour son âme. Je peux partir dès ce soir, il ne manque que votre autorisation »²⁷⁵.

Telle est la requête exprimée, qui lui est accordée. Wilfrid se rend donc jusqu'à ce pays d'origine. La répétition du verbe « quitter » insiste sur une idée de rupture et d'exil spatial ou physique. Pour le père, le désir du retour au pays natal était intimement lié à un sentiment de nostalgie pour les lieux de sa naissance et de sa jeunesse. C'est ce qu'il exprime dans les lettres écrites qu'il avait écrites à son fils dans lesquelles il évoque ses

²⁷³ MOUAWAD, Wajdi, *Le sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*. Paris : Actes Sud/Leméac, 2009, p.80.

²⁷⁴ MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*, « op, cit », p.19.

²⁷⁵ *Ibidem*, p.46.

regrets du temps perdu et ceux de son histoire d'amour avec Jeanne, la mère de Wilfrid. Mais pour ce dernier, ce retour était plus qu'une nécessité. La fracture identitaire ou psychologique chez Wilfrid est perçue en elle-même comme une forme d'exil selon un critique, Neil Bishop, à propos des épreuves de l'exil décrites par Anne Hébert, une romancière québécoise : « le manque d'une identité personnelle constitue une forme d'exil en raison du critère d'appartenance: sans identité, l'on ne s'appartient pas, l'on est exilé de soi »²⁷⁶. Cette expérience se retrouve dans *Incendies*, où on assiste à un voyage d'exploration entrepris par les jumeaux Jeanne et Simon Marwan. Mais, avant eux, leur mère, Nawal Marwan, avait été aussi victime d'un exil et de plusieurs peines de bannissement. Elle s'exile et se fait exiler quand sa propre mère, Jihane, avait découvert qu'elle était tombée enceinte de Wahab, un autre réfugié, un exilé du Sud. Elle est isolée et enfermée pour éviter à sa famille d'être déshonorée. Le châtement est aussi multiple : elle est privée non seulement de son amour avec Wahab mais également de garder son enfant et de pouvoir demeurer dans son pays d'origine :

« JIHANE. Alors tu choisiras. Garde cet enfant et à l'instant, à l'instant, quitte les vêtements que tu portes et qui ne t'appartiennent pas, quitte la maison, quitte ta famille, ton village, tes montagnes, ton ciel et tes étoiles et quitte- moi...

NAWAL. Maman.

JIHANE. Quitte- moi nue, avec ton ventre et la vie qu'il renferme. Ou bien reste et agenouille-toi, Nawal, agenouille-toi.

NAWAL. Maman.

(...)

Nawal s'agenouille.

Tu resteras à l'intérieur de la maison comme cette vie est à l'intérieur de toi. Elhame viendra sortir cet enfant de ton ventre. Elle le prendra et le donnera à qui elle voudra »²⁷⁷.

Face aux menaces proférées par sa mère, Nawal Marwan plie et subit toutes ces formes d'exils. Ces blessures profondes font aussi basculer toute sa vie. Sans jamais pouvoir oublier son amour passé et son fils perdu, elle erre pour les rechercher mais en vain, à un tel point qu'elle décide de léguer cette mission à ses deux enfants jumeaux. Dans son testament, Nawal Marwan ne souhaite pas en effet qu'une pierre soit posée sur sa tombe ni une épitaphe inscrite si ses enfants ne tiennent pas leurs promesses de retrouver leur père et leur frère comme elle le leur demande. Ces « enfants de l'exil » sont confrontés de la sorte, malgré eux, à leur passé, à celui de leur mère dont les lettres et le testament ne peuvent pas

²⁷⁶ BISHOP Neil, *Anne Hébert. Son œuvre, leurs exils*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, p.222.

²⁷⁷ Wajdi MOUAWAD. *Incendies*, « op. cit » pp. 25-26.

tout rapporter sur leurs origines. Cela ne suffit pas, nous dit Nawal Marwan : « il ya des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes »²⁷⁸. Ils partiront, contre leur gré, surtout dans le cas de Simon Marwan, pour comprendre les raisons du mutisme de leur mère pendant cinq années. Le passage ci-après décrit leur départ :

« Simon s'habille pour son combat.

Jeanne, un sac sur le dos. Téléphone à la main.

JEANNE. Simon, c'est Jeanne.

Simon, je t'appelle pour te dire que je pars vers le pays. 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. Mais pour ça, c'est d'abord elle, c'est maman qu'il faut retrouver, dans celle que toutes ces années elle nous cachée. Elle nous rendus aveugles »²⁷⁹.

De plus, dans son testament, la mère ne prononce que rarement les noms de Simon et de Jeanne. Elle dit plutôt, souvent : le « jumeau » ou la « jumelle ». Cette absence des noms et cet écart par rapport à l'appartenance met en doute sur leur appartenance à sa lignée et suscitent en eux la curiosité et le désir d'en savoir davantage. Cet anonymat représente l'incertaine ascendance de ces jumeaux qui ne sont pas forcément nés d'un même père, ce qui accroît leur incertitude, et c'est à eux seuls de choisir s'ils sont nés ou bien de l'amour ou bien de la haine.

Ce thème de l'exil se poursuit dans le troisième *opus* de la saga, *Forêts*, où Loup remonte le fil du temps et découvre un passé très sombre, quelque part au milieu de la forêt des Ardennes, en France. Ses investigations la conduisent à prendre conscience de beaucoup d'horreurs sur sa famille et sur l'existence d'une chaîne d'amours impossibles, contrariées, d'abandons, de suicides et, surtout, de beaucoup de haines accumulées. La promesse qu'elle a faite à Luce, la mère d'Aimée, abandonnée aussi dans un orphelinat par sa propre mère, l'oblige à s'enfoncer encore plus en ces ténèbres familiales : « J'ai promis à Luce que j'irai jusqu'aux ténèbres, alors je vais y aller, et je vais trouver, quitte à y laisser ma peau et ma raison, mais de peau il ne me reste que des lambeaux et ma raison est égarée dans les replis des douleurs. Alors plus rien à perdre, plus rien à perdre »²⁸⁰.

Loup explique comment elle va tenir sa promesse envers Luce. Elle est prête à affronter la mort et la folie, puisque la vie ne représente plus rien pour elle et qu'il lui

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 90.

²⁷⁹ *Ibidem*, p.49.

²⁸⁰ MOUAWAD, Wajdi. *Forêts*, « op. cit », p.91.

paraît préférable de mourir avec dignité que de périr en payant pour les malheurs des autres. Son pessimisme est total.

En somme, tous ces exils ne sont qu'une manière de briser ce cercle de représailles, de vengeances, de malédictions et d'épreuves, et de rompre avec le silence. Ces « enfants d'exil », ces personnages éprouvent le désir de se reconstruire par une recherche sur eux-mêmes et sur les autres, au moins sur ceux qui les ont engendrés. Cette décision les fait se sentir des sujets libres. À ce sujet, Lise Lenne, une artiste de théâtre française et une critique, a avancé ce qui suit :

« Le mouvement qui se dessine est celui d'un glissement du lieu vers l'espace. L'ouverture du cadre a lieu précisément parce que les sujets protagonistes font le choix de l'exil, du voyage, de la traversée, du dépaysement, de la chute. L'horizon se dégage et laisse apparaître l'espace qui est un Nous. [...] la trajectoire des protagonistes correspond donc à un mouvement de décentrement du sujet, de l'ici vers l'ailleurs et du je vers le nous théâtral, qui se manifeste par une errance initiale à une déambulation qui va peu à peu se structurer au contact de l'Autre et tracer son chemin »²⁸¹.

Le choix des protagonistes de Wajdi Mouawad en faveur de l'exil dans *Le sang des promesses* est un premier pas pour se reconstruire, d'épreuve en épreuve. Leur « déambulation » serait une errance consciente pour se reprendre après les agressions dont ils sont les victimes de la part du destin.

Partant des *Incendies* au sein des *Forêts*, et d'un *Littoral* ouvert sur *Ciels*, les personnages du *Sang des promesses* découvrent les réalités horribles qui pèsent sur leur passé, les scènes douloureuses de viol, d'inceste, de meurtres, de destruction et de dévastation par les guerres, de réfugiés et d'exilés, refoulées ou censurées par la mémoire, le silence, le mutisme des autres, des parents, des grands-parents, des aïeux.

Conclusion

Les affres de la révolte sont violentes dans *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad. Les épreuves qui se produisent au cours de la recherche identitaire de Wilfrid dans *Littoral*, de Jeanne et de Simon Marwan dans *Incendies*, de Loup et de ses aïeules dans *Forêts*, sont tragiques. Chaque fois, ce sont aussi des personnages qui sont devenus brusquement orphelins d'un père ou d'une mère, qui s'insurgent, qui se révoltent et qui entreprennent une quête vers le secret de leurs identités, qui leurs ont été cachées depuis

²⁸¹ LENNE Lise. « Le poisson soi- de l'aquarium du moi au littoral de la scène. » In : *Agon*, Revue des arts de la scène, n°0, 2007. [en ligne] Disponible sur : <URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>. (Consulté le 21/12/16.)

leurs naissances respectives. Le sentiment d'abandon qu'ils éprouvent les incite à revenir vers le pays de leurs parents disparus, quelque part au Moyen-Orient. La trame du récit de la légende d'Œdipe réapparaît, à grands traits, d'une manière assez nette à travers les mésaventures successives qui sont prêtées à Wilfrid dans *Littoral*, d'une façon plus voilée dans *Incendies*, à propos de Jeanne et de Simon Marwan. Tous éprouvent en effet le sentiment d'expier une faute ancienne, obscure. Ils se sentent affrontés à des formes d'une fatalité moderne, peut-être très éloignée du sort et du châtement imposés aux Labdacides et à Œdipe dans l'Antiquité, contraints de subir la malédiction par les dieux.

Face aux malheurs auxquels ils sont confrontés, les principaux héros de Wajdi Mouawad peuvent encore assumer une forme de liberté personnelle. Ils restent maîtres de leur libre-arbitre, de leurs choix moraux et de leurs engagements en des temps d'une violence accrue. En réagissant néanmoins contre l'injustice du sort dont ils sont brusquement les victimes, ils sont aussi amenés à s'interroger sur une circonstance aggravante, leur double situation d'exilés. Ismail et Jeanne, les parents de Wilfrid, dans *Littoral*, sont venus se réfugier au Canada, au Québec, pour fuir les guerres qui ravageaient leur pays d'origine. Il en est de même de Nawal Marwan dans *Incendies*. Ses enfants vivent très mal la situation de double exil qui leur a été ainsi imposée. Dans *Littoral*, Wilfrid se sent rejeté en son pays d'accueil, en même temps que son père, par les parents québécois de sa mère, Jeanne. Il se sent non moins rejeté, par les autres, en la patrie natale de son père, quand il tente de lui trouver un lieu de sépulture décent. Ces exilés se sentent doublement différents, et mal acceptés. C'est peut-être l'épreuve la plus secrète, la plus intime et la plus insupportable, qui leur soit infligée.

Chapitre III : Des situations insupportables

Comme dans les tragédies antiques, les personnages de Wajdi Mouawad se trouvent pris au piège dans *Le Sang des promesses*. Le destin, un deuil, un accident ou un attentat, les frappe avec brutalité. Aussitôt l'action est engagée, ils sont entraînés en un enchaînement de circonstances qui leur font affronter des situations insupportables. Leur révolte s'en nourrit. Sur l'origine de l'écriture d'*Incendies*, Wajdi Mouawad dit s'être inspiré d'*Œdipe-Roi* et d'*Œdipe à Colonne* de Sophocle, et aussi d'*Hamlet* de Shakespeare. Mais l'auteur s'éloigne beaucoup de ces modèles dramatiques. Il ajoute d'autres éléments, notamment l'horreur, à ce qu'Aristote considérait dans sa *Poétique* comme les ressorts majeurs de l'émotion tragique, la terreur et la pitié. Les descriptions de scènes sanglantes ou scabreuses que l'on rencontre dans la tétralogie suscitent autant le rejet que la frayeur. Il prend aussi ses distances à l'égard de la grandeur des héros mythiques.

Dans *Littoral* et dans *Incendies*, les figures d'Œdipe, de Laïos et de Jocaste se décolorent et se réduisent aux dimensions de personnages très ordinaires de réfugiés presque anonymes, immigrés au Québec pour fuir des guerres au Moyen-Orient. Mais la finalité de ces spectacles tragiques demeure la même. Il s'agit toujours pour le dramaturge de plaire et de toucher, en jouant sur l'horreur, le délire et la pitié.

III- 1- L'horreur éprouvée

Dans la tétralogie du *Sang des promesses*, Wajdi Mouawad se livre à une simple et aventureuse interprétation moderne, entre autres, de la légende d'Œdipe. Mains aspects de ce mythe inspirent l'horreur : la cruauté quand son père, Laïos, fait enclouer ses deux pieds, la difformité puisqu'à la suite de cette mutilation, les deux pieds du héros sont demeurés estropiés, ce qui est révélé par ce nom même d'« Œdipe », en grec *Oidípous* (Οιδίπους), composé sur le verbe grec *Oidein* (Οιδέειν), « être enflé » et du substantif *pous* (πούς, ποδός), le « pied ». Autrement dit, « celui qui a les pieds enflés » ; et, enfin, la nature des crimes commis, des meurtres, des parricides, des matricides et des suicides.

Si Œdipe se heurte à des situations proprement insupportables que le destin lui a imposées pour l'amener à commettre des actes tragiques, les ressorts de l'émotion éprouvée par les personnages de Wajdi Mouawad dans *Le sang des promesses*, ce seraient pour chacun la perte des siens, l'expérience de la violence et celle de la terreur provoquée par la guerre.

Lors du festival d'Avignon qui s'est tenu le 02 juin 2009, une journaliste, Christine Sanchez, a décrit la trame générale de l'œuvre de Wajdi Mouawad, et qualifie son œuvre de « théâtre total » : « L'identité, le déchirement de l'exil, la guerre, le père inconnu, les violences familiales et sexuelles... etc. C'est avec ces thèmes foudroyants que Wajdi Mouawad parvient à embraser sans complaisance les scènes sur lesquelles il choisit de déployer son art, et un art qui peut bien être qualifié de total »²⁸².

Selon ces propos, la matière de ce dramaturge est sulfureuse dans *Le sang des promesses*. Il y aborde le gouffre abyssal du sentiment de l'identité, l'intensité du déchirement provoqué par l'exil, les violences de la guerre et aussi celles de la vie quotidienne, les incestes et les viols. L'auteur semble même fasciné par ces brutalités et par cette agressivité. Que ce soit dans *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* ou *Ciels*, les personnages se perdent dans un labyrinthe où tout s'entremêle dans leur mémoire et dans leurs consciences. Ils effectuent une sorte de traversée à rebours dans un temps et en des lieux qu'ils ignoraient, ils reprennent avec rage et détermination ce que René Girard appelle « la route antique des hommes pervers »²⁸³, à l'instar d'Œdipe auquel cet essayiste se réfère, un itinéraire qui les conduit vers une forme de mort sacrificielle qui est confusément redoutée, désirée, et parfois refusée. Ils en revivent les affres et les horreurs. Ils en recouvrent une mémoire personnelle ou familiale qui avait été refoulée, interdite ou censurée. Ils parviennent pour la plupart à savoir au terme de cette espèce d'« odysée », pour reprendre un terme qui est utilisé par Wajdi Mouawad, par trouver qui ils sont et pourquoi ils ont mal. Les lecteurs et les spectateurs, après avoir été heurtés, bouleversés, terrifiés ou horrifiés, finissent aussi par éprouver un sentiment de pitié, d'apitoiement, de commisération et de sympathie pour ces souffrances.

De fait, quand on examine de près à travers les récits de ces pièces les situations insupportables qui ont été subies par les aïeux de Wilfrid dans *Littoral*, Simon et Jeanne Marwan dans *Incendies*, Loup dans *Forêts*, on s'aperçoit que le dramaturge recourt à deux procédés majeurs de la rhétorique classique, le *pathos* et l'*hypotypose*. Le premier consiste à faire appel à l'émotion du public ou des lecteurs par la persuasion, en s'efforçant d'agir

²⁸² SANGEZ, Christine. « Une humanité à consoler ». In : *ARTISTIK REZO*. Festival d'Avignon le 02 juin 2009, [en ligne] .Disponible sur le site : <URL : <http://www.artistikrezo.com/spectacle/dossiers/festival-davignon-2009-du-sang-des-promesses-une-humanite-a-consoler.html> (Consulté le 30/06/2016).

²⁸³ GIRARD René, *La route antique des hommes pervers*. Paris : Grasset, 1985.

sur les sentiments de sympathie ou tout au moins d'attention à l'autre, sur les émotions et sur l'émotivité. Le second correspond à l'emploi de figures de style construites sur des descriptions réalistes, animées et frappantes, très concrètes, présentées comme vécues afin de mieux frapper l'imagination d'auditeurs ou de spectateurs. Dans sa tétralogie, Wajdi Mouawad en use beaucoup et en abuse peut-être. Il veut flétrir la guerre mais il semble prendre en même temps un sombre plaisir à évoquer dans *Le sang des promesses* des situations très difficiles à supporter, associées à l'horreur de la violence, à la profondeur du délire vécu par plusieurs de ses personnages et à l'intensité du repli intérieur ressenti par quelques uns de ses protagonistes. Comment la guerre est-elle dénoncée, racontée, décrite et intériorisée ?

I. La guerre dénoncée

De *Littoral* à *Ciels* en passant par *Incendies* et *Forêts*, la dénonciation et la condamnation de la guerre va croissant. Il s'y mêle aussi une fascination très trouble, particulièrement ambiguë quelquefois. Le théâtre de Wajdi Mouawad est incontestablement né de la guerre qui s'est déroulée au Liban de 1975 à 1990 et qui s'est étendue par la suite à la plupart des pays du Moyen-Orient. Dans *Le sang des promesses*, le point d'ancrage initial est bel et bien les affrontements qui se sont produits au Liban et qui se trouvent à l'arrière-plan de *Littoral* en 1997. Dans *Incendies*, une pièce qui est créée en 2003, ces guerres civiles libanaises sont au premier plan. Dans *Forêts*, en 2006, la perspective s'élargit à l'ensemble des guerres européennes depuis le conflit franco-allemande 1870-1871. Dans *Ciels*, le dernier volet, présenté en 2009, l'approche devient encore plus internationale. L'équipe Socrate d'agents qui luttent contre le terrorisme doit faire face à des menaces qui pèsent sur le monde entier. L'inspiration se calque sur les événements les plus immédiatement contemporains. En partant de cas très particuliers et en prenant prétexte de situations individuelles, il associe aux itinéraires qu'il décrit une condamnation générale de la violence contemporaine et des atrocités qui sont partout commises. Il se met à en parler afin de les exorciser. Du moins est-ce ce qu'il affirme. Son théâtre est qualifié de « politique » parce que sa dramaturgie serait mise au service d'une intention militante, morale : montrer au spectateur comment il doit regarder le monde, le sensibiliser afin de l'amener à s'interroger sur la guerre pour réagir, protester et lutter contre les contradictions du monde. À cet égard, le dramaturge a déclaré :

« [...] La guerre, c'est à la fois le collectif et l'intime qui se confondent, entrent en collision. Ma question est de savoir comment être heureux personnellement quand le collectif ne va pas. L'histoire de notre

intime est aussi complexe que l'histoire collective. Dans les histoires que je raconte, je pose les questions : jusqu'où cela peut aller ? Comment consoler, colmater ? »²⁸⁴.

Par ces propos, il souligne le fait que le thème de la guerre est un point important de sa tétralogie et un sujet constant d'interrogation, d'interpellation et de dénonciation. C'est un phénomène collectif quand des sociétés se déchirent, et individuel par les violences qui en découlent sont subies par des individus. Ces références à la guerre concernent désormais tout le monde puisque son écho touche toute l'humanité.

Wajdi Mouawad voit dans l'expérience dramatique comme une pratique qui permettrait à l'être de « s'arracher à ses douleurs »²⁸⁵, de fuir un monde devenu malsain. Le théâtre deviendrait c'est une sorte succédané de thérapie individuelle et aussi collective. Cette thérapeutique trouverait sa source dans les mots, dans la description de scènes sanglantes, atroces. L'auteur décrit noir sur blanc avec le vertige et la folie des massacres pour exorciser une peur qui le hanterait depuis l'enfance et pour éveiller la conscience du lecteur ou du spectateur. Il puise son inspiration dans les malheurs de son temps et il invite le lecteur à s'interroger en essayant de transformer l'horreur en une œuvre qui attire et qui puisse séduire tout en heurtant et en choquant. Il a déclaré, par exemple :

« Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments même de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L'artiste tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté »²⁸⁶.

La comparaison de l'artiste à un scarabée qui se nourrit de tout ce que rejettent les sociétés insiste sur les paradoxes de cette espèce de mystérieuse transmutation alchimique de l'horreur, de la laideur et de l'abjection en une source d'art.

Cependant, même si l'on constate cette omniprésence du thème de la guerre dans son théâtre, Wajdi Mouawad refuse de passer pour un simple témoin d'événements comme le ferait un journaliste. Traversier Mélanie, historienne et comédienne, remarqué à ce propos :

²⁸⁴ MOUAWAD, Wajdi. « Interview de W. Mouawad, de retour à Chaillot ». In : *PREMIÈRE. Fr*, le 01 septembre 2010 [en ligne]. Disponible sur <URL : <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema-15576>, (Consulté le 29/06/2016).

²⁸⁵ LUC, Boulanger. « Wajdi Mouawad : quand les hommes vivront d'amour », interview avec Wajdi Mouawad. [en ligne]. Disponible sur le site VOIR : <URL : <https://voir.ca/scene/2001/10/03/wajdi-mouawad-quand-les-hommes-vivront-damour>. (Consulté le 20/01/17)

²⁸⁶ Site de l'auteur, Wajdi Mouawad. <http://www.wajdimouawad.fr/>.

« [Le dramaturge] ne se veut pas documentariste mais bien passeur des émotions et des questions que soulèvent les enjeux contemporains, aiguisés par les conflits survenus depuis la fin du XIX siècle. Son théâtre intensément tragique, ne peut pas être qualifié d'historique : il est résolument du côté de la fiction et du sensible »²⁸⁷.

En effet, les événements historiques éminemment contemporains qui sont évoqués par la tétralogie n'en font pas d'une espèce de reportage documentaire. L'art consiste en cette touche tragique qui aurait la puissance de faire susciter la révolte contre les enjeux contemporains de la guerre. La dramaturgie de Wajdi Mouawad est issue de la fiction et du moi qui serait déstabilisé par les avalanches des faits tragiques. Sur ce même sujet, l'écrivain ajoute :

« Avant d'interroger le théâtre en temps de guerre, les artistes doivent se poser une question, plus grave. Pour quelle raison font-ils ce métier ? Je ne pense pas que les membres du Groupe de La veillée ou du Nouveau Théâtre Expérimental, par exemple, se demandent s'ils doivent continuer de jouer si les États-Unis attaquent l'Afghanistan ? Parce que ces gens ont toujours fait du théâtre dans l'urgence. Et le théâtre fait dans la nécessité transforme la perte en vie. Au lieu de s'enfoncer dans l'angoisse, le théâtre permet aux gens de s'arracher à leur douleur »²⁸⁸.

L'auteur explique encore la tâche du comédien ou celle des metteurs en scène et ce que le théâtre devrait remplir comme fonction en cas de guerre. Ils tenteraient de proposer par leurs jeux (les scènes) des manières d'assurer une survie en dépit des conflits, de la peur et de l'anxiété collective. Cette tentative de se guérir de la douleur par le théâtre nécessite un effort considérable de la part de l'artiste pour imaginer des situations insoutenables. Wajdi Mouawad n'y manque pas. Dans ses pièces, il emporte le lecteur dans un univers poétique horrible. Les images utilisées, les procédés stylistiques employés, les métaphores filées, les tirades lyriques, la prose versifiée²⁸⁹ veulent remuer les tréfonds de l'auditoire pour purifier son âme²⁹⁰. C'est le mouvement même de ce qui serait le but du théâtre et de ce que Aristote nomme la *catharsis* dans sa *Poétique*, une « purgation » des passions et des émotions..

Il est à signaler que la définition aristotélicienne de la *catharsis* dans *La Poétique* reste incomplète ou énigmatique. Ce concept apparaît dans ce texte au moment où Aristote définit ce qu'il entend par la notion de « tragédie ». La *catharsis* serait un processus de

²⁸⁷ TRAVERSIER, Mélanie. « Recension de : Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses*. Puzzle, racines et rhizomes » Montréal, Leméac, 2009. In. *Annales*, 2010, 2.2- Fictions, pp. 550-553

²⁸⁸ Wajdi MOUAWAD. « Interview par Boulanger Luc, Quand les hommes vivront d'amour ». In : *VOIR MONTRÉAL*, publié le 03 octobre 2011, [en ligne]. Disponible sur : <URL : <https://voir.ca/scene/2001/10/03/wajdi-mouawad-quand-les-hommes-vivront-damour/> (Consulté le 30/06/2013)

²⁸⁹ RULLIER-THEURET, Françoise. *Le texte de théâtre*. Paris : Hachette, 2003. p.23.

²⁹⁰ PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan, 2003. p.112.

purification, une émotion qui « purgerait » les spectateurs de l'horreur en la montrant. Dans cette perspective, la *catharsis* serait bénéfique dans le sens où elle serait comme :

« Une libération d'un en trop dont il faut se purger pour retrouver la commune mesure. Au théâtre, il s'agirait d'une perturbation simulée, rendue sensible grâce à la scène, qui distord impunément la Loi de la Cité pour en chasser toutes les pulsions indésirables : la *catharsis* est, en quelque sorte, un rite purgatif qui consiste à représenter et à exorciser les angoisses et désirs d'un peuple »²⁹¹.

À travers les histoires qu'il raconte dans *Le Sang des promesses*, Wajdi Mouawad veut aussi dénoncer la guerre. Pour ce faire, il reprend des procédés très anciens, le recours au *pathos*²⁹² et à l'*hypotypose*²⁹³ pour agir sur les émotions de ses lecteurs ou de ses spectateurs, les purifier et en provoquer une *catharsis*. L'esthétique de cet auteur se réfère ainsi à une conception très aristotélicienne de la poétique théâtrale. Le passé, le temps des grandes tragédies grecques de l'Antiquité, ressurgit. Comment cette démarche renouvelle-t-elle la manière de raconter la guerre dans la tétralogie ?

1-2 La guerre racontée

Dans *Littoral*, quand Wilfrid atteint la ville où son père était né pour l'y enterrer, Wazâan le vieillard, un sage aveugle qui est l'équivalent du devin Tirésias chez Homère, lui explique que le pays, dévasté par la guerre, ne peut plus recevoir des morts, car les cimetières en sont déjà trop pleins. Il lui raconte l'histoire d'un jeune homme qui venait de décéder et pour lequel on ne pouvait pas trouver de lieu pour l'inhumer : « il y a cinq jours, Saïd, un jeune homme, est mort. Pour enterrer son corps, on devra ouvrir le cercueil d'un mort et enterrer le mort avec le mort »²⁹⁴. Le fait de devoir rouvrir ce cercueil résume la

²⁹¹ MARCHAND, Alain Bernard. « Mimésis et catharsis : de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht ». In : *Philosophiques*, vol. 15, n° 1, 1988, p. 108-127

²⁹² Dans la rhétorique, partie de l'invention qui prend en considération les passions de l'auditoire. Aristote donne une liste de quatorze passions : la colère et son contraire, le calme ou la douceur, l'amitié l'amour et la haine, la crainte et l'assurance, la honte (sentiment de l'honneur) et l'impudence, la bienveillance, la pitié, l'indignation, l'envie, l'émulation et le mépris. Ces passions sont au XVII^e siècle un des ressorts de la tragédie puisque le dramaturge cherche à susciter chez le public la pitié et la crainte et à entraîner la catharsis ou " la purgation des passions". Associé au caractère, la théorie des passions constitue la première psychologie. (Cf. Joelle Gardes Tamine, M. Claude Hubert. *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 2011, p147.)

²⁹³ Figure qui consiste à décrire un endroit ou à raconter un événement de manière si vive qu'elle donne l'illusion de les mettre sous les yeux du public ou du lecteur. Elle s'adresse donc au sens et au cœur plus qu'à l'esprit. Pour frapper l'auditoire, l'hypotypose utilise des moyens et des formes divers, comme le présent de la narration dans un récit au passé, des épithètes à valeur caractérisante ou impressive dans une description, des figures comme la prosopopée ou la personnification. (*Ibid*, P97), la figure repose sur ce que Roland Barthe nomme " l'effet de réel".

²⁹⁴ MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*, « op.cit », p. 50.

peine que vivent les morts. Ils ne sont pas en paix même dans l'au-delà, ils ne conservent pas de dignité ni de liberté même dans leur dernière demeure. Leur place est anéantie aussi bien dans leur vie que dans leur mort à cause de la violence. L'exclamation : « le cimetière est plein. Il n'y a plus de place ! »²⁹⁵, prononcée par Wazâan puis par Ankia, insiste sur ce refus catégorique des villageois d'avoir à accueillir le défunt. Le fait que les cimetières débordent et l'arrivée d'un cadavre supplémentaire importune ajoutent à l'horreur.

La mort et le spectacle des morts les terrifient. Ces images leur rappellent la guerre, et ils ne sont plus prêts à entendre des histoires sur les cadavres. De plus, quand la guerre est terminée, les vivants ne sont jamais libres car les morts sont alors en colère et demandent à travers leur chant, dans *Littoral*, pourquoi ils ont été tués : « Silence ! Écoutez ma voix ! C'est la voix pour rappeler aux vivants les morts »²⁹⁶. Et le surnaturel intervient. Cette voix des morts, surgie d'outre-tombe, est un signe de l'au-delà qui rappelle la violence que ces victimes ont subie lors de conflits sanguinaires.

Dans une autre réplique, Wazâan décrit à Wilfrid l'état de pessimisme dans lequel les villageois sont plongés : « Tu arrives dans un drôle de pays, ici, les gens sont amers, ils ne veulent plus entendre, ni musique, ni chant, ni rien, les vieux sont vieux et ils veulent le calme »²⁹⁷. Les destructions imposées par la guerre dessinent les contours d'un paysage inhospitalier, le village s'est refermé sur le silence de ses souffrances. L'ambiance est trouble, voire interdite. L'adjectif « drôle » va opérer une gradation aux caractères des gens qui sont complètement saturés par les scènes de violence. Ils ne veulent plus n'en rien voir. C'est une manifestation d'une certaine forme de nihilisme moderne, d'impuissance à croire en quoi que ce soit désormais, qui est représentée.

Dans sa tétralogie, Wajdi Mouawad se complait à décrire des attentats sanglants, des massacres multiples, des meurtres gratuits, des incestes, des viols, pour provoquer le spectateur et l'inciter à réagir car : « c'est en allant visiter les situations extrêmes, explorer les actions les plus violentes, expérimenter les crimes les plus monstrueux, qu'il s'agit », affirme-t-il, « de trouver, ou de retrouver l'humain »²⁹⁸. En multipliant les scènes terrifiantes, horribles, il essaie de mener ses lecteurs et ses spectateurs jusqu'au fond de

²⁹⁵ *Ibidem* p. 54.

²⁹⁶ *Ibidem*, p.52.

²⁹⁷ *Ibidem*, p.50.

²⁹⁸ NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*. Belval, Circé, 2004. p. 145.

l'inhumain pour retrouver l'humain. C'est le même type de situations qui était considéré comme nécessaire par Aristote afin de bouleverser le spectateur et de le purger de ses pulsions malsaines.

Une scène qui est racontée dans *Littoral* par Hakim, l'un des villageois, décrit minutieusement la barbarie des miliciens. Le langage se révèle impuissant pour rendre compte de l'indicible. Hakim emploie d'ailleurs le pronom anaphorique « ils » ou le mot « ennemi » qui représente une entité inhumaine sans nom et sans nombre pour désigner ce qu'il ne parvient plus à nommer. Ce « Ils » impersonnel, anonyme, renvoie à la férocité et aux crimes les plus monstrueux qui puissent se concevoir dans un monde pris dans le vertige de la violence et de la guerre :

« HAKIM. Ça me fait penser à l'histoire d'un ami qui est mort d'une façon horrible. Il avait été capturé par l'ennemi avec sa petite fille de huit ans, ils l'ont foutu à poil, lui ont graissé le trou du cul et l'ont assis sur un long pal en bois. Ils l'on enculé lentement, si lentement avec le bout du pal que, bien malgré lui, il s'est mis à bander, excité à se faire péter les couilles.[...] Alors, ils ont hissé le corps de sa fillette, ils lui ont écarté les jambes et ils l'ont empalée sur la bitte de son père! Comme elle gigotait comme une damnée en hurlant, son père, lui glissait le long du pal en râlant. A la fin, un des soldats, pris de pitié, leur a tiré une balle dans la tête au moment où il éjaculait dans le cul de sa petite fille.

WILFRID. Arrêtez !!! »²⁹⁹

Cette scène est effrayante. Elle additionne et elle condense plusieurs sortes de crimes atroces : un double meurtre, celui d'un père et de sa fille, un viol et un inceste forcé, le père viole inconsciemment sa fille, et la torture, l'utilisation volontaire de la violence pour infliger une souffrance absolue à un individu. L'ironie, acerbe, contenue dans l'expression « un des soldats pris de pitié » accentue l'ignominie de ce qui est raconté. C'est une exécution froide qui est rapportée. L'antiphrase met en relief la barbarie de ce soldat et sa cruauté. L'auteur s'en indigne. Le cri de Wilfrid, « Arrêtez ! », traduit sa révolte.

Dans une autre scène, toujours dans *Incendies*, Nawal Marwan relate à sa grand-mère Sawda un attentat commis contre un autobus (le même événement que celui que Wajdi Mouawad avait vécu au Liban pendant son enfance) :

« NAWAL. J'étais dans l'autobus, Sawda, j'étais avec eux ! Quand ils nous ont arrosés d'essence j'ai hurlé : je ne suis pas du camp, je ne suis pas une réfugiée du camp, je suis comme vous, je cherche mon enfant qu'ils m'ont enlevés ! Alors, ils m'ont laissée descendre, et après, après, ils ont tiré, et d'un coup, d'un coup vraiment, l'autobus a flambé, il a flambé avec tout ce qu'il y avait dedans, il a flambé avec les vieux, les enfants, les femmes, tout ! Une femme essayait de sortir par la fenêtre, mais les soldats lui ont tiré dessus, et

²⁹⁹ MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*, « op. cit », pp. 57-58.

elle est restée comme ça, à cheval sur le bord de la fenêtre, son enfant dans ses bras au milieu du feu et sa peau a fondu, et la peau de l'enfant a fondu et tout a fondu et tout le monde a brûlé ! Il n'y a plus de temps, Sawda. Le temps est une poule à qui on a tranché la tête, le temps court comme un fou, à droite et à gauche, et de son cou décapité, le sang nous inonde et nous noie »³⁰⁰.

La scène est atroce. Nawal Marwan la raconte à Sawda alors qu'elles se trouvent toutes deux, à la séquence 19 de la pièce, à l'intérieur de l'orphelinat de Kfar Rayat. Nawal avait 19 ans. Elle était partie à la recherche de son fils Nihad et, afin de se rendre à l'orphelinat de Kfar Rayat, elle avait pris un autobus qui transportait des réfugiés du camp (de Sabra et Chatila probablement) aux bidonvilles qui entouraient la ville. L'embuscade a eu lieu à mi-parcours. Pour venger des camarades qui avaient été tués, des soldats d'une milice chrétienne, armés de mitraillettes, arrosent l'autocar d'essence pour le brûler. Nawal se met à hurler. Ils la laissent descendre du bus quand ils apprennent qu'elle était chrétienne, puis, tout « a flambé », déclare Nawal Marwan.

En d'autres passages d'*Incendies*, le ton change. Il devient plus résigné, plus fataliste. Dans cette même séquence de l'orphelinat de Kfar Rayat, à Sawda et à Nawal Marwan qui l'interrogent sur la disparition des enfants de cet orphelinat, un médecin désabusé répond : « C'est la guerre ». C'est un constant. « Quelle guerre ? », demande Sawda. Et le médecin de répondre : « Qui sait ? Personne ne comprend. Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères. Une guerre. Mais quelle guerre ? Un jour, 500 000 réfugiés sont arrivés de l'autre côté de la frontière. Ils nous ont dit : « On nous chassés de nos terres, laissez-nous vivre à vos côtés ». Des gens d'ici ont dit oui, des gens d'ici ont dit non, des gens d'ici ont fui. Des millions de destins. Et on ne sait plus qui tire sur qui ni pourquoi. C'est la guerre »³⁰¹. Les enfants dont celui de Nawal Marwan ont été enlevés. « Maintenant », ajoute le médecin, « tout le monde a peur. On attend les représailles »³⁰².

Dans la séquence 21, intitulée « Incendie de Jennaane », Nawal Marwan et Sawda sont dans un local détruit. Deux cadavres gisent sur le sol. Elles racontent : « Ils ont été aussi chez Abdelhammas. Ils ont tué Zan, Mira, Abiel. Chez Madelwaad, ils ont fouillé partout. Ils ne l'ont pas trouvé, alors ils ont égorgé toute sa famille. Sa fille aînée, ils l'ont brûlée vive. [...] Ils ont tué tous ceux qui donnent de l'argent au journal, Sawda. Tous ceux

³⁰⁰ MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*. Montréal : Leméac, Collection « Babel », 2009, pp, 72-73.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 60.

³⁰² *Ibidem*, p.61.

qui y travaillent. Ils ont brûlé l'imprimerie [...] et ici. Tu vois ? Ils ont tué Ekal et Faride. C'est nous qu'ils cherchent, Sawda, ils nous cherchent et si on reste [...] ils vont nous trouver et nous tuer... »³⁰³. C'est une guerre civile, « frère contre frère, sœur contre sœur »³⁰⁴, et ce n'est, explique Nawal Marwan à Sawda, que le « début de la dernière guerre du monde »³⁰⁵, une guerre qui est décrite par bribes et par flashes, par brèves séquences qui sont rapportées d'une manière découpée, très fragmentée. L'habileté, de la part de Wajdi Mouawad, est de ne pas raconter les événements d'une manière continue dans *Le sang des promesses*. Elle est d'en faire revivre des instantanés, des moments intenses, horribles, sur scène, par un dialogue, par un échange de confidences ou de souvenirs.

Interrogé sur la question de la violence dans *Incendies* lors d'un entretien qu'il a accordé en 2011, à Paris, l'auteur affirme qu'il ne s'était jamais posé cette question à propos de sa tétralogie. Il ne cherche pas vraiment à construire un théâtre à thèse. Pour lui, le fait d'évoquer les événements de son propre pays natal était « une nécessité »³⁰⁶, tant ils étaient enfouis dans son histoire intime. Il ne tente pas vraiment de raconter les guerres contemporaines mais plutôt de les décrire autrement.

1-3 La guerre décrite

C'est surtout dans la seconde pièce du cycle, *Incendies* que la guerre est décrite. La grand-mère de Nawal Marwan, Sawda, décrit les massacres qu'elle « a vus et entendus » et qui font allusion aux massacres de Sabra et Chatila. Ils ont été perpétrés du 16 au 18 septembre 1982 lors de la guerre du Liban. C'étaient deux camps de réfugiés palestiniens, encerclés par l'armée israélienne. Elle rapporte en deux répliques la violence dont elle a été témoin :

« SAWDA. Ils sont rentrés dans le camp. Couteaux, grenades, machettes, haches, fusils, acide. Leur main ne tremblait pas. Dans le sommeil, ils ont planté leur arme dans le

³⁰³ *Ibidem*, p. 75

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 76.

³⁰⁵ *Ibidem*, p.76.

³⁰⁶ Entretien avec Wajdi Mouawad, au Centre Pompidou à Paris, le lundi 4 avril 2011; mise en ligne le 15 avril 2011 sur Youtube. [en ligne]. Disponible sur : <URL : <https://youtu.be/XWIY3gwhc6k> consulté le 01/07/2016 à 11h07.

sommeil et ils ont tué le sommeil des enfants, des femmes, des hommes qui dormaient dans la grande nuit du monde »³⁰⁷.

La barbarie est absolue en cette première assertion. Ces miliciens se conduisent comme des bêtes féroces. Ils sont désignés implicitement par le pronom « ils ». Ils sont armés d'armes blanches, de machettes, de haches, de couteaux, ils utilisent des fusils et des grenades. Pire, ils se servent d'acide pour vitrioler leurs victimes. Ils profitent de la nuit pour des gens dans leur sommeil. Dans cette guerre, aucune personne n'est exclue, pas même les innocents, les enfants, les femmes, les hommes. L'énumération insiste sur le fait que ces meurtriers transgressent les lois internationales car des femmes sont aussi exécutées, ainsi que des enfants. Ce sont des civils. Toutes les valeurs admises sont bouleversées, ce qui crée chez les spectateurs un effet de surprise. C'est une « guerre totale » qui se déroule et qui ravage tout : « tout brûlait, tout cramait »³⁰⁸, s'exclame Sawda. Le mot invariable « tout » est employé par l'auteur à dessein. Ce terme est souvent compris comme l'ensemble de ce qui existe, le monde ou l'univers. Rien ne peut donc échapper à la violence, tout le monde, absolument, est concerné par ce désastre et cette souffrance. Tout ce qui est rapporté par Sawda est véridique. Rien n'est inventé. Le dramaturge a choisi un moment qui correspond à un paroxysme de cette guerre civile atroce. Il cherche à susciter chez le spectateur un sentiment de totale horreur.

Ensuite, en une deuxième réplique, Sawda raconte à Nawal Marwan l'histoire d'un milicien qui se prépare à abattre trois frères devant leur mère. Il lui propose un dilemme contre nature et immoral, il la force à choisir lequel de ses trois fils elle voudrait sauver. Au début, la femme se tait mais soumise à la violence, dans un dernier espoir, elle essaye de susciter un sentiment de pitié chez le milicien en lui criant qu'elle pourrait être sa mère : « Comment peux-tu, regarde-moi, je pourrais être ta mère »³⁰⁹. L'emploi du présent fait revivre la scène devant les spectateurs. Contrainte de donner une réponse immédiate, la mère finit par prononcer le nom de l'ainé, Nidal, même si son silence a permis de maintenir ses fils en vie un peu plus longtemps. Le nom de Nidal fait écho à l'histoire de Nihad Harmani et de sa mère Nawal Marwan dont il est bien entendu son bourreau. Nawal

³⁰⁷ Wajdi MOUAWAD. *Incendies*, « op. cit » p.56.

³⁰⁸ *Ibidem*, p.57.

³⁰⁹ *Ibidem*, p.58.

Marwan choisit aussi de se taire pendant cinq ans pour essayer de sauver son fils lors de la découverte de la vérité. Sawda poursuit ainsi avec l'histoire de cette mère avec ses fils :

« SAWDA. [...] le milicien a abattu les deux plus jeunes. Il a laissé l'ainé en vie, tremblant ! Il l'a laissé et il est parti. Les deux corps sont tombés. La mère s'est relevée et au cœur de la ville qui brûlait, qui pleurait de toute sa vapeur, elle s'est mise à hurler que c'était elle qui avait tué ses fils. Avec son corps trop lourd, elle disait qu'elle était l'assassin de ses enfants »³¹⁰.

Dans ce passage, la mère est furieuse parce qu'elle n'a pas seulement assisté au meurtre de ses fils mais parce qu'elle en a signé et prononcé aussi l'arrêt de mort. Le caractère atroce de cette scène où la relation sacrée entre la mère et ses fils est violentée ne peut qu'émouvoir le spectateur et convoquer l'émotion et la pitié. Cet affect émotionnel permet de comprendre la fonction des scènes de tortures dans *Incendies*. Il explique les réactions des autres personnages, ou les effets de la guerre tout court. La guerre, note Sophie Bézart, à propos de cette pièce, « marque les hommes, opère leur transformation et engendre des monstres »³¹¹. La haine et la colère de Nawal Marwan sont compréhensibles. Elle a tué Chad, un chef de ces milices, et a été internée dans la prison Kfar Rayat où elle subit des supplices épouvantables, des tortures, des viols répétés et, enfin, son accouchement. Dans le passage suivant elle interpelle son bourreau lors de son procès devant un Tribunal pénal international :

NAWAL. [...] vous savez les vérités de votre colère sur moi, lorsque vous m'avez suspendue par les pieds, lorsque l'eau, mélangée à l'électricité, lorsque les clous sous les ongles, lorsque le pistolet chargé à blanc dirigé vers moi. Le coup du pistolet puis la mort qui participe à la torture, et l'urine sur mon corps, la votre dans ma bouche, sur mon sexe et votre sexe dans mon sexe, une fois, deux fois, trois fois, et si souvent que le temps s'est fracturé. Mon ventre qui gonfle de vous, votre infecte torture dans mon ventre et seule, vous avez voulu que je reste toute seule, toute seule pour accoucher. [...] Amère, amère est la vérité dite »³¹².

Le monologue de Nawal Marwan met en scène des images horribles, dominées par la violence, la torture et le viol. C'est aussi un témoignage sur ce qui se passait réellement dans les prisons. Une annexe à *Incendies*, intitulée « Khiam » du nom d'un village libanais où se trouvait une prison dans laquelle étaient détenue des militantes palestiniennes, décrit en détail les sévices qui étaient infligés aux détenues. Le même document résume aussi l'histoire vraie de Souha Bechara, enfermée pendant dix ans dans ce lieu de détention. Par la relation de ces violences et de ces brutalités, Nawal Marwan témoigne des souffrances

³¹⁰ *Ibidem*, p.58.

³¹¹ BEZART, Sophie. *L'éclatement de la forme dans Incendies de Wajdi Mouawad*. (mémoire de master 2), en Etudes Théâtrales, Univ : la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2005, p.43.

³¹² MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*, « op, cit », pp.68-69.

subies par une femme « suspendue par les pieds, de l'eau mélangée à l'électricité, les clous sous les ongles », terrifiée par la vision d'un « pistolet chargé à blanc dirigé vers elle ». Une progression caractérise cette déposition : ce qui est raconté va vers le pire mettre en relief le zèle fou de la violence du bourreau, acharné sur sa victime. La personnification finale de la mort dans cette phrase : « la mort qui participe à la torture »³¹³, peut s'interpréter de différentes manières : cette « mort » serait celle de la conscience du bourreau, ce qui expliquerait chez lui cette facilité et cette disposition à torturer. Ce pourrait être aussi la « mort » symbolique du corps de Nawal Marwan en raison de l'intensité des douleurs physiques, comme le suggère son incapacité de réagir après tant d'agressions. Cette figure de la « mort » en tant que prosopopée, de figure de style qui consiste à imaginer le discours d'une personne morte ou absente, s'incarne dans le personnage même de Nawal Marwan, qui est déjà morte à cet instant du récit puisqu'*Incendies* commence avec l'annonce de son décès à ses deux enfants jumeaux, Jeanne et Simon.

Ces cris silencieux de douleurs font d'elle une héroïne car « un des éléments de l'héroïsme, chez Sophocle, est la capacité du héros de rester ferme dans le malheur »³¹⁴, a observé Diane Cuny, une universitaire française, en 2002, à propos des souffrances du corps dans *Les Trachiniennes* et *Philoctète*. On peut qualifier un personnage de « héros » quand celui-ci arrive à surmonter les obstacles et demeure ferme face à des situations de crise. De ce fait, la présence spectaculaire d'un corps souffrant sur scène est un procédé très concret pour susciter une émotion pathétique.

Ce même bourreau de Nawal Marwan, Nihad/Abou Tarek, apparaît en une autre scène d'horreur, avec un photographe dans la séquence intitulée « Incendie de Sarwanne ». Il est devenu un tirer d'élite. Il se trouve au sommet d'un immeuble. Il est armé d'un fusil à lunette. Quand son attention est attirée par un mouvement insolite, il tire. Un appareil photographique est attaché au canon de son arme. Quand il tire, l'appareil se déclenche en même temps. Il prend plaisir ensuite à regarder les photographies qui ont été prises à l'instant où ses victimes ont été touchées à mort. Il chante, en anglais d'ailleurs, fier d'être un « sniper ». Il commente aussi son acte :

³¹³ *Ibidem*, p.60.

