

Université de Montréal

**Un tragique de l'ébranlement :
usages et enjeux de la *catharsis* dans *Le Sang des promesses*
(*Littoral, Incendies, Forêts, Ciels*) de Wajdi Mouawad**

par

François Jardon-Gomez

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en Littératures de langue française

Août, 2013

© François Jardon-Gomez, 2013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Un tragique de l'ébranlement :
usages et enjeux de la *catharsis* dans *Le Sang des promesses*
(*Littoral, Incendies, Forêts, Ciels*) de Wajdi Mouawad

Présenté par :
François Jardon-Gomez

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Martine-Emmanuelle Lapointe
Présidente-rapporteure

Jeanne Bovet
Directrice de recherche

Jean-Marc Larrue
Membre du jury

RÉSUMÉ

Consacré à la tétralogie *Le Sang des promesses* — composée des pièces *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* — de Wajdi Mouawad, le présent mémoire s'appuie sur un retour remarqué de la *catharsis* dans les discours sur le théâtre contemporain pour questionner la capacité du théâtre à développer une pensée du vivre-ensemble. Il est divisé en trois chapitres : le premier porte sur la place du genre de la tragédie et du concept du tragique dans la tétralogie ainsi que la réappropriation par Mouawad de certaines figures de la mythologie grecque ; le second s'intéresse 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. Enfin, le troisième chapitre cherche à définir les rapports entre le cathartique et le concept de « solidarité des ébranlés » théorisé par Jan Patočka avant d'analyser la réception critique des pièces pour y trouver des exemples concrets de l'effet cathartique propre au théâtre de Mouawad.

Mots-clés : Catharsis, solidarité des ébranlés, tragique, Wajdi Mouawad, *Sang des promesses*, *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels*, théâtre québécois contemporain.

ABSTRACT

This master's dissertation addresses Wajdi Mouawad's *Blood Promises* tetralogy, composed of the plays *Tideline*, *Scorched*, *Forests*, and *Skies*. As it focuses on the return of the concept of *catharsis* in discourses on contemporary theater, it aims to question theater's capacity to develop a thought of the living-together (*vivre-ensemble*). The first chapter focuses on the status of tragedy and the tragic as well as on the revisiting of several mythological Greek characters in Mouawad's tetralogy, whereas the second chapter takes an interest in contemporary manifestations of *catharsis*, as they involve the emotions of fear and compassion, and, in the case of Mouawad's work, particularly depend on the importance of acts of language. Finally, the third chapter attempts to link the cathartic to Jan Patočka's concept of the solidarity of the shaken, before it proceeds to analyze the critical reception of Mouawad's plays in order to underline their specific cathartic effect.

Keywords : Catharsis, solidarity of the shaken, tragic, Wajdi Mouawad, *Blood Promises*, *Tideline*, *Scorched*, *Forests*, *Skies*, contemporary Quebec theatre

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	II
ABSTRACT	III
DÉDICACE	V
REMERCIEMENTS	VI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 – QUESTIONS DE TRAGIQUE	9
TRAGÉDIE OU TRAGIQUE ?	9
Entre genre et concept	9
Nécessité du conflit tragique	15
De la fable dans <i>Le Sang des promesses</i>	18
Structure tragique	26
À QUI LA FAUTE ?	30
Hérédité, choix, responsabilité	30
Reprise des figures mythiques	33
CHAPITRE 2 – DE LA <i>CATHARSIS</i> AU DEVENIR CATHARTIQUE	44
LA <i>CATHARSIS</i> : D’ARISTOTE À MOUAWAD	44
Historicité d’un concept	44
La <i>mimèsis</i>, condition de la <i>catharsis</i>	47
Représenter sans imiter	50
Lieux de l’imaginaire	52
UN DEVENIR CATHARTIQUE	56
Horreur et peur	57
Compassion et promesse	63
Acte de nomination	70
<i>CATHARSIS</i> ET POLITIQUE	73
Repenser le vivre-ensemble	73
CHAPITRE 3 – LA <i>CATHARSIS</i> COMME SOLIDARITÉ	77
POLITIQUES DE JAN PATOČKA	77
Problématiques de l’homme	77
Théâtre ébranlé, théâtre engagé	82
DE LA SCÈNE À LA SALLE	90
Atteindre le spectateur	90
Échos critiques	96
CONCLUSION	104
BIBLIOGRAPHIE	110

À l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours

REMERCIEMENTS

Je dois d'abord remercier ma directrice, Jeanne Bovet, pour la confiance qu'elle m'a accordée, son aide, son engagement et sa disponibilité, du début à la fin de ce mémoire, qui m'auront permis de ne pas me perdre en chemin surtout dans la dernière ligne droite.