³¹⁴ CUNY, Diane. « Le corps souffrant chez Sophocle : les Trachiniennes et Philoctète » travaux du groupe de recherche mythe et psyché. Kentron. In : *Revue du monde antique et de psychologie historique*, 2002, Kentron, 18(fasc 1-2) pp. 69-78.

« NIHAD. [...] Prendre en photo quelqu'un qui va mourir, c'est facile. Prendre quelqu'un qui vient de mourir, c'est facile, un peu ennuyeux. Prendre en photo quelqu'un qui meurt. C'est plus difficile. C'est plus rare. C'est plus beau.

[...] Nihad tire. [...] Apparaît la photo de l'homme au moment où il est touché par la balle du fusil »³¹⁵.

Nihad Harmani, dit « Abou Tarek », se réjouit ainsi à prendre des photos d'un homme qui agonise et dont il a été lui-même le meurtrier. Il avertit même, par dérision, du sort qui va lui advenir un photographe professionnel, un correspondant de guerre, qui l'avait pris lui-même en photographie en « franc-tireur »³¹⁶. Il le mitraille de photos puis il tire. Apparaît alors sur un écran, sur le fond de la scène, « la photo de l'homme au moment où il est touché par la balle du fusil ». En guise d'oraison funèbre, Nihad chante en mimant un solo de batterie. L'acte de Nihad nie toute notion d'humanité. Abandonné à sa naissance, élevé dans l'orphelinat, enlevé par des miliciens, il a grandi avec une haine inexorable, à fond, c'est un enfant de Lautréamont³¹⁷, un anarchiste absolu. Il a été entraîné, formé, éduqué pour tuer ses compatriotes. Il est une image de ces enfants-soldats qui se sont multipliés depuis la fin du XX^e siècle dans tous les pays qui ont été ravagés par des guerres civiles, de la Colombie ou du Mexique à l'Afghanistan, de l'Afrique centrale au Moyen Orient, et qui ont été utilisés partout à des fins militaires et idéologiques.

Dans *Forêts*, d'autres crimes sont complaisamment évoqués : des incestes, des meurtres, des suicides. Les détails qui sont donnés sont quelquefois aussi atroces. Alexandre le père et Edgar le frère couchent tous deux avec Hélène. Le père ignore qu'il s'agit de sa fille, et frère le fait dans un moment de folie et de délire, et par vengeance aussi. Ces événements se sont passés devant les yeux des autres membres de la famille, Edmond, qui rapporte à Ludivine les crimes commis dans sa famille : une lignée troublée par l'inceste, la folie et la noirceur de l'humain :

« EDMOND. Edgar, fou de désespoir, devant la folie de sa mère, la jouissance de sa sœur, la violence de son père, la solitude de son frère, et la cassure de lui-même, [...] Edgar cette nuit-là, est entré dans les grands bains vides où Albert et Hélène faisaient l'amour [...]. Ils étaient en plein extase, leurs sexes depuis longtemps habitués l'un à l'autre savaient désormais comment faire à la violence simultanée de la

³¹⁵ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, « op, cit » pp. 74-75.

³¹⁶ *Ibidem*, p.108.

³¹⁷ Dans les chants de Maldoror, Lautréamont signale l'animalité de Maldoror pour faire référence à la guerre et à la violence dans ce qui suit : " Je suis né de l'homme et de la femme, cela est vrai, on me l'a dit... Mais moi, si cela avait pu dépendre de ma volonté, j'aurais plutôt voulu être le fils de la femelle du requin dont la faim est amie de tempête, et du tigre, à la cruauté reconnue, je ne serais pas si méchant. Cet exemple est cité par l'auteur lui-même, quand il parlait de Nihad Harmani, dit « Abou Tarek », dans *Le sang des promesses, Puzzle, racines et rhizomes*, Paris : Actes Sud/ Leméac, 2009. P.39.

plénitude. Et c'est là, dans cette seconde d'éternité, qu'Edgar, d'un seul geste, [...] a planté son couteau dans le dos de son père et [...], laissant le couteau dans le dos de son père, a plongé son sexe dans celui de sa sœur. Le jumeau, plantant et replantant [...] plus profondément encore et violemment et sans cesse son sexe dans celui de sa jumelle, a découvert la noirceur même de son esprit [...]. J'ai vu Edgar, aller se jeter du haut de la maison au milieu de la cage où vivaient les ours noirs d'Amérique »³¹⁸.

La description qui est faite par Edmond qui a tout vu « depuis la fenêtre de [sa] chambre »³¹⁹, relate des actes d'une barbarie extrême mais justifiée par l'état de désespoir et de démence de l'intéressé. Au début de la tirade, l'expression de « fou de désespoir » suivie d'une accumulation d'images violentes, d'une sorte d'énumération qui additionne les causes et les excuses : la folie de la mère, la violence du père, la solitude du frère et la cassure du coupable et de la victime, veut d'une part émouvoir le spectateur et lui faire comprendre la conduite d'Edgar et le disculper de son comportement.

L'intention est multiple. D'une part, à travers le caractère horrible de la situation qui est décrite, l'auteur invite ses lecteurs ou ses spectateurs à réfléchir sur la manière dont on peut maîtriser les crises psychologiques et les dépressions, et dont on pourrait aussi éviter tout acte de violence. L'emploi des participes présents, « laissant », « plantant », « replantant », ces derniers répétés quatre fois insiste sur la simultanéité de ces actes, la cause et la condition. Dans le présent exemple, le participe présent exprime le caractère simultané et répété de ces actions. Edgar tue son père. Le couteau est encore planté dans son dos. Il passe aussitôt au viol, à l'inceste proprement dit. Toutes les normes morales sont transgressées. Ce qui est décrit correspond à ce que Sigmund Freud nomme une « abréaction »³²⁰, une décharge ou une réduction de la tension émotionnelle du sujet qui agit. Cette réaction est effectuée par le meurtre et le viol. Ces actes meurtriers sont également la manifestation d'un désir de mort. Edgar finit par se tuer à son tour. C'est un châtiment symbolique qui lui est infligé par l'auteur pour sa violence excessive, pour son outrage inacceptable d'un point de vue moral.

Par ce détour, Wajdi Mouawad retrouve ce qui était le sujet principal des tragédies antiques, l'*hubris*, la tentation de la démesure, considérée par les anciens Grecs comme un

³¹⁸ MOUAWAD, Wajdi. *Forêts*, « op. cit », p.85.

³¹⁹ *Ibidem*, p.85

³²⁰ En psychanalyse et selon Freud, l'abréaction est une décharge émotionnelle par laquelle un sujet se libère de l'affect, attaché au souvenir d'un événement traumatique, lui permettant ainsi de ne pas devenir ou rester pathogène. L'abréaction, qui peut être provoquée au cours de la psychothérapie, notamment sous hypnose. Elle peut alors produire un effet de catharsis, peut survenir aussi d'une manière spontanée, séparée du traumatisme initial par un intervalle plus ou moins long. Cf. Wikipédia

crime qui recouvrait des actes de transgression comme la violence physique et les agressions sexuelles.

Avec *Ciels*, la démarche de Wajdi Mouawad devient plus complexe. La création et la beauté des mots font partie intégrante de la destruction, et l'opposition entre la beauté et la laideur peut donner un sens à la vie. C'est par le biais de la poésie que les sensations de malaise provoquées par l'inhumanité et la violence sont évoquées. Le sujet de cette pièce tourne autour d'une série d'attentats en préparation. Les terroristes échangent entre eux des messages cryptés qui utilisent un tableau de *Tintoret* et par l'intermédiaire duquel ils désignent huit pays ciblés. La poésie et le sens de l'art traversent ainsi toute la pièce. Par des images poétiques, Wajdi Mouawad veut subjuguier le lecteur ou le spectateur et le laisser saisir à sa manière le sens et les enjeux de ce qui est raconté. Dans la séquence 18 de ce spectacle, un attentat a eu lieu, commis par un *kamikaze*, un journaliste commente l'événement à la radio, en criant :

« L'attentat a eu lieu !... Il y a cinq heures... [...] UNE VOIX... a déclaré le chef de la diplomatie. Le monde aujourd'hui a les tympans brisés par un cri qui le laisse sourd et hagard, a-t-il ajouté. Je rappelle que les dernières estimations font état de quatre cents morts et plus de douze cents blessés. On parle ici de véritables scènes d'horreur à l'intérieur des musées où ont eu lieu les attentats. On parle de corps démembrés et de tableaux inestimables déchiquetés. Les enquêteurs parlent ici tous d'une vision inconcevable ! Ce sont des tableaux et des cadavres mélangés, on évoque le sang, on évoque la peinture ; et cette conséquence effroyable, qui a été constatée dans chacun des musées attaqués, semble justement avoir été le but de l'opération »³²¹.

La scène décrit la monstruosité de l'attentat qui vient de se produire. À l'annonce de cette nouvelle catastrophique, le chef de la diplomatie dont parle le journaliste semble déstabilisé par l'atrocité et la barbarie de l'événement. Il commence à donner un bilan. En termes de chiffres, ce seraient au moins quatre cent personnes qui auraient péri. Il décrit une succession de « scènes d'horreur ». Les corps déchirés sont mélangés à des débris de tableaux déchiquetés. Tous les mots employés par le commentateur, « cri, morts, blessés, corps démembrés, sang, déchiquetés, effroyable... etc. » témoignent du caractère épouvantable de l'événement. Tout est mélangé, les cadavres et les tableaux, la laideur et la beauté, l'horreur et la fascination. La jonction des contraires entre la beauté des œuvres d'art, celle des tableaux, et la laideur des cadavres déchiquetés, en lambeaux, est une image extrêmement violente, « ultra-réaliste », pour mieux montrer la férocité de la guerre qui est menée et décrite dans *Ciels*.

³²¹ MOUAWAD, Wajdi. *Ciels*, « op .cit » pp. 109-110.

1-4 La guerre intériorisée

Certains personnages du Sang des promesses intériorisent cette violence. Les doubles monstrueux, les frères jumeaux mort-nés ou difformés, ou encore anonymes abondent dans *Incendies*, *Forêts* ou *Ciels*. Ils suscitent l'horreur. Le motif des faux jumeaux, des jumeaux dépareillés, exprime une conviction forte, la croyance que l'une des sources de la violence générale qui existe dans le monde se trouve aussi en soi, aux sources mêmes du sentiment identitaire. Cette dualité antagoniste contient l'idée qu'il existerait en chacun de deux principes métaphysiques antagonistes, l'un « normal » et l'autre « monstrueux ». Ces « faux jumeaux » sont des couples de « faux doubles ». En dehors de Jeanne et de Simon Marwan dans *Incendies*, ils sont asymétriques. L'un est un individu normal, l'autre un monstre difforme. Les filles, les sœurs jumelles, sont plutôt des femmes actives, entreprenantes, ce sont Loup, Léonie, Aimée, Hélène dans *Forêts*, alors que leurs jumeaux sont tantôt des monstres difformes comme le frère de Léonie, qui ne possède d'ailleurs pas de nom, tantôt des avortons, des embryons de fœtus réduits à un os situé dans la crâne d'Aimée, la mère de Loup.

Ces derniers sont l'incarnation ou la figuration d'un principe monstrueux, anormal, dénaturé. Une forme de dualisme très particulière se trouve à l'arrière-plan de la conception de ces couples dissymétriques. Les protagonistes, les aïeules de Loup représentent une manière d'être et d'agir dans la vie qui est constructive. Les garçons, les monstres, en semblent un reflet déformé, en tout cas radicalement autre. Ils semblent être un double discordant de leurs sœurs ou représenter une part aberrante de leurs mères. La « gémellité », le fait de posséder un frère jumeau ou une sœur jumelle « hétérozygote » (de deux pères différents) ou « dizygote » (d'un même père cependant) dont on partage une partie du patrimoine génétique tout en en étant différent accentue le sentiment d'horreur.

L'existence de ces faux jumeaux dans *Le Sang des promesses* est associée à une résurgence mythique que l'on retrouve d'une manière implicite dans *Forêts* avec Loup et l'os qui se trouve dans le crâne de sa mère, Aimée, et d'une façon plus explicite dans *Incendies* avec Simon et Jeanne Marwan. L'image du « loup rouge » qui traverse la pièce dans *Incendies* : « La terre est blessée par un loup rouge qui la dévore »³²², qui est aussi

³²² MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, « op .cit », p.35.

perceptible sur l'illustration qui se trouve en première page de couverture du livre qui en a été publié en 2009 aux éditions Leméac, fait écho à l'histoire de Romulus et de Remus, les fondateurs légendaires de Rome qui s'entretuèrent lors de la fondation de cette ville par Romulus. Comme le rapporte la tradition romaine, en ces temps très anciens, ces deux enfants jumeaux nouveau-nés furent abandonnés dans un panier sur un fleuve mais ils survécurent miraculeusement grâce à la protection des dieux. Sous un figuier, au pied du mont Palatin³²³, ils furent allaités par une louve. À l'âge adulte, ils songèrent à construire une cité nouvelle mais ils se disputèrent sur son emplacement. Rémus, par provocation, franchit par dérision le sillon sacré que Romulus venait de tracer pour en délimiter l'enceinte. De colère, Romulus tua alors son frère. Ces mythes anciens de dieux jumeaux, vrais ou faux, s'entrecroisent ainsi avec le mythe d'Œdipe à travers les circonstances de la double mort d'Étéocle et de Polynice, les deux fils d'Œdipe qui s'entretuèrent eux aussi pour conquérir le pouvoir.

Loin d'être d'une gémellité identique, ces couples de faux jumeaux s'opposent sur tous les points dans *Le sang des promesses*. Dans *Incendies*, Simon, appelé aussi Sarwane, le frère de Jeanne, est un boxeur qui fait passer avant tout, sa force physique. Il est impulsif et colérique quand le notaire lit devant lui le testament de sa mère. Il se révolte et ne veut pas retrouver son père ni savoir quoi que ce soit sur l'histoire personnelle de sa mère. C'est un pragmatique et il voudrait vivre en effaçant le passé : « on n'a pas le choix que d'oublier »³²⁴. Cependant, Jeanne, appelée Jehanne, est une enseignante de mathématiques à la faculté. Son métier lui permet d'exploiter son rationalisme pour résoudre l'énigme de son existence. Elle perçoit le monde d'une manière très rationnelle et elle insiste sur cette nécessité de connaître le secret de ses origines afin de surmonter son malaise existentiel.

En effet, ces différences entre les jumeaux est une manière de traduire le déchirement intérieur que vit l'auteur lui-même. Ce double et cette dualité du moi représente un trauma, un choc émotionnel très ancien, originel, subi très jeune. Il est aussi une façon de représenter un déchirement de la personnalité. Un double est une figure duelle, instable et composite, qui recoupe plusieurs réalités. Un psychanalyste français, Jean-Luc Donnet, auteur d'un livre sur *Le surmoi*, publié en 1995, a résumé ainsi son

³²³ Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Romulus_et_Remus

³²⁴ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, « op. cit », p.19.

approche en insistant sur le processus d'identification qui caractériserait le double et dont la fonction au sein de la combinatoire des identifications a une valeur heuristique, facteur essentiel de structuration, de transformation du moi, l'enrichissant d'une potentialité nouvelle, initialement spéculaire. La représentation du double fournit l'impulsion nécessaire à la création de la conscience morale »³²⁵. Un double se présente alors comme une construction de sa propre image et de ses reflets. Il est un sosie, un jumeau, une ombre, une moitié, une âme ou une doublure.

De surcroît, d'un point de vue narcissique, selon Sigmund Freud, le thème du double serait profondément « ancré dans l'idéal du moi. Il en constitue un des prolongements : on peut attribuer au double, toutes les possibilités de forger notre destin [...] et toutes les aspirations du moi qui n'ont pas aboutis »³²⁶. Le double est important en ce qu'il est la possibilité d'une autre facette du destin. Sigmund Freud ajoute que « l'inquiétante étrangeté », le retour du même ou semblable dans les délires de ses patients serait une preuve du relâchement de ce qui est refoulé par la conscience ou par le surmoi. Le « moi » est envahi alors par plusieurs représentations, il est débordé par les fantasmes et les souvenirs. Ce serait un échec du refoulement, qui ferait appel à un autre « moi » étranger, fantasmagorique, pour se rassurer et se sécuriser. Tout cela se manifesterait dans le dédoublement. C'est pourquoi, pour Sigmund Freud, quand « on met le moi étranger à la place du moi propre, donc il y a un dédoublement du moi, permutation du moi, et enfin retour permanent du même »³²⁷. Ce phénomène serait particulièrement saillant dans trois pièces de la tétralogie, dans *Littoral* où Wilfrid s'invente un reflet dans le chevalier Guiromelan, dans *Incendies* où Simon et Jeanne se complètent l'un l'autre, et dans *Forêts*, où Loup recherche sa propre moitié dans l'enfant-os, le débris d'embryon qui est logé dans le crâne d'Aimée, sa mère, et qui est l'énigme de sa vie.

À propos de cette nécessité de la présence de jumeaux, Wajdi Mouawad a déclaré :

« Comment faire pour se retrouver et se parler ? Ce qui revient dans mon théâtre, c'est précisément le fait que j'ai un frère jumeau, resté au Liban, j'ai un frère jumeau que je ne rencontrerai sans doute jamais, mais qui Rabih Mroué pourrait presque incarner, presque jouer. Il regarde ma vie de l'autre côté, d'un autre

³²⁵ DONNET, Jean-Luc. « Le surmoi freudien et son ambiguïté ». In : *le Bulletin du Groupe Méditerranéen de la S.P.P.*, novembre, 1993.

³²⁶ FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*. Vienne : Franz Deuticke, 1919. *L'inquiétante étrangeté*. Paris : Gallimard, 1933. p. 32.

³²⁷ *Ibidem*.p.32.

point de vue. Je serais peut-être devenu milicien, je serais peut être mort. [...] Nécessairement, dans mes pièces il ya des jumeaux. »³²⁸

Cette gémellité représenterait en quelque sorte les deux frères Mouawad, celui qui écrit et qui est devenu un dramaturge, et celui qui serait resté au Liban et qui aurait pu très mal devenir et devenir un autre être monstrueux. Wilfrid serait dans *Littoral* le « reflet de son égarement », le chevalier Guiromelan serait un rêve de Wajdi Mouawad, celui de sa propre quête du Graal. Dans *Forêts*, Loup lui ressemblerait tandis que l'enfant-os renverrait au secret de ses origines. Simon est probablement Wajdi Mouawad mais Jeanne en serait un autre double qui accepterait de prendre des risque et de recherche la vérité sur terrain. Ce déchirement intérieur, ce « moi divisé » pour reprendre le titre, *The Divided Self*, d'un essai très connu paru en 1960 d'un psychiatre britannique, Ronald D. Laing, peut être interprété comme un phénomène de scission schizophrénique de la personnalité et comme une explosion des émotions chez le dramaturge, partagé entre la réalité et l'illusion. Les personnages qu'il a imaginés dans sa tétralogie représenteraient autant de virtualités contradictoires de son être.

L'horreur des scènes de meurtres et de massacres introduites dans *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad veut provoquer et interpeller les spectateurs. C'est un moyen de les inciter à réfléchir sur la nature et la portée des événements contemporains. Il les rapporte d'une façon extérieure par des témoignages, des narrations, des confessions. Il les décrit aussi d'une manière plus intériorisée en laissant entendre qu'ils sont peut-être aussi le résultat d'une masse de déchirements intimes provoqués par l'accumulation des violences et des multiples conflits régionaux ou mondiaux. Ses personnages principaux, dans *Littoral*, dans *Incendies*, dans *Forêts* et dans *Ciels*, figureraient d'une manière symbolique ce déchirement. Ce procédé voudrait montrer comment la description de cette violence et de la guerre s'intériorise dans ses pièces.

³²⁸ Wajdi MOUAWAD, Hortense ARCHAMBAULT, Vincent BAUDRILLER, « *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009* ». Paris : POL, 2009, p.64.

III- 2 Le délire vécu

Les accès de délire qui sont vécus par les héros de la tétralogie sont aussi très violents. Ce sont aussi autant de manifestations du mal-être des personnages dans *Le sang des promesses*. Ils contribuent néanmoins à expliquer leurs états psychiques. Ils sont mélancoliques, confus et très irrationnels.

La mélancolie en est un premier symptôme. C'est un état de trouble de l'humeur, qu'on appelle aussi « humeur noire » où un individu se sent accablé par un sentiment d'incapacité à agir, une impuissance à affirmer la moindre volonté, une absence de goût de vivre qui peut conduire jusqu'au suicide. Il en existe de multiples descriptions psychiatriques. Pour la psychanalyse, ce serait un résultat d'une tentative de refoulement des instincts du conscient vers l'inconscient, qui engendrerait le trouble et l'inquiétude nerveuse. Pour Sigmund Freud, dans *Deuil et mélancolie (Trauer und Melancholie)*, un essai publié en 1915, cet ébranlement est profondément lié au deuil, aux réactions qui suivent la perte d'une personne proche, ou encore un idéal, une patrie et la liberté. Chacune des pièces de la tétralogie de Wajdi Mouawad s'ouvre sur un deuil, sur l'annonce d'un décès : le père de Wilfrid, Ismail, dans *Littoral* ; Nawal Marwan, la mère de Jeanne et Simon Marwan dans *Incendies* ; Aimée, la mère de Loup dans *Forêts* et Valéry Masson, le père d'Anatole Masson dans *Ciels*. Ces personnages sont confrontés à la disparition initiale d'un être très proche mais ce décès ne constitue pas vraiment pour eux la cause de cette sensation de vide mélancolique. Ce serait plutôt l'absence d'envie de ne pas pouvoir vivre pleinement, d'être à côté de la vie, de ne pas pouvoir se sentir exister pleinement pour des motifs obscurs qu'ils veulent pénétrer. Ils se sentent arrachés brutalement, contre leur gré, à leur jeunesse, à leur enfance, à leur insouciance.

Dans la perspective de la psychanalyse classique, Julia Kristeva décrit la mélancolie comme « un gouffre de tristesse, [une] douleur incommunicable qui nous absorbe parfois, et souvent durablement, jusqu'à nous faire perdre le goût de toute parole, de tout acte, le goût même de la vie »³²⁹. Ce serait une réaction de souffrance fœtale. Les personnes atteintes par cette maladie psychiatrique agiraient comme un fœtus qui se replierait sur lui-même, baignant dans les ténèbres des eaux de la douleur et de la tristesse, comme dans un

³²⁹ KRISTEVA, Julia, *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, collection « Folio Essais », 1987, p.13.

sac amniotique, attaché à un cordon ombilical qui le fait suspendre au-dessus d'un gouffre de désespoir, refusant même la délivrance quand des voies ou des issues s'ouvrent devant lui.

Dans la même optique, le fondateur de la psychanalyse existentielle, le psychiatre suisse Ludwig Binswanger a décrit ainsi en 1960 cette maladie mentale dans *Mélancolie et manie* : « Dans la mélancolie, l'existence paraît tourner sans fin autour d'elle-même : nulle autre perspective ne lui est offerte et nulle autre échéance que celle de sa propre répétition indéfinie »³³⁰. Les propos de ce médecin philosophe lient la mélancolie à l'existence dans une perspective phénoménologique et en analyse la spirale fatale, le cercle vicieux qui en accroît la détresse sans fin. En termes plus précis, et toujours d'un point de vue psychanalytique, pour Sigmund Freud, la mélancolie se caractériserait par « une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution d'estime de soi qui se manifeste par des auto-reproches et des autos injures et va jusqu'à l'attente d'une délirants du châtement »³³¹. C'est ce qu'il explique dans *Deuil et mélancolie*. Cet état dépressif, c'est ce que vivraient les personnages de Wajdi Mouawad dans sa tétralogie.

Wilfrid dans *Littoral* exprime son total désarroi lorsqu'il apprend la mort de son père. Il s'exclame à cet instant : « Mais rien, je ne suis rien, un quidam ou alors je ne sais pas »³³². L'absence d'identification du moi, (le mot « quidam » désignant une personne qu'on ne peut pas nommer, dont on ne connaît pas l'identité), est un premier aveu de cette dépression de Wilfrid. De même, dans *Incendies*, Simon Marwan, à la différence de sa sœur jumelle, Jeanne, se met à insulter sa mère dont il vient d'apprendre le décès, et à l'insulter d'une manière très crue quand le notaire lit le testament : « elle nous aura fait chier jusqu'au bout ! La salope ! La vieille pute ! [...] quand on va l'enterrer face contre terre, on va y cracher dessus »³³³, hurle-t-il. Sa colère le rend aveugle sur les mérites de sa mère, une ancienne militante et combattante de sa cause, jadis, en son pays natal. Il ne pense qu'à lui, à ce qu'il va advenir. Il devient cruel, agressif, emporté comme Loup dans

³³⁰ Encyclopédie sur la mort, [en ligne] Disponible sur le site: <URL :<http://agora.qc.ca/thematiques/mort/dossiers/melancolie> (Consulté le 05/07/2016)

³³¹ SIGMUND, Freud. « Deuil et mélancolie. Extrait de Métapsychologie ». In : *Sociétés* 4/2004 (n° 86) pp. 7-19.

³³² MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, « op .cit » p. 11.

³³³ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, « op, cit », p.14.

Forêts qui s'insurge devant le paléontologue, Douglas Dupontel, lorsque celui-ci lui demande d'expliquer ce brusque changement en elle : « Alors, pourquoi pleurez-vous ? Pourquoi vous habillez vous en noir ? Pourquoi tremblez-vous ? Pourquoi êtes-vous si brutale avec moi ? Pourquoi l'adolescente que vous êtes massacre-t-elle ainsi l'enfant qu'elle a été ? »³³⁴. Douglas Dupontel s'interroge ensuite sur l'état de Loup et sur son agressivité. La vie de Loup a soudainement éclaté en mille morceaux. Cette sensation d'éclatement intérieur est un autre symptôme des désordres dont Loup souffre en raison de son chagrin. La confusion est un signe supplémentaire de cette agitation.

2- 1. Un délire confus

Ces accès de délires sont très confus. Les errances, les ruptures, les incohérences, l'égarement, seraient autant de tentatives d'échappatoire. Les personnages qui souffrent dans *Le sang des promesses* essaient par ces biais d'éluder le caractère insupportable des situations qu'ils doivent affronter.

Dans les *Figures de l'errance*, un ouvrage collectif publié en 2007 sous la direction de Dominique Berthet, un philosophe et un esthéticien, les auteurs expliquent de différents points de vue que la notion d'« errance » est très ambiguë. Elle possède de multiples aspects. On peut la concevoir comme un déplacement physique. C'est la conception la plus ordinaire. Ce peut être aussi une évolution intellectuelle ou une forme de maladie psychique. Dans la tétralogie de Wajdi Mouawad, c'est une errance de la pensée en délire, de l'esprit en folie, d'une imagination déchainée, complètement débridée qui s'exprime à travers les actes, la conduite et les déclarations de nombreux personnages et qui semble illustrer une définition que Dominique Berthet a proposée ainsi :

« L'errance a de nombreux visages et revêt différents aspects, elle peut relever du déplacement physique, mais aussi d'un cheminement intellectuel, ou encore d'une pathologie mentale. Errance de la pensée, de l'esprit, de l'imagination vagabonde, errance de la recherche, de la réflexion, de l'écriture. [...] l'errance immobile. La vie peut comprendre des errances occasionnelles voire être une longue errance »³³⁵.

Dans ces propos, Dominique Berthet juxtapose plusieurs descriptions de ce phénomène, de la plus ordinaire qui considère d'ordinaire l'errance comme un déplacement physique ou un changement de lieu, une sorte d'agitation ou de déambulation sans but, e

³³⁴ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, « op. cit », p.37.

³³⁵ BERTHET, Dominique, *Les figures de l'errance*. Paris : Harmattan, 2000, p.1.

réaction à un malheur. Elle pourrait aussi être une de régression intellectuelle ou mentale qui peut conduire à la perte de soi. Dans cette perspective, elle se balance entre un acte volontaire, la décision de partir à l'aventure et une indécision, une irrésolution qui peut aller jusqu'à l'aboulie et à une inhibition absolue, à une impuissance totale à agir et à décider.

Dans *Littoral*, quand Wilfrid s'exclame : « Je suis sorti pour trouver un ailleurs, mais ce n'est pas évident quand vous avez le cœur dans les talons, qui est une expression stupide. J'ai cherché partout un ailleurs mais je n'ai rien trouvé : partout c'était toujours ici, et c'était crevant ! »³³⁶, cet aveu est déjà un symptôme de son mal intérieur. Il est en état de détresse, il est angoissé, c'est ce que signifie l'expression un peu étrange d'« avoir le cœur dans les talons », un québécoïsme. Il se cherche mais il ne se trouve en nul endroit, pas plus « ici » que là-bas, « ailleurs ». Il semble perdre tous sens des repères spatiaux. Il est en un « état de détresse [qui] induit souvent l'état de manque et [qui] fait appel à l'autre »³³⁷, comme le commente un autre psychanalyste français, René Roussillon, dans un article qu'il a précisément consacré à *L'errance identitaire*.

Wilfrid redécouvre dans *Littoral* ce qu'on appelle en philosophie la « séparation ontologique » de soi avec l'autre. Une réponse à sa détresse lui permettrait de se reconstruire psychiquement et de combler ce manque. L'errance lui donne l'illusion d'être ce refuge, une fuite pour surmonter cet état de désespérance et oublier les difficultés d'une situation qu'il ne peut surmonter dans l'instant. Cette aberration est puissante. Wilfrid continue : « Si je pouvais marcher assez vite pour m'enfuir quelque part, courir, voler, m'envoler loin d'ici, loin de maintenant ! »³³⁸. C'est un sentiment de panique. La fuite lui paraît la seule issue. Il trouve en l'errance, en une agitation vaine, une déambulation désordonnée, sans but, une échappatoire à son état critique.

Ailleurs, dans *Le sang des promesses*, d'autres personnages de la tétralogie comme Loup dans *Forêts* considèrent l'errance comme une pause, un arrêt, une étape temporaire dans la frénésie qui les emporte.

Une comparaison entre Samuel Beckett et Wajdi Mouawad peut éclairer la signification particulière de cette errance dans la tétralogie du dramaturge libano-québécois. La perception des deux écrivains serait en totale opposition si on se réfère à

³³⁶ MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*, « op. cit » p.12.

³³⁷ ROUSSILLON, René. « L'errance identitaire, exploration en psychanalyse » [en ligne]. disponible sur : <URL : <https://reneroussillon.com/situations-extremes/lerrance-identitaire/> (Consulté le 08/07/2016)

³³⁸ MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*, « op. cit », p. 13.

une observation qui a été faite en 2006, lors d'un colloque aux États-Unis, par Sijef Houppermans : « chez Beckett », déclare ce dernier, « l'errance est toujours associée à une quête qui dégénère, quête de l'autre et de soi, jamais probante [selon la phrase citée dans son œuvre *L'innommable*, un roman paru en 1953] : l'essentiel, c'est que je n'arrive pas nulle part, que je sois jamais de nulle part »³³⁹. Cet « innommable » pour Samuel Beckett, c'est un homme qui reste immobile, assis, incapable de bouger, incapable de parler, incapable non plus de ne pas parler. Il ne voit presque rien non plus, n'entend rien, ne sent rien... Il est un être réduit à sa plus simple expression, à savoir une conscience douloureuse, malheureuse, presque anéantie mais qui dit encore « je », qui se cherche et qui recherche ce que serait la vie.

Dans cette perspective, ce roman décrirait une errance qui irait jusqu'au terme d'un terrifiant processus d'aliénation. À l'inverse, chez Wajdi Mouawad, Wilfrid, Jeanne, Simon, Loup, continuent à se débattre. Ils hurlent, ils crient, ils protestent. Ils parviennent aussi à triompher de certaines des épreuves qui leur sont imposées.

Dans une même optique plus psychanalytique, Sigmund Freud associe l'errance à une « pulsion de mort », une notion qui apparaît en 1915 dans son livre, *Au-delà du principe du plaisir (Jenseits des lustprinzips)* publié en 1920. Cette pulsion serait l'expression d'un désir de mourir qu'il nomme aussi « Thanatos » et qui serait opposé à à des pulsions de vie, des forces de préservation, qu'il appelle « Eros ». Ces deux principes, « Eros » et « Thanatos » seraient sans cesse en conflit. Toutes les conduites humaines résulteraient d'une combinaison de ces deux instincts antagonistes, de fusions ou d'imbrications dont les altérations et la détérioration conduiraient à des désordres graves de la personnalité. L'errance pourrait en être une expression pulsionnelle, soutenue par des fantasmes, des hallucinations ou des obsessions, qui naîtraient et surgiraient aux frontières mêmes de la conscience et de l'inconscient. Ce serait une simple « disposition vécue dans la rêverie, le voyage et la création artistique, ou encore dans le vagabondage, le voyage pathologique ou la clochardisation quand le réel du corps y est plus directement associé »³⁴⁰. Ce serait une manière pour les personnages du *Sang des promesses* comme

³³⁹ HOUPPERMANS, Sijef. « Présence de Samuel Beckett ». In : *actes de colloques*. Amsterdam, New York : Rodopy, 2006, p. 178.

³⁴⁰ RADJOU, Soundaramourty. « De l'errance, comme expression pulsionnelle soutenue par un fantasme », In *Analyse Freudienne Presse* 2/2002 (n° 6), pp. 90-100

une réaction de survie psychologique positive, quoique douloureuse. Ce serait aussi le produit d'une activité fantasmagorique inconsciente très irrationnelle.

2-2. Un délire irrationnel

Ce délire est irrationnel. Dans *Le Sang des promesses* de Wajdi Mouawad, l'histoire humaine du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle est une suite de guerres meurtrières. Dans *Ciels*, ces cicatrices sont désormais indélébiles, sept générations d'aïeules de Loup sont en proie à des difficultés et à des désordres qui les bouleversent et qui tendent à désorganiser leurs personnalités respectives. Des visions, des rêves, des hallucinations et des cauchemars les éloignent d'une vie réelle trop tourmentée par les conflits. Leurs rêveries les entraînent vers un monde imaginaire plus léger et plus plaisant. Ils revoient des souvenirs comme Simon et Jeanne Marwan dans *Incendies*. Ils parlent à des absents et ils revoient des morts comme Wilfrid dans *Littoral*. Ils vivent dans des rêves et ils entendent des voix qui viennent d'ailleurs, de loin, comme dans *Ciels*, ou d'un autre monde comme Wilfrid dans *Littoral*. Ils sont en proie à toutes sortes de troubles psychiques, d'hallucinations, de perceptions délirantes, de crise de schizophrénie, de ruptures intérieures de soi avec soi. Mais le trouble principal réside encore chez eux dans la déstructuration totale de leur existence.

Pour la psychanalyse, la sexualité est au cœur de la vie psychique, et fait référence au plaisir, c'est pour cette raison, qu'on entend souvent parler de « pulsion », de « libido », de « fantasme » et de « désir ». Tout ce qui est enfoui a nécessairement une relation avec le désir. Dans *L'interprétation du rêve*, Sigmund Freud considère que les rêves sont prémonitoires, qu'ils sont une manière d'annoncer le futur. De plus, « le rêve lui [apparaît] comme la représentation d'un désir accompli du rêveur »³⁴¹. Rêver serait une façon de combler un manque qui se trouverait dans la vie consciente en le compensant par les fantasmes de l'inconscient. Dès lors, explique-t-il, « l'étude du rêve peut être considérée comme le moyen d'exploration le plus sûr des processus psychiques profonds »³⁴². Dans cette hypothèse, les différents spectacles du *Sang des promesses* de Wajdi Mouawad sont

³⁴¹ FREUD, Sigmund, *Le désir et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. 1907. p.140

³⁴² FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*. Edition électronique réalisée par Gemma Paquet, 1920. p.13.

susceptibles d'être assimilés à une succession de rêves de l'auteur, prêtés à de multiples personnages. Ce traitement psychanalytique du rêve appliqué à cette œuvre dramatique se justifie dans la mesure où Sigmund Freud recourt lui-même à des œuvres littéraires pour défendre ses conceptions psychanalytiques. C'est-à-dire à partir d'un certain nombre de récits de rêves contenus dans la littérature et à travers cette discipline, la psychanalyse, qu'il tente d'interpréter les actions des personnes atteintes de troubles et qu'il explique les actes de personnages dans des productions littéraires et leurs aspirations, à partir des positions des écrivains, car un personnage ne serait qu'un aspect de l'âme enfouie de l'auteur. Il avance à ce propos dans *Le délire et les rêves dans la Gradiva* (une longue nouvelle écrite en 1903 par l'écrivain allemand Wilhelm Jensen), que :

« Quand ils font rêver les personnages créés par leur imagination, ils obéissent à l'expérience quotidienne selon laquelle les pensées et les sentiments des hommes se poursuivent jusque dans le sommeil et ils ne cherchent qu'à dépeindre les états d'âme de leurs héros par les rêves de ces derniers. Mais les écrivains sont de précieux alliés et il faut placer bien haut leur témoignage car ils connaissent d'ordinaire une foule de choses entre le ciel et la terre dont notre sagesse d'école n'a pas encore la moindre idée »³⁴³.

Sigmund Freud reconnaît que les écrivains auraient devancé les médecins en matière de description littéraire des maladies psychiques et il trouve dans la littérature, notamment allemande, un champ fertile pour explorer ses théories. De fait, il a essayé d'appliquer la méthode de *L'interprétation du rêve* sur la nouvelle composée par Wilhelm Jensen, *La Gradiva*, qui raconte l'histoire d'un jeune archéologue, Norbert Hanold, qui vit dans un grand isolement après la mort de ses parents. Il est séduit à Rome, dans un musée du Vatican, par un bas-relief qui représente une très belle jeune fille. Ce qui attire Norbert en elle, c'est son attitude : elle est présentée en train de marcher, il la surnomme la « Gradiva », ce qui signifie en latin « celle qui marche en avant ». Un jour, il rêve qu'il voit cette jeune fille lors de l'éruption du Vésuve qui détruit Pompéi en 1979. Il ne parvient pas à la prévenir de l'imminence de la catastrophe. Il continue son voyage jusqu'à Pompéi où il rencontre d'une manière tout-à-fait inattendue une jeune femme dont les traits sont absolument identiques à ceux de Gradiva. Après avoir fait sa connaissance, Norbert Hanold découvre qu'elle est Zoé, une amie d'enfance dont il avait tout oublié.

L'analyse de ce récit par Sigmund Freud assimile les rêves imaginés par les écrivains au travail du rêve effectué par ses patients lors des séances de cure thérapeutique. Il en tire plusieurs observations. D'abord, Norbert Hanold a vécu jadis un amour d'enfance

³⁴³ FREUD, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva*, « op .cit » , p.141.

qui l'a marqué et l'attirance qu'il éprouve pour le bas-relief antique qu'il découvre dans le musée « éveille en lui l'érotisme qui sommeille et rend actifs les souvenirs d'enfance »³⁴⁴. Ce sont des désirs ou des souvenirs qui ont été refoulés par son inconscient dans sa mémoire. Ensuite, son voyage d'étude n'est qu'un prétexte afin de rechercher la femme dont il aurait depuis toujours rêvé, c'est une impulsion secrète ou les « pensées latentes inconscientes du rêve qui veulent retransformer cette image de pierre en une personne vivante »³⁴⁵, remarque-t-il. Cependant, l'analyse du rêve intelligible s'avère parfois difficile, et le psychanalyste préfère souvent les rêves qui renvoient à l'enfance car, « entre le caractère confus et incompréhensible du rêve et la résistance que l'on éprouve à en développer la pensée latente, il existe un rapport secret et nécessaire »³⁴⁶. C'est cette relation que l'analyste doit déchiffrer pour comprendre les liens mystérieux qui s'instaurent entre le conscient et l'inconscient. Enfin, le rêve se présente pour lui comme l'équivalent d'un reflet, d'un miroir servant à comprendre la vie intérieure et réelle des personnes. Il jaillit de l'inconscient et du refoulement puisque :

« Pendant le sommeil, intervient en effet, avec l'abaissement de l'activité psychique en général, un relâchement de l'intensité de la résistance que les forces psychiques dominantes opposent au refoulé. C'est ce relâchement qui rend possible la formation du rêve et c'est pourquoi le rêve nous fournit le meilleur accès à la connaissance du domaine psychique inconscient »³⁴⁷.

Telle est la conviction exprimée. Parallèlement au rêve, le délire, le dérèglement de l'imagination, rejoint l'idée d'un « accomplissement du désir », éveillé ou semi-conscient. Il traduirait l'état interne dont la personne concernée ne peut se rendre compte par elle-même. Par ailleurs, Sigmund Freud reprend une analogie qui était déjà usitée à l'époque de la Renaissance, qui unit rêve et délire : « le délire, c'est le rêve des personnes qui veillent »³⁴⁸, come le rappelle le philosophe Michel Foucauld dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*. Un délire correspondrait à une tentative de guérison avortée après avoir connu une crise identitaire. C'est une catastrophe psychique. Ces réflexions sont déduites de ses travaux sur les délires de persécution paranoïaque à propos desquels il avance :

« Et le paranoïaque rebâtit l'univers, non pas à la vérité plus splendide, mais du moins tel qu'il puisse de nouveau y vivre. Il le rebâtit au moyen de son travail délirant, ce que nous prenons pour une production morbide, la formation du délire, est en réalité une

³⁴⁴ *Ibidem*, p.191.

³⁴⁵ *Ibidem* p.204.

³⁴⁶ FREUD, Sigmund, *Le rêve et son interprétation*. Edition numérique réalisée par Samir Jemel, 1925. P.19.

³⁴⁷ MOUAWAD, Wajdi, *Le délire et les rêves dans la Gradiva*, « *op. cit* », p.208.

³⁴⁸ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972, p. 258.

tentative de guérison, une reconstruction »³⁴⁹. Ces propos expliquent la fonction à la fois réparatrice et transformatrice du délire. C'est une tentative de « guérison » et de « reconstruction » de la personnalité. Les termes utilisés sont explicites. Après une dépression psychique, un délirant tente de restaurer un lien avec le monde extérieur, tout en transformant complètement l'image qu'il possède de ce monde extérieur et, ceci, sous l'égide du « principe de plaisir » opposé au « principe de réalité », les deux principales pulsions qui détermineraient les réactions des intéressés.

Wajdi Mouawad semble très bien informé sur les deux processus précédents d'un point de vue psychanalytique et thérapeutique. L'élaboration des moments de délire qu'il prête à ses personnages dans *Le sang des promesses* en est une illustration. Dans *Littoral*, Wilfrid se trouve tiraillé entre le rêve et le délire. Il est en proie à de graves désordres qui se traduisent dans ses propos et dans ses actes. Ainsi, devant le corps de son père, il vit une espèce de crise schizophrénique au cours de laquelle il éprouve le sentiment de se sentir déchiré, dédoublé entre un « moi » encore réel, lui-même, Wilfrid, et une image inventée de lui-même, le chevalier de Guiromelan, qui n'existe que dans son imagination. Il est envahi par des idées et des impressions étranges, il a l'impression d'entendre des voix qui n'existent pas dans la réalité, il a beaucoup de difficultés à distinguer ce qui est réel de ce qui ne l'est pas, il est prisonnier de ses hallucinations et de ses chimères, il perçoit volontiers son entourage comme hostile. Tous ces traits sont caractéristiques.

D'ailleurs, Wajdi Mouawad l'a reconnu, il serait un miroir de cet auteur, comme il l'avoue dans la préface de *Littoral* : « Wilfrid est le reflet de mon égarement »³⁵⁰ tel qu'il l'aurait éprouvé en 1997. Il aurait trouvé en ses rêves le seul refuge qui pouvait lui permettre de fuir une réalité douloureuse et atténuer ses maux : « Mais quand on n'a pas le choix, il n'y a qu'une solution. Les rêves montent dans la nuit »³⁵¹, fait-il dire à Wilfrid en présence du juge au moment où il lui présente sa requête pour pouvoir rapatrier son corps dans son pays d'origine. Le fantôme de son père lui apparaît alors. Il lui parle. Le père lui raconte sa vie. Pour lui, donc, son père n'est pas tout-à-fait mort³⁵². Il n'arrive pas à accepter la réalité de ce décès et la disparition de son père.

³⁴⁹ FREUD, Sigmund, *Remarques psychanalytiques d'un cas de paranoïa*. In : *Cinq psychanalyses*, 1911. Paris : Presses Universitaires de France, 1974, p. 315.

³⁵⁰ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, « op .cit », p. 6.

³⁵¹ *Ibidem*, p.47.

³⁵² *Ibidem*, p.47.

Cependant, pour la psychanalyse, la mort du père est une expérience nécessaire qu'un plan symbolique pour l'affirmation de soi, de l'identité. On rappelle que Wilfrid apprend le décès de son père par téléphone alors qu'il était en pleine éjaculation avec une créature superbe, et nous avons déjà expliqué cette relation avec le mythe d'Œdipe ou le complexe d'Œdipe. Ce rêve imaginé par Wajdi Mouawad et prêté à son personnage exprime un désir refoulé, mais souhaité par Wilfrid, celui de pouvoir mûrir, de donner un sens à son existence, de s'affirmer, et de conquérir une place dans le monde. Il n'est plus tout-à-fait enfant ou un adolescent en présence du père, il aspirerait plutôt à devenir un adulte capable d'assumer ses responsabilités et de faire face au monde. Pourtant, dans la pièce, il reste présenté comme un être immature, incapable de maîtriser ses émotions. Son deuxième rêve concerne sa mère, (ce qui rappelle l'attachement du fils à sa mère par l'intermédiaire de ses désirs incestueux comme Sigmund Freud l'a aussi expliqué à propos du complexe d'Œdipe), morte aussi à sa naissance, et, puisqu'il trouve dans les rêves les solutions à ses interrogations, c'est sa mère lui indique où il lui faut enterrer son père³⁵³, dans son pays natal, qui serait bien entendu, ou au bord de la mer.

L'apparition de la mère qui ordonne au fils de retourner vers le pays où son père était né pourrait être une image de la mère-terre, de la patrie ou plutôt de la « matrie », celle de cette terre des ancêtres, au Liban peut être, le pays d'origine de l'auteur. Les pensées latentes de Wilfrid (en tant que reflet de l'égaré de l'auteur) qui se manifestent à travers ce rêve trahiraient comme un manque, une absence, une nostalgie de Wajdi Mouawad pour son propre pays natal. Cette image de la « matrie » ou de la « mère-patrie » traverse tout le cycle du Sang des promesses car l'auteur cherche à tisser, à travers chacun de ses récits, *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*, des relations plus étroites avec ce pays perdu et avec le monde extérieur.

Il est remarquable de relever que les états d'exaltation des personnages envahissent toutes les pièces de la tétralogie. Cette abondance du délire par rapport au rêve peut être expliquée par le fait que l'auteur est conscient de cette fonction primordiale de ce trouble entant que « tentative de guérison et de reconstruction ». Les protagonistes semblent vivre des succédanés de cures psychanalytiques freudiennes. Ils ont tous vécu une crise traumatisante et ils aspirent à une guérison pour se reconstruire et continuer à vivre. Wilfrid dans *Littoral* ne cesse de parler à la dépouille de son père, tandis que les jumeaux

³⁵³ *Ibidem*, p.43.

Jeanne et Simon Marwan, dans *Incendies*, croient entendre de loin les souvenirs de leur mère, Nawal Marwan : « JEANNE. Là. Écoute. On l'entend respirer, on l'entend bouger. SIMON. Tu écoutes du silence! »³⁵⁴. À cet instant, dans la pièce, le fantôme de Nawal, alors âgée de 19 ans, surgit. Elle enseigne l'alphabet arabe à Sawda. La superposition chronologique des récits et des événements fait connaître à Simon et Jeanne Marwan le passé de leur mère.

Contrairement aux autres pièces, les voix s'élèvent qui dans *Ciels* comme un « cri hypoténuse » pour reprendre l'expression mystérieuse que l'auteur emploie dans la présentation de ce spectacle, font que tout s'entremêle sans aucune précision, en un lieu et en un temps inconnus. Les voix des personnages, des vivants et des morts, ne hurlent que pour manifester la colère et annoncer le désastre imminent qui frappera l'humanité. Des didascalies renseignent sur l'une de ces voix qui vient de très loin et qui résonne dans la tête comme un tambour :

« Lieu sans présence humaine. Technologie informatique. Ciel de millions de voix. Chaos de langues, de paroles, d'intimités, interceptées, scannées, classées. Un magma qui dure. Un signal. Une voix est répétée. Décodée, syntonisée, clarifiée. Elle surgit. VOIX MASCULINE. Vous nous avez habitués au sang »³⁵⁵.