Je salue également Catherine Naugrette, professeure à l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, dont les commentaires lors de mon séjour de recherche au printemps 2013 auront été éclairants pour la poursuite de la rédaction.

Pour son soutien financier, je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Enfin, à tous ceux et celles qui m'ont épaulé, encouragé et soutenu durant les deux années qui ont mené à la rédaction de ce mémoire, je dis : merci. Sans votre présence, je n'y serais pas arrivé. J'espère que vous saurez vous reconnaître.

INTRODUCTION

Le théâtre est l'exercice d'un métier, inaccessible à l'esprit, dans lequel on ne peut rien comprendre que dans l'épisodique, le fragmentaire, le momentané, car sa loi est "l'inexplicable" et "l'inconnaissable". Il n'est qu'une règle : combler ces gouffres, où l'esprit se prend de vertige, en y mettant, chaque jour, plus d'amour humain et plus de passion.

Louis Jovet, préface à
*Pratique pour fabriquer scènes et machines
de théâtre par Nicola Sabbattini*

Il y a d'abord eu une expérience : la présentation en continu de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* au Festival TransAmériques de Montréal en juin 2010. Douze heures de théâtre qui donnaient l'impression de partager une expérience particulière, dont il reste un souvenir prégnant : un public écoutant dans un silence inhabituel, puis applaudissant à tout rompre à la fin de chaque pièce avant d'offrir une longue ovation debout au terme de cette traversée exténuante où tous, spectateurs et acteurs confondus, semblaient vouloir que cela ne finisse jamais. S'il était déjà évident que le théâtre de Wajdi Mouawad faisait la part belle autant à l'émotion qu'à la réflexion du spectateur, la première mouture du *Sang des promesses* confirmait qu'il se passait là « quelque chose d'autre » que le simple fait d'être ému devant une histoire bien racontée et rendue par des acteurs de talent. Au-delà de cette impression, restait à définir cette surcharge émotive particulière à l'univers dramaturgique mouawadien.

La lecture de la presse et des programmes des pièces m'a ouvert une première piste, celle du rapport explicite et implicite qu'entretient l'auteur et metteur en scène québécois avec les tragédies grecques. Le théâtre de Wajdi Mouawad procéderait d'un retour au tragique, ou plutôt d'une forme contemporaine du tragique, empruntant tout autant aux textes de Sophocle, Eschyle ou Euripide qu'à la représentation d'une opposition entre fatalité et responsabilité

individuelle qui fait le sel de la tragédie. La question du tragique et de sa réappropriation par Mouawad ne suffisait néanmoins pas pour qualifier son travail.

À l'ère du théâtre « postdramatique », pour reprendre le terme de Hans-Thies Lehmann, de l'éclatement des formes sur scène, de la déconstruction du récit, de la remise en question du drame et du statut de la fable, alors qu'une grande part de la production théâtrale contemporaine ne s'intéresse plus tant « à communiquer *un sens* qu'à stimuler *les sens*¹ », où les corps en mouvement sont plus importants que le déroulement d'un récit, comment penser en effet l'anachronisme d'un auteur et metteur en scène dont les pièces font plus de quatre heures, qui emprunte tout autant à la tragédie antique qu'à l'épopée, au mélodrame, au polar, au thriller d'espionnage ou au récit d'initiation ? Cette question, c'est le théâtre de Wajdi Mouawad qui invite à la poser, puisqu'il tente de réinvestir le sens du terme « engagement » à travers sa pratique théâtrale en faisant du théâtre un lieu de questionnement, d'interrogation, voire d'intervention politique².

Catharsis. Le terme est tombé comme une bombe au détour d'un entretien donné par Mouawad à Mariette Navarro, où il avance que sa pratique contient « quelque chose qui est proche de la *catharsis*.³ » Quelle pertinence avait encore ce terme désuet, apparemment honni autant par les auteurs que par les metteurs en scène et qu'on croyait disparu des planches

¹ Frédéric Chevallier, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 33. Souligné par l'auteur.