Ces propos sont complètement décousus. Ils sont une manière de rendre présent une société déshumanisée par l'essor des technologies, en proie à un chaos et à un désordre total, dominée par une violence sanglante. Ce délire sur le sang versé resurgit aussi dans cette pièce sous la forme d'une voix hallucinée, qui veut témoigner du bruit et de la fureur du monde contemporain. En somme, ces rêves et ces délires révèlent des traumatismes individuels et collectifs. Ils se présentent comme un impératif, comme une prescription catégorique qui viendrait du réel qui envahirait la conscience et qui surgirait du subconscient. Ils auraient aussi une utilité thérapeutique. Ils contribueraient à décrire comment les personnages chercheraient à se reconstruire à la suite d'une série d'épreuves subies en des situations insupportables.

Dans *Le sang des promesses*, les accès de délire qui sont prêtés à ses personnages par Wajdi Mouawad sont violents. Ils sont présentés comme vécus, confus et irrationnels. Ils contribuent ainsi à exprimer un sentiment grave de marasme, de mal-être, dont la tétralogie voudrait témoigner. Ils reflèteraient aussi en partie le malaise général du monde contemporain. Ils correspondent peut-être enfin à des attitudes et à des conduites d'échec

³⁵⁴ Wajdi MOUAWAD. *Incendies*, « op cit », p.54.

³⁵⁵ Wajdi MOUAWAD. *Ciels*, « op .cit » p.15.

face à des situations perçues comme insupportables, qui ne laisseraient d'autre choix que de se replier sur son fond intérieur.

III-3 Le repli intérieur

Le repli intérieur, sur soi, est une issue. Les circonstances malheureuses ou les blessures morales que les personnages subissent lors de leur quête dans *Le sang des promesses* les poussent à s'isoler pour fuir un monde qu'ils jugent hostile. Ils se réfugient en eux-mêmes. Ce mouvement de repli intérieur se fait souvent dans le silence de la solitude. Il a aussi tendance à aggraver les blessures secrètes. Il est parfois extériorisé avec violence.

3-1 Un repli silencieux

Les manières de se replier sur soi sont nombreuses. Le silence et la solitude en sont une première forme. Les événements vécus, les morts, les abandons, les sévices, les viols, les tortures les rendent incapables de raconter ce qu'ils ont subi. Le langage, les mots, ne peuvent dire l'horreur des agressions dont ils ont été victimes. Il en résulte une incapacité pathologique à pouvoir s'exprimer. Dès lors, ce silence peut avoir de multiples significations, il peut être considéré comme une « acceptation... et encore une agressivité, angoisse de persécution, croissance tranquille, désespoir, distance émotive, expérience d'harmonie, confiance, incapacité d'affronter l'anxiété dépressive, intégration, hostilité paranoïde, paix, refus, retrait, découragement, séduction sexuelle, symptôme d'un empêchement à répéter, soupçon, vide »³⁵⁶, ainsi que l'analysait Giorgio Antonelli, un psychothérapeute italien, à propos du silence dans la cure dans *Les cahiers jungiens de psychanalyse* en 2005. Ce peut être un signe de la réalité de la pulsion de mort. Il peut aussi signifier absence. L'une de ses fonctions importantes est de protéger le « soi » de la destruction en se dissociant du reste de l'appareil psychique pour se replier sur une vie embryonnaire cachée, qui lui est propre afin de se protéger d'éventuelles déceptions ultérieures. C'est une réaction de défense.

³⁵⁶ GIUSEPPE, Maffei. « Le silence ». In : *Cahiers jungiens de psychanalyse* 1/2005 (n° 113), pp. 15-28.

En philosophie, être seul, c'est avoir en revanche la certitude ou la conscience de soi, de son existence et de son identité. Cependant, la dimension de la subjectivité comme condition nécessaire pour la découverte de soi est rejetée par d'autres philosophes du fait que l'apprentissage de l'identité se fait par le biais de l'autre. Le regard de l'autre serait indispensable pour se sentir exister : « Il faut la présence de l'autre pour qu'un Je, une identité se saisisse par rapport à un Tu ou une altérité. Il faut le miroir de la raison des autres pour se découvrir soi-même comme participant d'une dimension commune »³⁵⁷, expliquait en 2008 Simone Manon, une philosophe française. Déjà, Jean-Paul Sartre avait soulevé cette question en 1944 dans *Huis clos* en y utilisant la fameuse expression « l'enfer c'est les autres », souvent comprise à contresens. La formule utilisée veut dire que « si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes, pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous, nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donné, de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Quoi que je sente de moi, le jugement d'autrui entre dedans »³⁵⁸, expliquait-il en 1970 dans un entretien accordé au sujet de cette pièce de théâtre.

Il n'en demeure pas moins que l'autre est vu comme une aliénation, un obstacle, mais sa présence est nécessaire pour développer des capacités personnelles de jugement : « pour obtenir une vérité quelconque sur soi », répète encore Jean-Paul Sartre, « il faut que je passe par l'autre. L'autre est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi-même »³⁵⁹. En d'autres termes, c'est par la médiation d'une altérité qu'on arrive à saisir sa propre identité.

En psychanalyse, par contre, la solitude ou le silence sont perçus autrement. Bien qu'elle ce soit une réaction de défense qui provoque une dépression, un sentiment d'angoisse, de peur ou de honte, elle est selon Donald Winnicott, un psychiatre et un

³⁵⁷ MANON, Simone. « Est-ce dans la solitude que l'on prend conscience de soi? » .In : *Philolog*, publié le 12 décembre, 2008; [en ligne] Disponible sur: <URL : <http://www.philolog.fr/est-ce-dans-la-solitude-que-lon-prend-conscience-de-soi/> (Consulté le 11/07/2016)

³⁵⁸ SARTRE, Jean-Paul. « L'existentialisme athée », 1970. [en ligne] Disponible sur le site:<URL : http://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Sartre_L'EnferC'EstLesAutres.htm (Consulté le 20/01/2017)

³⁵⁹ Conférence de Sartre, in : *L'existentialisme est humanisme*, pp.66-67.

psychanalyste britannique, un signe important de maturité³⁶⁰ et du développement affectif puisque le monde extérieur est aboli. Le silence peut être aussi lié au narcissisme, à une fixation trop exclusive sur soi-même, dans ce que Sigmund Freud appelait le « moi idéal » et l'« idéal du moi »³⁶¹ où se manifesteraient les valeurs positives auxquelles le « moi » aspirerait.

Un ancien adage : « le silence est lourd de sens », présente comme origine de la parole le fait que la conscience de la solitude et du silence permet de se parler les uns aux autres. Quand une personne se tait et s'isole, on cherche dans le vide de ses mots ce qu'elle refuse de communiquer. Ses silences sont toujours significatifs. À ce sujet, Sigmund Freud avance encore : « La psychanalyse nous a montré notamment que l'homme possède, dans son activité spirituelle inconsciente, un appareil qui lui permet d'interpréter les réactions d'autres hommes, c'est-à-dire de redresser, de corriger les déformations que ses semblables impriment à l'expression de leurs mouvements affectifs »³⁶².

Un être humain est capable de comprendre les réactions des autres et d'interpréter des sentiments qui sont exprimés par des gestes et d'en suivre les évolutions. Pour ce qui est des personnages de la tétralogie de Wajdi Mouawad, s'ils choisissent la solitude, c'est encore parce qu'ils ont fait le choix d'être seuls lors de leurs quêtes identitaires respectives. C'est une décision qu'ils assument alors que l'isolement est subi. En cette dernière situation, très difficile à supporter, où un individu est séparé de gré ou de force du reste de son milieu ou de son environnement. Il est empêché d'établir ou de maintenir toute relation sociale. Cette réclusion peut devenir pathologique. C'est une expérience que Nawal Marwan fait dans *Incendies*, quand elle est enfermée au secret plusieurs années durant dans la prison de Kfar Rayat où elle est restée détenue quinze ans durant. Elle décide de se taire à partir du moment où elle avait compris qu'elle avait été violée par son propre fils, Abu Tarek, son bourreau. Dans cet exemple, l'isolement et le mutisme vont de pair car « la relation à autrui trouve son expression dans la parole, et la négation de la première entraîne

³⁶⁰ WINICOTT. « La capacité à être seul, GEOPSY.COM- Psychologie interculturelle et psychothérapie » [en ligne]. Disponible sur: <URL : http://www.geopsy.com/fiches_lecture/la_capacite_a_etre%20seul_winnicott.pdf, (Consulté le 11/07/2016)

³⁶¹ JOYECÉLINE, Siksou. « Un moi emprisonné. Idéal du moi- surmoi ». In : *Revue française de psychanalyse* 3/2010 (Vol. 74), pp. 735-745.

³⁶² GUISEPPE, Maffei. « Le silence » In : *Cahiers jungiens de psychanalyse* 1/2005 (n° 113), pp. 15-28.

la disparition de la seconde »³⁶³, comme le comment Denis Vasse, un autre psychanalyste, à propos de ce glissement de la solitude à l'isolement. Nawal Marwan garde le silence pendant cinq ans jusqu'à sa mort, après être passée par de multiples expériences violentes.

Son mutisme peut avoir plusieurs significations. Il s'explique peut-être par la volonté d'effacer la mémoire des événements dont elle a été le témoin ou qu'elle a vécus sur l'instant. Elle veut taire un passé douloureux et le cacher aux autres. De nombreuses répliques des personnages signalent la présence et l'abondance de ces moments de silence dans *Incendies* quand Jeanne Marwan écoute le « silence »³⁶⁴ de sa mère parce qu'elle est convaincue qu'« il y a quelque chose dans le silence de ma mère que je veux comprendre, que MOI (sic), je veux comprendre »³⁶⁵. Elle a cessé de parler « à l'été 1997. Au mois d'août. le 20 »³⁶⁶, rapporte Jeanne. Son comportement est pathologique. Simon Marwan le décrit : « Elle rentre un jour et elle s'enferme dans sa chambre. Elle reste assise. Un jour. Deux jours. Trois jours. Ne mange pas. Ne boit pas. Disparaît. Une fois, Deux fois. Trois fois. Quatre fois... »³⁶⁷. Jeanne Marwan est convaincue que « derrière ce silence, il y a des choses qui sont là, mais qu'on n'entend pas »³⁶⁸. En découvrant le secret sombre qui pesait sur son origine, Simon Marwan suit les pas de sa mère et demeure silencieux : « Il n'a toujours pas dit un mot. Il est resté avec Chamseddine et quand il est sorti [...] avait le regard de sa mère »³⁶⁹. Puis il avoue : « j'ai vu le silence venir tout noyer »³⁷⁰. Toutes ses capacités d'expression avaient été inhibées. Le silence pousse aussi les personnages à en rechercher et à en comprendre les causes. Les attitudes de Jeanne et de Simon Marwan dans *Incendies* en sont révélatrices. Derrière chaque silence se cache une vérité douloureuse.

Ces silences dans *Le sang des promesses* sont tonitruants. Ils sont lourds de significations muettes. Ce qu'on y entend dans *Incendies* pousse Simon et Jeanne Marwan à en rechercher la nature et à en deviner le sens, en essayant d'interpréter le non-dit. À force de s'acharner, les jumeaux tentent de tisser les liens entre le passé et le présent. Ils

³⁶³ VASSE, Denis. « *De l'isolement à la solitude* », 2009, [en ligne]. Disponible sur: <URL : <http://www.denis-vasse.com/2009/09/de-l%E2%80%99isolement-a-la-solitude/> (Consulté le 12/07/2016)

³⁶⁴ Wajdi MOUAWAD. *Incendies*, « op. cit », p.45.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 55.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 58.

³⁶⁷ *Ibidem*, p.54.

³⁶⁸ *Ibidem*, p.37.

³⁶⁹ *Ibidem*. P.37

³⁷⁰ *Ibidem*, p.82.

découvrent au fil du récit que leur mère était une militante, une combattante, qu'elle avait tué un chef ennemi, Chad, qu'elle était restée internée pendant une quinzaine d'année en son pays, et brutalement violée par son fils qui était à la fois leur frère et en même temps leur père. Son silence finit par provoquer la révélation d'une vérité très difficile à supporter. Dans sa lettre adressée au père, Nawal Marwan résume la portée de son mutisme dans la pièce : « le silence est pour tous devant la vérité »³⁷¹. L'expression est un peu mystérieuse. C'est une manière de dire que, quand il s'agit d'une vérité, il vaut mieux se taire. Elle s'est tue parce qu'elle avait choisi préserver l'amour³⁷² qu'elle continuait de porter malgré tout à son fils, le bourreau. C'est ainsi selon Christiane Kègle et Richard Godin, à propos des récits de survivances qui mettent en scène des sujets confrontés à des situations de violentes crise individuelles ou sociétales, et à la perte de leurs repères identitaires, que le silence devient « le mode sémiotique [significatif] de la survivance »³⁷³. L'attitude de Nawal Marwan en est l'exemple le plus caractéristique dans *Le sang des promesses*.

3-2 Un repli traumatisant

Ce repli sur soi est traumatisant. Il aggrave la violence et l'intensité des émotions ressenties. C'est ce que Wilfrid découvre dans *Littoral* à propos des circonstances de la rencontre entre sa mère et son père et celles de sa naissance. Cette pièce come toutes celles qui composent la trilogie de Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses*, se déroule sur un arrière-plan de guerre civile et de violence. Pourtant, c'est d'une très belle histoire d'amour que Wilfrid prend finalement connaissance. Tous les personnages principaux de *Littoral*, d'*Incendies*, de *Forêts* et de *Ciels* sont nés de l'amour. Leur bonheur aurait pu être poussé à un paroxysme si la haine engendrée par la guerre n'était pas venue troubler leur univers. Pour en revenir à *Littoral*, Wilfrid est le fruit de l'amour entre Jeanne, sa mère, et Ismail, son père. Leur attirance ne reposait sur aucune convention. Elle n'est pas non plus le résultat d'un devoir moral ou d'un engagement, c'était plutôt une passion extraordinaire qui leur avait donné un espoir de vivre. C'était une partie intégrante de leur existence puisqu'il

³⁷¹ *Ibidem*, p.86.

³⁷² *Ibidem* p. 87.

³⁷³ RICHARD, Kègle, Christiane, *Les récits de survivances : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2007, p. 66.

reposait sur la réciprocité, le partage et le respect. Ismail se déclare auprès de Jeanne et lui demande sa main en mariage au bord de la mer, en un lieu symbolique qui deviendra par la suite sa dernière demeure au sein de laquelle il sera purifié. L'extrait suivant l'illustre :

« LE PERE JEUNE. Jeanne je suis venu te voir au milieu du vent de la mer, pour te demander de m'épouser. Je t'aime, ne dis rien ! Je suis fou parce que je suis là avec toi, face à la mer, pour te dire mon amour, mon amitié, pour te dire mon amourité (sic). Ne réponds pas, ne dis rien.

JEANNE. Regarde, Ismail, c'est nous deux au temps où nous voulions tout faire, être heureux, le bonheur à nos pieds ! [...]

LE PERE JEUNE. Oublie. Jeanne retourne dans mes bras, restes-y et oublie l'avenir »³⁷⁴.

À cet instant, Jeanne semble éprouver de mauvais pressentiments et prévoir des chagrins à venir, « la guerre, la douleur, la mort »³⁷⁵, tout ce qui pourrait risquer de les empêcher de s'aimer. Lors de la naissance de Wilfrid, lors de l'accouchement, il a dû choisir de sacrifier sa femme, Jeanne, à la demande du médecin pour sauver l'enfant, Wilfrid. Dans les lettres qu'il avait écrites à son fils et qu'il n'avait jamais expédiées mais que Wilfrid lit après son décès, le père a raconté son idylle avec sa mère : « dans ma terre natale j'ai aimé ta mère et, grâce à toi, grâce à ta mère, ma vie n'aura pas été entièrement gâchée »³⁷⁶. L'enfant aurait représenté pour lui le sens de sa vie, la cause de sa joie, si la perte de la mère ne s'était pas produite et si la guerre n'avait pas ravagé le pays. Il avait cet espoir en lui de pouvoir vivre pleinement ce rêve mais l'absurdité du destin a mis fin à cette espérance. Il s'est isolé. Il s'est raidi dans la solitude. Il n'a pas posté ces lettres à son fils de son vivant. Il a avancé sur des chemins esseulés, torturé par le chagrin et le remords à la suite d'une brisure ou d'une cassure intérieure provoquée par la perte de l'objet aimé. Il exprime la nostalgie de ce temps inexorablement perdu dans ses lettres. Mais il lui parle de l'au-delà dans le délire de Wilfrid. Il lui communique aussi ce même état de détresse. Celui-ci apprend de sa bouche le détail des circonstances de sa mort de son père, seul, assis sur le banc d'un parc, la nuit où Wilfrid avait ramené une fille chez lui et était passé devant lui sans l'avoir aperçu.

La rédemption de Wilfrid s'accomplit véritablement lors du baiser qu'il donne à Joséphine, dans la séquence intitulé « dédoublement et baiser ». Ce baiser devient un

³⁷⁴ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, « op .cit », p. 56.

³⁷⁵ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, p. 57.

³⁷⁶ *Ibidem*, p.45.

symbole de « cette communion spirituelle, signe d'unité et d'adhésion à l'âme- épouse »³⁷⁷ qui se rétablit, comme le mentionne Diane Godin sur le pouvoir du verbe chez Wajdi Mouawad, quand Wilfrid trouve enfin un lieu décent pour la dépouille de son père, et rencontre Joséphine, sa propre âme-épouse avec laquelle un rapport particulièrement significatif s'établit. La scène du baiser, à la fois érotique et sacrée, est racontée ainsi par le père :

« Pendant le baiser de Wilfrid et Joséphine.
LE PÈRE. J'entends les mugissements des vagues
Qui s'entrelacent jusqu'au rivage.
Je les entends, les vagues,
Haleter, haleter, haleter, haleter, haleter
Haleter vers la jouissance qui ne viendra jamais.
Qu'il est bon d'être là.
Entendre la mer se soulever de colère,
Folle de désir,
Imaginer qu'elle est le sexe du monde tourné vers le ciel,
Puis,
Aller plonger dans ses profondeurs,
S'y perdre,
S'enfoncer plus loin encore.
[...]
Descendre jusqu'au silence de Dieu,
Puis,
[...]
Remonter émerveillé vers la surface et plus loin encore,
Vers le ciel,
Vers l'autre profondeur,
[...]
Être alors pourfendu par le soleil,
Et lutter contre le vent
Et s'élever avec les vagues
Et courir sur les flots,
Pour aller s'écrouler, s'endormir et mourir, épuisé d'amour »³⁷⁸.

Ce récitatif est dit ou déclamé par Ismail, le père, « pendant le baiser de Wilfrid et de Joséphine »³⁷⁹ comme l'indique une didascalie. Le poème peint sans fard les aspects sexuels et mystiques de la relation qui existe entre Wilfrid et Joséphine. Il reprend en quelque sorte le motif central du *Cantique des Cantiques*³⁸⁰ dans la *Bible*, qui célèbre

³⁷⁷ GODIN, Diane. « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe ». In : *jeu : revue de théâtre*, n°92, (3) 1999, pp.99-110.

³⁷⁸ Wajdi MOUAWAD. *Littoral*, « op.cit », pp. 95-96.

³⁷⁹ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, « op.cit » p.132.

³⁸⁰ Le *Cantique des Cantiques* ou *Chant de Salomon* est un livre de la *Bible*. Son titre en hébreu est *Chir-ha Chirim*, écrit au premier siècle de l'ère chrétienne, sa rédaction avait une très longue histoire, car il a plusieurs interprétations symboliques. Le plus connu sur ce poème qu'il s'agit d'un chant d'amour alternés entre une femme et un homme. C'est l'un des livres de la *Bible* le plus poétique. Ces textes bibliques sur le mariage et le

l'union charnelle et spirituelle de deux jeunes gens nommés Salomon et Sulamite. Ce texte raconte les péripéties de leurs amours. Ils désirent s'unir mais, pendant longtemps, des obstacles les en empêchent. Ces difficultés finissent par disparaître toutefois. Le mariage est célébré. Il est consommé et les deux époux goûtent la joie de s'appartenir à jamais l'un à l'autre. Un chant d'amour clôt ce petit drame intime.

Mais, le poème imaginé par Wajdi Mouawad peut se prêter à plusieurs interprétations symboliques plus complexes sur la vie, la mort et l'amour divin. Pour Joséphine, ce baiser, ce chant, c'est un « signe de vie »³⁸¹ échangé devant la dépouille du père qu'ils sont en train de laver au bord de la mer. Pour Ismail, il s'agirait plutôt d'un baiser meurtrier, jouissance pour le fils mais oublié et mort pour lui, le père. La figure de l'existence et de la vie, et celle de la naissance, est envisagée dans l'élément de liquide, « la mer » entant que « sperme » et le « silence de Dieu », en tant que lieu, matrice ou utérus, où se développe le germe de l'existence, où Dieu façonne seul sa créature dans le silence et dans les profondeurs. Celle-ci sort des ténèbres pour être pourfendue par le soleil. L'image

couple sont composés de huit chapitres. Le quatrième chapitre rejoint le poème ci-haut, en ce qu'il contient la célébration de la sexualité :

LUI

01 Ah ! Que tu es belle, mon amie ! Ah ! Que tu es belle ! Tes yeux sont des colombes au travers de ton voile. Ta chevelure : un troupeau de chèvres qui dévalent du mont Galaad.

02 Tes dents : un troupeau de brebis tondues qui remontent du bain ; chacune a sa jumelle, nulle n'en est privée.

03 Comme un ruban d'écarlate, tes lèvres ; tes paroles : une harmonie. Comme une moitié de grenade, ta joue au travers de ton voile.

04 Ton cou : la tour de David, harmonieusement élevée ; mille boucliers sont suspendus, toutes les armes des braves.

05 Tes deux seins : deux faons, jumeaux d'une gazelle ; ils pâturent parmi les lis.

06 Avant le souffle du jour et la fuite des ombres, j'irai à la montagne de la myrrhe, à la colline de l'encens.

07 Tu es toute belle, ô mon amie ! Nulle tache en toi ! LUI

08 Avec moi, du Liban, ô fiancée, avec moi, du Liban, tu viendras. Tu regarderas du haut de l'Amana, des hauteurs du Sanir et de l'Hermon, depuis les repaires des lions, depuis les montagnes des léopards.

09 Tu as blessé mon cœur, ma sœur fiancée. Tu as blessé mon cœur, d'un seul de tes regards, d'un seul anneau de ton collier.

10 Qu'elles sont belles, tes amours, ma sœur fiancée ! Qu'elles sont bonnes, tes amours : meilleures que le vin ! L'odeur de tes parfums, une exquise senteur !

11 Un miel pur coule de tes lèvres, ô fiancée, le miel et le lait, sous ta langue ; l'odeur de tes vêtements est comme l'odeur du Liban.

12 Jardin fermé, ma sœur fiancée, fontaine close, source scellée.

13 Tes formes élancées : un paradis de grenades aux fruits délicieux, le nard et le chypre,

14 le nard et le safran, cannelle, cinnamome, et tous les arbres à encens, la myrrhe et l'aloès, tous les plus fins arômes.

15 Ô source des jardins, puits d'eaux vives qui ruissellent du Liban ! ELLE

16 Éveille-toi, Vent du nord ! Viens, Vent du sud ! Souffle sur mon jardin et ses arômes s'exhaleront ! Qu'il entre dans son jardin, mon bien-aimé, qu'il en mange les fruits délicieux.

³⁸¹ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, « op.cit » .p.132.

est obscure et laisse penser que si le soleil représente la lumière, il peut aussi être destructeur. Est-ce une allusion, peut-être un peu forcée, au titre d'une autre pièce de théâtre, créée en 2008, par Wajdi Mouawad : maxime *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* ? Cet être qui est menacé par la lumière, Ismail ou sa dépouille, doit « lutter contre le vent »³⁸², contre la violence et les vagues de la guerre, pour « aller s'écrouler, s'endormir et mourir, épuisé d'amour »³⁸³. Ce dernier vers résume avec finesse la dichotomie de l'amour et de la mort, la contradiction d'une union meurtrière, destructrice, à la fois violente et jubilatoire.

C'est aussi une scène érotique, celle d'un coït à peine déguisé puisque la présence des mots « mugissement, s'entrelacent, haleter, folle de désir, sexe, profondeurs, s'y perdre, épuisé d'amour » reconstitue minutieusement les étapes de l'acte sexuel. La confusion opérée entre la description métaphorique de cet acte d'amour charnel et l'aspiration à une forme d'amour spirituel, purifié et sanctifié par la nature et par la divinité provient en cette provocation du détournement du texte biblique lié à la cérémonie du baptême par immersion et non par aspersion. Dans la mesure où ce texte est repris de la *Bible*, la « théologie » de Wajdi Mouawad (né dans une famille libanaise maronite chrétienne) paraît très « orthodoxe », car ce sont les chrétiens orthodoxes qui baptisent par immersion, et c'est ce qui se produit avec l'immersion du père de Wilfrid.

Dans le même ordre d'idées, Wajdi Mouawad raconte à travers *Incendies* un récit qui commence par l'amour et qui s'achève dans l'horreur. Il s'agit de l'histoire de Nawal Marwan et de son idylle avec Wahab. Celui-ci est un musulman réfugié qui vient du sud du pays mais la famille de Nawal Marwan refuse cette liaison amoureuse et tue Wahab devant les yeux de Nawal. De leur relation naîtra celui qui sera l'instrument de sa torture, leur fils Nihad, appelé « Abou Tarek » après son enlèvement et sa conversion à l'Islam. Nawal Marwan subit un triple traumatisme, l'interdiction de son union avec son grand amour Wahab, l'enlèvement tragique de son fils et les viols répétés, quinze ans plus tard, par ce même fils. Celui-ci incarne tous les genres de viols. Pourtant, la mère préfère tout oublier et se tait pour défendre son fils, son bourreau, car c'est le fruit de ses amours avec Wahab. Dans sa lettre à Nihad, elle avance :

³⁸² MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*, « op.cit », p.95.

³⁸³ *Ibidem*, p.96.

« Mais là où il y a de l'amour, il ne peut y avoir de la haine.
Et pour préserver l'amour, aveuglément j'ai choisi de me taire.
Une louve défend toujours ses petits.
Tu as devant toi Jeanne et Simon.
Tous deux tes frère et sœur.
Et puisque tu es né de l'amour,
Ils sont frère et sœur de l'amour »³⁸⁴.

C'est aller très loin dans le masochisme et dans la sombre jouissance de la souffrance. Ce récit des amours de Nawal Marwan cultive aussi l'outrance et la provocation sur d'autres plans encore. La situation initiale est très scabreuse. Nawal et Wahab sont des mineurs. Nawal avait 14 ans alors. C'est déjà un premier motif de scandale. Le second tient au fait que l'enfant est conçu hors mariage. Il est donc légalement illégitime. Un autre interdit est violé, le tabou de la virginité qui était une condition *sine qua non* du mariage les familles libanaises, chrétienne comme musulmane. Quand la famille de Nawal découvre que son ventre est plein de lui, on la cache pour dissimuler un scandale à multiples détentes.

Toutes les histoires racontées dans la tétralogie entremêlent de l'amour, de la haine, de l'amitié et de la mort. Les relations humaines y sont instables et l'auteur ne cache pas son intention de montrer l'expérience de la violence humaine sous toutes ses facettes, qu'elle soit sexuelle, verbale, guerrière ou physique. La sexualité y est aussi confuse. Dans *Forêts*, l'épisode d'Alexandre, Hélène et Edgar, contient une scène d'amour entre Lucien et Léonie qui se déroule sous le regard des sœurs de Léonie. L'exhibitionnisme s'ajoute au voyeurisme.. Ceci serait encore en relation avec le mythe d'Œdipe, repris par Sigmund Freud à travers ses thèses sur le complexe d'Œdipe. En réalité, l'Œdipe demeure le concept crucial de la psychanalyse, il est avant tout un fantasme inscrit dans l'inconscient, une manifestation érotique régressive, infantile. D'ailleurs, les théories psychanalytiques confirment dans toute son étendue « l'existence de la sexualité infantile »³⁸⁵. Ce fantasme ne serait toutefois qu'une étape dans le processus qui aboutit à l'individuation d'un adulte.

Juan-David Nasio, un autre médecin psychiatre et psychanalyste français, distingue à partir de son expérience clinique les trois éléments majeurs qui interviendraient dans la crise œdipienne, à savoir, « les désirs incestueux, les fantasmes et l'identification »³⁸⁶. Il

³⁸⁴ MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*, « op .cit », p.87.

³⁸⁵ FREUD, Sigmund, *Über Psychoanalyse*. Vienne : Franz Deutick, 1930. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris : Éditions Payot, 1921.p.40.

³⁸⁶ Juan-David NASIO, *L'Œdipe*. Paris : Payot et Rivages, 2005, p.23.

reformule le contenu du complexe d'Œdipe. Les désirs incestueux s'expliquent par les sentiments qu'éprouve le garçon pour sa mère en écartant le père, et les entements de la fille pour le père en écartant sa mère. Pour les fantasmes, il cite celui du plaisir, celui d'omnipotence phallique, celui de l'angoisse de la castration dans le cas du garçon et de douleur dans le cas de la fille. Il en tire une conclusion : « Désirs, fantasmes et identification sont donc les trois opérateurs qui ponctuent respectivement la naissance, l'apogée et le déclin du complexe d'Œdipe »³⁸⁷.

De ce fait, les personnages du *Sang des promesses* passent tous par une expérience traumatique. Ils éprouvent de graves souffrances psychiques qui proviendraient de ce que chacun d'entre eux serait victime en lui d'un complexe d'Œdipe mal refoulé. Ce serait une source de traumatismes, de blessures psychiques, qui seraient à la source même des troubles dont ils souffrent puisqu'on touche à travers leurs actes à la coexistence de sentiments contradictoires d'amour, de haine, de peur et de désirs, incestueux, interdits et désirés, envers ceux qu'ils aiment et dont ils dépendent. À cet égard, Sigmund Freud avance : « Chaque nouvel arrivant dans le monde est mis en devoir de venir à bout du complexe d'Œdipe ; celui qui n'y parvient pas est voué à la névrose. [...] À la racine de tout symptôme, on trouve des impressions traumatiques nées de la vie sexuelle infantile »³⁸⁸. Les affres vécues par les personnages de la tétralogie de Wajdi Mouawad trouveraient tous leur origine dans l'enfance tourmentée de cet écrivain.

Il est sûr que Wajdi Mouawad a beaucoup lu et médité de livres sur la psychiatrie et la psychanalyse. On le sent à travers les multiples références et allusions dont *Le sang des promesses* est surchargé. Il y puise de multiples idées pour construire une intrigue, décrire un comportement, suggérer des hypothèses d'explications afin de montrer combien le repli sur soi que manifestent ses personnages provoquerait de traumatismes, de chocs émotifs supplémentaires. Ces lectures ont-elles été toutes cohérentes et organisées ? Qu'en retient-il dans ce repli lorsqu'il est exprimé ?

³⁸⁷ *Ibidem*, p.23.

³⁸⁸ CHABÉRT, Catherine. « L'ombre d'Œdipe ». In : *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 2/2005 (N°12), p. 139-156.

3- 1 Un repli exprimé

Pour extérioriser la douleur intime de ses personnages, Wajdi Mouawad fait recours au chant comme à un cri de désespoir. Les refrains, les récitatifs et les fredonnements seraient autant de manifestations concrètes de ces phénomènes de repli sur soi ressentis par les personnages de la tétralogie. En effet, le chant occupait une place importante dans les tragédies grecques. Le mot « tragédie » (τραγωδία) vient de deux termes grecs, « *tragos* » (τραγός) qui signifie le « bouc » et « *aoidê* » (αιοδή), le « chant ». Une « tragédie », ce serait un « chant du bouc », celui qui était sacrifié comme victime émissaire lors des cérémonies religieuses, qui étaient aussi accompagnées de chants sacrés. L'auteur, ce dramaturge québécois d'origine libanaise, affirme ainsi son goût pour les tragiques grecs et surtout pour Sophocle. Mais, à la différence des textes antiques, ces chants auraient une portée particulière dans chaque pièce.

Dans *Littoral*, le sage aveugle Wazâân (qui transpose la figure du devin Tirésias dans l'*Illiade*) entend de loin le chant de Simone, et proclame qu'elle récite l'*Illiade*, ce poème d'Homère qui relate l'histoire de la guerre de Troie³⁸⁹ :

« WAZAAN. Chante, déesse, la colère d'Achille le Péléide, la colère maudite qui causa mille souffrances aux Achéens, chez Hadès, aux pays des morts, précipita maintes âmes vaillantes de héros et fit d'eux la proie des chiens et de tous les oiseaux... Chante déesse, le malheur du vieux Priam à genoux aux pieds d'Achille le Péléide, le suppliant pour qu'il lui remette la dépouille de son fils Hector »³⁹⁰.

Ce chant appartient à un passé très lointain, situé aux origines du monde, des épopées et des exploits. Pour Wazâân, l'aède aveugle, Simone se transforme en une déesse antique qui chante et qui raconte l'épopée de la guerre de Troie, les exploits des héros grecs

³⁸⁹ La guerre de Troie est un conflit légendaire de la mythologie grecque, dont l'historicité est controversée. Elle est parfois appelée Deuxième guerre de Troie en référence à l'expédition menée contre la cité par Héraclès après la quête de la Toison d'or que certains nomment Première guerre de Troie.

C'est le prince troyen Pâris qui la déclenche en enlevant Hélène, épouse du roi de Sparte. En rétorsion, Ménélas, l'époux bafoué, lève avec son frère Agamemnon une expédition rassemblant la plupart des rois grecs, qui assiège Troie et remporte finalement la victoire. La guerre de Troie et ses conséquences formaient le sujet d'un vaste cycle épique, le « Cycle troyen », dont les œuvres sont aujourd'hui perdues à l'exception de l'*Illiade* et de l'*Odyssee* d'Homère.

Elle représente une pierre fondatrice de la culture grecque puis de la culture romaine et constitue encore une source d'inspiration pour les artistes et écrivains. Cf Wikipédia.

³⁹⁰ Wajdi MOUAWAD. *Littoral*, « op, cit », p.47.

et les souffrances des Achéens. Ces références introduisent dans *Le Sang des promesses* des éléments d'un grandissement épique. Ils relatent d'une souffrance insupportable, celle qui est subie par tout un peuple, et sublimée par ce recours à des modèles et à des précédents mythiques.

En effet, par ce chant, Wajdi Mouawad fait allusion à la guerre civile libanaise de la fin du XX^e siècle perçue comme une nouvelle guerre de Troie. Simone chante en hurlant la mort de son amant Saïd. C'est une pratique courante dans les rituels des pays arabes (*Anwija* en arabe), et interdite strictement par la religion musulmane par ailleurs. C'était aussi une coutume dans les sociétés antiques, égyptienne ou grecque, où pleureuses et pleureurs étaient des personnes engagées pour feindre le chagrin lors de funérailles, afin de faire paraître plus important l'hommage qui était rendu au défunt. Par cette pratique, l'auteur retranscrit des éléments culturels de son enfance au Liban et du monde arabe. C'est un chant de lamentation, un « thrène », appelé par Aristote *Kommos* (Κομμός), qui exprime à la fois la douleur et la colère. C'est une façon d'extérioriser et d'exorciser le choc de la mort. Ces lamentations et ces gémissements étaient des « cris lyriques qui ont une signification double, psychologique et rituelle, expressive et stratégique »³⁹¹, explique ainsi Maurice Mesnage dans un article paru en 1966 sur *Le cri tragique chez les Grecs*. Dans *Incendies*, ce chant est tout aussi ambivalent³⁹². Il est poussé par « la femme qui chante », de Sawda à Nawal Marwan, cette dernière ayant hérité de sa grand-mère le chant du courage et de la résistance, ce qui l'arrachera des griffes de la mort car son bourreau l'apprécie. À ce propos, Nawal Marwan déclare :

« NAWAL. [...] Rappelle-toi le poème appris il y a longtemps, nous étions encore jeunes. Je pensais encore retrouver mon fils. (Elles récitent le poème *Al Atlal*³⁹³ en arabe.) Récite-le chaque fois que je te manquerai, et quand tu auras besoin de courage, tu réciteras l'alphabet. Et moi, quand j'aurai besoin de courage, je chanterai, Sawda, comme tu m'as appris à le faire. Et ma voix sera ta voix et ta voix sera ma voix. Comme ça on restera ensemble. Il n'y a rien de plus beau que d'être ensemble »³⁹⁴.

³⁹¹ MAURICE, Mesnage. « Le cri tragique chez les Grecs. » In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°25, décembre 1966. pp. 420-439.

³⁹² RUBIRA, Virginie, *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*. France : Acoria, 2014, p.130.

³⁹³ *Al Atlal*, traduit généralement par *Les Ruines* est un poème du poète égyptien Ibrahim Nagi et chanté par Oum Kalthoum sur une musique de Riad Sunbati en 1966.

Le poème est écrit en arabe classique et reprend un des thèmes majeurs de la poésie arabe : les ruines ou traces laissées par l'amante après son départ. On prête aussi au texte une dimension patriotique, liée principalement au contexte politique de l'époque. *Al Atlal* est considérée comme l'une des plus belles chansons du répertoire de la Diva Oum Kalthoum. Cf Wikipédia.

³⁹⁴ Wajdi MOUAWAD. *Incendies*, « op.cit », p. 62.

Nawal fredonne ce chant quand elle est torturée. Cela agira sur Abou Tarek/Nihad car il ne la tue pas comme il le faisait avec les autres femmes qu'il avait violées. Par le pouvoir de la poésie, elle arrivait à influencer les sens et à changer le comportement de ce tortionnaire. Ce chant apparaît comme un moyen de survivre pour elle, une manière d'insuffler aux oreilles des hommes les secrets du courage, et les sentiments de résistance et de vaillance s'ils espéraient pouvoir retrouver leur dignité. Cette voix les invitait à renforcer l'idée de solidarité entre les humains, à retrouver les chemins de l'humanité.

Le chant exprime et extériorise ce phénomène de repli intérieur qui se manifestent en nombre de personnages du *Sang des promesses* lorsque les situations trop difficiles à supporter ou devenues absolument inextricables. C'est un cri, un aveu de désespoir et c'est en même temps un appel, une invite vers un monde qui serait différent.

Conclusion

En leurs quêtes respectives dans *Le sang des promesses*, les personnages de Wajdi Mouawad sont ainsi contraints d'affronter un grand nombre de situations qui sont proprement insupportables après avoir appris qu'ils étaient les héritiers et les dépositaires d'un passé épouvantable. Dans *Littoral*, Wilfrid découvre que son père, Ismail, était considéré par son oncle Émile comme l'assassin de sa mère, Jeanne. Dans *Incendies*, ce sont les jumeaux, Jeanne et Simon Nawal, qui apprennent qu'ils sont les enfants d'un frère aîné incestueux, Nihad Harmanni dit « Abu Tarek », qui aurait été de surcroît le bourreau et le tortionnaire de leur mère, Nawal Marwan. Dans *Forêts*, ce sont d'autres couples de frères et de sœurs incestueux qui reconstituent une longue chaîne généalogique, sur sept générations de malheurs et de souffrances.

Ces héritages sont difficiles à assumer. Ces histoires sont horribles. À reconstituer leurs passés respectifs, les protagonistes de cette tétralogie découvrent que leurs parents, tantôt leur père, tantôt leur mère, ont connu des destinées atroces du fait des guerres extérieures dans *Forêts* ou des guerres civiles dans *Incendies* et dans *Littoral*. À l'horreur s'ajoute la terreur. Les histoires d'Œdipe, de Laïos et de Jocaste semblent se démultiplier tout en devenant une condition moderne très ordinaire. Ces malheurs ne sont pas non plus sans susciter, sinon de la pitié à proprement parler, du moins une sorte de compassion trouble à l'égard de ces victimes. Ces spectacles pathétiques ne sont pas des tragédies

pourtant. *Littoral* s'achève sur un récitatif prononcé par Ismaïl, le père de Wilfrid, qui invite à « se mettre en route »³⁹⁵. Dans *Incendies*, Simon Nawal lit une lettre de sa mère qui l'incite à « casser le fil [d'une] histoire [qui a commencé] dans l'horreur »³⁹⁶. Dans *Forêts*, lors de l'enterrement d'Aimée, Loup, sa fille, promet de ne jamais renoncer aux promesses que ses aïeules se seraient faites d'une génération à une autre. Ce sont des notes d'espoir. Ces héritiers, ces enfants du malheur, affrontés à des épreuves atroces, entreverraient-ils une révélation ?

³⁹⁵ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, « op.cit », p, 104.

³⁹⁶ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, « op.cit », p, 90.

Chapitre IV : Des révélations entrevues

La quête intérieure des personnages de Wajdi Mouawad et leur révolte identitaire parviennent-elles à un terme dans *Le sang des autres* ? La résurgence du mythe d'Œdipe semble tourner court, en effet, dans la tétralogie. Autant sa présence est manifeste dans *Littoral* et dans *Incendies*, autant son existence paraît déjà beaucoup plus éclatée dans *Forêts*, autant cette figure d'Œdipe paraît s'estomper dans *Ciels*. Sur ce point, Wajdi Mouawad tient des propos très contradictoires. Dans le texte de présentation de sa dernière pièce, il aurait été conscient, affirme-t-il dans « Le cri hypoténuse », que « *Ciels* était la dernière partie d'un quatuor [la tétralogie, sic] commencé avec *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* »³⁹⁷. Mais il précise presque aussitôt tout ce qui différencie et oppose *Ciels* à ces pièces antérieures. « Contrairement aux trois autres », explique-t-il, *Ciels* ne supporte aucune référence au passé, ni à l'enfance ni aux origines des protagonistes, [...] ne fait pas se côtoyer ni dialoguer les vivants avec les morts, [...] ne se préoccupe pas des histoires secrètes des familles, [...] ne met pas au centre de son récit un personnage sorti de l'adolescence [...]. Tout sépare *Ciels* des trois premières pièces »³⁹⁸. Les révélations qui semblaient entrevues quand s'achèvent les actions de *Littoral*, d'*Incendies* et de *Forêts* ne paraissent pas se prolonger dans *Ciels*. Qu'en est-il de cette rupture dans la continuité de la tétralogie ? Que découvrent ces personnages sur eux-mêmes et sur la présence en eux ou auprès d'eux d'un double d'une monstruosité très inquiétante, sur l'existence de valeurs de vie, métaphysiques, trop souvent niées, et sur la nature des pulsions ou des surdéterminations obscures dont ils disent aussi se sentir des victimes ?

IV-1 L'existence de doubles

Les histoires dans *Le sang des promesses* tournent autour d'une recherche filiale. C'est le cas de Wilfrid dans *Littoral*, de Jeanne et de Simon Marwan dans *Incendies*, de Loup dans *Forêts*. C'est peut-être un peu moins net dans *Ciels* où ce motif de la quête s'élargit aux dimensions d'un conflit général entre les générations. Partout aussi, certains personnages se dédoublent et se révèlent flanqués de faux jumeaux dont la présence est quelquefois très ambiguë. Dans *Littoral*, Wilfrid possède un double, le chevalier

³⁹⁷ MOUAWAD, Wajdi. *Ciels*. Montréal : Leméac/ Collection « Babel », 2009, p.9.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 10.

Guiromelan, qui n'existe que dans son imagination et dans ses moments de délire. Dans *Forêts*, Loup possède, semble-t-il, comme le lui révèle Douglas Dupontel, un frère jumeau qui aurait avorté, qui se serait réduit à un os logé dans le crâne de sa mère, Aimée. Dans *Incendies*, Jeanne et Simon sont de vrais faux jumeaux alors que dans *Ciels*, les frères jumeaux mort-nés ou difformes, ou encore anonymes, dépourvu de toute identité, abondent. Que signifie leur intrusion dans la tétralogie ? En quoi ces faux jumeaux sont-ils des doubles à la fois identiques et différents, et surtout monstrueux des uns et des autres, présentés d'une manière paradoxale comme des reflets différents, des orphelins désemparés et des victimes émissaires ?

1-1 Des reflets dépareillés

Ces jumeaux sont des reflets différents. Au sens strict, la gémellité désigne le fait qu'une mère ait donné naissance en même temps à deux enfants à la suite d'une seule et même grossesse. Les vrais jumeaux (ou jumeaux « monozygotes ») sont alors d'un même sexe. Ils présentent aussi une très grande ressemblance physique et psychologique. Les « faux jumeaux », appelés « hétérozygotes » ou encore « dizigotes », procède d'une grossesse multiple caractérisée par le développement simultané de deux fœtus, soit d'un même père (ils sont « dizigotes »), soit de deux pères différents (ils sont « hétérozygotes »). Dans *Le sang des promesses*, rien n'est dit de précis sur l'identité du ou des pères de ces couples de faux jumeaux. Le doute est peut-être délibérément entretenu. Il est une manière de jeter la suspicion sur les origines des personnages concernés. Dans *Incendies*, Jeanne et Simon Marwan dont nés de viols répétés commis sur la personne de leur mère, Narwal Marwan. Dans *Forêts*, Loup, Léonie, Aimée, Hélène, ont des frères jumeaux ou ont des enfants jumeaux dont on ne sait presque rien. Ces couples sont dépareillés, désassortis. Que signifient-ils ?

La gémellité est un aspect très répandue dans le mythe antique, elle est surtout ancrée dans l'imaginaire occidental. Le mystère que recèle le phénomène gémellaire suscite des réactions très opposées. Les jumeaux sont tantôt adorés comme des dieux, comme des déités jumelles et, à ce titre, vénérés. Ce sont des êtres élus, souvent dotés de pouvoirs surnaturels. Ou bien ils inspirent une crainte très vive, on leur prête des pouvoirs

extraordinaires mais maléfiques. Ils sont le produit d'une souillure. Leur gémellité est la marque d'une impureté ou d'une faute. Ils sont alors redoutés et, pour cette raison, volontiers sacrifiés. Dans *Le sang des promesses*, ils sont maltraités de presque toutes les manières. Dans *Forêts*, le frère supposé de Loup est mort-né. Odette attend des jumeaux dont on ne saura rien sinon qu'ils sont les enfants d'Alexandre Keller, le père d'Albert Keller, le mari d'Odette. Hélène Keller a un frère jumeau, Edgar, enfermé dans un zoo, et a aussi des jumeaux, Léonie et un garçon sans nom. Hélène ne sait pas s'ils ont pour père Albert Keller ou Edgar, son frère jumeau, qui l'a violée au moment précis où il venait lui-même de tuer Albert Keller d'un coup de couteau. Léonie, enceinte en 1917 des œuvres d'un soldat déserteur, Lucien Blondel, pendant la première guerre mondiale, demandera à ce soldat de tuer son frère jumeau qui était encore vivant dans une fosse où il aurait retenu prisonnière leur mère, Hélène Keller. La lignée des Keller est ainsi maudite en raison d'un inceste initial, suivi d'une série de viols, d'autres incestes et de meurtres.

Cette histoire qui commence dans *Forêts* en Europe, dans la forêt des Ardennes, en septembre 1871 et qui s'achève en 2006 à Matane, au Québec, à l'embouchure du fleuve Saint-Laurent, renoue avec les malédictions antiques de la famille des Atrides ou de celle des Labdacides. On s'aperçoit cependant que la trame générale de ces deux mythes reste présente à travers cette pièce. Le dramaturge continue y emprunter des exemples de situations, des modèles de comportement et l'idée d'une transmission héréditaire des conflits, des tares, des vices, des crimes et des souillures. Mais les héros portent dans *Forêts* des noms différents, plus modernes. Il s'y ajoute des résonances beaucoup plus contemporaines aussi, et d'autres références à la littérature psychanalytique aussi. Wajdi Mouawad a aussi lu et médités les ouvrages de Carl-Gustav Jung sur la psychologie des profondeurs, l'existence d'un inconscient collectif, les archétypes, la *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, un livre paru en 1912, *L'homme à la découverte de son âme* publié en 1963 ou la *Dialectique du moi et de l'inconscient*, édité en 1986 pour ne citer que quelques titres.

Dans *Littoral*, le chevalier Guiromelan est un double imaginaire de Wilfrid. Il n'en est pas à proprement parler un frère jumeau. Il surgit dans le délire de Wilfrid au fond d'une cabine de *peep show*, une cabine individuelle où il assiste à la projection d'un « film

explicite »³⁹⁹, le seul endroit qu'il ait trouvé ouvert la nuit où il avait appris la mort de son père. Ce chevalier Guiromelan vient d'un monde pur, sans souillure, sans turpitude et sans faute morale. Il est une sorte de double idéal de Wilfrid, venu au secours de « Wilfrid au cœur lumineux »⁴⁰⁰. Son intervention est cependant très ambiguë dans ce *peep show* :

« WILFRID. Emporte-moi chevalier. Je veux juste mourir et rester tranquille. [...] prends ton épée et achève –moi ! Je suis écœuré !

LE CHEVALIER. D'accord je vais te tuer.

WILFRID. Non, attends, attends !

LE CHEVALIER. N'aie pas peur, Wilfrid. Délirer ne tue pas, ça rend différent, mais ça ne tue pas. La preuve. Le chevalier tue Wilfrid, qui s'écroule. Le thanatologue le réanime »⁴⁰¹.

Le chevalier Guiromelan serait un *alter ego* idéalisé, une représentation transformée ou sublimée d'une partie du « moi » de Wilfrid, celle dont ce personnage découvrirait brusquement l'existence en son for intérieur et qui serait la part de sa personnalité qu'il aurait refusé jusqu'alors de voir en lui-même. L'ombre de ce chevalier Guiromelan réapparaît à plusieurs reprises dans *Littoral*, chaque fois que Wilfrid connaît un moment de désarroi, jusqu'à en devenir un reflet inversé et symétrique du protagoniste de la pièce. Wilfrid serait la face obscure de ce chevalier idéal qui en serait en quelque sorte un frère jumeau symbolique ou fantasmatique, opposé, caché dans les profondeurs de son inconscient. Ce jumeau imaginaire contiendrait les traits et les qualités que le héros de la pièce ne serait pas parvenu à développer. D'ordinaire, en effet, un double est un *alter ego* inquiétant. Il représente une entité ou une puissance malfaisante ou maléfique. Ce n'est pas tout-à-fait le cas. Dans le cas de Wilfrid, les traits et les attributs qui sont associés d'habitude aux doubles sont renversés par le dramaturge. Le chevalier Guiromelan correspondrait plutôt à un « idéal de soi » de Wilfrid, au sens psychanalytique, mais un idéal qui serait quelque peu dénaturé et frelaté.

Le symbolisme associé aux vrais « faux jumeaux » que l'on rencontre dans *Incendies* et dans *Forêts* est différent. Dans *Incendies*, Jeanne et Simon Marwan représentent autant une certaine entente, voire une sorte de complicité en maintes circonstances, qu'une relative incompatibilité d'humeur, parfois violente, qui les fait se quereller souvent. Dans *Forêts*, la rivalité entre les frères et les sœurs est plus exacerbée.

³⁹⁹ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Montréal, Leméac. Collection « Babel », p.18.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p.20.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 26.

En 1871, dans la forêt des Ardennes, Edgar viole sa sœur jumelle Hélène. En 1917, au cours de la Première guerre mondiale, Léonie, la fille d'Hélène, demande à Lucien Blondel, le soldat déserteur, de tuer son frère jumeau, un monstre difforme, qui n'a même pas de nom. La symbolique change. La gémellité, la monstruosité et la difformité sont déjà le signe, la matérialisation et la sanction à la fois d'une origine incestueuse et donc d'une faute morale grave, celle de la transgression d'un interdit, celle de ces incestes commis. Ils cristallisent aussi la haine. On retrouve les conceptions freudiennes du complexe d'Œdipe, liée à la présence en chacun d'un inconscient individuel, personnel. Il s'y ajoute une thématique jungienne, associée à l'existence d'un inconscient collectif qui serait le produit de toutes les expériences humaines qui se sont accumulées dans la mémoire collective depuis l'aube des temps. C'est une autre dimension de la mémoire humaine, dominée par des symboles universels, que Carl Gustav Jung a appelé des « archétypes », des représentations premières, primordiales, qui naîtraient aux racines mêmes de la conscience pour reprendre le titre d'un essai de ce psychiatre suisse, paru en 1954, *Les Racines de la conscience*, où il a approfondi cette notion d'« archétype ».

Ces archétypes sont constitutifs de l'inconscient collectif. Ils conditionnent les comportements. Ils accèdent à la conscience par l'intermédiaire de représentations qui apparaissent dans les rêves et dans les songes. Ils sont aussi présents dans les contes, les mythes, le folklore, les rites et légendes. Un philosophe et un critique universitaire français, Gilbert Durand, s'est inspiré des thèses de Carl Gustav Jung pour analyser en 1960 *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* afin de repérer la manière dont les principales catégories de ces images et symboles s'organisent dans l'activité onirique et créatrice de l'imagination. Cette activité particulière, expliquait Carl Gustav Jung en 1960 dans *Aïon, études sur la phénoménologie du soi*, « est une autoreprésentation, spontanée et symbolique, de la situation actuelle de l'inconscient »⁴⁰² d'un sujet.

Or, les songes, les rêves et les cauchemars abondent dans les pièces de Wajdi Mouawad. On y trouve la présence de quelques uns des principaux archétypes que les analyses jungiennes ont mis en évidence et dont on peut retrouver des traces surprenantes dans *Le sang des promesses*, la « *Personna* », l'« *Ombre* », l'« *Anima* » et l'« *Animus* » ensuite, et d'autres peut-être, moins marqués. Le premier, la « *Personna* », est une notion

⁴⁰² JUNG, Carl. Gustav, *Aïon, études sur la phénoménologie du soi*, Paris, Albin Michel, 1983, p. 19.

qui a été étudiée en 1933 dans la *Dialectique du moi et de l'inconscient*. Ce serait la partie de la personnalité qui organiserait la façon dont les individus doivent se conformer plus ou moins aux attentes et aux prescriptions de la société. Le « moi » peut alors facilement s'identifier à la *persona*, conduisant l'individu à se prendre pour celui qu'il est aux yeux des autres et à ne plus savoir qui il est réellement. Wilfrid en donne souvent l'impression dans *Littoral* où il semble souvent se sentir prisonnier d'un autre « moi » ou d'un « faux moi » et se rebeller contre le port de ce masque et la pression des autres. Dans cette perspective, la *persona* est très proche du concept de « false self » par opposition au « true self » introduit en 1960 dans la psychanalyse par Donald D. Winnicott, un pédopsychiatre anglais, à la suite de la publication en 1955 d'un essai de Ronald D. Laing, un psychiatre britannique, dans *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness (Le moi divisé)*.

Dans *Le sang des promesses*, les phénomènes de dissociation de la personnalité décrits par Wajdi Mouawad à travers ses personnages paraissent aussi s'y référer. La *persona* correspondrait au masque social que chacun porterait au détriment de son vrai « moi » et qui en masquerait la part d'ombre.

L'« Ombre », pour reprendre le vocabulaire de Carl Gustav Jung, ce serait au contraire une partie de la personnalité qui refléterait les éléments les plus profonds de l'activité psychique, consciente et inconsciente mais qui ne se connaîtrait pas elle-même. Ce serait un double inversé de soi, la part de chacun qui demeure dans une obscurité indistincte et qui résiste le plus à l'analyse lucide, ce qui est une source importante de troubles potentiels. Son existence même est souvent ignorée ou *a priori* refusée. Elle s'incarne dans tout ce que le « moi » (ou le « soi ») refuse de reconnaître.

Dans *Le sang des promesses*, sa présence est diffuse. La plupart des personnages que l'on rencontre dans *Forêts* ont chacun un passif, un héritage fait de non-dits, de fautes graves, de violences passées, de crimes anciens, de haine refoulée, de ressentiments inexprimés. Dans *Incendies*, Narwal Marwan garde volontairement le silence, des années durant, sur ce qu'elle a vécu. Dans *Littoral*, en l'imagination enfiévrée de Wilfrid, cette ombre semble prendre consistance et se dédoubler en le spectre de son père, Ismail, et en le fantôme du chevalier Guiromelan. Dans *Ciels*, ce que Wajdi Mouawad nomme des « rhizomes de vies invisibles [... des] interceptions de tranches de vies formant un

labyrinthe sonore »⁴⁰³ ou bien les « voix multiples. Jeunes. Enragées »⁴⁰⁴ que l'on entend en vagues menaçant sont une autre manière de représenter cette ombre ou cette pénombre collective, indistincte, souvent très inquiétante. Dans *Littoral*, la rencontre avec l'ombre paraît se réaliser pour Wilfrid, lors du choc important qu'il éprouve à l'instant où il apprend la mort de son père. Il est amené à reconsidérer tout ce qui constituait sa vie jusqu'alors. En revanche, dans *Incendies*, cette même virtualité paraît avoir inspiré au dramaturge l'idée d'introduire dans sa pièce un premier couple de jumeau, composé d'une sœur jumelle et d'un frère jumeau, Jeanne et Simon Marwan, dont les caractères sont assez opposés. C'est une variation sur le thème du double, de la gémellité et de l'ombre. Ce fil est repris et amplifié ensuite dans *Forêts* avec les nombreux couples de jumeaux qui y sont évoqués.

Une autre conviction de Carl Gustav Jung, dans les *Types psychologiques* publié en 1921, c'est l'existence en chacun de deux archétypes antagonistes et complémentaires, l'*animus* et l'*anima*. L'*Anima* (le « souffle » ou l'« âme » en latin) incarnerait dans la vie psychique masculine un principe féminin souvent représenté sous les traits d'une femme séductrice ou diabolique, une mère, une fille, une sœur, une maîtresse, alors qu'elle n'est qu'une création de la psyché masculine. L'*Animus* manifesterait dans l'activité psychique féminine un principe masculin, lié à un certain nombre de traits stéréotypés : le courage, la force, la supériorité d'un père, d'un frère, d'un fils, d'un amant. Ces deux archétypes peuvent aussi converger vers le mythe des âmes-sœurs. Tous deux sont également des produits de l'inconscient collectif à l'intérieur d'une communauté ou d'une aire culturelle. La conception du couple de personnages formés dans *Incendies* par Jeanne et Simon Marwan pourrait représenter une tentative de représentation dramatique des relations conflictuelles qui peuvent s'établir à l'intérieur d'un même être.

Ces jumeaux s'opposent sur tous les points. Ils sont différents sur presque tous les plans. Simon est impulsif et colérique. Jeanne est pondérée et réfléchie. Lors de la lecture du testament de leur mère, Nawal Marwan, Simon bondit de colère et se met à insulter sa mère qui les a chargés de chercher leur père et leur frère. Il préférerait faire litière du passé : « on n'a pas le choix que d'oublier »⁴⁰⁵. Simon, appelé Sarwane, est un boxeur. Il fait passer avant tout, sa force physique. Jeanne, appelée aussi Jehanne, est une

⁴⁰³ MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, Montréal, Leméac. Collection « Babel », pp. 21-23.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p.54.

⁴⁰⁵ MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*, Montréal, Leméac, 2009, p.21.

intellectuelle, une enseignante de mathématiques à la faculté. Tout ou presque les sépare. En toute hypothèse, ce sont deux facettes, deux projections contradictoires de Wajdi Mouawad, l'auteur de la pièce.

Le double ou l'*alter ego* est un autre archétype. Il est un autre « moi » ou, plus exactement, un prolongement de l'Ombre, de l'inconscient personnel. Il serait la somme des aspects de la personnalité qui sont refoulés ou ignorés par l'individu, ou que l'éducation et la société ont refusé de mettre en valeur en lui. Dans *Littoral*, le chevalier Guiromelan serait un double idéalisé de Wilfrid, un preux chevalier sorti des légendes du roi Arthur et de la matière de Bretagne, qui lui est lié à jamais par le rêve ainsi qu'on l'apprend à la fin de la séquence 45 de la pièce, intitulée « Le chevalier Guiromelan ». Ces rêves seraient aussi l'occasion d'une confrontation avec cet archétype et d'un dialogue intérieur qui serait une des étapes du processus de l'individuation pour Carl Gustav Jung. Dans *Forêts*, les doubles, les frères jumeaux morts ou vivants des aïeules de Loup recompose toute une galerie des monstruosité et des perversions latentes ou déclarées qui se sont transmises de génération en génération à l'intérieur de la famille Keller.

L'existence de ces doubles dans *Le sang des promesses* renvoie aussi à d'autres significations, étudiées par René Girard dans *La violence et le Sacré*, et associées au surgissement en soi de l'horreur et de la violence :

« Sous le terme de doubles monstrueux, nous rangeons tous les phénomènes d'hallucination provoqués par la réciprocité méconnue, au paroxysme de la crise. Le double monstrueux surgit là où se trouvaient dans les étapes précédentes un Autre et un Moi toujours séparés par la différence oscillante. Il y a deux foyers symétriques d'où sont émises à peu près simultanément les mêmes séries d'images. [...] le sujet verra la monstruosité se manifester en lui et hors de lui en même temps. Il doit interpréter tant bien que mal ce qui lui arrive et il va nécessairement situer l'origine du phénomène hors de lui-même. [...] le sujet se sent pénétré, envahi, au plus intime de son être, par une créature surnaturelle qui l'assiège également en dehors. Il assiste horrifié à un double assaut dont il est la victime impuissante. Aucune défense n'est possible contre un adversaire qui se moque des barrières entre le dedans et le dehors »⁴⁰⁶.

Le couple constitué par Wilfrid et son double, le chevalier Guiromelan, est le meilleur exemple que l'on puisse trouver dans *Littoral* pour expliquer ces propos. Wilfrid en effet se sent menacé et hanté depuis de l'enfance en des moments difficiles, la nuit, quand il se levait en pleine nuit pour boire un verre d'eau et qu'il combattait avec lui « les monstres cachés dans le couloir qui menait à la cuisine »⁴⁰⁷. Chaque fois que Guiromelan intervient, il est terrifié par le fait de toucher au plus intime de son être. Il se sent au bord d'un gouffre dans lequel Guiromelan l'invite à sauter car « le gouffre, seul, conduit au

⁴⁰⁶ RENÉ Girard, *La violence et le sacré*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle. 1972, pp, 243-244.

⁴⁰⁷ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, « op.cit », p.29.

rêve »⁴⁰⁸. L'image est effrayante. Elle résume la violence de leur affrontement symbolique.

Reflets, ombres fugitives, spectres fantomatiques, apparitions flamboyantes ou monstres difformes, les doubles abondent dans *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad. Ils sont un signe des conflits de toutes natures qui constituent la matière de *Littoral*, d'*Incendies*, de *Forêts* et de *Ciels*. Ils renouvellent aussi un autre héritage dans cette tétralogie, celui des mythes anciens des déités jumelles, en particulier de ceux qui expriment la nostalgie d'une unité perdue, la violence des antagonismes et la puissance d'une malédiction millénaire. À travers eux, pour Wajdi Mouawad, l'antique condamnation des Labdacides et des Atrides continue à se perpétuer sous d'autres apparences.

1-2 des orphelins désespérés

Ces doubles sont des orphelins désespérés. Quand ils sont frappés par le destin, ils ne savent plus quoi faire ni quel parti prendre. Ils partagent tous un même souci de recherche filiale par référence à l'histoire d'Œdipe qui se livre, lui, à propre sa quête tout seul dans la tradition antique, chez Sophocle. En revanche, dans *Littoral*, Wilfrid rencontre d'autres orphelins non moins désorientés auprès de qui il obtiendra une aide qui lui avait été refusée par sa famille québécoise à la mort de son père. La société de ces personnages errants l'arrache de sa solitude. Il en tire aussi un réconfort. Chacun de ces autres orphelins a son histoire personnelle : Simone hurle et chante, folle de rage, parce qu'elle a vu son bien aimé Saïd exploser pendant la guerre et pour qui elle cherche également un lieu de sépulture. Amé, pour sa part, voudrait venger ses morts en posant des bombes. Il a tué lui-même son propre père dans le noir, dans l'obscurité, sans s'en rendre compte. Simone l'invite à rejoindre le groupe pour atténuer son remords. Massi vit dans un abandon total parce que ses « amis [sont] disparus, [sa] mère [est] partie et [son] père inconnu, Rien ! »⁴⁰⁹. Quant au personnage de Joséphine, il représente la mémoire de tout un peuple car elle porte tous les noms. Elle procède à un inventaire des dénominations des habitants de toutes les villes du pays dans quantité des bottins qu'elle a rassemblé et elle récite

⁴⁰⁸ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, « op. cit », p. 48.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p.101.

d'interminables litanies de noms des morts, des vivants et des disparus de la guerre de crainte qu'ils ne soient oubliés. Pour faire face à l'effacement de la mémoire, il lui faut graver ces noms car le nom est tout ce qui reste d'une personne après sa mort.

De plus, l'acte de nomination est une étape nécessaire dans la reconstruction de l'identité puisque, selon François Ouellet à propos de la survivance et de la filiation chez Wajdi Mouawad, « c'est la nomination qui fonde le lien symbolique et qui permet à l'enfant de s'inscrire dans l'héritage de la filiation »⁴¹⁰. C'est une consolation que Joséphine apporte aux autres personnages. Massi qui se présente comme un « fou furieux sans origine sans source sans rien »⁴¹¹ l'en prie et tient à la remercier : « MASSI. Demain ce sera la mer. Joséphine, calme-nous, avec tous ces noms, apaise nos esprits, je t'en prie. Ta présence ici donne un sens à notre rencontre. Tu nous révèles puisque tu nous redonnes nos noms »⁴¹².

Les noms que Joséphine recense pourraient être par la suite un moyen d'identifier tous les orphelins désemparés qui seront à la recherche de leur famille après une guerre déchirante.

Dans *Incendies*, Sawda tient des propos identiques devant Nawal Marwan : « SAWDA. [...] J'ai vu les lettres que tu as gravées et j'ai pensé : voici un prénom. Comme si la pierre était devenue transparente. Un mot et tout s'éclaire »⁴¹³.

De même, les enfants jumeaux de Nawal Marwan arrivent à découvrir dans la même pièce l'énigme de l'histoire de leur mère parce qu'ils connaissent son nom par l'intermédiaire de son surnom de « la femme qui chante » et d'un numéro matricule qui les conduit à son fils, son bourreau, et leur père, Abou Tarek-Nihad. Dans *Forêts*, le paléontologue Douglas Dupontel qui révèle les noms de la lignée de Keller à Loup pour lui expliquer qu'elle en est issue : « DOUGLAS DUPONTEL. Voici la lignée de la famille Keller : Alexandre Keller a eu Albert. Albert a eu avec Odette Garine, trois enfants : des jumeaux, Hélène et Edgar, puis, un fils, nommé Edmond. [...] Si Ludivine est issue de cette famille, cela signifie, Loup que vous –mêmes vous en êtes issue »⁴¹⁴.

Odette Keller est à l'origine de cette lignée des femmes, c'est elle qui constitue le ventre et la matrice du mystère. C'est elle aussi qui est à l'origine de la malédiction dont

⁴¹⁰ François OUELLET. « Au-delà de la survivance: filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad » .In : *L'Annuaire théâtral*: revue québécoise d'études théâtrales, n°38, 2005, p.165.

⁴¹¹ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, « op. cit », p. 115.

⁴¹² *Ibidem*, p.119.

⁴¹³ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, « op.cit », p. 52.

⁴¹⁴ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, « op. cit », p. 74.

elles sont les victimes de génération en génération. Cependant, dans *Ciels*, révéler des noms est considérée comme un acte de trahison à l'égard de son propre sang. Valéry Masson ne parvient pas à révéler que son fils Anatole est à la tête de l'organisation terroriste internationale qu'il traque. Ce serait une forfaiture. Il se suicide et lègue à Clément Szymanowski la responsabilité de découvrir la vérité. À la fin de la pièce, les membres de la cellule anti-terroriste francophone trouvent la solution en déchiffrant le tableau du Tintoret mais leur action reste vaine car l'attentat a eu lieu. L'identification du terroriste n'a pas empêché l'événement. De ce fait, « il ne peut y avoir de solution dans les mots ni dans les phrases »⁴¹⁵. Le langage est récusé. L'acte de dénomination n'a servi à rien non plus. *Ciels* remet en question les convictions qui étaient exposées dans *Incendies*. Nommer, donner des noms, les retrouver, les égrener, ou les graver comme le faisait Jacqueline dans *Incendies* n'a aucune portée contre la violence.

Si le passé pèse lourd sur le présent de la jeunesse dans *Ciels*, une « jeunesse massacrée. Celle d'hier et celle d'aujourd'hui [...] ceux qui sont nés pendant les guerres, Viet-Nam, Liban, Iran-Irak, et qui ont grandi à l'ombre des hécatombes : Bosnie, Rwanda, Kosovo, Tchétchénie »⁴¹⁶, dont les terroristes sont l'instrument de la vengeance jusqu'à perdre leurs âmes, leurs ambitions, leurs rêves, les personnages des autres pièces parviennent à une réconciliation entre le présent et le passé, entre les morts et les vivants. Ils se livrent notamment à un rite funèbre lustral qui est celui de la purification. Dans *Littoral*, l'immersion est un substitut du sacrifice d'une victime émissaire : Le fils Wilfrid, immerge le père, Ismail, dans l'eau avant l'offrir à la mer et aux vagues.

Par cette purification et cet acte sacrificiel, le père serait racheté symboliquement de ses fautes et de ses crimes, de l'abandon de son pays en pleine guerre, de sa lâcheté pour n'avoir pas effectué d'acte de vaillance pour défendre les siens, son village, et pour avoir indirectement provoqué le décès de la mère de Wilfrid, morte en couches lors de la naissance de ce fils. Wilfrid purifie ainsi la dépouille de son père, leste le corps des bottins apportés par Joséphine et tous deux le confient à la mer : « Je vais lui laver le corps, je vais lui nettoyer ses vêtements, et on l'offrira aux vagues. On ne va pas l'enterrer, on va l'emerrer »⁴¹⁷. Les bottins ont été apportés en des sacs par Joséphine, Simone, Amé,

⁴¹⁵ MOUAWAD, Wajdi. *Ciels*, Montréal, Leméac, Collection « Babel », p.66.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 80.

⁴¹⁷ MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*, « op. cit », p. 89.

Massi, Sabbé, et attachés au cadavre pour qu'il soit de nouveau le gardien des troupeaux et que la filiation se poursuive. Il s'agit de sauver la mémoire du peuple, le père mort est le meilleur garant, ce n'est plus une mission individuelle que Wilfrid puisse accomplir tout seul, c'est désormais une affaire collective, et c'est la raison pour laquelle ses nouveaux amis, les orphelins de cette guerre, l'aident à mener sa quête à terme.

À ce sujet, un critique québécois, François Ouellet a avancé dans son analyse sur *Littoral* à propos de ces gestes de filiation et de refondation du sens chez Wajdi Mouawad :

« Ils ont symboliquement besoin l'un de l'autre, la sépulture du père mort ne pouvant recevoir tout son sens que si elle est porteuse de toutes les identités, cette idée de fusion recouvrant celle, dans la perspective œdipienne de la pièce, de l'union du père et de la mère. C'est ainsi qu'ils vont, à la fin, ancrer/encrer le corps du père dans la mer en nouant à membres d'immenses sacs [...] la portée symbolique du geste est hautement révélatrice du lien entre la figure du père et les identités de tout un peuple. Le père mort figure comme symbole d'une identité réconciliée avec elle-même dans contexte d'un pays ravagé par la guerre. Ce dont il s'agit ici, c'est de refonder à la fois le nom du père et la mémoire de tout un peuple, car ils participent d'une même quête de sens »⁴¹⁸.

Ces remarques de François Ouellet sur le fait d'avoir attaché des sacs remplis de bottins au corps du père est très significative. Cette action permet à Wilfrid de passer à l'âge d'homme, de devenir un adulte, de surmonter la tentation du « meurtre du père », du parricide primitif symbolique décrit par Sigmund Freud en 1913 dans *Totem et tabou* (Totem und Tabu), et de le libérer de ses délires. Au moment où il décide de faire l'offrande de ce corps en se livrant à un parfait sacrifice, il se sent désormais revenir « dans la réalité »⁴¹⁹, et il croit pouvoir partager le reste de sa vie avec Joséphine qui ne cesse de lui réclamer un « signe de vie »⁴²⁰, de lui demander de l'embrasser.

La figure d'Œdipe, meurtri, maltraité, abandonné, se démultiplie ainsi dans *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad à travers ces personnages d'orphelins désemparés qui se sentent victimes d'une obscure malédiction analogue. Un destin cruel les a frappés d'une manière semblable. Ce sort leur paraît à chacun très injuste. Ils cherchent tous à comprendre quelle faute ils expient.

⁴¹⁸ François OUELLET. « Au de la de la survivance : Filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad. » « op. cit », p.166.

⁴¹⁹ MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*, « op. cit », p.95.

⁴²⁰ *Ibidem*, p.132.

1-3. Des victimes émissaires

Ils se sentent être devenus des victimes émissaires d'un châtement encouru pour une faute obscure. En ces multiples présentations ou entretiens à propos de sa tétralogie, de Wajdi Mouawad insiste sur la permanence des références à l'histoire ancienne d'Œdipe pour essayer d'expliquer la nature de cette malédiction. Ils cherchent à l'exorciser. Ils trichent peut-être.

Dans *Littoral*, Wilfrid fait une offrande à la mer, il lui livre le corps de son père comme en un sacrifice pour réaliser une réconciliation symbolique entre le passé et le présent. La mer est un symbole d'absolu, une image de l'infini, une source d'apaisement pour l'âme de son père, Ismail : « Le père s'en va dans la mer. LE PÈRE. Mon âme est rassurée. [...] je vais aller rejoindre le grand calme des profondeurs »⁴²¹. Il laisse aussi ses enfants « seuls. À jamais orphelins »⁴²². Il les encourage cependant à se « mettre en route [à avancer] sur le chemin »⁴²³ de la vie. Un rite a été accompli.

À vrai dire, ce dénouement est très équivoque. Il est confus et l'intention de l'auteur pourrait être encore plus subtile. Cette « immersion », cet « emmerrement »⁴²⁴, n'est pas un « enterrement ». La promesse de Wilfrid à son père n'est donc pas tenue. Il a triché. Et puisque la promesse reste encore à tenir, Wajdi Mouawad renouvelle presque cette même histoire avec *Forêts* qui raconte un engagement analogue, celui de Loup à sa mère, Aimée, enfin tenu. Ce qui est remarquable à ce propos, dans *Le sang des promesses*, ce sont les hommes, qui ont tendance pour la plupart à vouloir tricher avec le destin. Dans la tradition antique, Œdipe cherche à éviter le destin qui lui a été annoncé. Il n'en accomplit pas moins le parricide et l'inceste que l'oracle de Delphes lui avait présenté comme inéluctables pourtant. Il ne cherche pas vraiment à tricher. La même attitude caractérise les femmes, à l'exemple d'Antigone, sa fille, qui veut respecter ce qu'elle considère comme la volonté des dieux.

De la même manière, Loup, dans *Forêts*, finit par enterrer sa mère et par retrouver les chemins de sa vie, après s'être sentie perdue en des forêts sombres et effrayantes, entourée par de bêtes féroces qui dévorent tous les auteurs de guerre. Loup éprouve le

⁴²¹ *Ibidem*, p.103.

⁴²² *Ibidem*, p.143.

⁴²³ *Ibidem*, p.144.

⁴²⁴ *Ibidem*, p.135.

sentiment que sa mission est accomplie, elle voit « un horizon complet se dégager devant [elle] et c'est effrayant, effrayant de grandeur et de profondeur [...] Maman, tu m'offres le monde et le monde est grand mais puisque tu as choisi de me le donner je choisis de le prendre »⁴²⁵. Les voies se dégagent devant Loup et, lorsqu'elle sera à nouveau en proie au tourment, prend-elle l'engagement : « Je répèterai vos noms comme un talisman contre le malheur, Odette, Hélène, Léonie, Ludivine, Sarah, Luce, Aimée, Loup, comme une promesse tenue à jamais »⁴²⁶.

Sur la tombe de sa mère, Loup lance un long récitatif émouvant qui évoque l'amour, l'enfance et l'espoir de vivre mais qui met aussi l'accent sur le mot « abandon », « l'abandon d'un enfant par sa mère [...] l'abandon de sa mère par sa mère »⁴²⁷. La faute, le reproche, le scandale fondamental, est révélé : c'est ce délaissement, cette privation de l'affection d'une mère. L'histoire dans *Incendies* connaît aussi une fin plus ou moins heureuse, difficile à interpréter. Les deux jumeaux devenus orphelins, Jeanne et Simon Marwan, retrouvent leur père et leur frère, qui ne font qu'un, Abu Tarek. Ils lui remettent la lettre, et ils ouvrent à leur tour la leur. Dans les lettres, la mère, Nawal Marwan, pardonne et cherche à se réconcilier avec son fils-bourreau et exalte le « vivre-ensemble » : « je parle au fils, car je ne parle pas au bourreau, [...] il y a le bonheur d'être ensemble. Rien n'est plus beau que d'être ensemble. Car telles étaient les dernières paroles de ton père »⁴²⁸. Elle avoue même que ce même bourreau ne sera jamais haï car, là où il y a de l'amour, suggère-t-elle, il ne peut y avoir de haine. Ce disant, le personnage assume jusqu'au bout une attitude très masochiste.

Parallèlement, la mère cherche à consoler ses deux autres enfants, Simon et Jeanne, pour oublier leur propre histoire de sang et de viol puisqu'elle tient son origine première dans son amour initial avec le père d'Abu Tarek, Wahab. Elle les appelle à reconstruire leur histoire afin d'interrompre ce cycle sans fin de la violence et des représailles :

« NAWAL. Simon (...)
L'enfance est un couteau planté dans la gorge
Et tu as su le retirer.
A présent, il faut réapprendre à avaler sa salive.
C'est un geste parfois courageux.
Avaler sa salive.
A présent, il faut reconstruire l'histoire.

⁴²⁵ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, « op.cit » p.160.

⁴²⁶ *Ibidem*, pp. 106-108.

⁴²⁷ *Ibidem*, p.161.

⁴²⁸ MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*, « op. cit », p. 88.

L'histoire est en miettes
Doucement
Consoler chaque morceau
Doucement
Guérir chaque souvenir
Doucement
Berçer chaque image »⁴²⁹.

En dernière instance, comme promis, les jumeaux, Jeanne et Simon, posent sur la tombe une pierre sur laquelle gravée le nom de leur mère, Nawal. L'ouverture des lettres qui leur étaient destinées brise le silence et les avise de la rencontre joyeuse entre Nawal et leur grand-père Wahab :

« Jeanne, Simon, Nihad,
Ce soir,
Comme la branche se libère de son fardeau d'hiver,
Je me suis sentie à nouveau libérée
Comme au temps ancien de l'enfance et du bonheur.
Wahab est en chemin. (...)
Mon grand amour est près de moi »⁴³⁰.

Dès lors, le silence est brisé et les personnages prennent la parole. Les orphelins apprennent leur véritable histoire, celle de leurs origines, de leurs naissances pendant la guerre, en ce pays lointain, ainsi que de leurs véritables noms, Jenanne et Sarwane. Ils sont « nés de l'horreur »⁴³¹, « dans le sang, le viol »⁴³². Le dénouement laisse cependant Jeanne et Simon Marwan hésiter entre le pardon et la colère, la révolte. Le rite de purification sacrificiel reste comme en suspens.

Dans cette tétralogie, *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad, la « tragédie », l'acte de « sacrifice d'un bouc », « d'une victime émissaire » ne va pas toujours jusqu'à son terme. Les protagonistes, les personnages principaux, Wilfrid dans *Littoral*, Jeanne et Simon Marwan dans *Incendies*, Loup dans *Forêts*, ne meurent pas à la fin de ces pièces. Les tragédies se sont produites avant. Ce sont les héros et les héroïnes de la ou des générations précédentes qui se retrouvent pris en des pièges, en des situations sans issue. C'est Ismail, le père de Wilfrid, qui meurt dans une solitude absolue, sur un banc public, ou la mère de Wilfrid, Jeanne, morte jadis en couches, qui connaissent des fins tragiques dans *Littoral*. Dans *Incendies*, ce sont les innombrables victimes de la guerre civile dont Joséphine dit les noms en d'interminables litanies. Dans *Forêts*, ce sont les aïeules de Loup

⁴²⁹ *Ibidem*, pp. 88-89.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 91.

⁴³¹ *Ibidem*, p.126.

⁴³² *Ibidem*, p.132.

qui se retrouvent en des situations épouvantables auxquelles elles n'ont pu échapper à la suite du premier inceste commis par Alexandre Keller avec sa fille Odette.

Les tragédies, à proprement parler, ont déjà eu lieu quand l'action commence en chacune des pièces de la tétralogie de Wajdi Mouawad. La véritable préoccupation du dramaturge est différente. Il ne se soucie pas vraiment de raconter la destinée d'un personnage particulier, d'un individu précis. Il cherche à dénoncer la violence en général, à l'exorciser, à la chasser ou, tout au moins, à la repousser ou à la contenir en l'âme de ses personnages. Un autre détour par l'intermédiaire des écrits philosophiques de René Girard et de Gérard Donnadiou l'éclaire.

Dans son ouvrage, *La violence et le sacré*, paru en 1972, René Girard établit à propos d'*Œdipe-Roi* de Sophocle une distinction importante qui lui est inspirée par les débats entre Tirésias, le devin, et Œdipe. Il existerait deux formes de violence, l'une impure et l'autre purificatrice. Il avance ainsi que :

« La crise sacrificielle, c'est-à-dire la perte du sacrifice, est perte de la différence entre violence impure et violence purificatrice. Quand cette différence est perdue, il n'y a plus de purification possible et la violence impure, contagieuse, c'est-à-dire réciproque, se répand dans la communauté. [...] La crise sacrificielle doit se définir comme une crise des différences, c'est-à-dire de l'ordre culturel dans son ensemble. Cet ordre culturel, en effet, n'est rien d'autre qu'un système organisé de différences; ce sont les écarts différentiels qui donnent aux individus leur identité, qui leur permet de se situer les uns par rapport aux autres »⁴³³.

En d'autres termes, la violence impure serait celle qui se déchaînerait à l'intérieur d'une société quand un acte de transgression grave de l'ordre social ou religieux a été commis, la violence purificatrice aurait pour but au contraire de rétablir l'ordre social ou religieux qui a été enfreint et de rétablir l'unanimité à l'intérieur de la société. *Œdipe-Roi* de Sophocle raconte comment un attentat initial, l'enlèvement de Chrysippe, le fils de Pélopes, par Laïos, le roi de Thèbes, provoque la malédiction du dieu Apollon sur les Labdacides, le meurtre de Laïos par Œdipe, le mariage de Jocaste et de son fils Œdipe, puis les naissances incestueuses d'Étéocle et de Polynice, d'Ismène et d'Antigone. L'enlèvement, le parricide, l'inceste sont des actes de violence impure qui transgressent l'ordre normal du monde.

Au début d'*Œdipe-Roi* de Sophocle, Œdipe est encore vénéré et un prêtre, un sacrificateur, vient le supplier parce qu'une épidémie de peste ravage la ville de Thèbes. Puis apparaît Créon, le frère de Jocaste, qui rapporte les paroles énigmatiques de l'oracle du dieu Apollon. La cité cessera d'être ruinée lorsque le meurtrier du roi Laïos aura été

⁴³³ RENÉ, Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1972, pp.77-78.

chassé hors de ses murs ou le meurtre vengé par un autre meurtre. À la fin de la pièce, l'identité de ce meurtrier ayant été révélée par le serviteur même qui avait sauvé Œdipe enfant, la reine Jocaste se tue, Œdipe se crève les yeux. Créon, devenu roi, le laisse partir. « Détesté des dieux »⁴³⁴, ainsi qu'il le dit au terme de la pièce, Œdipe est devenu le « *pharmakos* », c'est-à-dire, en grec, « celui qu'on immole en expiation des fautes d'un autre ». Il est la victime expiatoire d'un rite de purification alors très répandu dans la Grèce antique.

La perspective s'inverse. La violence exercée à l'encontre d'Œdipe devient purificatrice. Elle vise à restaurer l'ordre divin et humain qui a été bouleversé par le crime de Labdacos. La tétralogie de Wajdi Mouawad reprend cette trame. La malédiction des Keller dans *Forêts* reprend celle des Labdacides mais ce maudissement est transmis par les femmes, sept générations durant, non pas vraiment par les hommes. En dehors du crime initial d'Alexandre, son inceste avec sa fille Odette, les autres actes, les crimes, les infanticides, les parricides, les fratricides, les viols, entretiennent une violence très impure à l'intérieur de cette famille maudite. Dans *Ciels*, la fureur est partout. Elle est mondiale. Le suicide de Valéry Masson et la mort de son fils, Anatole Masson, le chef des terroristes, ne l'exorcisent pas. Le comportement de Wilfrid dans *Littoral*, celui de Jeanne et de Simon Marwan dans *Incendies*, reprennent en revanche l'attitude d'Antigone à l'égard de son frère Polynice dans *Antigone* de Sophocle. Ils accomplissent ce qu'ils croient être leur devoir, respecter des rites funéraires, essayer d'enterrer leurs parents respectifs comme il conviendrait. Ces gestes sont symboliques. Ils tentent néanmoins de réduire la violence du monde.

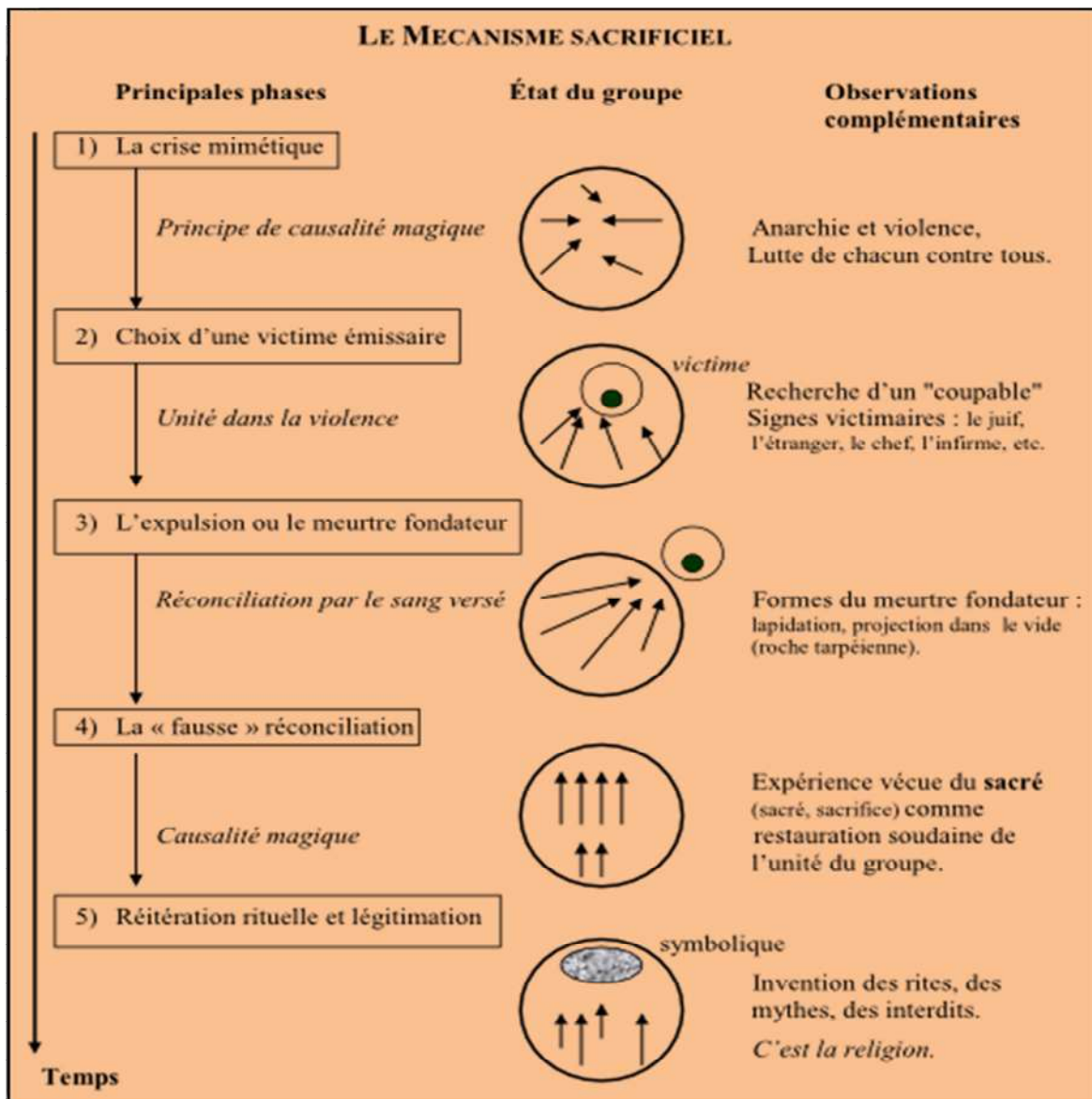
Afin de mieux comprendre ce mécanisme sacrificiel, on peut se référer à un schéma qui a été développé par Gérard Donnadiu sur la violence mimétique d'après René Girard. Ce schéma décrit les principales phases du mécanisme sacrificiel qui serait à l'œuvre dans les rites de sacrifices et dans les différentes pièces qui composent la tétralogie de Wajdi Mouawad. Il inspirerait la trame de la destinée des principaux personnages du *Sang des promesses*. *Littoral* et *Incendies* évoquent la violence qui s'est instaurée au Moyen Orient entre les musulmans et les chrétiens, entre Nihad Harmanni qui s'est converti à l'Islam pour devenir un combattant musulman et le tortionnaire de sa propre mère, Nawal Marwan. Le dramaturge fait allusion aux conflits contemporains entre l'Occident et

⁴³⁴ Sophocle, *Tragédies complètes, Œdipe-roi*, Paris, Gallimard, Collection « Folio classique », 1962, p.54.

l'Orient. Dans *Ciels*, l'évocation s'étend au monde entier et, plus particulièrement, aux pays qui ont provoqué les deux guerres mondiales.

Le processus sacrificiel est apparent dans le schéma suivant :

Figure n° 1 : Le mécanisme sacrificiel conçu par Gérard Donnadiou⁴³⁵



⁴³⁵ Gérard DONNADIEU. « Généalogie de la violence, Essais d'interprétation systémique à partir de l'œuvre de René Girard » [en ligne]. Disponible sur: <URL : <http://www.afscet.asso.fr/resSystemica/Violence04/donnadiou.pdf> (Consulté le 21/07/2016).

Le présent schéma visualise le développement systémique du sacré tout au long des phases 2, 3 et 4. Le sacré se positionne au centre du processus comme une force réconciliatrice entre les communautés quand la violence est poussée à son paroxysme à cause d'une crise mimétique. La découverte du sacré immanent nécessairement de la religion qui apparaît en cinquième phase dans le schéma, tente de légitimer certains faits humains pour rétablir de l'ordre et faciliter la guérison des maladies de la haine gangrenant les groupes sociaux. Sur ce point, René Girard écrit :

« Si les groupes humains peuvent tomber malades en tant que groupes pour des raisons qui tiennent à des causes objectives ou qui ne tiennent qu'à eux-mêmes, si les rapports au sein des groupes peuvent se détruire puis se rétablir à la faveur de victimes unanimement exécrées, il est évident que les groupes vont se remémorer ces maladies sociales conformément à la croyance illusoire qui en facilite la guérison, la croyance en la toute puissance des boucs émissaires. À l'exécration unanime, de celui qui rend malade, par conséquent, doit se superposer la vénération unanime pour le guérisseur de cette même maladie »⁴³⁶.

Les spectacles qui constituent *Le sang des promesses* décrivent des sociétés malades : le Liban et le Moyen Orient dans *Littoral* et dans *Incendies*, l'Europe dans *Forêts*, le monde dans *Ciels*. L'attention se concentre dans *Littoral* sur la famille de Wilfrid et les relations désastreuses qui existaient entre sa famille québécoise, sa mère et son père. Dans *Incendies*, Jeanne et Simon Marwan découvrent lentement ce qu'il en a été des malheurs de leur famille au Moyen Orient. *Forêts* étend cette description à la France et à toute l'ascendance de Loup. Chaque fois, un individu, Ismail dans *Littoral*, Abu Tarek dans *Incendies*, Anatole Masson dans *Ciels*, voire une succession d'individus, Alexandre Keller, Albert Keller, Edgar Keller et aussi Lucien Blondel, concentrent la haine sur leurs personnes. Toute la lignée paraît coupable, les femmes comme les hommes. Tous sont imprégnés d'une violence impure, meurtrière.

Un autre thème apparaît en filigrane : l'un des buts poursuivis par la quête des personnages relativement rédempteurs dans *Le sang des promesses*, ce serait de réussir à faire la part de ce qui relèverait dans leurs héritages familiaux d'une violence coupable, impure, d'une autre forme de violence, plus purificatrice. De nouvelles énigmes surgissent : le geste de Lucien Blondel, qui a tué son propre frère, Louis⁴³⁷, et qui accepte de tuer le frère jumeau de Léonie, à la demande de cette dernière pour sauver sa mère, Hélène, dans *Forêts*, est-il un crime supplémentaire ou une exécution qui aurait été

⁴³⁶ RENÉ, Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1978, pp, 201-202.

⁴³⁷ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, « op.cit », p.40.

justifiée, un acte de sacrifice rédempteur ? Lucien Blondel meurt au fond de la fosse où Hélène était retenue, tué par ce fils, cet être « informe, monstrueux »⁴³⁸, dépourvu de nom. Le monstre l'a emporté ». La violence maléfique a prévalu. Aucun commentaire de l'auteur ne permet de trancher.

Les enquêtes menées par les principaux personnages dans *Le Sang des promesses* aboutissent ainsi, parfois, à des impasses ou à de nouvelles sources de contradictions et d'interrogations. Ces orphelins, ces doubles, sont des victimes d'un châtement obscur. Ils subissent un destin qui leur est imposé dès la naissance ou qui leur est assigné par le sort. Dans *Forêts*, les jumeaux qui naissent sont le produit et le signe d'une union incestueuse et souvent d'un viol. C'est aussi le cas dans *Incendies*. Ils sont des enfants d'un malheur. Ils portent en eux le fardeau d'une faute commise par leurs parents. Ils ont aussi à vivre avec ce poids. Ils ont enfin à en comprendre le sens. Ils commencent à l'entrevoir.

IV. 2. Le sentiment de l'absolu

Le sentiment de l'absolu est la première expérience entrevue. Il est vécu de plusieurs manières dans la tétralogie. Au contact de la mort, les personnages découvrent la valeur de la vie. Le choc est chaque fois brutal. Après une période de bouleversement intime et de retour sur soi, ils sont prêts à tout donner, à tout investir pour redonner un sens à leur existence. Dans *Le sang des promesses*, explique Wajdi Mouawad, les récits, la relation qui rapporte les aventures et les épreuves imposées aux personnages, sont conçus pour faire découvrir « l'expérience la plus profonde qui puisse être. Pour arriver à la révélation, il faut passer par la narration. Il faut faire croire au spectateur qu'il va mourir et ne le lâcher qu'au moment où il est convaincu d'être dans la mort, afin qu'il ressente de nouveau le sentiment de la vie »⁴³⁹. Les descriptions, les confessions, les discussions cherchent à dévoiler l'essence de l'homme affronté à une destinée cruelle. Les décès, les meurtres, les attentats, les guerres révèlent le fond inhumain de l'humanité. Ils incitent

⁴³⁸ *Ibidem*, p.135.

⁴³⁹ Wajdi MOUAWAD. Hortense ARCHAMBAULT. Vincent BAUDRIELLER, « Voyage pour le Festival d'Avignon 2009 » [en ligne] Disponible sur le site :<URL : http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:N9qevkFe9eIJ:www.festival-avignon.com/lib_php/download.php%3FfileID%3D78%26type%3DFile%26round%3D198452645+&cd=1&hl=en&ct=clnk (Consulté le 26/12/2016)

aussi les principaux personnages de tétralogie à vouloir réaffirmer des valeurs plus humaines, l'intuition de l'infini et de grandes valeurs cardinales, associées à l'eau, au feu, à la terre et à l'air.