² Ceci se manifeste tant dans son œuvre dramatique que dans sa posture intellectuelle : de son célèbre coup de gueule à propos de la présence des commanditaires sur scène avant *Don Quichotte* dont il faisait la mise en scène au TNM en 1999 à ses nombreuses lettres ouvertes sur l'état de la culture et le financement des arts en passant par les rencontres organisées au Quat'Sous durant son mandat de directeur artistique de 2000 à 2004, Wajdi Mouawad ne cesse de réfléchir au rôle du théâtre dans la cité et aux liens entre l'art et la politique.

³ Mariette Navarro, « L'ébranlement, le choc, le bouleversement. Entretien avec Wajdi Mouawad », dans Éric Fassin (dir.), *Pouvoirs de l'émotion*, Strasbourg, OutreScène, 2008, p. 37. Souligné par l'auteur.

depuis Brecht, pour parler du théâtre contemporain ? Surtout, s'agissait-il seulement d'une commodité théorique pour désigner quelque chose d'apparemment intangible ? Les réponses à ces questions me sont d'abord venues d'un article de Catherine Naugrette qui avance que la *catharsis*, en ce qu'elle est originellement destinée à se mettre « au service d'une dimension intellectuelle⁴ », a encore un rôle à jouer dans la volonté de bon nombre de dramaturges de rendre intelligible une réalité, un monde, qui est de moins en moins compréhensible. Il était dès lors évident que ce mémoire s'inscrirait dans le champ des études sur la *catharsis* dans le théâtre contemporain.

La recherche que je mènerai ici se propose donc de réfléchir sur l'utilisation du concept de *catharsis*, tel que défini par Aristote dans la *Poétique*, dans la tétralogie *Le Sang des promesses*. Il faudra d'abord se demander ce qu'il reste d'Aristote dans la pratique théâtrale contemporaine. Élevée au rang de canon dans la tradition théâtrale occidentale, subissant de multiples interprétations et transformations au fil des siècles, sa *Poétique* a été récusée par les théoriciens et praticiens du XX^e siècle. De même, la recherche universitaire a depuis longtemps démontré la distance historique et sociale qui séparait Aristote des grands auteurs tragiques grecs (Sophocle, Eschyle, Euripide) pour remettre en cause la théorie aristotélicienne. Pourtant, la *Poétique* met en place un idéal théorique et esthétique de composition de la tragédie et de ses effets qui influence encore aujourd'hui la création dramaturgique. C'est ce qu'affirme notamment Peter Szondi dans son *Essai sur le tragique* lorsqu'il explique que « la poétique moderne repose pour l'essentiel sur l'écrit d'Aristote; son histoire est l'histoire des effets de cet écrit. On peut l'envisager comme reprise, élargissement,

⁴ Catherine Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tangence*, n° 88, automne 2008, p. 85.

systematisation, comme mécompréhension et comme critique⁵. » Ainsi, tant pour les questions de tragédie, de tragique que de *catharsis*, le point de départ de la réflexion reste encore aujourd'hui la *Poétique* d'Aristote. D'ailleurs, certains critiques voient dans la résurgence des effets de pitié et de terreur dans le théâtre contemporain un retour de la *catharsis*, voire d'un effet cathartique. Si les conditions sociales des scènes québécoises ou européennes contemporaines n'ont rien à voir avec celles du théâtre antique, l'influence de la pensée d'Aristote y reste néanmoins prégnante. De plus, la volonté manifeste de Wajdi Mouawad de raconter des histoires en faisant du récit le moteur de l'action le place du côté d'une activité mimétique plus proche de la fable aristotélicienne que ne le sont les écritures fragmentaires qui dominent les scènes contemporaines. En ce sens, je m'intéresserai à la construction des pièces, sur le plan dramaturgique et dialogique, afin de voir quelles stratégies sont convoquées par Mouawad pour donner lieu au retour d'un processus cathartique.