L'intuition de l'infini s'exprime de multiples manières. Les titres de chacun des spectacles de la tétralogie le manifestent. Ils dissimilent et ils manifestent la présence d'une autre série de références, à la frontière de la psychanalyse et de la littérature, à la mensée et aux écrits du philosophe français Gaston Bachelard. En effet, quatre éléments fondamentaux qui s'attachent à la rêverie et étudiées par cet auteur sont présents à travers les intitulés des pièces qui composent *Le sang des promesses* : l'eau dans *Littoral*, le feu dans *Incendies*, la terre, voire le végétal dans *Forêts*, et l'air dans *Ciels*. Ils font allusion en effet aux titres de quatre essais de ce philosophe, *L'eau et les rêves*, paru en 1941, pour *Littoral*, *La psychanalyse du feu* publié en 1938 pour *Incendies*, *La Terre et les Rêveries du repos* et *La Terre et les Rêveries de la volonté*, édités en 1946 et 1948 respectivement, pour *Forêts*, et *L'Air et les Songes* en 1943 pour *Ciels*.

Une autre strate de lectures cachées apparaît. Le dramaturge reprendrait la conception que Gaston Bachelard se fait de ces quatre éléments alchimiques pour rendre sensible ce qui est invisible et pour y associer des émotions. Ces éléments renverraient à des « forces imaginaires [qui] creusent le fond de l'être ; elles veulent trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel. Elles dominent la saison de l'Histoire. Dans la nature, en nous, et hors de nous, elles produisent des germes, des germes où la forme est enfoncée dans une substance, où la forme est interne »⁴⁴⁰. L'imagination créatrice aurait besoin d'un support matériel, l'un de ces éléments, pour être significative car « seule une matière peut recevoir la charge des impressions et des sentiments multiples. Elle est un bien sentimental »⁴⁴¹, explique Gaston Bachelard.

Dans *Le sang des promesses*, l'inspiration de chacun des spectacles s'inscrirait sous le signe de l'un d'entre eux, illustrant une réflexion contenue dans *L'eau et les rêves* : « En effet, nous croyons possible de fixer, dans le règne de l'imagination, une loi des quatre éléments qui classent les diverses imaginations matérielles suivant qu'elles s'attachent au feu, à l'air, à l'eau ou à la terre »⁴⁴². C'est aussi une façon de la part de l'auteur d'inviter ses

⁴⁴⁰ Gaston BACHELARD. *L'eau et les rêves, essais sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1942, p. 7.

⁴⁴¹ *Ibidem*. p.7.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 10.

lecteurs ou ses spectateurs à rechercher d'autres significations sous les apparences des histoires racontées. Une remarque de Gérard Genette, un autre critique et théoricien de la littérature, incite de la même manière dans *Figure I*, un essai paru en 1996, à « chercher le sens et la cohérence d'une œuvre au niveau des sensations, des rêveries substantielles, des préférences avouées ou inavouées pour certains éléments, certaines matières, certains états du monde extérieur, au niveau de cette région de la conscience, profondes mais ouvertes aux choses »⁴⁴³. Les pièces réunies dans *Le sang des promesses* seraient à déchiffrer sur plusieurs portées. La phénoménologie de l'image pourrait en être une des approches. Dans cette perspective, Wajdi Mouawad a déclaré :

« *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. Ils m'auront appris qu'à la croisée des chemins il pouvait y avoir l'autre. Que l'enfance était un couteau planté dans la gorge. Que la vie est faite pour être donnée, quitte à être perdue, cassée, anéantie. Que ma plus grande peur consiste à ce qu'un jour je sois dans l'obligation de prononcer les mots de Caïn »⁴⁴⁴.

Mouawad s'inscrit ainsi dans la démarche bachelardienne qui postule que l'image fait partie d'un « dynamisme spécial »⁴⁴⁵, qu'elle s'inscrit dans un processus qui lui permet d'aboutir à des révélations au terme d'un trajet qui va de l'imagination à la matière. La démarche peut aussi s'inverser. Les essais de Gaston Bachelard posent une question : « Dis-moi quel est ton infini, je saurais le sens de ton univers, est ce l'infini de la terre ou du ciel, est ce l'infini de la terre profonde ou celui du bûcher ? »⁴⁴⁶. La réponse de Wajdi Mouawad est complexe. Le dramaturge manifesterait un sentiment de l'infini qui renverrait aux quatre éléments, associés au Liban. Il les énumère ainsi : « arraché à la mer voici *Littoral*, arraché au désir voici *Incendies*, arraché à la montagne voici *Forêts*, arraché aux oiseaux voici *Ciels* »⁴⁴⁷. La mer, le désir, la montagne et les oiseaux dont l'écrivain parle dans cette citation symbolisent la nostalgie qu'il continue d'éprouver pour son pays natal, pour les lieux où il est né. Qu'en est-il des manifestations poétiques de l'imagination de ces quatre éléments, l'eau, la terre, le feu et l'air ?

⁴⁴³ GENETTE, Gérard, *Figure I*. Paris : Seuil, 1966, p. 109.

⁴⁴⁴ MOUAWAD, Wajdi, *Le sang des promesses, puzzle, racines, et rhizomes*. Paris : Actes Sud/ Leméac, 2009, p.5.

⁴⁴⁵ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti, 1943, p.15.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p 15.

⁴⁴⁷ MOUAWAD, Wajdi, *Le sang des promesses*, « op. cit », p.6.

2-1 la puissance de l'eau

La puissance de fascination de l'eau se manifeste dans *Littoral*. La pièce se divise en six séquences qui marquent les étapes de l'itinéraire qui est suivi par Wilfrid. Il part d'un « *Ici* » où il vit une histoire traumatisante causée par l'annonce qui lui est faite de la mort de son père. Puis, il se retrouve dans l'obligation de faire un retour vers « Hier », en entreprenant un voyage imaginaire, onirique, dans la mémoire, vers le passé. Il découvre ensuite ses origines et son histoire familiale grâce à un autre voyage, réel, vers « Là-bas ». Son aventure le mène à croiser « L'Autre » qui l'accompagne sur le « Chemin » vers « Littoral », le lieu qui sera la sépulture marine de son père. L'image de *Littoral* est ainsi rattachée à l'eau de la mer, à laquelle on attribue l'imaginaire de la vivacité, de la légèreté de la vie, de la mort et de l'obscurité. Elle est aussi liée au désir, à la purification, à la pureté de l'enfance. Selon Gaston Bachelard, cet élément, « l'eau est l'objet [...] des plus grandes valorisations de la pensée humaine [parmi lesquelles on trouve] la valorisation de la pureté. Que serait l'idée de la pureté sans l'image d'une eau limpide et claire, sans ce beau pléonasme qui nous parle d'une eau pure? L'eau accueille toutes les images de la pureté »⁴⁴⁸. Dans *Littoral*, l'eau de la mer est lustrale. C'est un signe de pureté. C'est une eau qui lave le corps et l'âme d'Ismail, le père de Wilfrid et qui le purifie de tous les péchés. Après avoir choisi un lieu approprié, Wilfrid décide de laver le corps de son père avant de l'offrir aux vagues. La scène se déroule comme s'il jouait en un film :

« LE CAMERAMAN. Ca roule.

LE SCRIPTE. Déshabillage du père, prise 1

LE REALISATEUR. Trois, deux, un !... ACTION ! Wilfrid, tu déshabilles ton père, et c'est comme si tu dévoilais la face cachée de la lune ! Tu rentres dans un terrain vierge ! Tu as devant toi un paysage cosmique ! »⁴⁴⁹.

Le personnage de Wilfrid inaugure la scène de la purification par le déshabillage du père pour dévoiler « la face cachée de la lune », autrement dit, pour découvrir ce qui avait été dissimulé depuis toujours. Les images employées par le réalisateur de ce tournage sont assez ampoulés : il invite le héros à explorer un « terrain vierge », celui de la mer. Il est au contact de l'univers, le paysage est « cosmique » ! Un peu plus loin dans le récit, ce sont ses amis, Amé, Sabbé et Massi qui lavent également le corps du père. Pour Mai Mohamed Loai Hussein dans sa thèse sur l'écriture dramatique de Wajdi Mouawad, « Cette eau est

⁴⁴⁸ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, « op. cit », p.22.

⁴⁴⁹ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, « op. cit », p. 90.

un symbole d'homogénéité et d'intégrité dans la mesure où elle tend à fondre le multiple dans l'unité fondamentale de la matière élémentaire d'origine »⁴⁵⁰. Ce corps « s'en va dans la mer »⁴⁵¹. On a assisté à un acte sacré, à un rite d'extrême-onction et d'ondoiement par immersion. La mer devient la tombe du père, Ismail, et le fils, Wilfrid, se sent libéré, délivré des soucis qui l'accablaient. Il peut rêver à une éternité transparente en regardant l'étendue immense de la mer. Il est au contact de l'absolu et de l'infini. Gaston Bachelard décrit à ce propos le soulagement que la mer peut procurer : « La contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale: un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain devant un monde qui porte le signe de l'infini [...]. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille »⁴⁵². Face à cette immensité, Joséphine se met aussi à rêver et exprime son désir d'une union spirituelle et charnelle avec Wilfrid : « laisse le mort et embrasse moi »⁴⁵³, dit-t-elle. Pour eux deux, une autre vie commence.

Dans *Littoral*, les vagues, le ressac, la mer, sont à l'origine de la commune résurrection de Wilfrid, de Joséphine, de Simone, de Sabbé, de Massi et d'Amé. Tous se sont baignés dans son écume. Tous ont cédé à son appel. Tous retournent à la vie : « Demain », déclare Sabbé, « nous nous remettons en route, nous longerons le littoral jusqu'à la prochaine ville, puis jusqu'au prochain pays, puis, pourquoi pas, jusqu'au prochain continent »⁴⁵⁴. Ces rêveries de l'eau sont à la source du sentiment de l'absolu qui les étirent. Le feu, par contre, provoque des réactions différentes dans *Le sang des promesses*.

2-2 La violence du feu

Le feu de la violence et de la guerre traverse les quatre sections d'*Incendies* intitulées successivement : « Incendie de Nawal », « Incendie de l'Enfance », « Incendie de Jannaane » et « Incendie de Sarwane » dans *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad.

⁴⁵⁰ HUSSEIN, Mai Mohamed Loai. *Carrefours rhizomatiques de l'écriture dans le théâtre de Wajdi Mouawad, Le sang des promesses*. Thèse de doctorat, en philosophie, soutenue en 2014. Univ : d'Alberta, Canada, p.199.

⁴⁵¹ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, « op.cit », p.143.

⁴⁵² Gaston BACHELARD, *La poétique l'espace*. Paris : Les presses Universitaires de France. Collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1961, pp. 160-170.

⁴⁵³ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, « op.cit », p.132.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p.134.

C'est une image et un symbole de destruction, de désintégration d'une société ou de la souffrance d'une personnalité, celle de Jeanne, dite « Jannaane » ou de Simon, dit encore « Sarwane ». C'est aussi un signe de purification. Il détruit le mal. Son symbolisme est très ambigu.

Dans *Incendies*, la première séquence, « Incendie de Nawal », s'ouvre en 2002 sur la lecture du testament de Nawal Marwan dans l'étude d'un notaire québécois, Hermine Lebel. Les enveloppes que celui-ci remet aux deux héritiers de Nawal Marwan, à ses deux enfants jumeaux, Jeanne et Simon Marwan, contiennent une énigme à résoudre qui va les pousser à entreprendre leur quête. Celle-ci se déroule en plusieurs étapes. La seconde séquence, « L'incendie de l'Enfance », reconstitue l'histoire de Nawal Marwan à différentes âges, à 19 ans, à 64 ans, à 40 ans. Quand Jeanne et Simon Marwan découvrent l'horrible vérité de leur naissance, chacun des deux se sent comme ravagé par un incendie d'émotions et de violences intérieures propre à elle ou à lui. Un commentaire de Gaston Bachelard dans son ouvrage sur *la Psychanalyse du feu* peut éclairer ce qu'ils ressentent :

« Un phénomène privilégié qui peut tout expliquer. [...] il est l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. Il est bien-être et il est respect. C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire : il est donc un des principes d'explication universelle »⁴⁵⁵.

Ces incendies sont métaphoriques. Ils sont un révélateur de la violence des pulsions humaines. Les réactions de ces jumeaux sont dissemblables. Simon Marwan est un boxeur professionnel. Il ne pense qu'à ses combats. Les révélations contenues dans le cahier rouge que Narwal Marwan a légué à ses enfants le laissent relativement indifférent alors que sa sœur, Jeanne Marwan, en est bouleversée. Pourtant, de proche en proche, Simon et Jeanne se heurtent sur leur chemin à des vérités horribles, à des surprises douloureuses. La troisième séquence, « L'incendie de Jannane », présente encore Narwal Marwan à différentes époques, à 40 ans, à 45 ans, à 60 ans. Les jumeaux apprennent la véritable identité de leur frère et de leur père : Nihad Hamani-Abu Tarek. Ils ne font qu'un. La quatrième séquence, « Incendie de Sarwane », résume l'histoire de ce frère mystérieux en évoquant à nouveau Narwal Marwan à 15 ans quand elle accouche de Nihad, à 45 ans

⁴⁵⁵ Gaston BACHELARD, *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, Collection « Folio/ Essais », 1949, p.17.

quens elle accouche de Jeanne et de Simon et à 60 ans quand elle reconnaît son fils, en prison, quinze années plus tard.

Jeanne et de Simon Marwan savent désormais qu'ils sont « nés de l'horreur »⁴⁵⁶. L'histoire de leur naissance oscille entre bonheur et abomination. La dernière lettre de Narwal Marwan, celle que le notaire Hermine Lebel, remet aux jumeaux à la toute dernière scène d'*Incendies*, résume cette « histoire d'amour [qui] prend sa source dans le sang, le viol [...]». Le sanguinaire et le violeur tient son origine dans l'amour »⁴⁵⁷. L'aveu est douloureux. Narwal Marwan invite Jeanne et de Simon à pardonner, à dominer les « incendies », les émotions passionnées et désordonnées qu'ils ont pu avoir éprouvé au fur et à mesure de leurs découvertes, à son propre exemple. De principe de mort, le feu peut se transformer en un « principe de vie »⁴⁵⁸. Par son attitude, Narwal Marwan donne à ses enfants une leçon d'éternité qui rejoint une observation de Gaston Bachelard dans *La psychanalyse du feu* : « L'amour, la mort et le feu sont unis dans un même temps instant. Par son sacrifice dans le cœur de la flamme, l'éphémère nous donne une leçon d'éternité. [...] Tout perdre pour tout gagner. [...] L'amour n'est qu'un feu à transmettre. Le feu n'est qu'un amour à surprendre »⁴⁵⁹. Jeanne et Simon se sont acquittés de ce qu'elle leur avait demandé lors de l'ouverture de son testament. Ils peuvent connaître l'apaisement.

Les embrasements de la colère, les explosions de haine, l'exaspération des passions qui se produisent dans *Incendies* et qui en déterminent le rythme véhément sont autant d'indices de l'intensité des émotions que ressentent les membres de la famille Marwan, meurtris par la guerre, par l'inceste et par les viols dont Narwal Marwan a été la victime au temps de sa détention en son pays lointain. Dans la mesure où l'histoire de cette dernière reprend en partie celle de la reine Jocaste, la résurgence directe et indirecte du mythe d'Œdipe dans *Le sang des promesses* acquiert des significations supplémentaires.

⁴⁵⁶ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, « op.cit », p.126.

⁴⁵⁷ *Ibidem*. p.132.

⁴⁵⁸ *Ibidem* p.82.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, pp. 36-48.

2-3 La rêverie de la terre

Dans *Forêts*, ce serait plutôt une rêverie de la terre qui dominerait. L'histoire de la famille Keller commence en septembre 1871, quelques mois après la fin de la guerre franco-allemande de 1870-71 et l'annexion de l'Alsace-Lorraine par l'Allemagne. Alexandre Keller, un strasbourgeois, s'apprête à abandonner la nationalité française au profit de la nationalité allemande pour préserver ses intérêts financiers et sa fortune. Son fils Albert refuse de le suivre et s'installe avec sa famille à partir de 1874 dans un domaine qui est situé au milieu de la forêt des Ardennes et où il fonde un zoo. C'est un « paradis secret »⁴⁶⁰, entouré d'arbres. Jeanne, Léonie et Marie n'ont jamais quitté ce « coin reculé »⁴⁶¹ au cœur de cette forêt. Cette référence au règne végétal apparaît au début de la seconde séquence de *Forêts*, intitulée « Le sang de Léonie ». C'est aussi une « forêt maudite »⁴⁶² dont tous les chemins d'accès ont été barrés par le père, Albert, avant que celui-ci ne disparaissent. Les trois femmes sont prises au piège. De ce lieu surgit dans la pièce, dans l'imagination de Wajdi Mouawad, un univers singulier où plusieurs personnages, Léonie, Jeanne, Marie, Lucien, Edmond, le jumeau sans nom de Léonie vont vivre un huis-clos délétère.

En ce lieu isolé, Albert Keller avait tenté de donner corps à un rêve magnifique qu'il avait décrits en ces termes à sa femme, Odette :

« Nous allons quitter l'Alsace, Odette, et nous resterons français. Nous resterons libres. Nous allons nous exiler mais notre exil, je te le promets, sera source d'un monde nouveau que nous bâtirons ensemble. Écoute mon rêve, laisse-le te consoler. [...] Je vais acquérir une terre, isolée de tout, loin de la suspicion des hommes et de leur perversité ; une terre avec des arbres partout, une rivière, un monde vierge et secret, un paradis [...], un éden enfoncé profondément au cœur de la forêt des Ardennes. Là, nous construirons une magnifique maison et nous ferons venir, de par le monde, les animaux les plus fabuleux, les plus splendides, les plus sauvages, [...] un monde où les animaux et les humains vivront côte à côte [...]. Cela, ce retour fabuleux vers les origines de la bonté, je le sais, [...] saura nous arracher à la violence du monde d'aujourd'hui qui broie chacun d'entre

⁴⁶⁰ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, « op.cit », p.42.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p.41.

⁴⁶² *Ibidem*, p.49.

nous »⁴⁶³. La vision est idyllique, l'utopie généreuse, le rêve exaltant. En mars 1917, quand le soldat Lucien Blondel, un déserteur, arrive en cette place retirée, il commence par tuer Louis, son frère, il y découvre trois femmes qui y vivent en recluse, une quatrième, la mère, Odette Keller, dont on ne sait pas si elle est encore vivante au fond de la fosse du zoo où elle s'était précipitée, et un monstre difforme, le frère jumeau de Léonie. Le rêve s'est transformé en un cauchemar. Cette terre est devenue un lieu maudit, souillé par l'inceste, le viol et les meurtres.

Les rêveries, les pensées et les images que cet endroit suscite dans *Forêts* sont parfaitement antinomiques. Cette forêt inspire à Albert des illusions fantasmagoriques extraordinaires. Pour lui, les arbres, le végétal, sont un abri, une promesse, l'assurance de pouvoir connaître un exil heureux en ce coin des Ardennes. Il retrouve quelque chose des remarques et des réflexions de Gaston Bachelard dans *L'air et les songes* :

« Comment ne pas comprendre qu'au monde végétal s'attache un monde de rêveries si caractéristiques qu'on pourrait désigner bien des végétaux comme des inducteurs de rêverie particulière ? La rêverie végétale est la plus lente, la plus reposée, la plus reposante. Qu'on nous rende le jardin et le pré, la berge et la forêt, et nous revivons nos premiers bonheurs »⁴⁶⁴.

Cet univers végétal que *Forêts* évoque d'une manière un peu confuse dès son titre dans *Le sang des promesses* permettrait de retrouver un bonheur perdu et de redécouvrir une harmonie intérieure. La forêt serait une source de consolation.

Ce symbolisme est beaucoup plus négatif pour Edgar, le frère d'Hélène, qui aspire à fuir ce lieu. Cette « maison perdue au beau milieu d'une grande et profonde forêt »⁴⁶⁵, le zoo qui l'entoure, représentent pour lui « l'enfer, la folie, la peine et la haine assurée »⁴⁶⁶. Il veut en partir. Il veut sortir du rêve d'Albert qui, tente-t-il d'expliquer à sa sœur, « est en train de nous avaler, c'est son rêve, Hélène, le sien, pas le notre ! »⁴⁶⁷. Ce lieu est un enfer, une prison, qu'il rejette avec véhémence. Depuis sa petite enfance, il n'a connu que :

« La forêt. À perte de vue, la forêt et partout, partout, partout, partout, partout, partout, partout la forêt et au milieu [...] nous, sans personne à aimer, sans personne à rencontrer et jamais, jamais le moindre espoir pour rêver ! »⁴⁶⁸.

⁴⁶³ *Ibidem*, p.99.

⁴⁶⁴ Gaston BACHELARD. *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Librairie José Corti, 1943. 17 réimpressions, 1990, p. 204.

⁴⁶⁵ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, « op.cit », p.112.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p.121.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p.117.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p.116.

Il est en rage. Il est convaincu que s'ils restent en ces lieux, ils deviendront « fous, cinglés, hallucinés, complètement frappés, tapés ! »⁴⁶⁹, qu'ils seront tous conduits « à la folie et à la monstruosité assurée »⁴⁷⁰. Son désespoir est absolu. Il ne parviendra pas à échapper à la malédiction des Keller. Et, à l'instar, d'Œdipe, il tuera son père, Albert, il violera sa sœur, Hélène, et il se précipitera du haut de la maison dans une cage où vivaient des ours noirs d'Amérique qui le déchiquetteront dans leur colère. Sa mère, Odette, devenue complètement folle, se jettera à son tour dans cette même fosse. Le dénouement est atroce. Dans la pièce de Wajdi Mouawad, la forêt est aussi une promesse de mort.

Telle qu'elle est consignée dans le journal intime d'Edmond Keller qui est remis à Loup par son notaire dans *Forêts*, la fin de la lignée des Keller est tragique. Les rêveries qui ont conduit Albert Keller à tenter de créer un lieu utopique au milieu de la forêt ardennaise et à imposer son rêve aux membres de sa famille tournent au cauchemar comme s'il existait en ces rêves une puissance de destruction dangereuse, néfaste, fatale, secrétée par les arbres de cette forêt maléfique.

2-4 L'énigme dans l'air

En contrepoint, *Ciels* invite aux rêveries de l'air et du ciel. C'est la dernière œuvre de la tétralogie. Isolée dans un lieu qui est tenu secret, une cellule internationale, francophone, d'agents du contre-espionnage cherche à combattre une menace terroriste et à décrypter les messages qui sont échangés par l'intermédiaire de réseaux de télécommunications informatisés. L'entreprise se révélera être un échec. Le code utilisé prend appui sur un tableau de la Renaissance, *L'Annonciation* du Tintoret. Il est déchiffré trop tard. Les attentats se produisent. Des bombes explosent le même jour, à peu près à la même heure, en huit grands musées à Paris, Londres, New York, Padoue, Berlin, Tokyo, Saint-Pétersbourg et Montréal.

En peinture, un « ciel » désigne la représentation de l'espace aérien dans la partie supérieure d'un tableau. Le titre, « Ciels », joue sur plusieurs sens de ce terme. Opposé à la « mer » ou à la « terre », le mot s'applique à l'espace que l'on voit au-dessus de soi comme une voute circonscrite par l'horizon, et, par extension, au séjour de Dieu ou des dieux. Le

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p.117.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p.119.

pluriel, « Ciels », serait une invitation à en explorer des significations multiples, a affirmé Wajdi Mouawad. Cette polysémie revendiquée est très embrouillée.

Ce spectacle, *Ciels*, paraît construit sur une série de jeux de mots et d'associations d'idées qui procèdent par analogies, ressemblances et approximations. Le « ciel », la partie supérieure de la toile d'un tableau renvoie à la notion de « web », de « toile d'araignée », le système de télécommunications internationales par l'intermédiaire duquel sont interceptées dans la pièce d'innombrables « conversations indépendantes »⁴⁷¹. Par extension, ces « ciels » semblent désigner l'« éther », l'espace infini à travers lequel ces messages sont échangés. Dans un sens plus métaphorique, le « ciel » est le lieu où séjournent les bienheureux, les élus, après la mort, et, plus précisément, la divinité, la Providence, Dieu, la transcendance. En astrologie, le « ciel » désigne la disposition des astres envisagée du point de vue de leur influence sur la destinée humaine.

À la limite, ce pluriel très singulier et énigmatique qui est utilisé par Wajdi Mouawad, « Ciels », pourrait se traduire par les « Dieux ». Mais cette dimension est manifestement refusée par l'auteur. Ce « ciel » ou ces « ciels » sont vides. Dieu, la croyance en Dieu, est absent. Le recours au tableau du Tintoret, l'*Annonciation*, faite à Marie par l'ange Gabriel, aurait pu réintroduire une aspiration au ciel, mais l'interprétation qui en est proposée à la séquence 14 de *Ciels* la récuse. Clément Szymanowski y résume la lecture de ce tableau du Tintoret élaborée par Valéry Masson, l'une des membres de la cellule contre-terroriste. Il affirme que, sur cette peinture, « Marie est Occident en sa maison, un Occident vierge qu'il faut violer pour le forcer à réaliser l'inconfort de sa position bien commode [...] Marie est l'Occident violé, et l'ange, le terroriste-violeur, le Saint-Esprit est le viol qui les ordonne, c'est-à-dire l'attentat »⁴⁷². L'explication est très blasphématoire. Une interprétation sacrilège du point de vue de la religion chrétienne se superpose à la signification initiale du tableau au XVI^e siècle et à ce qu'en dit sa source, l'*Évangile* de Luc, chapitre I, versets 26-38, où l'ange Gabriel annonce seulement à Marie qu'elle deviendra la mère de Dieu. Les propos prêtés à Clément Szymanowski et à Valéry Masson sont une pure provocation. L'intrigue, au demeurant très ingénieuse, de *Ciels*, repose sur cette conviction très contestable.

Les premiers mots de *Ciels* donnent le ton général de la pièce :

« Lieu sans présence humaine

⁴⁷¹ MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, Montréal, Leméac, Collection « Babel », 2009, p. 21.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 77-78.

Technologie informatique
Ciel de millions de voix
Chaos de langues, de paroles, d'intimités,
Interceptées, scannées, classées.
Un magma qui dure.
Un signal. Une voix est repérée,
Décodée, syntonisée, clarifiée.
Elle surgit »⁴⁷³.

La pièce est une sorte d'enquête orientée vers le futur et se présente comme une énigme à résoudre. Un attentat à venir doit être déjoué. Pour y parvenir, il faut déchiffrer des messages codés qui sont interceptés par des systèmes d'écoute des conversations téléphoniques échangées dans le monde entier. Des voix s'entrecroisent. Les langues se mélangent. Des écrans de télévisions montrent des scènes de guerre, des bombardements. Le désordre est général. Le spectacle commence ainsi, *in media res*. Il s'achève sur des visions d'horreur, « de corps démembrés et de tableaux [...] déchiquetés »⁴⁷⁴ à l'intérieur des musées qui ont été attaqués. L'écriture, aussi, devient « polyphonique puisque le son, l'image, le texte seront, chacun, une écriture différente qui aura à se fondre l'une dans l'autre »⁴⁷⁵. Tous les modes d'expression concourent à illustrer cette impression de chaos général. L'intention est pessimiste. Les révoltes individuelles décrites dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* deviennent collectives et concernent tout une génération, celle des enfants meurtris par les guerres récentes. « La jeunesse du XX^e siècle, dans le silence de son charnier, trouvant parole dans la jeunesse du XXI^e siècle, fera entendre sa voix et son cri effroyable »⁴⁷⁶, commente Wajdi Mouawad. La référence au mythe d'Œdipe devient aussi très ténue. Les références revendiquées par l'écrivain aux écrits de Gaston Bachelard, à *L'Air et les Songes* deviennent très forcées. L'inspiration de *Ciels* ne se situe pas sur le même plan que celle des autres pièces du *Sang des promesses*.

De fait, tous les éléments, l'eau, le feu, la terre, l'air, se mêlent dans cet univers de *Ciels*, « comme si l'eau devenait feu et le feu devenait bois »⁴⁷⁷, comme le commente Dolorosa Haché, l'un des personnages de la pièce. On y trouve des images, des voix, des

⁴⁷³ *Ibidem*, p.15.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p.110.

⁴⁷⁵ Dans Carré de l'hypothénuse, présentation de *Ciels* par Wajdi Mouawad. Voir le site : <http://www.theatre-contemporain.net/contacts/Cie-Au-Carre-de-lHypotenuse/videos/>

⁴⁷⁶ MOUAWAD, Wajdi. *Ciels*, « op. cit », p.81.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p.73.

couleurs, de la vie, de la mort, du visible, de l'invisible, de l'amour et de la haine, de la beauté et de la laideur. Tout se brouille aussi. Le propos central du dramaturge se situe peut-être ailleurs.

IV-3. Des pulsions premières

La reprise du mythe d'Œdipe dans la tétralogie donne pourtant des indications sur la nature du projet que Wajdi Mouawad aurait poursuivi entre 1997 et 2009, et qu'il paraît avoir continué avec la même ténacité dans ses créations ultérieures. Dans *Le sang des promesses*, c'est l'inconscient comme source de création qu'il aurait tenté d'explorer. Il s'est d'ailleurs lui-même mis en scène dans *Seuls*, en 2008, un « solo », un monologue dramatique, ponctué d'images et de voix *off*, créé en 2008. Un personnage, Harwan, fils d'un réfugié libanais qui a fui son pays ravagé par la guerre pour se réfugier au Québec avec sa famille, sert de prête-nom à l'auteur. Il se livre à une entreprise d'introspection. Il se raconte. Il explore son univers intérieur, son passé, son enfance, sa langue maternelle perdue. Cet entretien avec lui-même, dans *Seul*, permet peut-être de mieux comprendre ce qui serait le fil conducteur des quatre pièces du *Sang des promesses*, un voyage vers la créativité de l'inconscient, une recherche sur les pulsions humaines premières, un retour vers les origines de la conscience et une remontée vers l'héritage des mythes antiques.

3-1 La créativité de l'inconscient

La créativité de l'inconscient et de désirs inconscients, ignorés, méconnus, ou refoulés, seraient au cœur des préoccupations de Wajdi Mouawad dans *Le sang des promesses*. La résurgence du mythe d'Œdipe en est un indice dans la tétralogie. L'histoire d'Œdipe le mène vers les descriptions psychanalytiques de l'activité psychique individuelle, les théories de Sigmund Freud sur la genèse du « complexe d'Œdipe » et vers ce qui se trouverait aux origines mêmes des conduites humaines. Dans *Seul*, il revient vers sa propre enfance. Mais Wilfrid le faisait déjà dans *Littoral*, ainsi que Jeanne et Simon Marwan dans *Incendies* ou Loup dans *Forêts*. C'est à cet âge que se seraient manifestées les premières tendances qui auraient prédéterminé la révolte de tous ces jeunes gens dans chacune de ces pièces. Ce sont les ruptures et les abandons subis à cet âge qui expliqueraient les actes commis par la suite, les meurtres, les incestes, les viols.

Or, « l'Œdipe » ou le « complexe d'Œdipe » est un concept central de la psychanalyse. Il se définit comme le désir inconscient d'un enfant, garçon ou fille, d'entretenir une relation sexuelle avec le parent du sexe opposé, d'accomplir donc un inceste et d'éliminer le parent rival du même sexe, et donc de commettre un parricide ou un matricide. Selon Sigmund Freud lui-même, la légende d'Œdipe qui a inspiré Œdipe-roi à Sophocle serait la meilleure illustration de ce désir que tout enfant ressentirait, et des défenses, des interdits et des proscriptions qui le censurent et qui le refoulent dans l'inconscient.

Ces manifestations érotiques apparaissent dès l'enfance. Dans ses *Leçons sur la psychanalyse (Über Psychoanalyse)* qui datent de 1910, Sigmund Freud explique comment l'enfant trouve en ses parents le premier objet de désir dont il doit apprendre à se détacher pour trouver sa place et jouer son rôle social :

« Il est inévitable et tout à fait logique que l'enfant fasse de ses parents l'objet de ses premiers choix amoureux. Toutefois, il ne faut pas que sa libido reste fixée à ces premiers objets ; elle doit se contenter de les prendre plus tard comme modèles et, à l'époque du choix définitif, passer de ceux-ci à des personnes étrangères. L'enfant doit se détacher de ses parents : c'est indispensable pour qu'il puisse jouer son rôle social »⁴⁷⁸.

L'extériorisation des instincts ou leur refoulement rapide se fait d'abord au sein de la famille. L'enfant commence ensuite, peu à peu, à prendre de la distance pour se découvrir et assumer son rôle au sein de la société. Ce sont les altérations de ce processus de maturation qui intéressent Wajdi Mouawad chez ses personnages. Dans le même ordre d'idées, ce qui aurait fait le succès de ce mythe depuis l'Antiquité, c'est son pouvoir de fascination émotionnelle. Pour Sigmund Freud, « Œdipe tue son père et épouse sa mère ne fait qu'accomplir un des désirs de notre enfance »⁴⁷⁹. Cette tentation serait universelle. Dans la tétralogie, des événements, des viols, provoquent l'enchaînement des meurtres et des incestes. Ils seraient les expressions des réactions qui se seraient produites contre ces agressions dans l'inconscient des différents personnages.

Les jumeaux Simon et Jeanne Marwan dans *Incendies* sont le fruit d'un viol. Leur père, Nihad Harmanni dit Abou Tarek, aurait éprouvé ce désir incestueux pour sa mère, Narwal Marwan, sans le savoir, comme Œdipe, il la viole à de multiples reprises sans se rendre compte de ce crime. Narwal Marwan, sa mère, est une autre Jocaste mais qui finit

⁴⁷⁸ Sigmund FREUD. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Traduction de l'allemand par Yves Le Lay, 1921, Edition du groupe Ebooks libres et gratuits, p. 45.

⁴⁷⁹ Christian DEMOULIN. « L'Œdipe rêve de Freud ». In : *Psychoanalytische*, 2002, 20, 3: 397-414.

par lui pardonner, qui ne tue pas comme la mère d'Œdipe, qui et l'invite à rester et à vivre ensemble avec ses frère et soeur (ses propres enfants). Dans *Forêts*, Edgar désire sa sœur jumelle, Hélène, et la viole avant de se tuer parce qu'elle avait manifesté une passion délirante pour son père Albert Keller qui avait refusé de prendre conscience de leur inceste. *Le sang des promesses* examine à peu près toutes les formes d'inceste, celui d'un fils avec sa mère dans *Incendies*, ou d'un père, Alexandre Keller, avec sa (belle)-fille, Odette, dans *Forêts*, ou d'un frère, Edgar, avec sa sœur Hélène, dans *Forêts* aussi. Toutes ces amours impossibles ou interdites entre les mêmes membres d'une famille, symbolisent le désir peut-être plus secret de s'attacher à la mère-terre. Le moteur premier des réactions des personnages de Wajdi Mouawad, ce serait ce désir incestueux inconscient, le désir de mériter l'affection de la mère et, au-delà, de la mère-patrie, de la terre du Liban.

La reprise des mythes antiques et l'entremêlement de l'histoire des Labdacides et de la légende des Atrides est fort remarquable dans la tétralogie. Le dramaturge veut éclairer par ce retour aux sources de la littérature et du théâtre grecs de nouvelles formes de crises identitaires et de révolte. Wajdi Mouawad n'a d'ailleurs jamais cessé de monter et de remonter *Œdipe-Roi* et *Œdipe à Colonne* au théâtre. Il connaît intimement ce mythe d'Œdipe. Une réflexion de Jean Starobinski dans sa préface au livre d'Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe*, paru en 1949, éclaire la portée de ces emprunts :

- « - Moi, c'est comme Œdipe.
- Œdipe, c'était donc nous.
- Hamlet, c'est encore Œdipe mais refoulé.
- Hamlet, c'est le névrosé, l'hystérique dont j'ai à m'occuper quotidiennement »⁴⁸⁰.

Ce « Moi », c'est Sigmund Freud qui parle et qui établit une chaîne d'équivalences entre les figures d'Hamlet chez William Shakespeare, d'Œdipe chez Sophocle, et lui-même, le médecin, le thérapeute.

Dans un autre passage de ce même ouvrage d'Ernest Jones, Sigmund Freud affirme clairement :

« J'ai trouvé en moi comme partout ailleurs des sentiments d'amour envers ma mère et de jalousie envers mon père, sentiments qui sont, je pense, communs à tous les jeunes enfants... S'il en est bien ainsi, on comprend, en dépit de toutes les injonctions rationnelles qui s'opposent à l'hypothèse d'une inexorable fatalité, l'effet saisissant d'*Oedipe Roi*... La légende grecque a saisi une compulsion que tous reconnaissent parce que tous l'ont ressentie. Chaque auditeur fut un jour en germe, en imagination, un Oedipe et s'épouvante devant la réalisation de son rêve transposé dans la réalité, il frémit suivant toute la mesure du refoulement qui sépare son état infantile de son état actuel »⁴⁸¹.

⁴⁸⁰ Jean STAROBINSKI. *Préface à Ernest Jones, Hamlet et Œdipe*. Paris 1969, Gallimard, « Collection » Tel, pp. 8-10.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p.10.

Le père de la psychanalyse fait allusion à la « reconnaissance », l'*anagnorisis* (ἀναγνώρισις) considérée selon Aristote comme le moment capital d'une œuvre dramatique. C'est l'instant de la découverte tardive d'une identité que l'on n'a pas su percevoir. Aristote la définit dans sa *Poétique* comme « un renversement (μεταβολή) qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, ou bien à l'alliance ou à l'inimitié, dans la catégorie des renversements définis par référence au bonheur ou au malheur » (*Poétique*, 11, 1452a, 29-30). Ce processus de renversement et d'identification agit aussi sur l'action et provoque un revirement de situation. Ce serait même là, sans doute, son utilité principale : « La plus belle reconnaissance », déclare Aristote, c'est lorsque les péripéties se produisent simultanément, ce qui arrive dans l'*Œdipe* » de Sophocle.

Sigmund Freud la conçoit autrement. Pour lui, cette « reconnaissance », ce serait une prise de conscience, ce serait le fait de se reconnaître en Œdipe et d'élargir son identité pour devenir, tous, ce héros mythique. Jean Starobinski en tire une conclusion dans sa préface : « Œdipe, c'était donc nous. La compréhension de soi dans l'auto-analyse n'est possible que comme reconnaissance du mythe et le mythe ainsi intériorisé sera désormais lu comme la dramaturgie d'une pulsion »⁴⁸². En effet, pour que Sigmund Freud arrive à vaincre le refoulement en lui-même, il lui a fallu lever l'amnésie infantile dont il était la victime comme tout un chacun pour se redécouvrir dans le théâtre de son inconscient, et non pas dans celui d'Œdipe.

D'aucuns ont regretté que Freud n'ait pas donné une interprétation aussi pénétrante de la figure d'Œdipe comme il l'a fait pour d'autres mythes, comme ceux de Prométhée ou de Méduse. À l'inverse, certains trouvent que son interprétation de ce mythe d'Œdipe a pris une dimension plus large que d'autres psychanalystes ont encore cherché à étendre. Quoiqu'il en soit, cette notion de complexe d'Œdipe demeure « le noyau dur des désirs inconscients les plus fondamentaux »⁴⁸³, la reconnaissance du vécu incestueux fantasmé par l'enfant. Il renouvelle aussi dans *Le sang des promesses* une interprétation très moderne d'un héritage fort ancien.

⁴⁸² NOUILHAN, Michèle. « Freud, lecteur de la tragédie grecque ». In : *Revue Pallas*, 1992, volume 38, n°1, numéro thématique : Dramaturgie et actualité du théâtre antique, pp 117-129.

⁴⁸³ Jean MELON, Martine STASSAR. « *Œdipe, devenir un homme* ». Texte écrit à la demande de Jacques DUBOIS pour une émission de télévision diffusée en 1995 sous le titre : Les héros mythiques de l'Europe. p. 11.

3-2. Un héritage inconscient

Pour Robert Graves dans sa monumentale étude sur *Les mythes grecs*, l'histoire de Laïos, de Jocaste et d'Œdipe dans l'Antiquité tirerait son origine d'une série de représentations sacrées dont les significations premières auraient été délibérément dénaturées. Le mythe initial de Labdacos a été perdu. Ce que les tragédies de Sophocle en rapportent au V^e siècle av. J.-C. correspond à des états tardifs de la tradition ancienne, devenu largement inconscient dans la littérature jusqu'à ce que la psychanalyse l'ait en quelque sorte ressuscité.

Dans cette perspective, les travaux de Thierry Gaillard sur *La renaissance d'Œdipe. Une mythanalyse transgénérationnelle*, un livre paru à Genève en 2012, appliqués à l'étude des quatre pièces du *Sang des promesses* de Wajdi Mouawad peuvent aider à élucider les transformations de ce mythe d'Œdipe dans la tétralogie. Thierry Gaillard retrace ainsi le récit de la légende d'Œdipe, mêlée à l'histoire de Thèbes, en se fondant sur les deux pièces de Sophocle, *Œdipe-roi* et *Œdipe à Colone*, mais en réorganisant les deux récits en un seul ensemble. Cette démarche s'avère indispensable pour comprendre les processus d'« aliénation et d'émancipation transgénérationnels » qui se produisent d'une génération à l'autre. Pour cet auteur, en effet, « il apparaît que ce qui n'est pas dit à la première génération tend à devenir innommable à la deuxième génération puis proprement impensable pour la troisième génération »⁴⁸⁴. Il fait ressortir les multiples situations répétitives qui se produisent dans la lignée des Labdacides : les deuils non faits des pères ; les infanticides ; le rôle déterminant de l'oracle dans le destin de Thèbes et dans celui d'Œdipe. Le contexte originare est primordial pour comprendre les passages à l'acte d'Œdipe : ce sont le parricide et l'inceste qui lui font prendre conscience de la malédiction qui pèse sur les Labdacides. C'est l'histoire même de la famille Keller dans *Forêts* de Wajdi Mouawad.

Développée par Thierry Gaillard, un psychologue des profondeurs, cette lecture est mêlée commentaires anciens et interprétations modernes. Il affirme aussi que ce mythe

⁴⁸⁴ GAILLARD Thierry, *La renaissance d'Œdipe. Une mythanalyse transgénérationnelle*. Genève, Ecodition, 2012, p. 43.

interpelle toujours les esprits et qu'il « délivre un message symbolique, presque onirique, loin d'une restitution historique d'événements réels »⁴⁸⁵ qui a à l'inceste et au parricide :

« D'un point de vue symbolique, l'inceste et le parricide ont une signification plus complexe que le simple passage à l'acte qu'ils évoquent de prime abord. Symboliquement, le parricide correspond au besoin d'idéaliser autrui, de supprimer un rapport « écologique » au profit d'une représentation abstraite et idéalisée, où la figure du père est emblématique. Le thème de l'inceste, pour sa part, s'entend comme l'évocation d'un rapport direct à la Mère-Terre, à la matrice de la vie. Une fusion dans l'impersonnel, interdisant toute émancipation et toute différenciation. Le thème de l'inceste n'évoque ici pas tant un amour à la mère qu'une aliénéation transgénérationnelle en manque d'être intégrée. En ce sens, Laïos et Jocaste représentent la partie invisible des parents, aliénée et inconsciente, tandis que Pélopes et Merope seraient celle superficielle »⁴⁸⁶.

La thèse est séduisante. Elle ne rend pas complètement compte des distorsions que Wajdi Mouawad introduit dans le traitement qu'il fait de cet héritage mythique ancien. Dans *Le sang des promesses*, dans *Forêts*, seul Edgar Keller commet un véritable parricide en tuant son père Alexandre Keller. Dans *Littoral*, Ismail, le père de Wilfrid, est mort avant que la pièce ne commence. Dans *Incendies*, les jumeaux, Jeanne et Simon Marwan, découvrent d'une manière paradoxale que leur père est leur frère, Nihad Hammani, dit Abu Tarek et toujours vivants. Les viols, par contre, sont très nombreux dans *Littoral*, dans *Incendies* et dans *Forêts*. Or, dans la tradition ancienne, dans les tragédies de Sophocle, *Œdipe-Roi* et *Œdipe à Colonne*, Œdipe n'est jamais présenté comme quelqu'un qui aurait violé qui que ce soit. C'est d'une manière tout-à-fait légitime qu'il épouse la reine Jocaste à la demande des habitants de Thèbes. Le mythe ancien est très altéré. Il commet néanmoins un inceste mais sans le savoir. Sa responsabilité est atténuée. Par contre, dans *Le sang des promesses*, en dehors de Nihad Hammani-Abu Tarek, dans *Incendies*, les personnages qui commettent des incestes dans *Forêts* sont pleinement lucides. Odette Keller est consentante. Sa fille Hélène l'est moins. Ce sont cependant d'autres dénaturations de l'histoire primitive d'Œdipe.

Cette notion d'inceste et de relation amoureuse interdite avec une figure maternelle peut-être à élargir dans l'œuvre dramatique de Wajdi Mouawad. *Seul*, son spectacle créé en 2008, met peut-être sur la voie. Il y raconte l'histoire de Harwan, celle d'un exilé, comme lui, éloigné de sa mère-patrie comme Ismail dans *Littoral*, Nawal Marwan dans *Incendies*, les Keller dans *Forêts*. Le mot « inceste » désignerait plutôt par métaphore un

⁴⁸⁵ GAILLARD, Thierry, *La renaissance d'Œdipe, perspectives traditionnelles et générationnelles*. Paris, Ecodition, 2014, p.3.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p.5.

rapport non réglé avec les origines en raison d'un départ, d'une guerre et d'un exil. On peut le déceler dans la lettre à son fils Nihad que Nawal Marwan lui fait remettre :

Cette image symbolique peut être révélée chez la mère Nawal, dans *Incendies*, celle-ci essaye de se réconcilier avec son fils, le bourreau, en lui adressant cette lettre :

« Une louve défend toujours ses petits,
Tu as devant toi Jeanne et Simon,
Tous deux tes frère et sœur
Et puisque tu es né de l'amour,
Ils sont frère et sœur de l'amour.
[...]
Rien n'est plus beau que d'être ensemble »⁴⁸⁷.

L'image de la louve est forte. C'est encore un symbole sexuel en psychanalyse, une représentation du désir. Ici, il s'agirait de la part de Nawal Marwan de son souhait de voir tous ses enfants se réconcilier, y compris ses jumeaux, Jeanne et Simon, avec leur frère et leur père, Nihad. Ce serait une manière symbolique de surmonter l'inceste commis, dont ils ont été le fruit, de transcender la faute involontaire, la souillure subie, et d'affronter la vérité.

Il est sûr que dans *La sang des promesses* de Wajdi Mouawad, les significations primitives du mythe d'Œdipe et de sa révolte ont été oubliées. La lecture des œuvres de Sophocle et des tragédies grecques ancienne a permis au dramaturge de retrouver un héritage oublié. Il l'a réutilisé de plusieurs manières différentes dans *Littoral*, dans *Incendies*, dans *Forêts* et enfin dans *Ciels*. Il le malmène beaucoup aussi, si la notion du tragique persiste toujours dans ces pièces.

3-3. Une situation imposée

Dans *Le sang des promesses*, les quatre spectacles ont un point commun : ils sont tous dépourvus d'exposition. Tous commencent alors que les actions ont déjà été commencées. Les événements ne sont expliqués qu'après coup, par bribes, et d'une manière très éclatée. C'est une manière de plonger immédiatement les lecteurs et les spectateurs dans les situations apparemment sans issue. Que ce soit aussi dans *Littoral*, dans *Incendies*, dans *Forêts* ou dans *Ciels*, la notion de fatalité se laïcise. La croyance antique en la malédiction associée à la figure d'Œdipe est remplacée par des références plus récentes, empruntées à la psychanalyse. Comment sont perçues ces situations

⁴⁸⁷ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, « op. cit », p.129.

tragiques ou pathétiques, imposées aux protagonistes par le sort, héritées du passé ou provoqués par les violences de l'Histoire ?

Le sort frappe les personnages avec brutalité. Ce sont des attentats, ceux qui sont commis dans *Cieux* ou qui sont décrits dans *Incendies*. Ce sont des décès dans *Littoral*, dans *Incendies* et dans *Forêts*. Ce sont toujours des événements douloureux qui vont les amener à réfléchir sur eux-mêmes, sur leurs situations respectives et sur la cruauté du destin. Ces malheurs sont aussi le résultat, suggère l'histoire des Keller dans *Forêts*, d'actes ou de gestes commis plusieurs générations auparavant et dont le souvenir perdurerait consciemment ou inconsciemment. C'est une seconde forme de fatalité intérieure, familiale, psychologique. *Littoral* et *Incendies* insistent sur la manière dont cette adversité peut aussi venir de la violence collective, de guerres. Les malheurs, les massacres, les exils deviennent collectifs. L'Histoire tourmentée du Moyen Orient dans ces deux pièces en est une explication mais ce poids de l'Histoire contemporaine s'élargit à l'Europe dans *Forêts* et au monde dans *Cieux*. Les fatalités se superposent, se cumulent et s'engendrent mutuellement en des cycles sans fin dont les mythes antiques, d'Œdipe aux Atrides, avaient eu l'intuition. C'est aussi ce que Loup entrevoit au terme de sa quête dans *Forêts*.

Ce faisant, Wajdi Mouawad essaie de faire partager à son public un sentiment tragique de la vie qui est celui d'un individu, lui-même, celui d'un exilé comme *Seul* le confirme parallèlement à la tétralogie, et celui d'un peuple, le sien, celui de la *diaspora* libanaise. Ce sentiment se fonde sur le désespoir, l'expérience brutale d'un manque, d'une absence, et sur la recherche d'une consolation incertaine comme en témoignent les réactions de Wilfrid, de Jeanne et de Simon Marwan, de Loup. Après avoir vécu chacun une crise de doute existentielle profonde, nihiliste, qui les amène à tout remettre en question avec violence, tous ressentent un besoin d'absolu. Mais il n'est pas sûr qu'ils y parviennent au terme de chacune des pièces.

En cette tétralogie, Wajdi Mouawad ne parle peut-être que de lui-même, de son histoire personnelle, de ses tourments les plus intimes. Les principaux personnages de *Littoral* et d'*Incendies* sont en effet des prolongements de lui-même. Son prénom, Wajdi, signifie en arabe « identité ». Son initiale « W », se retrouve dans tous les noms personnages de ces deux pièces qui contiennent cette lettre « W », à savoir : Wilfrid, Wahab, Nawal, Sarwan. Ce sont ses propres sentiments qu'il leur prête. C'est le récit de sa propre vie qu'il transpose.

Ce qui a été vécu dans le passé, les situations effroyables qui ont été subies par les parents de Wilfrid dans *Littoral*, par ceux de Jeanne et de Simon Marwan dans *Incendies*, par les aïeules de Loup dans *Forêts* et, dans *Cieux*, par des générations de jeunes gens sacrifiées lors de guerres interminables, est une autre source de ce sentiment tragique. Les rêves, les délires, les affres en accentuent les aspects pathétiques.

L'Histoire pèse sur l'ensemble des pièces qui composent *Le sang des promesses*. *Forêts* tente de surmonter la fatalité de la violence qui court tout au long de l'Histoire du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle. C'est une fatalité que les personnages subissent sans pouvoir y échapper. La plupart s'y résignent, les paysans et les villageois que l'on rencontre dans *Littoral* et *Incendies*, par exemple. Quelques témoins privilégiés, les protagonistes de ces spectacles, choisissent d'accepter leur destin; de l'affronter, de le surmonter. Ils accèdent quelquefois à une sérénité relative. Ils ne réussissent pas toujours à comprendre le sens des situations qui leur ont été imposées. Il en est ainsi de Wilfrid à la fin de *Littoral*, en une brève scène intitulée « Promesse » :

« Wilfrid est seul.

Il s'adresse à ce qu'il peut.

« WILFRID. O.K. je vais être clair ! Je sais que je n'ai jamais cru en l'existence de quoi que ce soit qui est quelque part là-haut ou en bas ou quelque part. Et ce n'est pas parce que je dis ce que je dis que je crois ! Je ne crois pas. Mais au cas où ! Au cas où il y aurait quelqu'un, je voudrais lui dire de faire quelque chose pour moi, de le faire puis de le faire vite. Je le dis en toute bonne foi. Si jamais il y a quelqu'un en haut, si jamais quelqu'un m'écoute, j'aimerais bien qu'il m'arrive quelque chose de facile, j'aimerais bien ! Je suis même prêt à m'engager contractuellement. Moi, je promets, que quoi qu'il arrive, je n'enterrerai pas mon père n'importe où [...], mais en retour, en retour, je veux savoir ce que suis venu faire sur la terre ! Je veux connaître les dessous de toute l'affaire ! Est-ce que c'est clair ! Et je ne tolérerai pas de réponse évasive, je veux une réponse au-dessus de tout soupçon, est ce que c'est clair ? Pour moi c'est très clair »⁴⁸⁸.

C'est une « promesse », un engagement moral, une sorte de profession de foi et de manque de foi. Wilfrid est seul, sur le bord d'une route. Il s'adresse à on ne sait qui. Ses réflexions sont presque gnostiques : il croit et il ne croit pas en l'existence d'un principe supérieur, transcendant. Il l'interpelle cependant au cas où il existerait néanmoins. Il fait part de sa révolte. Il attend un signe. Il reste très évasif, imprécis. Ce qu'il dit révèle peut-être la signification métaphysique ultime des références aux mythes antiques et à la figure d'Œdipe dans *Littoral* et dans *Le sang des promesses*. Dans l'Antiquité, Œdipe était en butte à la colère du dieu Apollon. Dans la tétralogie de Wajdi Mouawad, les personnages sont des victimes de l'Histoire moderne. Les dieux anciens n'existent plus. Dieu est absent

⁴⁸⁸ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, « op. cit », p. 68.

ou, à tout le moins, silencieux. La révolte du dramaturge se nourrit de ce silence et de cette absence. Œdipe n'en est qu'un des masques.

Conclusion

En prenant dans *Ciels*, en 2009, le contre-pied de ses trois pièces antérieures, *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, conçues entre 1997 et 2006, Wajdi Mouawad remet en question ce que les personnages du *Sang des promesses* croyaient entrevoir au terme de chacun de ces spectacles dans sa tétralogie. Ce qui subsiste encore du canevas de la légende d'Œdipe achève d'être malmené dans *Ciels*. Le conflit de génération est inversé. À la fin de *Ciels*, c'est Victor, le fils de Charlie Eliot Johns qui est tué dans un attentat commis à Montréal, dans un musée. Ce n'est plus un fils qui tue son père. La révolte devient aussi générale. La menace terroriste est mondiale. Les quêtes identitaires individuelles se brouillent dans la « colère d'une époque où les frontières s'abolissent sans qu'un sens ne surgisse »⁴⁸⁹ dans *Ciels*, ainsi que l'observe l'auteur. En cette confusion et en cette incohérence générale, les interrogations qui avaient été posées auparavant demeurent comme en suspens. La découverte par plusieurs personnages de l'existence d'un double, d'un être fantastique, inquiétant ou aberrant comme le Chevalier Guiromelan, l'*alter ego* de Wilfrid dans *Littoral*, ou le frère jumeau monstrueux de Léonie dans *Forêts*, est une manière de laisser entendre que l'une des sources du mal à l'œuvre dans le monde se situe aussi ou même d'abord en soi.

L'existence dans *Incendies* et dans *Forêts* de nombreux couples de jumeaux est également le signe d'une relation incestueuse antérieure. La gémellité en serait le châtement. La trame du mythe d'Œdipe réapparaît mais sa portée est modifiée d'une manière considérable. La redécouverte par les personnages de la nature de leurs pulsions premières n'a plus grand rapport, non plus, avec les significations anciennes du mythe. Les notions de fatalité antique et de malédiction divine sont remplacées par des références plus récentes, empruntées à la psychanalyse, à l'existence en soi de pulsions obscures et de surdéterminations inconscientes, surgies de profondeurs intérieures. De ce point de vue, dans *Le sang des promesses*, les révélations qui sont entrevues par les protagonistes de Wajdi Mouawad restent inachevées.

⁴⁸⁹ MOUAWAD Wajdi, *Ciels*. Montréal : Leméac/ Collection « Babel », 2009, p.128.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Jusqu'à quel point la résurgence du mythe d'Œdipe est-elle le véritable fil conducteur de la révolte qui est ressentie par les personnages de Wajdi Mouawad dans *Le sang des promesses* ? Ce nom d'Œdipe n'est cité en effet qu'en 2009 par cet auteur, très tard, dans le bref texte d'avertissement qui précède l'édition de la première pièce de la tétralogie, *Littoral*, conçue pourtant en 1997, où Œdipe est associé aux figures d'Hamlet et du prince Mychkine. Wajdi Mouawad y observe que « tous trois étaient impliqués dans une relation étroite avec le Père. L'un a tué le sien, l'autre doit venger l'assassinat du sien et le troisième n'a jamais connu le sien »⁴⁹⁰. Il en déduit presque immédiatement le sujet de *Littoral* : « un homme cherche un endroit où enterrer la dépouille de son père ; il retourne aux pays de ses origines, où il fera des rencontres [...] qui lui permettront de retrouver le fondement même de son existence et de son identité »⁴⁹¹. Il ajoutera, à propos de *Forêts*, toujours en 2009, que « cette odyssee entreprise par Wilfrid dans *Littoral*, poursuivie par Jeanne dans *Incendies* et que Loup mène à son terme dans *Forêts* » aurait été le « je ne sais quoi », le « quelque chose sans identité »⁴⁹², qui aurait inspiré l'écriture de ses pièces.

Les destinées prêtées aux personnages qu'il énumère transposerait sa propre histoire personnelle, « sa propre vie [entraînée dans le mouvement de l'Histoire], décidant de son exil, de sa présence en un pays [le Canada], à mille miles de son pays natal [le Liban], de sa connaissance [...] d'une langue étrangère acquise de force [la langue française] jusqu'à l'oubli de sa langue maternelle »⁴⁹³. Le « cri hypoténuse », le hurlement de révolte sur lequel *Ciels* s'achève en serait l'expression ultime. La tétralogie serait construite sur cette recherche identitaire et la légende d'Œdipe, empruntée à Sophocle et à Homère, en serait le modèle. C'est ce que Wajdi Mouawad affirme.

Sa démarche véritable est peut-être beaucoup plus oblique. L'écrivain est subtil. Que représentent exactement cette permanence de la figure d'Œdipe et ce récit d'une quête sans cesse reprise et démultipliée ? Comment l'utilisation d'une matière historique largement empruntée à l'actualité politique, jointe au recours d'une mise en forme dramatique très particulière, contribue-t-elle aussi à biaiser encore plus cette intention ?

⁴⁹⁰ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*. Paris : Actes Sud/Leméac, 2009, p.6.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p.6.

⁴⁹² MOUAWAD Wajdi, *Forêts*. Paris: Actes Sud/Leméac, 2006, p.8

⁴⁹³ *Ibidem*, p.11.

I- La permanence d'Œdipe

Ce qui aurait mené à l'écriture du *Sang des promesses*, c'est la violence dans laquelle le monde serait plongé à cause des problèmes d'ordre politique, idéologique et identitaire. Wajdi Mouawad songe à surmonter ces conflits qui le gangrènent et qui menacent l'existence humaine. Sa tétralogie voudrait témoigner de l'avenir commun vers lequel se dirigerait l'humanité, quelles que soient les différentes appartenances linguistiques et territoriales. Il répète les mêmes propos d'Homère quant aux situations critiques dans lesquelles flotte le monde contemporain, au XXI^e siècle : « Je songeais au moyen de nous arracher tous, mes compagnons et moi, aux prises de la mort, et, ruses et calculs, je mettais tout en œuvre : notre vie se jouait; le désastre était proche... »⁴⁹⁴. Par la reprise des idées de l'*Odyssée* d'Homère et la réactualisation du mythe d'Œdipe liée à la version de Sophocle qui relate d'une affirmation identitaire trouble, Wajdi Mouawad écrit sa propre odyssee de la vie en retraçant tous les maux et les déchirures du siècle. Il traite aussi de l'énigme de l'identité et il représente la condition humaine d'une manière révolutionnaire.

La trame des pièces révèle que l'auteur investit de nombreux éléments de sa vie dans le cycle des promesses tenues et non tenues de son théâtre. Les périples que ses personnages accomplissent renvoient à la fiction d'un voyage réel, celui qu'il a effectué en allant d'exil en exil, à l'âge adulte après les événements de la guerre civile qu'il avait vécus pendant son enfance. Il s'y interroge pour savoir s'il a réellement quitté le Liban pour briser ce fil fragile qui le retenait, dans l'espoir de découvrir que les horreurs vécues n'auraient été en réalité qu'un mauvais rêve, un cauchemar.

Wajdi Mouawad est fasciné par le monde grec et par les questions déjà insolubles que se posaient les Anciens sur le poids de la fatalité et sur celui des puissances divines. Chez Sophocle, le héros antique s'interroge continuellement sur son sort, sur sa condition de l'être humain poursuivi par la malédiction des dieux et de la violence. Chez Wajdi Mouawad, la même question est reposée, mais transposée au monde de ce début du XX^e siècle : « Pourquoi sommes-nous ici-bas? Que peut l'homme en face de cette fatalité qui s'acharne contre lui, déclenchant en trente ans deux guerres effroyables ? Quelle part reste-t-il au choix humain ? Et du reste, que choisir, de la raison ou de la folie, de la résignation

⁴⁹⁴ MOUAWAD, Wajdi. «La trahison des paons». In : Collectif, *L'Orient Littéraire. Culture et Barbarie*, 2014, Beyrouth (Liban), L'Orient des Livres, 2014, p. 125.

ou de la révolte ? »⁴⁹⁵. Ce sont les personnages de l'auteur qui s'interrogent de la sorte, ils veulent échapper à la fatalité des guerres et sortir du cercle de la malédiction divine. De ce fait, le dramaturge investit dans les pièces plusieurs figures mythiques et les réinterprète à sa guise, et qui sont traduites à travers les réactions des protagonistes.

Wajdi Mouawad reste continuellement attaché aux mythes antiques, ou à ce « langage qui ne veut pas mourir »⁴⁹⁶, comme le disait Roland Barthes à propos du *Mythe : aujourd'hui* en 1957, car un mythe est un récit qui raconte une histoire exemplaire, emblématique. Cette histoire est sans cesse réécrite par les écrivains, ils en reprennent les principaux éléments, ils les réorganisent et ils leur confèrent une portée différente. Ces légendes seraient utiles et significatives pour le théâtre contemporain lorsque leurs significations rompent avec l'usage ancien : « [Ce] matériau mythique », explique à ce sujet Didier Plassard dans un article paru en 2000, « ne trouve sa place sur nos scènes qu'en se coupant de toute tradition interprétative, en se défamiliarisant, jusqu'à apparaître dans toute l'étrangeté et toute la monstruosité d'une première vision »⁴⁹⁷. La matérialité du mythe antique doit apparaître dans les scènes de nos jours dans son étrangeté fondamentale, le mythe doit être conforme avec les préoccupations et les exigences du monde contemporain. Wajdi Mouawad semble conscient de la fonction du mythe dans le théâtre au fil du temps, il procède de la même manière, pour dématérialiser et ré-interpréter le mythe du fait que : « les situations antiques sont repensées en termes tout modernes et les auteurs imposent aux héros leur propre style et la déformation de leur propre système d'idées. »⁴⁹⁸ De ce fait, la portée emblématique de certaines figures mythiques dans *Le sang des promesses* coïncide avec les problèmes éthiques et politiques des sociétés contemporaines.

Irène Sadowska-Guillon explique cette tendance à propos de la réécriture moderne de ces mythes anciens :

« Les approches de ces mythes, leur traitement par ces auteurs, les choix des tragédies grecques constituant la matière de leurs pièces, leurs réinterprétations dans une perspective contemporaine sont également représentatives de la relation de l'écriture dramatique moderne à son modèle antique impliquant la mise en question de la notion et du sens du tragique, de la fatalité, du destin, de la présence des dieux, du

⁴⁹⁵ JOUAN, François. « Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain ». In : *Bulletin de l'Association Guillaume*, Budé, n°2, juin 1952. pp. 62-79.

⁴⁹⁶ BARTHES, Roland, *Le mythe : aujourd'hui*. Paris : Éditions du Seuil, Collection « Mythologies », 1957, p.219.

⁴⁹⁷ PLASSARD, Didier. « De l'effondrement des récits à l'explosion des figures : les présences paradoxales du mythe dans l'écriture théâtrale contemporaine. ». In : *Ariane EISSEN*, Jean-Paul ENGÉLIBERT (dir.), *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, Poitiers, La Licorne, 2000 (pp. 41-56).

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

chœur, etc. Que faire des dieux, déclarés définitivement morts, des malédictions rangées aujourd'hui au rayon des superstitions ou de la fatalité qui n'a plus cours dans un monde où chacun est censé construire son destin? Quant au mythe d'Œdipe surexploité, recyclé et finalement confisqué par Freud, à quelles nouvelles lectures peut-il prêter aujourd'hui ? »⁴⁹⁹

Cette mise en relation entre l'écriture dramatique moderne et le modèle antique est perceptible au niveau de la conception du tragique. Celle-ci est réinterprétée, revisitée et mise en question par rapport à la notion de fatalité, de destin, de présence des dieux. Le tout doit être renversé et relégué au rayon des superstitions car, dans ce monde, tout être est censé prendre son destin en main et mener sa propre vie tout seul. Le mythe d'Œdipe en serait un exemple privilégié. Il a été très exploité puis repris abusivement par Sigmund Freud. Pourrait-il se prêter encore d'autres lectures aujourd'hui ? Wajdi Mouawad tente en effet de redonner un sens nouveau au mythe d'Œdipe, en présence d'autres figures mythiques, en se livrant à des aller et retour entre les significations et lectures prêtées à cet être légendaire et les conceptions modernes héritées de Sigmund Freud et qui ont dérivé du complexe d'Œdipe ou qui en ont été vulgarisées par maints critiques.

L'art de Wajdi Mouawad tente de provoquer, dans une optique politique, une prise de conscience par le reflet d'une situation contemporaine et l'actualisation des mythes antiques. Son écriture dramaturgique est dotée d'une langue porteuse de sens par l'ancrage qu'il opère avec des références à des événements antérieurs. Dans *Le sang des promesses*, les personnages mythiques changent d'une pièce à une autre. Œdipe en est l'exemple : il semble être le dénominateur commun à *Littoral*, à *Incendies*, à *Forêts* et à *Ciels*, quoique son nom n'y soit jamais été évoqué. Le sens de la malédiction antique reste présent à travers la fatalité de la guerre et l'ignorance qui en est reconnue des origines. Les protagonistes tentent de lutter contre un destin marqué par les conflits, ils mènent leur quête avec la volonté de sortir de ce cercle de sanctions et de représailles. En effet, les personnages s'identifient et ne s'identifient pas à Œdipe puisque l'histoire du parricide et de l'inceste est totalement différente chez Wajdi Mouawad de la version antique, et surtout de celle que Sophocle rapporte.

⁴⁹⁹ SADOWSKA-GUILLON, Irène. « Un point de vue critique sur les réécritures des mythes grecs dans le théâtre français contemporain ». In : *Scènes Critiques*. [en ligne] Disponible sur le site : <http://www.critical-stages.org/3/un-point-de-vue-critique-sur-les-reecritures-des-mythes-grecs-dans-le-theatre-francais-contemporain/> (Consulté le 04/10/16)

Les deux premières pièces, *Littoral* et *Incendies*, ont un même point de départ : chacune raconte l'histoire d'un orphelin, Wilfrid dans *Littoral*, ou de deux orphelins, Jeanne et Simon dans *Incendies*, qui partent à la recherche d'un père disparu. Jeanne et Simon sont de surcroît des jumeaux. Ces couples gémellaires se démultiplient dans *Forêts*. Wilfrid dans *Littoral* entreprend un voyage funéraire, ce périple lui étant plus qu'imposé, puisque son père dont il n'a jamais fait la rencontre, vient de mourir et qu'il doit avoir une sépulture dans son pays natal. La puissance du tragique est poussée à l'extrême quand le fils parcourt le pays et découvre que les cimetières sont saturés. De plus, on refuse qu'il soit inhumé dans son pays de ce père, on l'accuse même d'être le meurtrier de sa mère parce qu'il avait insisté pour que celle-ci donne naissance à un enfant censé la tuer, et que la mère meurt à la naissance de Wilfrid. La prédiction s'est accomplie.

Dans *Incendies*, les jumeaux sont eux aussi à la recherche de leur père à la suite de l'ouverture du testament de leur mère. Nawal Marwan s'était emmurée dans un pesant silence durant les cinq dernières années de sa vie. Malgré leur colère, Jeanne et Simon partent pour enquêter sur les secrets du mutisme de leur mère, retrouver celui qui se révélera être leur père et leur frère, et lui remettre une lettre. Les recherches les conduisent à un pays du Moyen Orient, là où ils découvrent le passé sanglant de leur famille, ainsi que les drames de l'inceste et de la torture que leur mère a endurés pendant sa jeunesse.

Dans *Forêts*, Loup est une adolescente révoltée qui est également sur le point d'enterrer sa mère atteinte d'une tumeur au cerveau. Sa mère a voulu la garder et accoucher d'elle malgré de sa maladie. Loup part, elle aussi, presque malgré elle, à la découverte de son histoire familiale et il lui faut remonter sept générations de femmes et d'aïeules pour y parvenir en se plongeant dans les horreurs des deux grandes guerres mondiales pour découvrir la vérité. Le parricide est absent en termes d'actions, à moins qu'il soit accompli symboliquement par l'auteur lui-même.

En effet, c'est encore l'auteur, Wajdi Mouawad, qui fait mourir le père de Wilfrid avant que sa pièce, *Littoral*, ne commence. À l'inverse, l'immersion du corps du père de Wilfrid au lieu de son enterrement ou de son enfouissement, pourrait être l'équivalent d'un autre parricide, d'un autre meurtre symbolique du père dans la mesure où Wilfrid ne tient pas la promesse qu'il avait faite au début de la pièce. Cette hypothèse permet d'entrevoir une des significations du mot « promesse » contenu dans le titre de la tétralogie : *Le sang des promesses*. Ces « promesses » sont, en partie, l'équivalent d'un parricide accompli et inaccompli, désiré et refoulé. Par contre, la présence du matricide et la multiplication des

incestes infléchissent la portée du mythe et des références à la figure d'Œdipe. La mère incestueuse supprime la figure paternelle. Les versions antiques racontent l'histoire d'un meurtre, le parricide commis sur la personne de Laïos, puis le récit d'un inceste, le mariage avec Jocaste, et enfin la relation des péripéties du châtement encouru. Or, dans *Littoral* comme dans *Incendies* ou *Forêts*, aucun parricide réel n'est commis. La figure de Laïos s'estompe. Le parricide devient dans *Littoral* purement symbolique. Wilfrid y apprend la mort de son père alors qu'il se trouve au lit avec « une déesse » ; en termes psychanalytiques, cette mort est nécessaire pour la maturité du jeune fils. Sans elle, la recherche sur les origines n'aurait pas eu lieu.

Le sens du tragique hérité du modèle antique est fort présent dans la tétralogie de Mouawad Wajdi à travers ces meurtres, ces parricides, ces matricides, ces infanticides, ces attentats aussi dans *Ciels*, ces viols dans *Forêts*, qui sont d'autres de ces « promesses » métaphoriques, sanglantes, éternelles que l'histoire contemporaine paraît vouloir renouveler sans cesse.

On peut déduire que le mythe d'Œdipe est présent d'une manière voilée, anonyme, dans la tétralogie dans le sens où tous les protagonistes s'interrogent sur leurs propres histoires et se mettent à la recherche de leurs origines. Cette « présence » est peut être qualifiée d'absente. La préoccupation majeure de filiation est sans doute présente dans toutes les pièces, il est surtout convoqué dans *Incendies*, où le seul « inceste est accompli » dans la mesure où la mère Nawal Marwan découvre que le bourreau qui l'a violée en prison est non seulement le père de ses enfants, mais aussi le fils qu'elle a passé des années à rechercher. Le personnage qui le réincarne, c'est Nihad/ Abou Tarek. De plus, les personnages en qui Œdipe semble se réincarner dans les autres pièces sont Wilfrid dans *Littoral*, Loup dans *Forêts*, les jumeaux dans *Incendies*. C'est l'un des points communs le plus important entre ces pièces. À ce propos, on rappellera que Wajdi Mouawad a aussi mis en scène *Oedipe-Roi* en 1998. Il en est en quelque sorte imprégné de la lecture des textes de Sophocle et il en reprend d'une manière très spontanée, semble-t-il, quelques unes des caractéristiques. Mais, de propos délibéré, il en retient les traits qui conviennent le plus à ses préoccupations et il y ajoute des significations psychanalytiques et philosophiques multiples, et très modernes.

La figure d'Œdipe qui apparaît dans *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad rompt avec la croyance au *fatum*, à la fatalité impersonnelle, supérieure à la volonté des dieux anciens. Il ne consulte pas l'Oracle de Delphes pour connaître sa destinée et pour

mieux comprendre sa propre histoire. Mais, après une longue hésitation, il prend au contraire son destin en main, il assume ses responsabilités et sa liberté, il se met à reconstruire sa propre personnalité. Ce matériau mythique devient pour notre auteur « une nécessité d'intimité [...] un instrument d'auto-psychanalyse »⁵⁰⁰, comme un critique, Claude Martin, l'a remarqué en 1972 à propos de la présence de ce mythe ou encore du complexe d'Œdipe chez des auteurs comme André Gide ou Jean Cocteau.

Les personnages, Wilfrid, Simon, Jeanne, Loup, flottent entre le rêve et la réalité. Ils aspirent à un avenir radieux, de paix et d'amour, alors que la réalité qu'ils découvrent est complètement différente, que les conflits et la haine règnent et bouleversent les relations humaines. Ils en avaient souffert pendant leur enfance et ils en éprouvent un sentiment d'une identité qui demeurerait inachevée.

La dimension symbolique de ce mythe apparaît dans le sens du parricide et l'inceste qui résulte de l'interprétation de Thierry Gaillard. Pour ce dernier, en effet, le parricide ne consiste pas en tant qu'un meurtre, mais il est lié à la perte des idéaux et aux retrouvailles avec les origines. Il s'agit aussi de sortir d'une tragédie qui est la conséquence de la méconnaissance de soi, du poids de la réalité face aux croyances ; du poids d'une réalité amère vécue, traumatisée par les querelles entre des voisins. De même, le thème de l'inceste ne signifie pas pour les personnages de la tétralogie, les rapports amoureux avec la mère. Il s'agit plutôt du rapport non réglé aux pays des origines, à cause de la guerre. C'est la sensation de la peur d'être chassé du pays natal et de ne plus pouvoir franchir le seuil de la Terre-mère, explique Thierry Gaillard. Les deux sens proposés par Thierry Gaillard en 2014 dans *L'autre Œdipe, de Freud à Sophocle* sont liés à la découverte de l'inconscient par la psychanalyse.

Les nouvelles dimensions du mythe concerneraient la phase de l'enfance, une étape importante dans la construction de l'identité que Sigmund Freud a largement explicitée dans ses théories. L'enfance est « l'anneau perdu » dans l'histoire d'Œdipe et dans celle des personnages du *Sang des promesses*. Leur réaction face au malheur « inévitable » qu'ils doivent affronter fait la matière de la tétralogie. Leur révolte identitaire est associée à cette résurgence littéraire du mythe d'Œdipe. Ils se sentent contraints de chercher à connaître leurs origines pour résoudre le malaise existentiel qu'ils éprouvent.

⁵⁰⁰ MARTIN, Claude. « Gide, Cocteau, Œdipe : Le mythe ou le complexe, ». In : *La revue des lettres modernes*, textes réunis par Jean-Jacques Kihm, Michel Décaudin (Paris : Éditions Lettres Modernes, 1972) : 143 – 165, p.146.

Néanmoins, cette mise en relation est bien moins absurde qu'elle n'y paraît, voire même contradictoire. Par la réécriture du mythe d'Œdipe dans *Le sang des promesses*, il met l'accent sur le destin tragique de cet être fabuleux, il s'y oppose ; ses protagonistes sont envoyés pour tenter de résoudre le mystère de leur existence, quoiqu'il demeure insoluble. Le tragique et la violence sont toujours présents, mais c'est la volonté et le sens de la responsabilité qui font défaut. Ses personnages sont plus conscients et témoignent de leur libre-arbitre. En effet, ce « Wajdi [comme] fils de Zeus »⁵⁰¹ fait preuve de la permanence de l'histoire d'Œdipe à travers sa tétralogie, il la à sa manière. Il semble ronger par des questions qui hantent tout être humain, soucieux de son avenir et sur son sort en dépit des déchirures qu'engendrent les guerres d'aujourd'hui : Et si nous avons eu le même douloureux destin qu'Œdipe ? Comment faut-il réagir ? Livrons-nous seuls et aveuglement à notre quête pour dévoiler le secret des origines ? Et le plus important ; c'est comment briser le fil de la haine et de la violence et sortir du cercle des malheurs inévitables ?

La montée de la violence à cause des guerres mondiales, l'émergence d'idéologie barbares et les menaces qui pèsent lourd sur la paix, constituent la toile de fond des pièces contemporaines. L'usage du mythe y est paradoxal, on exalte guère le pouvoir des dieux mais on tente de magnifier la condition humaine, l'homme entant que responsable et libre a dorénavant le pouvoir absolu de changer ses relations, ses visions et ses croyances vis-à-vis de la violence et du malheur qui assaillent son existence.

En somme, nous avons vu comment la présence absente d'Œdipe est rendue sensible dans *Le sang des promesses*. Dans un premier temps, cette figure est présente dans la tétralogie d'une manière déclarée, manifeste selon les déclarations de l'auteur dans

⁵⁰¹ En juillet 2009, France Culture diffusait cinq entretiens avec l'auteur et metteur en scène Wajdi Mouawad dans le cadre la série "A voix nue" au micro de Catherine Pont-Humbert. Dans l'une des épisodes : « Wajdi Mouawad : Le retour est évidemment un geste impossible », le metteur en scène exprime sa fascination pour cette nouvelle nomination « Wajdi fils de Zeus » : « Le fait de m'associer à une mythologie, à une légende, à un rêve qui me fait dire par logique presque : Wajdi fils de Zeus, mais j'adore ça ! Parce que là du coup le rêve et la réalité se rencontrent. Ce qui me bouleverse profondément quand je lis l'*Illiade* et l'*Odyssée*, tout à coup rentre concrètement à l'intérieur de ma propre vie comme un enfant qui s'approprie quelque chose. Ce que je dis là, il faut vraiment le prendre comme une chose très enfantine, je ne me prends pas pour un demi-dieu, bien loin de là ! » (Les entretiens sont diffusés sur France culture le 07/07/2009. [en ligne] Disponible sur le site :<URL : <http://www.franceculture.fr/theatre/wajdi-mouawad-le-retour-est-evidemment-un-geste-impossible>. Consulté le 09/10/2016) Par ces propos, l'auteur voudrait s'associer à une littérature plus large que le bassin méditerranéen et non pas à une nationalité, Cadmos devient, dit-il son grand frère qui lui ouvre la porte sur les malheurs du monde antique. Mouawad préfère vivre dans un non-lieu en l'absence de la notion du temps, comme un homme nomade, cette appellation de fils de Zeus lui convient, dans le sens où il devient insaisissable ; ces traits de complexités et d'ambiguïtés sont présents dans la tétralogie en question.

l'avant-propos de *Littoral*. Mais le mot « Œdipe » n'est jamais cité à l'intérieur de la tétralogie. Le héros est cependant présent d'une manière voilée, masquée ou gommée, selon les actions des protagonistes, dissimulée derrière d'autres références mythiques ou littéraires, remaniées à partir des conceptions modernes de ce mythe telles qu'elles se sont imposées depuis les premières théories du complexe d'Œdipe par Sigmund Freud au début du XX^e siècle.

II. La quête des origines

La quête des origines procède directement de cette réflexion sur le mythe d'Œdipe, mais Wajdi Mouawad l'entreprend par le biais de ses personnages et la conçoit d'une manière très personnelle dans *Le sang des Promesses*. Quel en est le point de départ ? Quelles en sont les péripéties ? Quel en est le terme ?

En effet, la quête s'avère difficile à détecter dans une telle odyssee où des éléments contradictoires s'entremêlent : la vie et la mort, l'amour et la haine, les conflits et les réconciliations, pour peindre l'absurdité de l'existence de l'homme moderne. Tour à tour, les malaises existentiels, les déambulations, les exils et les délires qu'avaient vécus les protagonistes lors de leur voyage d'inspection sur les origines, ont eu des révélations inattendues sur l'image de soi, et contribuent à la reconstruction de l'identité contrairement à celle d'Œdipe. En lisant ces textes, nous avons constaté que le souci de dévoiler le secret des origines traverse tout le cycle. De plus, l'errance et l'exil comme signe de recherche ou de quête et les images de l'inceste sont souvent liées à l'histoire d'Œdipe.

En dehors du mythe d'Œdipe, la tétralogie amalgame plusieurs autres figures mythiques dans les quatre pièces : Jocaste, Antigone, Iphigénie... Les dénouements restent parfois insaisissables. La portée et la reprise de ces mythes sont complètement déviées dans *Le sang des autres*. Le parricide n'est pas présent à proprement parler, les matricides sont nombreux ainsi que l'abondance des incestes : la mère incestueuse supplante la figure paternelle. Les châtiments changent aussi de nature et les formes d'expiation varient aussi d'une pièce à l'autre.

Or, là où Œdipe échouait dans sa quête en commettant les deux crimes horribles, un parricide et un inceste, puis en se crevant les yeux, les protagonistes du *Sang des autres* recherchent des biais pour tenter de sortir du cercle des malédictions et échapper au malheur des guerres et de la violence qui menacent leurs existences respectives.

Le point de départ de la quête, c'était ce malaise existentiel qui est éprouvés par les personnages : « Je ne suis rien, je ne sais pas qui je suis »⁵⁰², s'exclame Wilfrid dans *Littoral*. Dans *Incendies*, Jeanne s'interroge sur sa place dans le monde en déclarant : « quelle est ma place dans le polygone ? »⁵⁰³, et son frère jumeau, Simon, est complètement submergé par la colère et se met à insulter sa mère. Loup dans *Forêts* est désespérée et se laisse entraîner par la colère et la peur : « mon âme a mal aux dents »⁵⁰⁴, s'exclame-t-elle. Dès lors, l'angoisse, l'errance et la solitude semblent le seul refuge qui leur fassent oublier le monde et les autres. Puis, ils décident de s'interroger sur le secret des origines. Chacun recherche une stratégie propre afin de tenir ses promesses mais Wilfrid fait l'exception : il ne mène pas sa quête à terme et, au lieu de réussir à enterrer son père, il finit par l'immerger. Sa promesse n'est donc pas tenue.

Pour résumer, l'examen des textes antiques sur la légende ou le mythe d'Œdipe est une étape préliminaire et nécessaire pour mieux comprendre comment l'auteur réinterprète la malédiction ancienne des Labdacides. Le sens initial de cette histoire est détourné à partir de l'actualité du siècle actuel. La réécriture contemporaine du mythe d'Œdipe dans *Le sang des promesses* explicite la genèse de l'œuvre et dévoile les nouvelles caractéristiques de l'écriture scénique de Mouawad en tant que « spectacle » et témoigne du principe de l'éclatement de la scène préconisé par les théories de la pluri-dimensionnalité du théâtre qui se sont imposées en Europe au cours des années 1960.

De plus, l'étude biographique de l'auteur nous intéresse, en ce qu'elle est liée à l'inspiration et l'influence des aspects de son vécu sur l'écriture de son théâtre. L'accueil critique relatif aux pièces met en valeur la réception de cette nouvelle dramaturgie et tente d'embrasser et d'étudier les lignes de fuite des travaux portants sur les textes relatifs à la problématique de l'identité qui reste un sujet polémique.

En ce qui concerne les récits, le malaise existentiel et la révolte éprouvée par les protagonistes du *Sang des promesses* proviennent d'une angoisse, d'une solitude ou d'une prise de conscience dont les prémices, les premiers commencements sont imprévisibles. Toutes les intrigues commencent *in media res*, au milieu d'une action qui est déjà engagée, sans introduction ou exposition préalables. Dans *Littoral*, Wilfrid est en train de tourner un

⁵⁰² MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*. Paris : Actes Sud/ Leméac, 2009, p 11.

⁵⁰³ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*. Paris : Actes/ Leméac, 2003, p, 21.

⁵⁰⁴ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*. Paris : Actes Sud/ Leméac, 2006, p 43.

film sur sa propre vie. Dans *Incendies*, Jeanne et Simon Nawal assistent à l'ouverture du testament de leur mère, Marian Nawal, par un notaire, Hermile Lebel. Dans *Forêts*, Aimée, l'un des personnages, se remémore son passé et retrace les circonstances qui l'ont amenée à assister à la fête de l'anniversaire de Loup, la principale héroïne.

Le procédé est semblable dans *Ciels* où une voix anonyme appelle aux parricides. Le mythe d'Œdipe resurgit par ce biais. *Littoral* en serait une ouverture où des accords seraient plaqués sur l'ensemble des motifs et des thèmes d'une partition qui serait reprise dans *Incendies* et dans *Forêts*, où les figures du père absent, décédé, et de la mère incestueuse, trop présente, en seraient des mouvements ou des variations majeures. La figure d'Œdipe resurgirait ainsi sur un fond de guerre, de violence, de haine et de cruauté. En fait, le mystère central des pièces qui apparaît est celui de la « promesse », d'une assurance ou d'un engagement qui auraient été donnés et qui n'auraient pas été tenus. L'histoire incertaine de la naissance des protagonistes et les promesses balbutiées comme des serments les poussent à vivre l'aventure d'Œdipe. Étant conscients et volontaires, ils partent tous à la recherche d'un père disparu pour résoudre l'énigme de leurs origines, de leurs naissances et de l'histoire leurs familles respectives.

Donc, les prémices, ou les premiers commencements de la révolte éprouvée par les personnages restent mystérieux. Les cris de rage ou de désespoir réitérés qui surgissent du silence, les provocations, les accès de violence, les actes de transgression qui sont commis d'une pièce à l'autre masquent le détail du processus qui les amène à s'insurger contre un sort qui leur paraît injuste.

Les soubresauts de cette révolte sont violents. À l'instar des aventures vécues par Œdipe dans le théâtre grec ou chez Homère, des épreuves inattendues, brutales, surviennent lors des quêtes qui sont menées par Wilfrid, Jeanne et Simon Marwan, Loup, Aimée, Luce, Ludivine, Léonie, Hélène et Odette. Ce sont des deuils, des attentats meurtriers qui provoquent un bouleversement émotionnel violent, avec des différences et des nuances toutefois. Ce choc est vécu dans la douleur et le désarroi. Mais les réactions des personnages restent contradictoires. Cette grave crise existentielle nourrit la révolte. En effet, La trame du récit de la légende d'Œdipe réapparaît, à grands traits, d'une manière assez nette à travers les mésaventures successives qui sont prêtées à Wilfrid dans *Littoral*, d'une façon plus voilée dans *Incendies*, à propos de Jeanne et de Simon Marwan. Tous éprouvent aussi le sentiment d'expier une faute ancienne, obscure. Ils se sentent affrontés à des formes d'une fatalité moderne. Face aux malheurs auxquels ils sont confrontés, les

principaux héros de Wajdi Mouawad peuvent encore assumer une forme de liberté personnelle. Ils restent maîtres de leur libre-arbitre, de leurs choix moraux et de leurs engagements en des temps d'une violence accrue. Par leur exil, les personnages auraient soulevées dans le pays d'origine, le passé tragique de leurs ancêtres, qui resterait tour à tour énigmatique et lumineux pour une éventuelle recherche.

Les situations affrontées sont insupportables. Comme dans les tragédies antiques, les personnages de Wajdi Mouawad se trouvent pris au piège, avec le deuil et le destin tragique. Mais l'auteur s'éloigne beaucoup de ces modèles dramatiques. Il ajoute d'autres éléments, notamment l'horreur, à ce qu'Aristote considérait dans sa *Poétique* comme les ressorts majeurs de l'émotion tragique, la terreur et la pitié. Les descriptions de scènes sanglantes ou scabreuses que l'on rencontre dans la tétralogie suscitent autant le rejet que la frayeur. Dans *Littoral*, Wilfrid découvre que son père, Ismail, était considéré par son oncle Émile comme l'assassin de sa mère, Jeanne. Dans *Incendies*, ce sont les jumeaux, Jeanne et Simon Nawal, qui apprennent qu'ils sont les enfants d'un frère aîné incestueux, Nihad Harmanni, le bourreau et le tortionnaire de surcroît de leur mère, Nawal Marwan. Dans *Forêts*, ce sont d'autres couples de frères et de sœurs incestueux qui reconstituent une longue chaîne généalogique. Toutes ces histoires sont horribles et difficiles à assumer. Ces enfants de malheur affrontent des épreuves atroces et vivent des troubles qui nourrissent leur révolte, car ceux sont des doses d'espoir et de survivante quoiqu'elles suscitent la pitié et la terreur.

Au terme de cette aventure, à la fin de chacune des quatre pièces du *Sang des promesses*, les révélations entrevues auraient dévoilé que la trame du mythe d'Œdipe réapparaît mais sa portée est modifiée d'une manière considérable. La redécouverte par les personnages des valeurs de vérité, de liberté et d'absolu n'a plus grand rapport, non plus, avec les significations anciennes du mythe. Les notions de fatalité antique et de malédiction divine sont remplacées par des références plus récentes, empruntées à la psychanalyse, à l'existence en soi de pulsions obscures et de surdéterminations inconscientes, surgies de profondeurs intérieures. La découverte par plusieurs personnages de l'existence d'un double, d'un être fantastique, inquiétant ou aberrant comme le Chevalier Guiromelan, l'*alter ego* de Wilfrid dans *Littoral*, ou le frère jumeau monstrueux de Léonie dans *Forêts*, est une manière de laisser entendre que l'une des sources du mal à l'œuvre dans le monde se situe aussi ou même d'abord en soi. Donc, les interrogations qui avaient été posées auparavant demeurent toujours en suspens

En somme, la quête des origines entreprise par les personnages s'éloigne de la quête d'Œdipe. Wajdi Mouawad semble prendre, ses distances à l'égard de la grandeur des héros mythiques. Dans *Littoral* et dans *Incendies*, les figures d'Œdipe, de Laïos et de Jocaste se décolorent et se réduisent aux dimensions de personnages très ordinaires de réfugiés presque anonymes, immigrés au Québec pour fuir des guerres au Moyen-Orient. La fatalité antique et la malédiction divine sont remplacées par des références récentes, relatives à l'existence en soi de pulsions obscures et inconscientes. Par sa dramaturgie, Wajdi Mouawad cherche à plaire et à toucher le spectateur, en jouant sur l'horreur, la terreur et la pitié.

III. Une matière historique

Bien que les intrigues des pièces de Wajdi Mouawad renvoient aux histoires mythiques, à l'histoire ancienne d'Œdipe, ces récits auraient pour une toile de fond l'Histoire, les conflits et les guerres de nos siècles. Dans un synopsis écrit par l'auteur lui-même, plusieurs événements se révèlent pour constituer les inspirations de ce projet d'écriture. La matière du *Sang des promesses* se nourrit, en effet, d'anecdotes, de faits, d'événements empruntés à l'actualité, qui sont rapportés dans les commentaires publiés en annexes à l'édition de la tétralogie publiée en 2009 par Actes-Sud.

Tout d'abord, lors d'une manifestation culturelle organisée par Wajdi Mouawad Mouawad, une de ses invitées, une photographe canadienne, Josée Lambert qui s'était rendue au Liban, au sud du pays, quand les Israéliens étaient en train de quitter le pays a raconté une rencontre avec une jeune femme libanaise. Celle-ci avait été incarcérée à Khiamm et avait subi des sévices, comme tant d'autres femmes. La photographe l'avait aidée, avec l'appui de l'Unicef, à poursuivre son bourreau. L'histoire de cette femme torturée a donné à l'auteur l'idée de créer le personnage de Nawal Marwan dans *Incendies* : « C'est un peu cette rencontre qui [a] fait naître les personnages et les situations qui m'ont mené au projet *Torturés* »⁵⁰⁵. Cette rencontre du dramaturge avec la photographe et ces témoignages sur des femmes torturées lui ont inspiré l'écriture de la tétralogie, ce qu'il nomme le « projet Torturés », où il abuse de l'évocation de ces actes de violence.

⁵⁰⁵ MOUAWAD, Wajdi, *Le sang des promesses*, Puzzles, Racines et Rhizomes, Paris : Actes Sud/ Leméac, 2009, p.36.

Le deuxième événement auquel l'auteur fait allusion est un fait historique qui a bouleversé sa vie et qui a modifié l'itinéraire de sa carrière professionnelle, l'occupation du Sud du Liban par l'armée israélienne en 1982. Dans la prison de Khiam⁵⁰⁶, qui est devenue un musée en 2000, et qui a été détruite par l'armée israélienne en 2006, des femmes y ont été torturées par des bourreaux libanais. Une jeune militante libanaise communiste, Souha Bechara⁵⁰⁷, y avait passé dix ans, dont six à l'isolement total. Cette femme qui est devenue un symbole dans son pays, avait tenté en 1988 d'assassiner le général Antoine Lahad, le chef d'une milice chrétienne maronite qui s'était alliée à l'armée israélienne qui occupait le sud du pays. Dans *Incendies*, la prison de Khiam est remplacée par celle de Kfar Rayat et le personnage de Nawal Marwan transpose la figure de Souha Bechara mais en inversant ses caractéristiques. Souha Bechara était une chrétienne orthodoxe comme Nawal Marwan dans *Incendies*. Mais, dans la pièce, cette dernière parvient à tuer Chad, le chef de toutes les milices du pays. Elle discute avec un autre personnage, Sawda, de la préparation de cet attentat. Elle expose à ses amis comment elle a trouvé l'occasion de se venger de celui qu'elle considérait comme un traître : « NAWAL : Après ? La dernière journée, avant de le quitter, je lui tirerai deux balles. Une pour toi, une pour moi. Une pour les réfugiés, l'autre

⁵⁰⁶ C'est une prison construite par les Français pendant le mandat incluant la Syrie, le fort de Khiam est transformé en une base de l'armée libanaise, avant d'être occupé par les Israéliens. Ces derniers le transforment en une prison clandestine et un centre le plus pire de torture sous le commandement des officiers de l'Armée du Liban Sud. La cellule d'isolement des femmes mesurait 1,80 m de long sur 80 cm de large. De 1985 à 2000, plusieurs milliers de prisonniers libanais et réfugiés palestiniens ont été détenus dans la prison sans jugement. Plusieurs associations de défense des droits de l'homme considèrent Israël responsable de l'existence et du fonctionnement de cette prison. L'État d'Israël (qui n'a jamais existé réellement) a toujours nié toute implication, en dépit des témoignages d'anciens détenus qui ont pu apercevoir des officiers ou fonctionnaires israéliens dans la prison. En mai 2000, avec le départ précipité de l'armée israélienne et de ses collaborateurs de l'Armée du Liban Sud, les gardiens de la prison ont pris la fuite vers Israël et la population a libéré les 145 derniers prisonniers. Le 20 juillet 2006, les israéliens bombardent la prison pour cacher leur crime et se venger de la mémoire d'un peuple en effaçant le témoin de la torture. Cf. Wikipédia.