Je m'appuierai principalement sur les théories théâtrales de Peter Szondi, Hans-Thies Lehmann et Catherine Naugrette, dont les contributions alimentent ma réflexion sur divers points : Szondi pour la distinction entre tragédie et tragique, Lehmann sur le théâtre post-dramatique (duquel Mouawad s'inspire et se détache) et sa réflexion sur le sentiment tragique, et Naugrette car elle est la première à véritablement définir la présence d'un effet cathartique dans le théâtre contemporain⁶. Je procéderai principalement à une étude des textes du *Sang des promesses*, portant une attention particulière aux situations d'énonciation (qui parle, à qui,

⁵ Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, Belval, Circé, 2003, p. 9.

⁶ À l'appareil théorique ici convoqué manque une contribution plus ancienne, celle de Bertolt Brecht, qui a beaucoup réfléchi dans une perspective marxiste à la question de l'émotion et de l'engagement au théâtre. D'une part, il faudrait prendre en compte la distance historique qui le sépare de nous; d'autre part, le fait qu'il soit auteur en plus d'être critique donne à sa pensée moins de recul par rapport aux objets étudiés - l'avenir du théâtre, mais également les concepts d'identification, mimésis et catharsis. C'est pour ces raisons qu'il n'a pas, dans le cadre de cette recherche, toute la place qui pourrait ailleurs lui revenir.

dans quelles conditions) pour m'intéresser spécifiquement à ce qui est dit et aux effets qui s'en dégagent. Ce faisant, l'analyse s'appuiera largement sur l'idée d'une parole performative, que John Langshaw Austin définit comme « l'énonciation [d'une] phrase [qui] est l'exécution d'une action⁷ ». En raison du double statut, littéraire et scénique, du genre dramatique, et à cause de l'importance de la représentation du *Sang des promesses* en douze heures continues, l'analyse fera également appel, lorsque nécessaire, à des exemples tirés de la mise en scène des pièces. Wajdi Mouawad a d'ailleurs souvent expliqué que, depuis la création d'*Incendies*, l'écriture des pièces se fait notamment au fil du travail de répétition (souvent écrit la veille, le texte d'une scène est ensuite modifié durant la répétition), brouillant ainsi le partage traditionnel entre écriture dramatique et écriture scénique. En ce sens, bien que ce mémoire porte plus sur les textes que sur les représentations, l'emploi des mots « lecteur » et « spectateur », voire « public », peut se lire de manière interchangeable. Enfin, pour mesurer les effets produits par le *Sang des promesses* sur le public, je prendrai également en compte la réception critique des pièces, tant dans leurs premières versions que lors de la présentation du *Sang des promesses* à Avignon et au Festival TransAmériques.

Le premier chapitre s'intéressera d'abord à la question du tragique, non pas abordé uniquement en tant que genre, mais également comme concept. Il ne s'agira pas de voir si les pièces de la tétralogie respectent les préceptes aristotéliens quant à la composition d'une bonne tragédie ou comment Mouawad se positionne par rapport à Aristote, mais plutôt de voir ce qu'il récupère du genre de la tragédie et comment, par le biais du tragique, il pense l'homme contemporain. Partant d'abord de la *Poétique* d'Aristote, qui reste le fondement de

⁷ J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 40.

toute réflexion sur le sujet, je m'inscrirai principalement dans la suite de la pensée de Peter Szondi et de Hans-Thies Lehmann pour envisager si l'idée d'un tragique (dans le théâtre) contemporain est encore possible, voire pertinente. Szondi souligne les différences entre le genre de la tragédie et le concept du tragique et, surtout, l'importance de la relation dialectique entre le bien et le mal dans le sentiment tragique. Lehmann, pour sa part, permettra de remettre en perspective le concept du tragique dans le monde contemporain, entendu en tant que problème philosophique, en plaidant pour un théâtre qui serait ancré dans l'histoire et sorti du champ purement esthétique pour aller du côté de la responsabilité éthique, sur laquelle le spectateur doit pouvoir s'interroger. L'analyse des liens entre les pièces de Mouawad, les tragédies antiques et le tragique se fera aussi à l'aune de la pensée de Pierre Judet de la Combe pour qui les compositions tragiques sont principalement animées par le souci de présenter les effets du temps, s'attachant à la représentation de changements chez les personnages; ainsi, le théâtre se situerait d'abord dans une dimension pratique, présentant « des actions physiques ou discursives » où les personnages agissent parce qu'ils sont « condamnés à l'instabilité, à la contradiction qui oppose ce qu'ils disent ou font à leur propre réalité⁸ ».