⁵⁰⁷ Wajdi Mouawad avait rencontré Souha Bechara dans un petit appartement parisien en 2001. Cette rencontre fructueuse avait réveillé en lui le sentiment de culpabilité de n'avoir pas vécu la guerre et d'en ignorer un pan entier. La postface de Charlotte Farcet décrit leur rencontre ainsi : « Tard dans la soirée, dans la joie de cet instant passé ensemble, Wajdi Mouawad et Souha Bechara quittent l'appartement de Randa Chahal Sabbag pour prendre le métro. Pendant qu'ils attendent sur le quai, ils découvrent qu'ils ont habité le même quartier à Beyrouth. Étrange chemin : nés voisins, séparés par la guerre, pour se retrouver sur le même quai de métro. Il décide alors de lui poser trois questions. Il lui demande ce qu'elle chantait en prison : tout ce qui me passait par la tête, dit-elle, ABBA, par exemple. Il lui demande si elle n'a pas été déçue de ne pas avoir tué Antoine Lahad ; elle répond que cela n'avait au fond aucune importance, ce qui comptait était que tous sachent qu'il pouvait être atteint. Il lui demande alors pourquoi elle a tiré deux balles et non pas une ou le chargeur entier ; elle lui explique que l'une était pour les Libanais, l'autre pour les Palestiniens. » [en ligne] Disponible sur le site : <URL : <https://libalel.wordpress.com/2011/09/26/une-fiction-au-coeur-de-l%E2%80%99histoire-incendies-%E2%80%93-wajdi-mouawad/>. (Consulté le 15/10/2016)

pour les gens de mon pays. Une pour sa bêtise, une pour l'armée qui nous envahit...] »⁵⁰⁸. Elle explique comment elle va se venger et rendre hommage aux réfugiés, aux gens de son pays, à travers les quatre balles qu'elle compte planter dans le crâne de Chad.

Les images de la torture qu'engendrent les conflits de ce siècle révoltent et déstabilisent l'écrivain, mais son unique arme n'est que sa plume. Il décrit noir sur blanc les vérités de ce pays sans jamais le nommer. Pour lui, « *Littoral* abordait de manière tout aussi sous-jacente la présence syrienne au Liban. *Incendies* aborde donc l'autre versant du cauchemar libanais, la présence israélienne »⁵⁰⁹. L'histoire du Liban est intimement liée à son inspiration. Telle aurait été aussi son intention dès le départ.

Avec les destins entrecroisés de femmes liées par le sang et toutes entraînés par les grands bouleversements historiques du XX^e siècle, *Forêts* remonte jusqu'aux sources des fêlures humaines, intimes, individuelles et familiales. Cette pièce se projette dans les méandres d'un passé des parents qui s'étend sur plus de sept générations. Wajdi Mouawad le découvre au moment de l'écriture d'*Incendies*. Il puise les traits de son aventure de la guerre civile du Liban en 1982 et les affrontements en Palestine. Son souci est de faire un spectacle qui s'appuie sur un événement réel, complexe, l'histoire même du Moyen Orient. Il se rattache d'emblée au passé pour l'imaginer, affirme-t-il dans son essai, *Le sang des promesses, Puzzle, racines et rhizomes*, publié en 2009 : « Il me semble plus facile d'imaginer avec le passé, car le passé se rattache à l'imaginaire, tandis que le présent, surtout qui est sanglant, annule le mythe, la fiction et oblige presque au documentaire »⁵¹⁰. Telle aurait été sa démarche.

Tentant de reconstituer toutes les déchirures du siècle, il remonte jusqu'à la guerre de 1870 entre les Français et les Allemands ou même jusqu'aux deux grandes guerres mondiales, considérées par les philosophes et les historiens comme la matrice du monde moderne. Wajdi Mouawad évoque ces événements en ces termes :

« NAWAL : Et ce n'est pas fini. Je te jure. J'ai bien réfléchi. Nous sommes au début de la guerre de cent ans. Au début de la dernière guerre du monde. Je te le dis, Sawda, notre génération est une génération « intéressante », si tu vois ce que je veux dire. Vu de haut, ça doit être destructif de nous voir nous débattre à essayer de dire ce qui est barbare, ce qui ne l'est pas. Oui « intéressante ». Une génération nourrie à la honte, je te le jure. Vraiment. À la croisée des chemins. Si cette guerre se termine, alors le temps se terminera aussi. Le monde ne sait pas, mais si on ne trouve pas une solution tout de suite à ces massacres, on ne trouvera jamais.

SAWDA : Mais où est la guerre ? Quelle guerre ?

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p 61.

⁵⁰⁹ Wajdi MOUAWAD. *Le sang des promesses, Puzzles, Racines et Rhizomes*, Paris : Actes Sud/ Leméac, 2009, p38.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p 60.

NAWAL : Tu sais bien. Frère contre frère, sœur contre sœur. Civils en colère.

SAWDA : Et ça va durer combien de temps ?

NAWAL : Je ne sais pas.

SAWDA : Les livres ne le disent pas ?

NAWAL : Les livres, c'est bien, mais les livres sont toujours soit très en retard, soit très en avance.

Il y a un effet comique dans tout ça. Ils ont détruit le journal, on en fera un autre. Il s'appelait *La lumière du jour*, on l'appellera *Le chant du levant*. On n'est pas sans ressources. Les mots sont horribles. Il faut rester lucide. Voir clair. Faire comme les anciens : essayer de lire dans le vol des oiseaux les augures du temps.

SAWDA : [...] Qu'est-ce que c'est que ce monde où les objets ont plus d'espoir que chacun de nous ? »⁵¹¹.

Dans ce long dialogue, Sawda et Nawal se réfèrent aussi à la guerre de Cent ans qui a opposé le royaume d'Angleterre et celui de France de 1337 à 1453 et qui aurait été comme une sorte de préfiguration des conflits actuels au Proche Orient.

De plus, par l'intermédiaire d'un discours qui est présenté comme un rêve prémonitoire, Nawal Marwan croit que le monde vit une guerre interminable entre les nations : « si cette guerre se termine, alors le temps se terminera aussi »⁵¹². Mais elle espérait quand même à une génération « intéressante » dit-elle, qui resterait lucide et ne croyait pas à une histoire falsifiée par les journaux et les livres. Cette génération devrait vivre loin des illusions des violences du passé et réagir à partir de l'instant présent pour un avenir serein. Les horizons de la clairvoyance devraient se nourrir de l'espoir, de l'amour et du vivre ensemble, non pas de la haine, de la violence et du passé sanglant. Tous les souhaits de Nawal sont vite s'évaporer, ses peurs et ses craintes se sont confirmées dans les autres pièces surtout dans *Ciels* où l'attentat terroriste a eu lieu.

Le théâtre conjugue entre les faits historiques et l'art. Il met en scène le destin des hommes et des femmes qui auraient assisté aux trois guerres européennes qui ont précipité le monde dans une violence absolue. Les séquelles de la guerre ont entraîné le monde dans le sang, la haine et l'horreur jusqu'au Moyen Orient. Cette mémoire de la déchirure et de l'abandon rejaillit sur les pages de la tétralogie, à travers l'expression « ma mémoire est une forêt dont a abattu les arbres »⁵¹³. Ces arbres métaphoriques dont parle Wajdi Mouawad dans *Forêts* sont son pays, sa langue maternelle, l'arabe, et sa culture.

En outre, l'union entre l'art et les faits historiques apparaît clairement dans sa dernière pièce, *Ciels*, où il fait appel à la poésie et à la peinture afin de présenter autrement les malheurs du monde. Cette pièce, violente, condense tous les malentendus

⁵¹¹ MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*. « op .cit » pp 51-52.

⁵¹² MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*. « op cit » p, 51.

⁵¹³ Wajdi, MOUAWAD. *Forêts*. « op. cit », p.45.

contemporains avec ses bribes d'histoires sur des attentats terroristes attribués, comme souvent à l'Orient. On y parle d'un Occident violé, violenté et agressé.

Dans *Ciels*, la fiction dramatique fait appel à un tableau du Tintoret, le peintre vénitien du XVI^e siècle, pour constituer la trame de l'intrigue. L'attentat qui est en préparation dans cette pièce touchera « les huit pays les plus riches de la planète : Paris, New York, Londres, Padoue, Saint-Pétersbourg, Berlin, Tokyo et Montréal »⁵¹⁴. En effet, l'histoire que des voix anonymes évoquent par l'intermédiaire de haut-parleurs et le récit des attentats commis dans cette dernière œuvre de la tétralogie se réfère à l'existence d'un système d'écoutes des réseaux de télécommunications internationale tels que ceux qui ont été mis en place par les États-Unis dans le courant des années 1970, à l'époque de la Guerre froide, comme le réseau *Échelon*, conçu en 1948. Wajdi Mouawad l'avait découvert l'existence à travers un film documentaire diffusé sur une chaîne de télévision. Ce système était encore utilisé en 2002 à « des fins d'anti-terrorisme, de surveillance, d'espionnage militaire ou économique »⁵¹⁵, rappelle Charlotte Farcet à ce propos dans *Ciels*. De plus, les événements du 11 septembre 2001 et les attentats-suicides qui ont frappé les États-Unis ce jour-là, commis par des membres du réseau *Al-Qaïda*⁵¹⁶, constituent l'une des données⁵¹⁷ de l'écriture du « projet *Torturées* » dans *Le sang des promesses*. Ces attaques ont été des attentats extrêmement meurtriers, relayés en direct par toutes les télévisions du monde.

En ce qui concerne les relations entre l'Islam et le monde occidental et douze siècles de confrontation euro-arabe, le professeur André Miquel les a résumés avec beaucoup de précision de cette manière :

⁵¹⁴ Wajdi, MOUAWAD. *Le Sang de promesses, Puzzle, racines et rhizomes*, « op.cit », p 83.

⁵¹⁵ FARCET Charlotte. « Postface » .In : *Ciels* de Wajdi Mouawad. Paris : Babel, 2009.pp 118-119.

⁵¹⁶ Al-Qaïda est une organisation terroriste fondée en 1987 par le cheikh Abdullah Yusuf Azzam et son élève Oussama ben Laden. Al-Qaïda a émergé de l'organisation Maktab al-Khadamāt, constituée pendant la première guerre d'Afghanistan par Azzam pour alimenter la résistance afghane contre les forces armées d'URSS.

⁵¹⁷ Farcet Charlotte relate encore dans *Postface*, les prémices de ces intuitions dans ce qui suit : « En 2004, après avoir créé *Incendies* et réalisé l'adaptation cinématographique de *Littoral*, Wajdi Mouawad effectue un voyage à New York en compagnie de François Ismert. C'est la première fois que l'un et l'autre s'y rendent depuis les attentats du 11 septembre 2001. Plusieurs jours, ils sillonnent les avenues, les montent, les descendent [...] ils visitent la Biennale du Musée Whitney. Wajdi Mouawad y découvre une œuvre de Cory Arcangel : un ciel en mouvement est projeté sur un écran ; un banc est installé devant, sur lequel le spectateur peut s'asseoir. Wajdi Mouawad y reste longtemps, impressionné par les sensations qui le traversent [...] Probablement parce qu'ils sont à New York pour la première fois depuis le 11 septembre, la notion de terrorisme l'effleure et lui ramène à l'esprit cet instant du documentaire où des hommes enfermés dans un lieu sans fenêtre... » FARCET Charlotte. « Postface ». In: *Ciels* de Wajdi Mouawad. Paris : Babel, 2009.pp 110-120.

« Ce problème des relations entre le monde arabe et l'Europe, entre les deux rivages de la Méditerranée, s'est posé essentiellement à quatre moments de l'histoire. D'abord, ce que j'appellerais la grande période arabomusulmane, celle de la transmission des sciences grecques à l'Occident ; ensuite, l'époque des croisades ; puis l'époque des impérialismes, à partir du XIX^e siècle ; et enfin la situation actuelle, qui s'articule autour de deux thèmes centraux : le pétrole et l'immigration »⁵¹⁸.

Wajdi Mouawad pensait déjà cet avenir obscur et espérait à voir une fraternité entre les nations sans commune mesure. Il tente de donner son exemple sur le vivre ensemble malgré que ses récits indiquent parfois le contraire. Par ces différences appartenances culturelles et religieuses, et selon la langue utilisée dans la tétralogie, qui varie entre le français académique, le joual québécois et les tournures orientales, c'est un exemple d'un constant déchirement entre ses origines libanaises et orientales, ses attaches canadiennes et québécoises et son attirance pour la France. Il vivait un exil perpétuel, disait-il, grâce à l'écriture, il ne se sentait de nulle part et la fiction du *Sang des promesses* en est un témoignage. Il ne croyait pas aux frontières. *Pour lui, les limites entre l'Orient et l'Occident n'étaient qu'une illusion* : « Ils sont des traits que quelqu'un dessine à la craie sous [ses] yeux pour [lui] prendre à [son] propre jeu pusillanime »⁵¹⁹. Il tenterait justement de sortir de ce jeu tout en restant fidèle à l'Histoire. Les grands moments historiques réapparaissent en effet dans les pièces, pour écraser les personnages sous le poids du destin. Cet arrière plan serait nécessaire pour faire ressortir la nature du conflit et des débats moraux auxquels ces personnages sont confrontés.

Ce faisant, le dramaturge retisse les intrigues des personnages à partir des fils de l'Histoire collective. Plusieurs catégories d'événements historiques apparaissent ainsi dans *Le sang des promesses* pour y parvenir. En partant de l'histoire individuelle du dramaturge qui est constamment liée aux souvenirs de la guerre civile au Liban, les répliques font sans cesse allusion aux deux Grandes guerres mondiales, à la guerre franco-anglaise de Cent ans et, enfin, aux attentats terroristes du 11 septembre 2011 aux États-Unis.

⁵¹⁸ MIQUEL, André, dans *les Arabes, l'islam et l'Europe*, cité par Abdelaziz KACEM. « Orient-Occident les aléas du dialogue des cultures » [en ligne] Disponible sur le site :<URL : <http://wp.elkalima.be/wp-content/uploads/2011/07/revue76.pdf>. (Consulté le 16/10/16)

⁵¹⁹ POULET, Régis, « La naissance de l'Orient- Généalogie d'une illusion(2) ». In : *La Revue des Ressources*. [en ligne] Disponible sur le site :<URL : <http://www.larevuedesressources.org/la-naissance-de-l-orient-genealogie-d-une-illusion-2,550.html>. (Consulté le 16/10/16)

IV. Une structure dramatique

Le sang des promesses possède une structure dramatique qui reste à la lisière du théâtre antique par la façon dont est effectuée la reprise du mythe d'Œdipe et aux frontières du théâtre contemporain par la manière dont est conçue une dramaturgie de l'intime très particulière. La narration cherche à relater une histoire, celle d'une recherche de l'origine qui est à la fois identique et différente d'une pièce à l'autre. La présence de figures mythiques insiste sur ce sentiment de permanence, c'est toujours la même histoire ancienne, qui serait répétée. À l'inverse, la multiplication des lieux et des époques provoque le sentiment contraire : ce même drame serait rejoué ou revécu autrement en ces temps actuels.

Un autre souci majeur de Wajdi Mouawad est de peindre à travers ses pièces, *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*, un tableau qui retrace la vie des êtres humains sous toutes ses facettes. Pour ce faire, il invente chaque fois un univers différent en chacun de ces spectacles. De ce fait, on est amené à recourir à une lecture onirique ou symbolique de ces textes pour en dégager les éléments privilégiés, récurrents, qui hantent l'imagination de l'auteur. Pour mieux saisir et cerner ce voyage fictif à travers cette tétralogie, il faut s'interroger de la même manière que Gaston Bachelard sur l'expression du sentiment de l'infini chez ce dramaturge : « Dis moi quel est ton infini, je saurai le sens de ton univers ? Est-ce l'infini de la mer ou du ciel, est ce l'infini de la terre profonde ou celui de bûcher ? », se demandait ce critique et ce philosophe en 1992 dans son livre sur *L'air et les songes : essai sur l'imagination en mouvement*⁵²⁰. La réponse à cette question suggère de creuser encore plus dans l'inconscient des personnages et dans celui de l'auteur par l'intermédiaire des théories psychanalytiques. Les quatre éléments alchimiques analysés par Gaston Bachelard sont présents dans *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad. Les silences, le mot absent, celui de « Liban » qui n'est jamais prononcé, trahit la nostalgie de la « mère-terre », dévoilerait le vrai secret de l'auteur, sa véritable aspiration secrète à travers ces descriptions de matricides et cette absence du parricide qui éloignent la tétralogie du mythe d'Œdipe ancien.

En effet, selon les formules dramatiques utilisées, la description du traumatisme initial révèle ce qu'il en serait de cette dramaturgie de l'intime. Cette inspiration se rattache

⁵²⁰ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Livre de poche, Septembre 1992. Edition électronique réalisée par Daniel Boulangnon, p. 15

d'emblée à la quête identitaire, au sentiment de filiation et à la recherche d'une mémoire perdue et cependant en partie retrouvée, qui est présentée sous plusieurs dimensions : esthétique par le biais des références au théâtre antique ; spirituelle et intimiste par l'individualité créatrice où le « moi » se manifesterait, ce qui expliquerait le choix fait par cet auteur de recourir à une « polyphonie d'écriture »⁵²¹ qui voudrait rendre visible la partie invisible de l'être. L'abondance des monologues dans les pièces, en contrepoint des voix proférées et des projections photographiques ou cinématographiques proposées, témoignent de cette dramaturgie très spécifique. L'intrusion du monde extérieur par l'intermédiaire de voix qui sont entendues et de bribes de monologues qui sont introduites dans chaque pièce semblent en effet le traduire. Ces sont les mêmes voix qui surgissent des profondeurs de l'inconscient de l'auteur qui l'indiquent.

Le monologue, conçu comme une « stance », une pause dans l'action, n'est pas seulement l'expression d'une simple voix. Il est une échappatoire pour les instincts. Il est une manière d'exprimer des pulsions secrètes, refoulées, rejetées d'habitude par la conscience morale ordinaire. Il n'est pas une façon de sombrer dans le silence. C'est une force libératrice qui cherche à libérer les gestes et le corps et qui veut briser le fil de la représentation scénique. En cette perspective, Wajdi Mouawad assure que le monologue aurait une fonction libératrice dans son théâtre :

« À la fin de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, il y a justement à chaque fois une parole qui se libère, qui devient plus lyrique et poétique, qui se déploie sous la forme de monologues. C'est étrange parce que la parole qui fuse alors semble véritablement adressée et traverser le silence pour recréer une communauté. Ces monologues ne paraissent, en effet, pas adressés à un individu mais comme ouverts sur le monde, projetés. Ils se déploient de manière plus frontale, grâce au chemin qui a été parcouru, à l'exil et au détour vécus »⁵²².

Les monologues dont parle l'auteur sont une manière de rêver en silence, de s'extérioriser, de s'exprimer et dire l'indicible. Cela rejoint sans doute la vogue du monologue dans le théâtre, analysée en 2011 par Jean-Pierre Ryngaert dans son livre sur les *Écritures dramatiques contemporaines*. Ce dernier constate que ces dramaturgies sont caractérisées par une mode du monologue direct. Il s'agit d'un récit intime qui favoriserait « la livraison des états d'âmes sans confrontation avec un autre discours, quand la scène

⁵²¹ PARASAROVSKI, Marija. « Vers une nouvelle souveraineté du sujet : les nouveaux enjeux de la dramaturgie québécoise contemporaine ». In : *Études canadiennes / Canadian Studies*, 73 | 2012, pp. 123-134.

⁵²² MOUAWAD, Wajdi. « Autour de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. ». In : *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 19/10/2010, [en ligne]. Disponible sur le site : URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290>.(Consulté le 29/12/2016)

devient une sorte de confessionnal plus ou moins impudique »⁵²³. En ce sens, le monologue pourrait renouer chez Wajdi Mouawad avec les traditionnelles paroleries pour exposer ou divulguer des vérités profondes comme l'affirme Jean-Pierre Ryngaert à propos de ces œuvres :

« On peut considérer ces œuvres comme les ultimes avatars du solipsisme, quand le moi individuel dont a conscience est toute la réalité. On peut les examiner aussi comme des 'récits de vie' où le sujet parlant s'efforce en direct de faire le point sur son existence, souvent en période de crise, témoignant ainsi d'une situation sociale ou individuelle particulière susceptible de concerner le plus grand nombre. »⁵²⁴

De même, la réalité des personnages se fait connaître à partir de ces récits où le monologue serait la forme la plus appropriée pour faire le point sur les malaises existentiels ressentis lors de ces quêtes menées par chacun. Mais ces textes sont très « complexes » et labyrinthiques. Ils sont aussi à la recherche d'une cohérence et d'une révélation. L'entrelacs des intrigues est délibérément embrouillé par des retours en arrière, des *flashes back*, sur l'histoire individuelle et collective, par des accès de délire prêtés aussi aux personnages et par la suppression voulue de tout point de repère. Wajdi Mouawad chercherait ainsi à inventer une écriture qui serait :

« [celle] d'un théâtre total ou d'un rêve/désir d'une autre forme de théâtre. Son approche ressemble beaucoup à la pratique de la vivisection sur son œuvre et sur la forme monologique, qui fait penser au travail entrepris par Picasso peignant ses nombreuses variations du portrait de l'infante de Vélasquez avec pour but de se défaire du superflu pour ne garder que l'essentiel »⁵²⁵.

Ce théâtre total dont rêve ce créateur reposerait sur une « écriture spectacle »⁵²⁶, le terme dont il qualifie ses pièces. Ce sont des tableaux, successifs, découpés en plans ou en séquences, conçus pour être « vus » puisqu'il insiste sur l'art pictural et cinématographique beaucoup plus que sur le texte proprement dit, qui reste assez peu élaborée. Le procédé permet de représenter sur la scène les émotions enfouies d'un passé oublié ou censuré par la conscience morale, de suggérer une espèce de théâtre de l'inconscient et de nuancer l'expression des sentiments à travers le cercle chromatique des impressions et des sensations. En tant que metteur en scène, le recours à l'audiovisuel dans cette « performance » artistique, dans ces représentations dramatiques, joue un rôle primordial

⁵²³ RYNGAERT, Jean Pierre, *Écritures dramatiques contemporaines*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 96.

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 97.

⁵²⁵ PARASAROVSKI, Marija, « Vers une nouvelle souveraineté du sujet : les nouveaux enjeux de la dramaturgie québécoise contemporaine ». In : *Études canadiennes / Canadian Studies*, 73 | 2012, pp.123-134.

⁵²⁶ *Ibidem*.

dans le succès apparent de ces « spectacles », tandis le texte vient plutôt en une deuxième instance. C'est à ce niveau que réside l'ambiguïté fondamentale de cette tétralogie.

La tétralogie de Wajdi Mouawad serait caractéristique d'une « obscure clarté et [d'une] incompréhensible lumière », pour reprendre une formule utilisée à ce sujet par Valère Novarina, un auteur et un essayiste suisse, car il s'agit, entre autres, d'un cri lancé dans l'obscur pour tenter de raconter et d'expliquer d'une manière métaphysique l'existence humaine plongée malgré elle dans un monde de haine et de contradictions. En effet, la polysémie et l'insignifiance apparente des textes relèvent peut-être d'une tactique délibérée d'écriture pour mettre le dramaturge à l'abri des critiques trop acerbes et pour lui épargner d'être accusé de « terrorisme intellectuel »⁵²⁷, de provocation excessive qui pourrait altérer le message moral que l'auteur voudrait transmettre.

Dans cette perspective, l'écriture de Wajdi Mouawad embrasse de nouvelles conventions de l'écriture dramatique. Il essaie d'inventer une autre forme du théâtre qui correspond à un spectacle qu'il voudrait « total », « vivant », « actuel », tout en s'efforçant de le concilier plus ou moins avec des références mythiques dont la principale serait encore la légende d'Oedipe.

V. Une révélation ambiguë

La révélation finale reste ambiguë. *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad relate une odyssée secrète, celle de l'auteur, qui reste occultée par de très nombreuses références mythiques qui sont malmenées par l'écrivain. Ce projet est éminemment contemporain dans la mesure où il veut aussi rendre compte des malheurs de la société contemporaine et des conflits qui déstabilisent le monde d'aujourd'hui. Il s'agit d'une *saga* qui met en scène les contradictions des conflits idéologiques modernes, propres à cette charnière entre le XX^e et le XXI^e siècles. Une interrogation constante, lancinante, la parcourt : les hommes d'aujourd'hui continueront-ils sur le même chemin sanglant de leurs aïeux et de subir le même douloureux destin qu'eux ? Ou changeront-ils de sort ? Par quels

⁵²⁷ RYNGAERT, Jean Pierre. *Écritures dramatiques contemporaines*. « op, cit ». p 16.

moyens parviendraient-ils aussi à briser ce fil du passé et trouver une place dans le monde ? Telles sont les grandes questions qui sont abordées par cette tétralogie.

L'écriture fragmentée par l'alternance de monologues et de dialogues, par les enchâssements du discours et la superposition des époques, les retours en arrière et les anticipations projetées dans le passé, brouillent le sens de *Littoral*, d'*Incendies*, de *Forêts* et de *Ciels*, et invitent à proposer plusieurs hypothèses d'interprétations pour tenter de comprendre la signification ultimes de ces pièces. En tant qu'« œuvre ouverte », cette tétralogie, *Le sang des promesses*, est extrêmement riche, contradictoire et polysémique. On se perd dans la multiplicité des significations que son auteur suggère en chacun de ses « spectacles ».

En outre, tous les textes des pièces sont un « écho de l'horreur »⁵²⁸, une évocation qui relie une histoire individuelle, celle d'un personnage particulier, Loup, Jeanne, Simon, Wilfrid, à l'histoire collective d'un pays, le Liban, ou d'un continent, l'Europe où « l'indicible est traduit [...] par une esthétique du choc qui passe, d'une part, par des métaphores provocantes, d'autre part, par une écriture répétitive, assommante. Est-ce là une forme de résistante artistique ou plutôt l'expression d'une résignation profonde ? »⁵²⁹. La description des scènes terrifiantes seraient le procédé qui exprimerait le mieux ce malaise que l'auteur prête à ses personnages et qui serait caractéristique de sa génération.

De ce fait, il faut admettre que le « projet » de Wajdi Mouawad s'inscrit dans sa vie, dans son autobiographie, dans sa dramaturgie et dans ces spectacles vivants où il cherche à solliciter son public. La reprise du motif de l'identité dans les trois premières pièces, *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, les périples accomplis par les personnages qui sont associées au mythe d'Œdipe, sont aussi des thèmes récurrents qui hantent notre auteur. Elle pourrait aussi être interprétée comme une forme de résistance artistique. La révélation sur la révolte identitaire est ambiguë. Et il ne fait aucun doute que l'ambiguïté est un élément crucial de l'aventure identitaire.

L'auteur est un écrivain migrant qui vient d'ailleurs, qui « se trouve scindé, écartelé, condamné à trahir soit sa patrie d'origine soit sa patrie d'accueil, trahison qu'il vivra inévitablement avec amertume, avec rage »⁵³⁰. Avec sa famille, il a fui la guerre civile au Liban pour vivre en exil un peu partout dans le monde. Face à une telle identité

⁵²⁸ PAGE, Christiane, *Écritures théâtrales du traumatisme*. Paris : Presses Universitaires de Rennes, Collection « Le Spectaculaire », Ouvrage collectif, 2012, p 200.

⁵²⁹ *Ibidem.* p, 200.

⁵³⁰ MAALOUF, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris : Grasset et Fasquelles, 1998, p 54.

morcelée, sa dramaturgie pourrait bien être une sorte d'auto-thérapie. Lors d'un entretien avec l'auteur, Freda Rita, une artiste de théâtre suisse, a remarqué que la réflexion sur la quête identitaire est le souci majeur qui hante Wajdi Mouawad comme une sorte d'obsession. Elle lui aurait demandé de définir ce qui aurait fondé sa propre identité et de retracer les principales étapes de son itinéraire biographique. L'auteur libano-québécois lui a répondu ainsi :

« Pour les étapes, j'aime bien les vols d'oiseaux. Donc, enfant et enfance au Liban ; adolescence, lectures et langue française en France; étude, vie active et théâtre au Québec. Entre tout ça, des exils : le premier dû à la guerre civile libanaise, le second dû à l'expiration et au non-renouvellement des cartes de séjour en France. Bon, mais ce n'est rien et c'est beaucoup se tromper que d'accorder à ce trajet une quelconque importance. Je dirais davantage que je suis Grec par ma passion pour Hector, Achille, Cadmos et Antigone, et juif par mon admiration pour Jésus et Kafka. Je suis bien sûr chrétien, surtout par Giotto et Shakespeare. Je suis musulman par ma langue maternelle. Tout le reste n'a pas vraiment d'importance et sincèrement rien ne me déprime plus que lorsque l'on me demande pourquoi je suis si obnubilé par la question de l'identité. Car je n'ai pas du tout, mais du tout, l'impression de l'être : ce ne sont en effet jamais des questions que je me pose au quotidien. Je dirais que je suis beaucoup plus habité par la peur et la crainte de perdre la passion et la pureté qui m'habitaient lorsque j'étais adolescent. Je me pose surtout la question de la manière de vivre encore sans elles et quel sens cela peut-il avoir d'exister sans être enflammé continuellement. N'importe comment, mais être enflammé. C'est beaucoup plus crucial qu'une bête histoire d'identité. Mais je suis à l'intérieur de quelque chose et je me trompe sans doute sur moi-même »⁵³¹.

Dans cette réponse, Wajdi Mouawad affirme qu'il possède un sentiment de l'identité à la fois énigmatique et complexe, et très mélangé. Au début, il n'aime pas réduire ses appartenances car pour lui, son parcours ressemble aux vols des oiseaux. La question de l'identité l'effraie et le ronge quand il déclare : « je n'ai pas l'impression de l'être » ou quand il s'étonne de cette « bête histoire d'identité ». Mais, vers la fin, sa réponse devient complètement confuse et incompréhensible. Il n'en a pas une image claire. Il le reconnaît : « je suis à l'intérieur de quelque chose et je me trompe sans doute sur moi-même ». L'aveu est lucide.

Sa réflexion semble rejoindre celle de Jean-Luc Nancy dans *Identité : fragments, franchises*, un ouvrage paru en 2010, qui insiste sur la mouvance de l'identité et son instabilité. Cet auteur estime ainsi que « la force de l'identité n'est pas de se stabiliser sur soi-même pour une imitation perpétuelle. [...] Identité n'est pas figure. [...] l'identité est un point de chute ou d'inscription [...] d'où part un tracé »⁵³². On ne saurait avoir une image figée de soi-même pour se reconnaître et s'identifier. C'est un processus qui se dessine dans sa différence par rapport aux autres.

⁵³¹ FREDA, Rita. « Entretien avec Wajdi Mouawad ». In : *Théâtre de Cavaillon*. [en ligne]. Disponible sur le site:

<URL:<http://www.atpaix.com/spectacle.php?numSpectacle=421&PHPSESSID=a5465046d1c05903bbb4e0e06fbfe8eb>. (Consulté le 15/08/2016).

⁵³² NANCY, Jean Luc, *Identité : fragments, franchises*. Paris : Galilée, 2010, p. 69.

Selon les textes de Wajdi Mouawad, on constate que la question posée sur cette recherche identitaire reste toujours ouverte. C'est un processus dynamique, inachevé, construit et reconstruit à partir d'éléments disparates. Les spectacles de cet auteur contiennent une énigme, quelque chose de compliqué, de labyrinthique parce que le temps et l'espace se mélangent, les moments présents sont revisités par le passé sibyllin du mythe d'Œdipe.

De plus, l'auteur refuse de dessiner les contours de ce qu'il entend par l'identité d'une manière fixe, intangible, tout comme il refuse que sa littérature appartienne à une quelconque nation de même qu'il récuse le caractère de littérature « migratoire » dont elle parfois taxée par certains critiques. Il aspire au contraire à une sorte d'universalité, de « littérature-monde »⁵³³ en raison de l'usage qu'il fait de l'Histoire la plus immédiate ; par exemple à propos des phénomènes terroristes dans *Ciels*. Les langues utilisées, le français soutenu, l'anglais, l'arabe francisé et le « joual », le parler populaire québécois constituent une forme d'hybridation supplémentaire pour cette littérature et redessinent le cadre d'un monde polyphonique illustré par les voix qu'on entend dans *Ciels*. En effet, « l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale, signe l'acte de décès de la francophonie »⁵³⁴, affirment Michel Le Bris et Jean Rouaud, et tous les autres signataires de ce manifeste paru en mars 2007 dans le journal *Le Monde*, à Paris. On ne parlerait plus de « francophonie » sinon à un niveau institutionnel, tandis qu'il faudrait parler de l'humanité toute entière, sans distinction de race, de culture, de religion, et on chercherait à en témoigner au nom d'une humanité tragiquement déchirée entre victimes et coupables. Cette « littérature-monde » à laquelle Wajdi Mouawad veut se rallier est une :

« [littérature] transnationale et sans frontière, ouverte sur le monde et traversant les cultures, la littérature-monde se pose littérature du recyclage c'est-à-dire la réécriture, la réutilisation de matériaux déjà existants. Elle permet à l'écrivain tout en disant le monde d'adapter et d'adopter les modèles littéraires

⁵³³ Le nom de notre auteur apparaît dans la liste des signataires qui plaident pour une littérature monde : Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Anne Vallaeys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi. Ils ont publié le 25/05/2007 un manifeste (un ouvrage collectif) dont l'intitulé est: *Pour une littérature-monde* chez Gallimard : *Pour une littérature-monde*, sous la direction de Jean Rouaud et Michel Le Bris.

⁵³⁴ Monde, Livres. « Pour une littérature monde en français. » In *Le Monde.fr*. [en ligne] Disponible sur le site: <URL: http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html. (Consulté le 19/10/2016)

étrangers. Exploratoire, universelle et sans frontière, l'écriture-monde chez se présente comme un tissage textuel et culturel »⁵³⁵.

La tétralogie, *Le sang des promesses*, reflèterait l'effondrement des grandes idéologies dominantes du XX^e siècle, et la réflexion sur la condition humaine devrait être désormais le noyau de l'écriture.

De l'élaboration de *Littoral* en 1997 à la conception d'*Incendies* en 2003 ou de *Forêts* en 2006 et à la création de *Ciels* en 2009, ce qui aurait été l'intention première de Wajdi Mouawad, cet auteur franco-libanais imprégné de culture québécoise, se serait beaucoup modifié en composant *Le sang des promesses*. Il s'en est expliqué, en partie, lors de l'édition des quatre pièces de sa tétralogie en 2009 aux éditions Actes-Sud, entre la France et le Québec. Cette prise de conscience aurait été tardive : « Avec la publication de *Forêts* », déclare-t-il en effet, « je réalis[ais] combien, depuis longtemps je savais sans le savoir, que j'étais en train de travailler sur une histoire qui s'écrivait en quatre parties. Mais, au moment où j'écrivais la première, je ne pouvais pas dire que c'était une « première partie ». Tout cela s'est dévoilé peu à peu, comme sortant du brouillard dans lequel j'avançais »⁵³⁶.

Avec *Forêts* se serait achevée pour lui « une manière de raconter et de déplier une histoire »⁵³⁷, celle d'un « cri », d'un hurlement de rage et de révolte, celui de toute une génération, la sienne, un « cri depuis longtemps tu en moi »⁵³⁸, un cri souterrain, réprimé ou refoulé, qui jaillit au terme de *Ciels* et qui serait l'unique constante de la tétralogie. Il l'a confirmé en 2009, à propos d'*Incendies*, en un texte cité par Charlotte Farcet en la « Post-face » à l'édition de cette pièce : ce qui aurait déclenché son inspiration, ce qui constituerait « le fil conducteur » de son projet, chaque fois, ce serait d'abord un fait ou un événement historique qui l'aurait plongé « dans une tempête émotive, intellectuelle et éthique complexe »⁵³⁹, qui serait devenue en lui « comme un gouffre qui doit se transformer en cri. Ce cri, ou cet événement est le déclencheur. Un déclencheur sec et brut »⁵⁴⁰. Les références initiales au mythe d'Œdipe dans *Littoral* céderaient ainsi la place

⁵³⁵ Actes du colloque. «Littérature –Monde, Enjeux et perspective.», Université d'Alger Faculté des lettres et des sciences humaines, tenu du 23 au 26 février 2009, Palais de la culture Alger. Alger : Editions Hibr, 2010. P, 77.

⁵³⁶ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, Paris : Actes Sud/ Leméac, 2006, p, 7.

⁵³⁷ *Ibidem*, p, 8.

⁵³⁸ MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, Montréal : Leméac, Collection, « Babel », 2009, p, 9.

⁵³⁹ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, Montréal : Leméac, Collection « Babel », p.137.

⁵⁴⁰ MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, « op.cit », p 10.

au surgissement progressif d'une révolte identitaire croissante, nourrie par la violence des événements politiques et historiques contemporains. Le recours à une scénographie moderne, dramatique, théâtrale, visuelle, multimédia, aurait pour fonction de mettre en relief la révélation ultime de ce « quelque chose sans identité »⁵⁴¹ qui tournerait cependant, ajoute aussitôt Wajdi Mouawad, « autour de la question de la promesse »⁵⁴², d'une promesse tenue et trahie, contenue et énoncée dans le titre même de sa tétralogie : *Le sang des promesses*.

⁵⁴¹ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, « op.cit », p, 7.

⁵⁴² *Ibidem*, p, 8.

Annexes

Annexe° 1

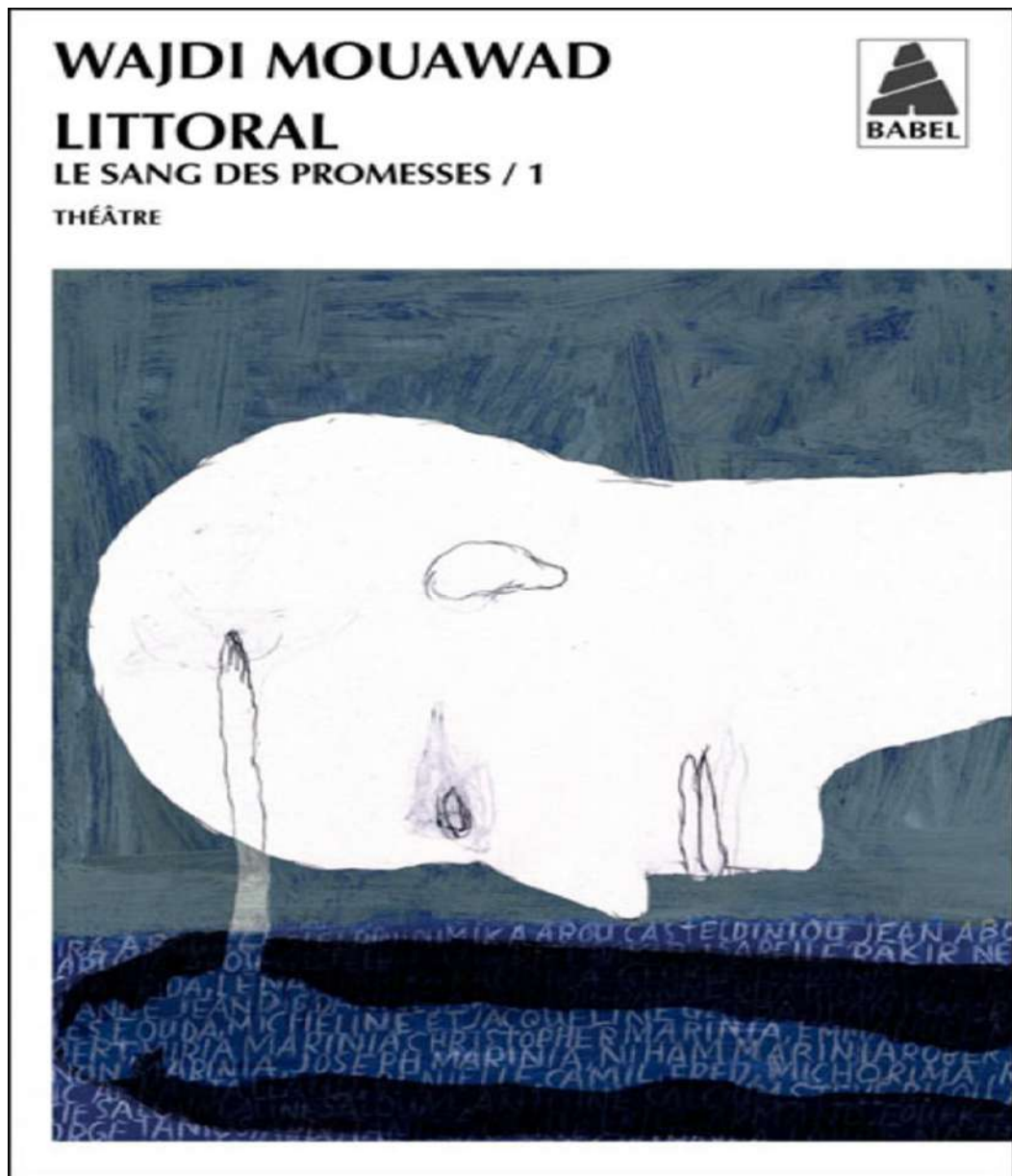


Le dramaturge libano-québécois Wajdi Mouawad

Les Trois Coups. Com. Le journal quotidien du spectacle vivant en France.

<http://www.lestroiscoups.com/article-34926379.html>

Annexe° 2



Couverture de *Littoral*

Montréal : Leméac (2009)

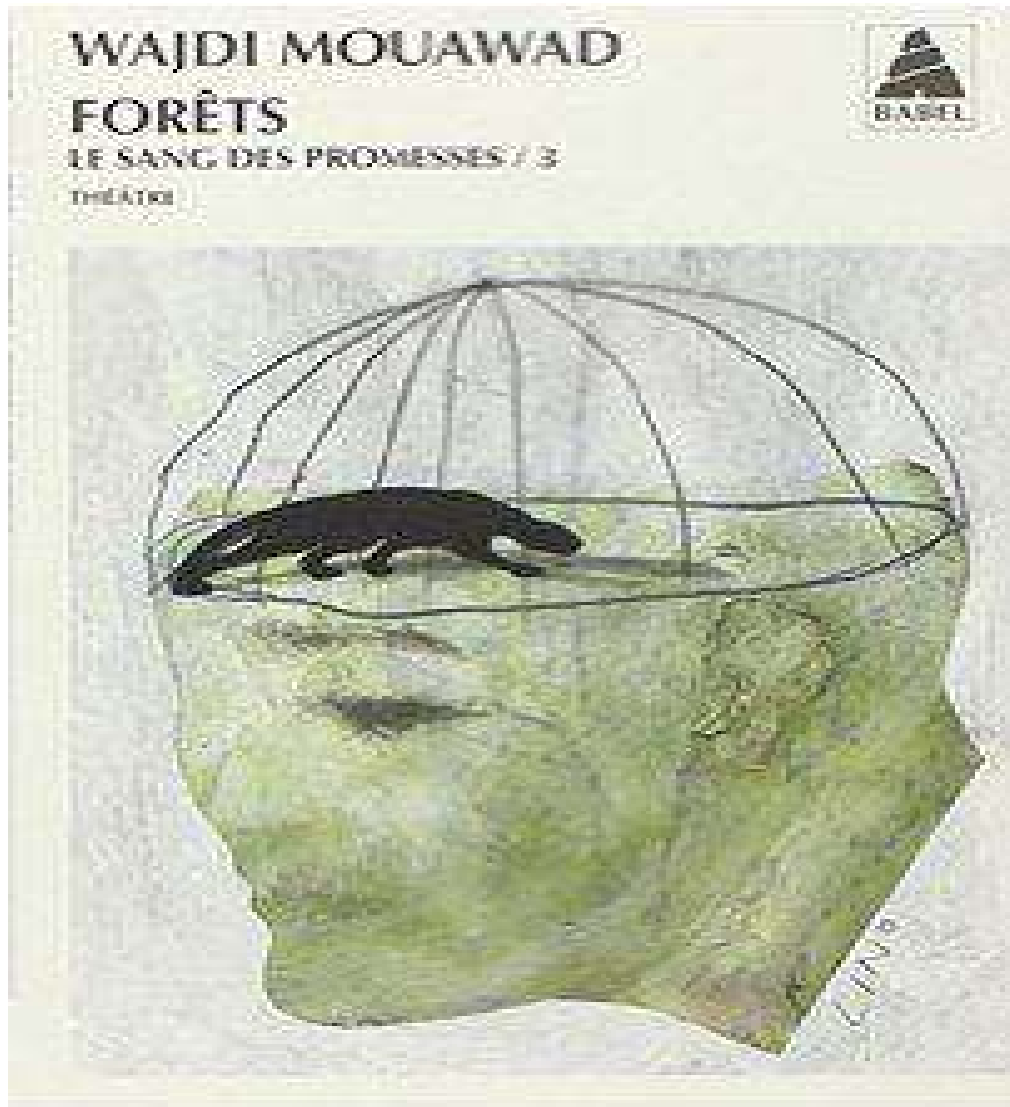
Annexe° 3



Couverture d'*Incendies*

Montréal : Leméac (2011)

Annexe° 4



Couverture de *Forêts*

Montréal : Leméac (2012)

Annexe° 5

WAJDI MOUAWAD
CIELS
LE SANG DES PROMESSES / 4
THÉÂTRE



Couverture de *Ciels*
Montréal : Leméac (2012)

Annexe° 6

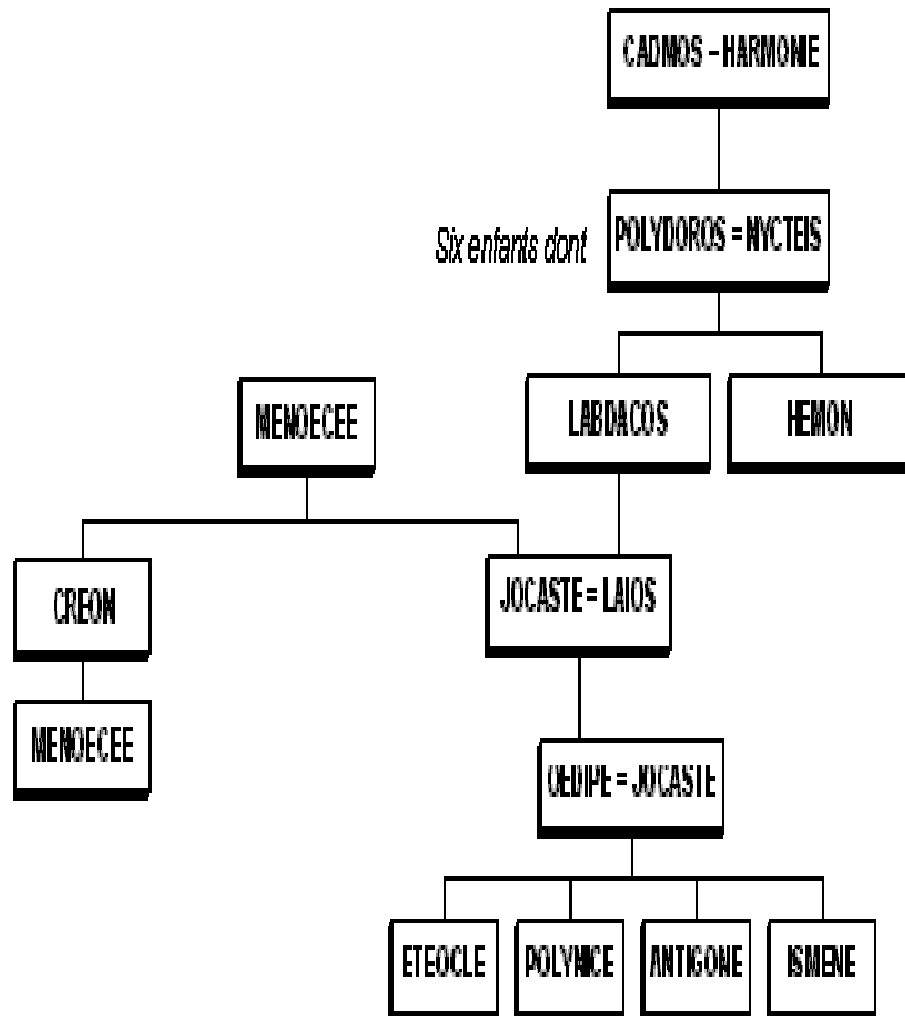


Œdipe et le Sphinx de Gustave Moreau, 1864, Metropolitan Museum of Art.

Source : Wikipédia

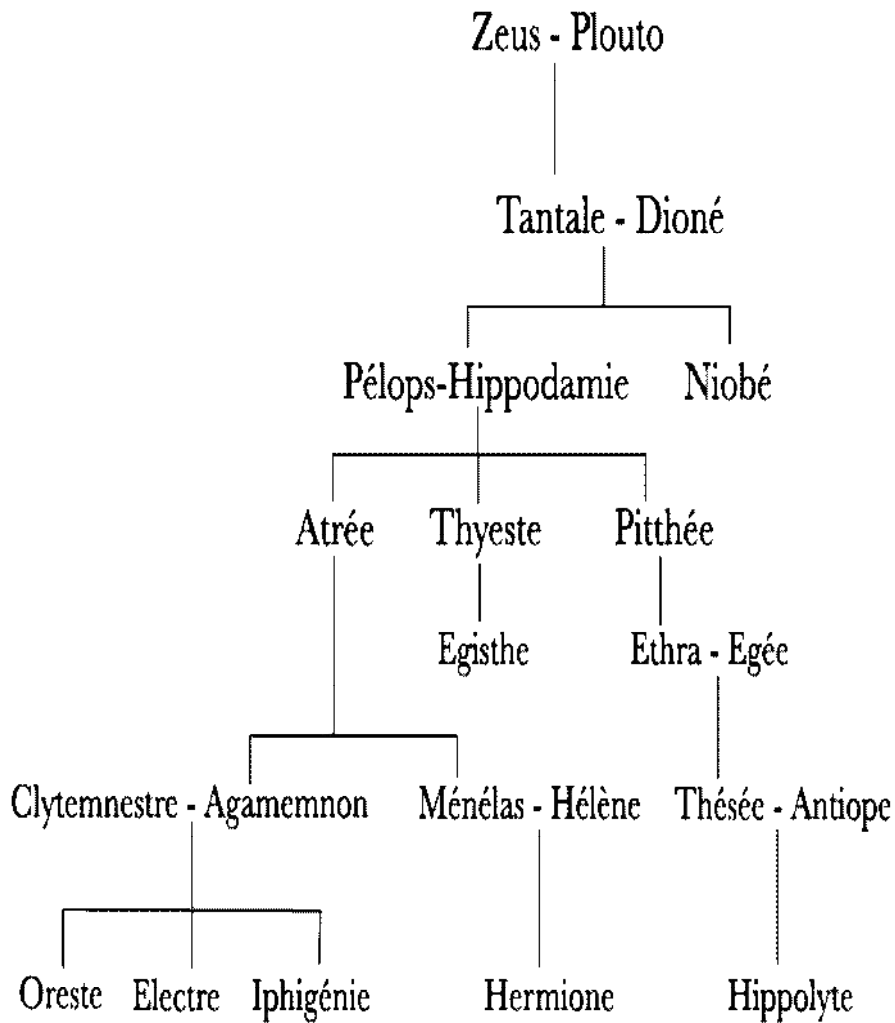
Annexe° 7

ŒDIPE



La famille d'Œdipe (arbre généalogique des Labdacides)

Annexe° 8



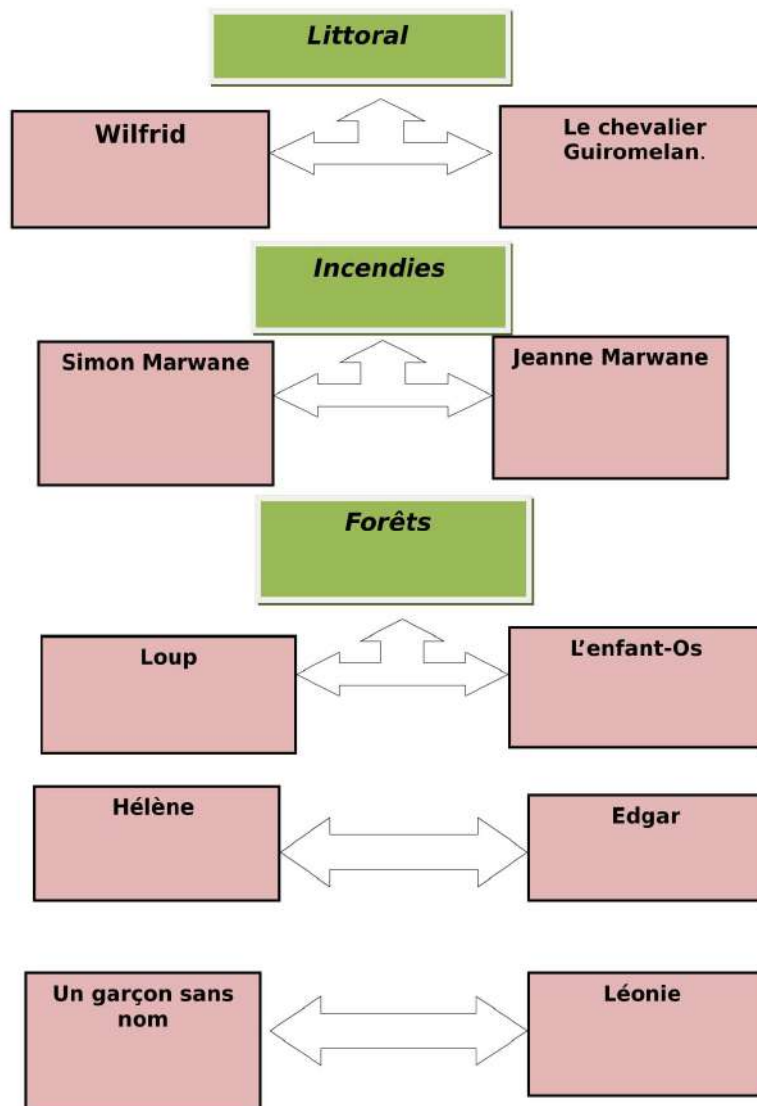
Arbre généalogique des Atrides, les descendants de l’Atrée

Source :

https://www.google.com/search?q=la+famille+d%27atr%C3%A9e&client=firefox-b&biw=1366&bih=657&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwivvrTvmMfRAhVEzRQKHdOCoyQ_AUICCGB

Annexe° 9

Les doubles monstrueux dans la tétralogie *Le sang des promesses*



Annexe °10

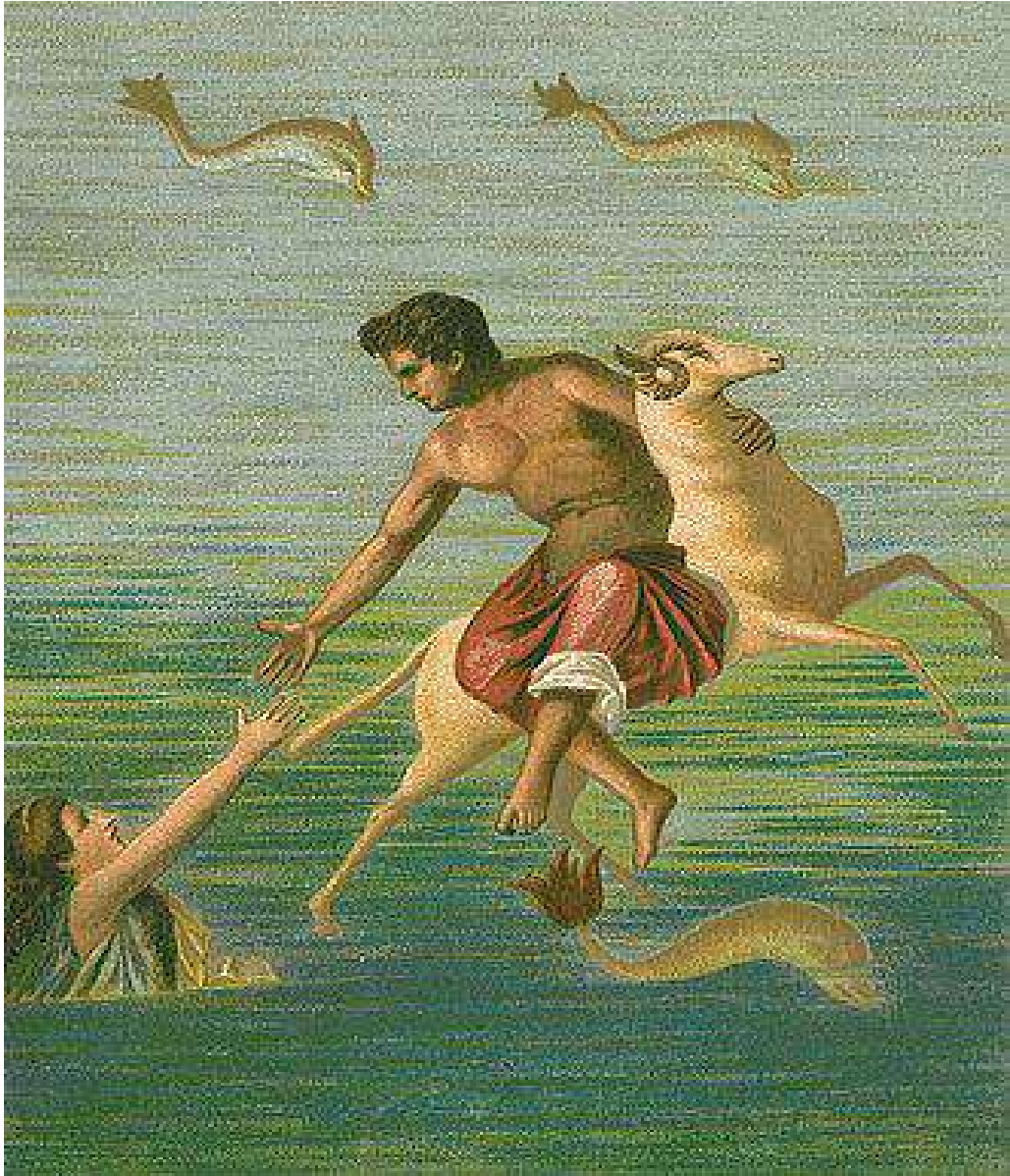


Un couple antique de faux jumeaux : Artémis et Apollon (v.470 av. J.-C.)

Musée du Louvre, Paris

Source : <http://www.wiccapedia.fr/wiki/Art%C3%A9mis>

Annexe° 11



Un couple antique de faux jumeaux : Phryxos et Hélé

Fresque de Pompéï (v. 79 av. J.-C.)

Musée archéologique national de Naples, Italie

Source : <http://www.wikiwand.com/de/Phrixos>

Annexe° 12



Zéthus et Amphion, bas-relief de Julius Troschel à la Nouvelle Pinacothèque de Munich (entre 1840 et 1850)

Source : Wikipédia

Annexe° 13



Les fils d'Œdipe, Étéocle et Polynice, les frères ennemis

Source : <http://www.arretetonchar.fr/eteocle-et-polynice-les-freres-ennemis/>

Annexe° 14



L'Annonciation du Tintoret (1582-1585)

École de San Rocco, Venise, Italie

Source : <http://educ.theatre-contemporain.net>

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES

I. 1. Œuvres primaires

MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*. Paris : Actes Sud / Collection « Babel », 2009.

MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*. Paris : Actes Sud/ Collection « Babel », 2009.

MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*. Paris : Actes Sud/ Collection « Babel », 2009.

MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*. Paris : Actes Sud/ Collection « Babel », 2009.

MOUAWAD, Wajdi, *Le sang des promesses, Puzzle, racine, et rhizomes*. Paris : Actes Sud/ Leméac, 2009.

MOUAWAD, Wajdi, Dossier au 31 juillet 2009. *Le sang des promesses. Littoral, Incendies, Forêts, Ciels* » In Chambéry, Espace Malraux, 2009.

MOUAWAD, Wajdi, « Une consolation impitoyable », In : Mouawad Wajdi, *Incendies*, 2009.

MOUAWAD, Wajdi, Hortense ARCHAMBAULT, Vincent BAUDRILLER, « Voyage pour le Festival d'Avignon 2009 ». Paris : POL, 2009.

MOUAWAD, Wajdi. « Nous sommes des immeubles » In Collectif, *Les tigres de Wajdi Mouawad*. Nantes : Le grand T, 2009.

MOUAWAD Wajdi, «La trahison des paons». In : Collectif, *L'Orient Littéraire. Culture et Barbarie*, 2014, Beyrouth (Liban), L'Orient des Livres, 2014.

I. 2. Œuvres critiques

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris : Armand Colin. 2012.

ARISTOTE, *Poétique* [Roseline Dupont-Roc et Jean Lallot traducteurs], Paris : Seuil, Collection « poétique », 1980.

BARTHES, Roland, *Le mythe : aujourd'hui*. Paris : Éditions du Seuil, Collection « Mythologies», 1957.

BELLEMIN, Noel Jean, *Psychanalyse et littérature*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

BERTHET, Dominique, *Les figures de l'errance*. Paris : Harmattan, 2000.

BISHOP, Neil, *Anne Hébert. Son œuvre, leurs exils*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

BRUNEL, Pierre, *Le dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Rocher, 1988.

- CHEBEL, Malek, *Le Coran*, Paris : Les Classiques de Poche, 2011.
- CHEVROLET, Teresa, *L'idée de fable : théories de la fiction poétique à la Renaissance*. Paris : Librairie Droz, 2007.
- COTE, Jean François, *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*. Ottawa : Leméac, 2005.
- DAVREU, Robert, *Wajdi Mouawad, traduire Sophocle*. Arles : Actes Sud papiers, 2011.
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Dunod, 1992.
- École biblique de Jérusalem, *La Bible de Jérusalem (1956-1998)*, Paris : éditions du Cerf, 1998.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, Collection « Folio essais », 1957
- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, Collection « Folio essais », 1957.
- ESCHYLE, *Tragédies complètes*. Paris : Gallimard, 1982.
- FESSIER, Guy, « Le mythe antique dans le théâtre contemporain » In thèmes et sujets, France : PUF, Collection « Major Bac », 1998.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972.
- GAILLARD, Thierry, *L'autre Œdipe, de Freud à Sophocle*. Paris : Écoditions, 2014.
- GAILLARD, Thierry, *La renaissance d'Œdipe, perspectives traditionnelles et générationnelles*. Paris : Écoditions, 2014.
- GAILLARD Thierry, *La renaissance d'Œdipe. Une mythanalyse transgénérationnelle*. Genève, Ecodition, 2012.
- GENETTE, Gérard, *Figure I*. Paris : Seuil, 1966.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1972.
- GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Grasset, 1978.
- GIRARD René, *La route antique des hommes pervers*. Paris : Grasset, 1985.
- GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*. Paris : Hachette, 2007.
- HAMILTON, Édith, *La mythologie*. Paris : Marabout, 1978.
- HUISMAN, Denis, *Histoire de l'existentialisme*. Paris: Nathan, 1997, p 94.
- JUNG, Carl. Gustav, *Aïon, études sur la phénoménologie du soi*, Paris, Albin Michel, 1983.
- KAFKA, Franz, *Die Verwandlung*. Leipzig : Kurt Wolff Verlag, 1915. *La métamorphose*. Paris : Flammarion Libro, 1988.
- KATEB, Yacine, *Le cercle des représailles*. Paris : Seuil, 1959.
- KRISTEVA, Julia, *L'avenir d'une révolte*. Paris : Flammarion, 2012.

-
- KRISTEVA, Julia. *Soleil noir : dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, « collection » : Folio Essais, 1987.
- LAGARDE, André et MICHARD, Laurent, *XX^e siècle : les grands auteurs français*. Paris : Brodas, 1969.
- MAALOUF, Amin, *Les identités meurtrières*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1998.
- MOINGEON, Philippe, *Introduction à la mythologie contemporaine*. Paris : Ivoire-Clair, 2007.
- MONÈRE, Denis, *Le développement des idéologies au Québec des origines à nos jours*. Montréal : Editions Québec-Amérique, 1977.
- NANCY, Jean Luc, *Identité : fragments, franchises*. Paris : Galilée, 2010.
- NASIO, Juan-David *L'Œdipe*. Paris : Payot et Rivages, 2005, p.23
- NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*. Belval : Circé, Collection « Penser le théâtre », 2004.
- OULD BAH Mohamed El-Mokhtar, *Traduction du Saint Coran*. Syrie : Bait El-Coran, 2011.
- Ouvrage collectif. « Les tigres de Wajdi Mouawad ». In : *Les Carnets du Grand T* N° 14, juillet 2009, p.36.
- PAGE, Christiane, *Écritures théâtrales du traumatisme*. Paris : Presses Universitaires de Rennes, Collection « Le Spectaculaire », Ouvrage collectif, 2012.
- PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique, voix et image de la scène*. 4^o édition, Lille : Septentrion, 2007.
- POLIERI, Jacques, *Scénographie/Sémiographie*, Paris, Denoël, 1971.
- PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan, 2003.
- RICHARD, Kègle, Christiane, *Les récits de survivances : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2007.
- RUBIRA, Virginie, *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*. France : Acoria, 2014.
- RULLIER-THEURET, Françoise, *Le texte de théâtre*. Paris : Hachette, 2003.
- RYNGAERT, Jean Pierre, *Écritures dramatiques contemporaines*. Paris : Armand Colin, 2011.
- SALOMÉ, Jacques, *Vivre avec les autres*. Paris : J'ai Lu, 2009.
- SINGER, Christiane, *Éloge du mariage, de l'engagement et autres folies*. Paris : Albin Michel, 2000.

- SOPHOCLE, *Tragédies complètes*. Paris : Gallimard, Collection « Folio classique », 1973.
- SOPHOCLE, *Tragédies complètes*. Paris : Gallimard, 1973.
- STAROBINSKI, Jean, *Préface à Ernest Jones, Hamlet et Œdipe*. Paris : Gallimard, Collection « Tel ». 1969.
- WATTEL - DE CROIZANT, Odile, MONTIFROY, Gérard, A, *Europe entre Orient et Occident, du mythe à la géopolitique*. Lausanne : Éditions l'Age d'Homme, Collection « Mobile géopolitique », 2007.
- WEIDMANN-KOOP, Marie-Christine, *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire : entre Tradition et Modernité*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2008.

I.3. Œuvres philosophiques

- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 18 réimpressions, 1942.
- BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1938.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*. Paris : Presses Universitaire De France. 1968.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France. « Collection » Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1961.
- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, « collection » Idées, 1969.
- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, Collection « Folio/ Essais », 1949.
- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Librairie José Corti, 17^e réimpression, 1990.
- BACHELARD, Gaston, *Le droit de rêver*. Paris : Presses Universitaire de France, « Collection » : A La Pensée. 1970.
- FREUD, Sigmund, *Die Traumdeutung*. Vienne : Franz Deuticke, 1900. *Le rêve et son interprétation*. Paris : Gallimard, 1925.
- FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*. Vienne : Franz Deuticke, 1919. *L'inquiétante étrangeté*. Paris: Gallimard, 1933.

- FREUD, Sigmund, *Der Whan und die Träume in W. Jensens « Gradiva »*. Vienne: Franz Deuticke, Schriften zur angewandte Seelenkunde, 1907. *Le désir et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Paris : Gallimard, 1986.
- FREUD, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips*. Vienne : 1920. *Au-delà du principe de plaisir*. Paris : Edition Payot, 1968.
- FREUD, Sigmund, *Remarques psychanalytiques d'un cas de paranoïa*. In : Cinq psychanalyses, 1911. Paris : Presses Universitaires de France, 1974.
- FREUD, Sigmund, *Über Psychoanalyse*. Vienne : Franz Deuticke, 1930. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris : Éditions Payot, 1921.
- SARTRE, Jean Paul, *Huis Clos*. Paris : Gallimard, 1947.
- SARTRE, Jean Paul, *Les mains sales*. Paris : Gallimard, 1948.
- SARTRE, Jean Paul, *Les mots*. Paris : Gallimard, 1964.
- SARTRE, Jean Paul, *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Nagel, 1946.

I-4 Mémoire et thèses

- BERRON STYAN, Victoria. *Pour un exil dés exilant : une analyse du thème de l'exil dans Littoral et Incendies de Wajdi Wajdi Mouawad au théâtre et au cinéma*. (Mémoire de maîtrise études théâtrales) .Univ : de Victoria, Soutenu en 2014.
- BEZART, Sophie. *L'éclatement de la forme dans incendies de Wajdi Mouawad*. (Mémoire de master2, en Études Théâtrales).Univ : la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2005.
- DERY OBIN, Tanya. *Résistances et adhésions à la nation : une analyse discursive de la tétralogie Le Sang des promesses de wajdi Mouawad*, (Thèse de maîtrise en Arts) .Univ : Concordia Montréal, Québec, Canada, Janvier 2011.
- HUSSEIN, Mai Mohamed. *Carrefours rhizomatiques de l'écriture dans le théâtre de Wajdi Mouawad, Le sang des promesses*. (Thèse de doctorat, en philosophie). Univ : d'Alberta, Canada, 2014.
- JACOMINO, Marie. *L'enfantement dans Ciels de Wajdi Mouawad : l'intime impossible*, (Mémoire de recherche en spécialité : Arts du spectacle- théâtre Européen). Univ : Stendhal, Grenoble 3, 2009.
- JARDON GOMEZ, François. *Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans le Sang des promesses de Wajdi Mouawad*, (Mémoire en vue de l'obtention de M. A). Univ : de Montréal, 2013.
- LACHAUD, Céline. *Wajdi Mouawad un théâtre politique. ?* (Thèse de doctorat en sociologie). Univ : Franche-Comté, soutenue le 19 mars 2015.

PATROIX, Isabelle. *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, (Thèse de Doctorat en Littérature et arts, recherche sur l'imaginaire). Soutenue publiquement le 19 mai 2014. Univ : Grenoble.

II- Articles imprimés

ALBERTI, Carine. « Fatalité et liberté dans l'univers tragique de Sénèque Réinterprétation des mythes antiques : vers une tragédie plus humaine ». In : *Le Philosophoïre* 2002/1 (n° 16), pp. 179-194.

BASSIL EL RAMY, Rita. « Echapper à la fatalité des violences, le sang des promesses de Wajdi Mouawad ». In : *Esprit* du 5 mai 2012. Cairn, pp.127-130.

BELAIR, Michel, « Wajdi Mouawad brûle-t-il encore ? Entretien », In : *Le Devoir*, 4-5 octobre, 2003, p. E4.

BERNARD MARCHAND, Alain. « Mimésis et catharsis : de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht ». In : *Philosophiques*, vol.15n°1, 1988, pp. 108-127.

BERNATCHEZ, Raymond. « Littoral : la mer à loger dans un verre ». In : *La Presse*, 6 juin 1997, Arts et Spectacles, p, 12.

BORDELEAU, Francine. « Pierre Nepveu : écrire pour aménager le réel », Lettres québécoises. In : *Revue de l'actualité littéraire*, n° 117, 2005, p. 8-10

BOURNEUF, Roland, « Paroles de survivants ». In : *Nuit blanche*, magazine littéraire, n° 114, 2009, p. 58-61.

CHIPRAZ, François. « L'esprit tragique ». In : *Études* 2009/12 (Tome 411), pp. 651-660.

CHRISTIE, Gareau, Marie. « Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post- migratoire ». In : *Postures* n° 12, automne 2010, pp. 109-126.

CLOUTIER, Anne Marie. « Un cri dans la tropeur ». In : *La Presse*, 26 mai 2013, Arts p C9.

CUNY, Diane. « *Le corps souffrant chez Sophocle : les Trachiniennes et Philoctète* » travaux du groupe de recherche mythe et psyché. Kentron. In : *Revue du monde antique et de psychologie historique*, 2002, Kentron, 18(fasc 1-2) pp. 69-78.

DARGE, Fabienne. « Le théâtre comme antidote à l'exil ». In : *Le Monde*, du 28 octobre 2006, p.27.

DEMOULIN, Christian. « *L'Œdipe rêve de Freud* ». In : *Psychoanalytische*, 2002, 20, 3: 397-414.

DONNET, Jean Luc. « *Le surmoi freudien et son ambigüité* ». In : *le Bulletin du Groupe Méditerranéen de la S.P.P*, novembre, 1993.

FREJAVILLE, Annette, « *Œdipe, ses complexes et notre époque* ». In : *Revue française de psychanalyse* 2002/1 (Vol. 66), p. 129-144. DOI 10.3917/rfp.661.0129, p.132.

- GAGNON, Eric. « *Tenir parole* ». In : *Cahiers littéraires* 15, (2008) :pp. 129-131-134
- GHEBALOU, Yamilé (Dir.), Actes du colloque. «Littérature –Monde, Enjeux et perspective.», Université d'Alger Faculté des lettres et des sciences humaines, tenu du 23 au 26 février 2009, Palais de la culture Alger. Alge r: Editions Hibr, 2010. P, 77.
- GINGRAS, Chantal. « *Wajdi Mouawad ou le théâtre d'odyssée* ». In: *Érudit*, n° 146, 2007, pp. 42-46
- GIUSEPPE, Maffei. « Le silence ». In : *Cahiers jungiens de psychanalyse* 1/2005 (n° 113), pp. 15-28.
- GODIN, Diane. « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe ». In *Jeu : revue de théâtre*, n°92, (3) 1999, pp.99-110.
- GODIN, Diane. « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe ». In : *Revue de théâtre* n°92, (3) 1999, pp.99-106-110.
- GRUTMAN, Rainier, Heba GHADI, « Incendies de Wajdi Mouawad : les méandres de la mémoire ». In : *Neohelicon* XXXIII (2006) 1, 91-108, DOI: 10. 1556/Neohel.33. 2006. 1. 8, p.94.
- GUISEPPE, Maffei. « Le silence ». In : *Cahiers jungiens de psychanalyse* 1/2005 (n° 113) , p. 15-28
- HOUPEMANS, Sijef (dir), « Présence de Samuel Beckett ». Actes du colloque « Présence de Samuel Beckett » (01-11 août 2005). Amsterdam-New-York : Rodopy, 2006.
- JOUAN, François. « Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain ». In : *Bulletin de l'Association Guillaume*, Budé, n°2, juin 1952. pp. 62-79.
- JOUFFRE, Caroline. « *Forêts Wajdi Mouawad* ». In : *Dossier pédagogique*, Paris, novembre 2009, p32.
- JOYECELINE, Siksou. « Un moi emprisonné. Idéal du moi-surmoi ». In : *Revue française de psychanalyse* 3/2010 (Vol. 74), pp. 735-745.
- LEAVITT, John. « *Présentation : le mythe aujourd'hui* ». In : *Anthropologie et Sociétés*, vol. 29, n° 2, 2005, pp. 7-2.
- LOWEN, Eric. « Les sources de la violence dans l'Ancien Testament, La Bible et Le Coran ». In : *Conférence du forum des savoirs*, n°1000-231. Toulouse : Association ALDERAN, 2012, p3.
- LOWEN, Eric. « Violence et religion, de la violence dans la condition humaine aux religions comme source de violence » *Conférence* donnée à la Maison de la Philosophie le 14/10/2012.
- MARTIN, Claude. « Gide, Cocteau, Œdipe : Le mythe ou le complexe, ». In : *La revue des lettres modernes* [textes réunis par Jean-Jacques Kihm, Michel Décaudin] Paris : Éditions Lettres Modernes, 1972) : 143 – 165, 146.
- MAURICE, Mesnage, « Le cri tragique chez les Grecs ». In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°25, décembre 1966. pp. 420-439.
- MELANIE, Traversier. « Recension de : Wajdi Mouawad, Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes » Montréal, Leméac, 2009. In : *Annales*, 2010, 2.2- Fictions, pp. 550-553

- MIGEON, Christophe. « Voltaire en clair-obscur ». In : Science et Vie N°152, Avril, 2015, p.24.
- NOUILHAN, Michèle. « Freud, lecteur de la tragédie grecque ». In : *Revue Pallas*, 1992, volume 38, n°1, numéro thématique : Dramaturgie et actualité du théâtre antique, pp 117-129.
- OUELLET, François. « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad ». In : L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 38, 2005, p. 158-172.
- PAPRASAROVSKI, Marija. « L'extention du domaine de la cohérence. Lecture de la tétralogie Le sang des promesses de Wajdi Mouawad ». In : *Sraz LVIII*, 2013, pp. 121-137.
- PARASAROVSKI, Marija. « Vers une nouvelle souveraineté du sujet : les nouveaux enjeux de la dramaturgie québécoise contemporaine ». In : *Études canadiennes / Canadian Studies*, 73 | 2012, pp. 123-134.
- PICARD, Dominique. « Quête identitaire et conflits interpersonnels ». In : *Connexions* 2008/1 (n° 89), pp. 75-90.DOI 10.3917/cnx.089.0075.
- PLASSARD, Didier. « De l'effondrement des récits à l'explosion des figures : les présences paradoxales du mythe dans l'écriture théâtrale contemporaine. ». In : *Ariane EISSEN*, Jean-Paul ENGÉLIBERT (dir.), *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, Poitiers, La Licorne, 2000 (pp. 41-56).
- POREE, Jérôme. « La philosophie au miroir de la psychanalyse ». In : *Érudit*, Laval théologique et philosophique, Vol. 65, N° 3, 2009, pp. 405-429.
- QUINODOZ, Danièle. « La crise existentielle du milieu de la vie ? : la porte étroite ». In : *Revue française de psychanalyse* 2005/4 (Vol. 69), p. 1071-1086.
- RADJOU, Soundaramoury. « De l'errance, comme expression pulsionnelle soutenue par un fantasme ». In : *Analyse Freudienne Presse* 2/2002 (n° 6), pp. 90-100
- SALINO, Brigitte. « Les Forêts profondes de Wajdi Mouawad ». In : *Le Monde* du 13 mai 2006.
- SIGMUND, Freud. « Deuil et mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* ». In : *Sociétés* 4/2004 (n° 86). pp. 7-19.
- ST-HILAIRE, Jean. « Frissons sous un souffle sacré ». In : *Le Soleil* du 25 février 2007.
- TAIBI, Nadia, « De la métamorphose. Entretien avec Wajdi Mouawad ». In : *Sens-Dessous*, 1/2007 (N° 1), p. 85-90.
- VALERY Paul, « La Crise de l'esprit », in : *La Nouvelle Revue Française*, Paris, 01 août 1919.

III- Publications numériques

- ABDULSALAM . « Le péché original (partie 1 de 2) », publié le 31 mars 2008, mise à jour du 12 mai 2008, disponible sur : <URL : [http:// www.islamreligiion.com/fr/articles/13](http://www.islamreligiion.com/fr/articles/13) (Consulté le 10/02/2016)
- ADAMO, Ghania, « C'est le Liban qui se consume dans *Incendies*. » Interview avec Wajdi Mouawad. In : *Swissinfo.ch*, 04 mars 2005.[en ligne] Disponible sur le site :<URL :

<http://www.swissinfo.ch/fre/c-est-le-liban-qui-se-consume-dans--incendies-/4394146>.

(Consulté le 13/11/16)

BENNABI, Malek. « Le destin de l'Occident dans le miroir de l'Orient » [en ligne]. Disponible sur : <URL : <https://www.zamanfrance.fr/article/bennabi-destin-loccident-dans-miroir-lorient-20204.html>. (Consulté le 21/06/2016)

BOBAS, Constantin. « Variations gustatives mineures dans le théâtre contemporain », In *Cahiers balkaniques* [en ligne], Hors-série | 2016, mis en ligne le 18 mars 2016, (consulté le 18 septembre 2016)

BOUCHEZ, Emmanuelle. « Wajdi Mouawad sauvé par Sophocle ». In : *Arts et Scènes*. [en ligne]. Disponible sur <URL : <http://www.telerama.fr/scenes/wajdi-mouawad-sauve-par-sophocle,70687.php>,(Consulté le 12/06/2016)

CANDONI, Nicolas. « Incendies de Mouawad Par Nordey : Quand l'indicible se fait verbe ». In : *Toute la culture.com* [en ligne] Disponible sur le site :<URL : <http://toutelaculture.com/spectacles/theatre/incendies-de-mouawad-par-nordey-quand-l%E2%80%99indicible-se-fait-verbe/>. (Consulté le 26/10/2016)

CHANDA, Tirthankar. « Les nuits de Wajdi, Festival Avignon, Archive. » [En ligne]. Disponible sur : <URL : http://www1.rfi.fr/culturefr/articles/115/article_82715.asp. (Consulté le 27/06/2016)

CHELIVELLY Philippe, « La cour des grandes promesses ». In : *Les Échos*, [en ligne]. Diponible sur le site :<URL : http://www.lesechos.fr/13/07/2009/LesEchos/20464-056-ECH_la-cour-des-grandes-promesses.htm< (Consulté le 11/08/2016)

CHEVILLY Philippe. « Wajdi Mouawad, l'homme de théâtre-monde à la Colline ». In : *Les Échos* [en ligne]. Disponible sur le site : <URL : http://www.lesechos.fr/06/04/2016/lesechos.fr/021821020630_wajdi-mouawad--l-homme-de-theatre-monde-a-la-colline.htm< (Consulté le 11/08/2016)

CRISTIANI Mathilde. « Wajdi Mouawad en trois actes ». In : *ARKULT.fr* [en ligne] Disponible sur le site : URL<<http://www.arkult.fr/2010/10/wajdi-mouawad-en-trois-actes> (Consulté le 25/09/16)

DEGERANDO, Joseph-Marie, « Du perfectionnement moral ou de l'éducation de soi-même », Paris, Renouard, 1824, [en ligne]. Disponible sur le site :<URL:<https://books.google.dz/books?id=Hcc_AAAAcAAJ&pg=PA67&lpg=PA67&dq=se+livrer+%C3%A0+soi+meme&source=bl&ots=CGAktoHYb6&sig=xA34_jNem_ZSIIm5R8pIutEneVvk&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj3i6G2zsfMAhUDWxQKHVdcAdA4ChDoAQglMAI#v=onepage&q=se%20livrer%20%C3%A0%20soi%20meme&f=false

DIEZ-DE-VELASCO, Francisco. « Les Mythes d'Europe (Réflexions sur l'Eurocentrisme) ». In : *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 11, 1996. pp. 123-132 doi : 10.3406/metis.1996.1050<http://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1996_num_11_1_1050. (Consulté le 02/12/16)

DONNADIEU, Girard. « Généalogie de la violence, Essais d'interprétation systémique à partir de l'œuvre de René Girard » [en ligne]. Disponible sur : <URL : <http://www.afsct.asso.fr/resSystemica/Violence04/donnadieu.pdf> (Consulté le 21/07/2016).

- DONNADIO, Girard. « Violence mimétique et géopolitique d'après une lecture systémique de René Girard » [en ligne] Disponible sur : <https://www.les-crises.fr/wp-content/uploads/2015/02/violence-mimetique-et-geopolitique.pdf> (Consulté le 21/07/2016)
- DUBOIS, Laure. « Conversations sur le théâtre avec émotions », (Interview de Wajdi Mouawad). [en ligne]. Disponible sur le site : <URL : <http://eve.ne.lefigaro.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre-71-519.php> (Consulté le 4/01/17)
- FONTAINE, Philippe. « Lecture psychanalytique ». In : Cours interactif de philosophie diffusé en visioconférence le 19 novembre 2015, [en ligne] .Disponible sur :<URL : <http://www.dailymotion.com/video/x3er8o7> (Consulté le 27/07/2016)
- FRÉDA, Rita. « Entretien avec Wajdi Mouawad ». In Théâtre de Cavaillon. [en ligne]. Disponible sur le site :<URL :<http://www.atpaix.com/spectacle.php?numSpectacle=421&PHPSESSID=a5465046d1c05903bbb4e0e06fbfe8eb>. (Consulté le 15/08/2016).
- GUIDICELLI, Carole « Wajdi Mouawad : *Incendies* - Étude d'une œuvre intégrale », In :*NRP-Lycée*, Hors série, janvier 2012. [en ligne] Disponible sur le site *NRP Lettres Lycée*. La revue des professeurs de lettres : <http://www.nrp-lycee.com/tag/incendies/> (Consulté le 05/01/17)
- IBN KHALDOUN. « Chapitre 35 ». In : *Les Prolégomènes*. Troisième partie. [en ligne] Disponible sur : <URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/Ibn_Khaldoun/Prolegomenes_t1/ibn_pro_I.pdf. (Consulté le 03/01/2016)
- JOËL, Thomas, « Avant-propos », In : *Loxias 45*, mis en ligne le 15 juin 2014[en ligne]. Disponible sur :< URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7789>. (Consulté le 19/01/16)
- KRISTEVA, Julia. « La Révolte intime : discours direct », [en ligne]. Disponible sur: < URL : <http://www.fayard.fr/la-revolte-intime-discours-direct-9782213595597>. (Consulté le 06/05/2016)
- LARUE –TONDEUR, Josette. « Résilience du malaise identitaire par l'identité fictive en littérature », In : *revue Interrogations ? , Partie thématique* [en ligne]. Disponible sur : <URL : <http://www.revue-interrogations.org/Resilience-du-malaise-identitaire>. (Consulté le 19 juillet 2016)
- LENNE Lise, « Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène. », in : *Agon*, Revue des Arts de la scène, 2007, n°0. [en ligne] Disponible sur le site :<URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>. (Consulté le 25/12/2016)
- LENNE, Lise. « Le poisson soi- de l'aquarium du moi au littoral de la scène. » In : *Agon*, Revue des arts de la scène, n°0, 2007. [en ligne] Disponible sur :<URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>. (Consulte le 21/12/16)
- LENNE, Lise. « *En quête du sujet*. » In *Revue des arts de la scène*, 2007 n°0, [en ligne]. Disponible sur :<URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328> (Consulté le 22/07/2016)

- LEVEQUE, Jean. « Le mythe d'Oedipe ». Cité par JEAN PIERRE VERNANT dans Deux exemples un mythe, une tragédie, Œdipe et Antigone. [en ligne] .Disponible sur le site : <http://jean-leveque.fr/mythe-oedipe.htm> (Consulté le 12/11/2014)
- MANON, Simone. « Est-ce dans la solitude que l'on prend conscience de soi? », In : *Philolog*, publié le 12 décembre, 2008; [en ligne] Disponible sur: <URL : <http://www.philolog.fr/est-ce-dans-la-solitude-que-lon-prend-conscience-de-soi/>, (Consulté le 11/07/2016)
- MAUGER, Serger. « Œdipe et le sphinx : une question d'heuristique ». [en ligne]. Disponible sur : <URL : <https://beust.users.greyc.fr/rb/Actes/Mauger.pdf>. (Consulté le 13/06/2016)
- MEUNIER Mario, « La légende et le mythe d'Oedipe ». [en ligne]. Disponible sur le site : http://www.hommes-et-faits.com/Histoire/Oedipe_00.htm (Consulté le 11/11/2014)
- MIQUEL, André, dans *les Arabes, l'islam et l'Europe*, cité par Abdelaziz KACEM. « Orient-Occident les aléas du dialogue des cultures » [en ligne] Disponible sur le site :<URL : <http://wp.elkalima.be/wp-content/uploads/2011/07/revue76.pdf>. (Consulté le 16/10/16)
- MIRABELLA, Anna et VANNIER, Marielle. « Le texte de Wajdi Mouawad : un puzzle autour de deux tableaux » [en ligne] Disponible sur le site Théâtre contemporain :<URL : <http://educ.theatre-contemporain.net/pièces/Ciels/textes/Ciels/texte/idcontent/17121>. (Consulté le 17/12/16)
- MOREAULT, Eric. « Littoral-Incendies Forêts : une performance magistrale », In : *Le Soleil*. [en ligne]. Disponible sur le site : <URL : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/dossiers/carrefour-de-theatre/201006/13/01-4289531-littoral-incendies-forets-une-performance-magistrale.php> (Consulté le 11/08/2016).
- MOUAWAD, Wajdi « A voix nue », propos recueillis le 07/07/2007 par Catherine Pont-Hubert. In Wajdi Mouawad : Le retour est évidemment un geste impossible. [en ligne] Disponible sur le site France culture : <URL : <https://www.franceculture.fr/theatre/wajdi-mouawad-le-retour-est-evidemment-un-geste-impossible>. (Consulté le 14/11/16)
- MOUAWAD, Wajdi. «Autour de Littoral, Incendies et Forêts.», In : *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 19/10/2010, Diponible sur le site : URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290>. (Consulté le 29/12/2016)
- MOUAWAD, Wajdi. ARCHAMBAULT, Hortense. BAUDRIELLER, Vincent, « Voyage pour le Festival d'Avignon 2009 » [en ligne] Disponible sur le site :<URL : http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:N9qevkFe9eIJ:www.festival-avignon.com/lib_php/download.php%3FfileID%3D78%26type%3DFile%26round%3D198452645+&cd=1&hl=en&ct=clnk. (Consulté le 26/12/2016)
- MOUAWAD, Wajdi. « Interview de W. Mouawad, de retour à Chaillot ». In : *PREMIERE.fr*, le 01 septembre 2010 [en ligne]. Disponible sur <URL : <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema-15576>, (Consulté le 29/ 06/ 2016)
- MOUAWAD, Wajdi. « Interview par Boulanger Luc, Quand les hommes vivront d'amour ». In : *VOIR MONTREAL*, publié le 03 octobre 2011, [en ligne]. Disponible sur : <URL :<https://voir.ca/scene/2001/10/03/wajdi-mouawad-quand-les-hommes-vivront-damour/> (Consulté le 30/06/2013)

- MOUGINOT, Olivier, « La littérature-monde : un concept pour penser les appartenances multiples des écrivains de langue française ? », In : *Ateliers de Littératures*, Enjeux et expériences de la voix en Classe-Monde (2014/2016) – carnet de thèse d'Olivier Mouginot. [en ligne] Disponible sur le site : <URL : https://atelit.hypotheses.org/tag/litterature-monde?lang=de_DE (Consulté le 07/11/16)
- PAMELA, Antonia Génova. « André Gide dans le labyrinthe de la mytho textualité ». In : *West Lafayette*, États-Unis, Purdue University Press, 1995, 212 p. [en ligne] : Edition Ebooks libres et gratuits. Disponible sur : <URL : http://books.google.dz/books?id=vnmfSwflfTkC&pg=PA103&lpg=PA103&dq=l%C3%A9gende+et+mythe+litt%C3%A9raire+d%27Oedipe:+une+mal%C3%A9diction+antique&source=bl&ots=Woc_Jd_ddq&sig=YpWR2zyl6BInf0w3U_eS_H1WZ4E&hl=fr&sa=X&ei=KODzVKL9CtLgaL2KguAL&ved=0CFcQ6AEwCQ#v=onepage&q=l%C3%A9gende%20et%20mythe%20litt%C3%A9raire%20d%27Oedipe%3A%20une%20mal%C3%A9diction%20antique&f=false
- PATRICK, Williams. « La révolution est d'abord intérieure », In : *192 ELLE* publié le 21 Septembre 2012 [en ligne] : Disponible sur le site : <URL : <http://www.kristeva.fr/elle-21-septembre-2012.html>. (Consulté le 28/12/16)
- PERRIER, Jean François. « L'écriture de Sans des promesses, Entretien avec Wajdi Mouawad - Avignon 2009 ». [en ligne] Disponible sur le site : URL : < <http://educ.theatre-contemporain.net/pièces/Incendies/textes/Incendies/genese/> (Consulté le 19/09/2016)
- POULET, Régis, « La naissance de l'Orient- Généalogie d'une illusion(2) ». In : *La Revue des Ressources*. [en ligne] Disponible sur le site : <URL : <http://www.larevuedesressources.org/la-naissance-de-l-orient-genealogie-d-une-illusion-2,550.html>. (Consulté le 16/10/16)
- RICOEUR, Paul. « Le scandale du mal ». In : *revue Esprit*, Juillet-Août, 1988. [En ligne]. Disponible sur : <URL : <http://www.esprit.presse.fr/archive/review/article.php?code=7737> (Consulté le 24/07/2016)
- ROUAD, Jean et, BRIS Michel (dir), « Pour une littérature monde en français. », In : *Le Monde.fr*. [en ligne] Disponible sur le site : <URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html. (Consulté le 19/10/2016)
- ROUSSILLON, René. « L'errance identitaire, exploration en psychanalyse », [en ligne] .disponible sur : <URL : <https://reneroussillon.com/situations-extremes/lerrance-identitaire/> (Consulté le 08/07/2016)
- SADOWSKA-GUILLON, Irène. « Un point de vue critique sur les réécritures des mythes grecs dans le théâtre français contemporain ». In : *Scènes Critiques*. [en ligne] Disponible sur le site : <http://www.critical-stages.org/3/un-point-de-vue-critique-sur-les-reecritures-des-mythes-grecs-dans-le-theatre-francais-contemporain/> (Consulté le 04/10/16)
- SANGEZ, Christine. « Une humanité à consoler ». In : *ARTISTIK REZO*. Festival d'Avignon le 02 juin 2009, [en ligne] .Disponible sur le site : <URL : <http://www.artistikrezo.com/spectacle/dossiers/festival-davignon-2009-du-sang-des-promesses-une-humanite-a-consoler.html> (Consulté le 30/06/2016).

SAVIGNEAU, Josyane. « Raconter la manière avec laquelle je regarde le monde. » In *Le Monde Idées*. [en ligne]. Disponible sur <URL : http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/06/24/wajdi-mouawad-raconter-la-maniere-avec-laquelle-je-regarde-le-monde_1540516_3232.html. (Consulté le 08/07/2016)

SROUL, Carouline. « De la bonne éducation selon Kant ». [en ligne] .Disponible sur: <URL : <http://lewebpedagogique.com/terminale-philos/2012/03/de-la-bonne-education-selon-kant/> (Consulté le 24/06/2016)

VASSE, Denis. « *De l'isolement à la solitude* », 2009, [en ligne]. Disponible sur : <URL : <http://www.denis-vasse.com/2009/09/de-l%E2%80%99isolement-a-la-solitude/> (Consulté le 12/07/2016)

IV-Enregistrement audio

« *Le chœur a ses raisons* » Enregistrement audio d'un débat organisé par la Comédie de Genève, animé par Mathieu Menghini avec Danièle Chaperon, Eric Eigenmann, Sophie Klimis (professeurs), Wajdi Wajdi Mouawad (metteur en scène), enregistré le 2 octobre 2011 à la Comédie de Genève à 8h30.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE	03
REMERCIEMENTS.....	04
RÉSUMÉ.....	05
SOMMAIRE.....	06
INTRODUCTION GÉNÉRALE	07
I- Une malédiction antique	09
II- Une réécriture contemporaine	13
III- Un auteur francophone	27
IV- Un accueil critique.....	31
V- Une recherche identitaire.....	40
I CHAPITRE	
1- DES PRÉMICES IMPRÉVISIBLES.....	48
1-1 Un cri surgi du silence.....	50
1-2 Un malaise existentiel.....	58
1-3 Une promesse faite.....	75
II CHAPITRE	
2- DES ÉPREUVES INATTENDUES.....	86
2-1 Un voyage mémoriel.....	87
2-2 Une fatalité tragique.....	90

2-3 L'Histoire contemporaine.....	100
2-4 Le sentiment tragique.....	108
2-5 L'exil, une aventure ouverte sur l'infini.....	120

III CHAPITRE

3- DES SITUATIONS INSUPPORTABLES.....	129
3-1 L'horreur éprouvée.....	130
3-1-1 La guerre dénoncée.....	132
3-1-2 La guerre racontée.....	135
3-1-3 La guerre décrite.....	139
3-1- 4 La guerre intériorisée.....	146
3-2 Le délire vécu.....	150
3-2-1 Un délire confus.....	152
3-2-2 Un délire irrationnel.....	155
3-3 Le repli intérieur.....	161
3-3-1 Un repli silencieux.....	161
3-3-2 Un repli traumatisant.....	165
3-3-3 Un repli exprimé.....	172

IV CHAPITRE

4- DES RÉVÉLATIONS ENTREVUES.....	176
4-1 L'existence de doubles.....	177
4-1-1 Des reflets dépareillés.....	178
4-1-2 Des orphelins désemparés.....	185
4-1-3 Des victimes émissaires.....	189
4-2 Le sentiment de l'absolu.....	196

4-2-1 La puissance de l'eau.....	199
4-2-2 La violence du feu.....	200
4-2-3 La rêverie de la terre.....	203
4-2-4 L'énigme dans l'air.....	205
4-3 Des pulsions premières.....	208
4-3-1 La créativité de l'inconscient.....	208
4-3-2 Un héritage inconscient.....	212
4-3-3 Une situation imposée.....	214
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	218
I. La permanence d'Œdipe.....	220
II. La quête des origines.....	227
III. Une matière historique.....	231
IV. Une structure dramatique.....	237
V. Une révélation ambiguë.....	240
ANNEXES.....	246
BIBLIOGRAPHIE.....	261
TABLE DES MATIÈRES.....	275