Le second chapitre abordera plus directement la question de la *catharsis*, d'une part étudiée d'un point de vue historique pour y retrouver une fonction politique oubliée par les divers commentateurs d'Aristote, et d'autre part dans sa manifestation contemporaine, son « devenir cathartique ». Cette section s'appuiera principalement sur les travaux de Catherine Naugrette, chef de file des recherches actuelles sur la *catharsis* et son retour dans le théâtre contemporain. Pour pouvoir ressurgir sur les planches, le sentiment cathartique repose encore

⁸ Pierre Judet de la Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, Montrouge, Bayard, 2010, p. 33.

sur l'efficacité d'un processus mimétique et d'une certaine identification aux personnages, ce à quoi invite Wajdi Mouawad dans sa tétralogie. En effet, les divers procédés de mise en abyme de même que la grande place accordée au monologue (de celui qui ouvre la tétralogie à ceux qui terminent *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*) fonctionnent comme des adresses au spectateur qui peut « décrocher » et recevoir l'œuvre, sans pour autant arrêter de s'attacher aux protagonistes qui vivent des situations hors de l'ordinaire. Le devenir cathartique ne s'appuierait plus sur les émotions de frayeur et de pitié, tel que le préconise Aristote, mais plutôt sur leurs avatars contemporains et auxquels Mouawad donne une place particulière dans son œuvre : la peur et la compassion, qui agissent comme moteur des actions des protagonistes du *Sang des promesses*. Cherchant à susciter un sentiment d'empathie, le théâtre de Mouawad repose entièrement sur le rapport qui se crée entre la scène et la salle et la capacité du public à reconnaître et, éventuellement, ressentir pour lui-même la peur et la compassion.

Finalement, le troisième chapitre proposera de lier l'effet cathartique véhiculé par *Le Sang des promesses* au concept de « solidarité des ébranlés » théorisé par Jan Patočka. L'œuvre du philosophe tchèque – duquel Wajdi Mouawad se revendique ouvertement dans son discours, ce dont il faudra se méfier tout autant qu'en tenir compte –, se fonde sur une pensée du rapport communautaire qui suppose que l'individu doive remettre en jeu et en cause sa propre perception du monde, et de lui-même, afin de sortir de l'état de guerre permanent dans lequel il est plongé depuis le XX^e siècle. Alors, la solidarité de ceux qui vivent dans cet état de problématicité quotidienne, « ébranlés dans leur foi en le jour, la “vie” et la “paix”⁹ », leur offrirait une chance de refonder le monde à l'aune de leur propre liberté. Je tenterai

⁹ Jan Patočka, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Verdier poche, 1999, p. 213.

également de déterminer en quoi Mouawad emprunte à la pensée de Walter Benjamin, autour de l'esthétique du choc, et à celle de Jean-Luc Nancy, dont les réflexions sur la *mimèsis* et la *methexis* serviront à réfléchir la fonction de la co-présence et de la participation du spectateur dans l'activation de la *catharsis*. Dans cette optique, je me pencherai sur les commentaires de la critique et les informations qu'on y retrouve sur les réactions du public, pour tenter de déterminer avec quelle efficacité réelle se déploie l'effet cathartique du *Sang des promesses*. J'espère, en associant ainsi l'effet cathartique au sentiment d'ébranlement, apporter une contribution significative non seulement aux études sur l'œuvre de Wajdi Mouawad, encore peu nombreuses, mais aussi, plus largement, à la réflexion sur la *catharsis* dans le théâtre contemporain.

CHAPITRE 1 – QUESTIONS DE TRAGIQUE

Le tragique n'existe pas en tant que tel, il n'est pas une essence, mais une modalité de [l']action. Tout désastre n'est pas tragique.

Pierre Judet de la Combe,
Les tragédies grecques sont-elles tragiques ?

TRAGÉDIE OU TRAGIQUE ?

Entre genre et concept

George Steiner affirmait dans *La Mort de la tragédie* que la tragédie avait progressivement disparu au tournant du XX^e siècle au profit du drame, après avoir connu cinq périodes d'apogée : au siècle de Périclès (avec les œuvres d'Eschyle, Sophocle et Euripide), en Angleterre durant la période élisabéthaine (Marlowe, Shakespeare, Jonson), dans l'Espagne du XVII^e siècle (Calderon, Lope de Vega), durant la période classique française (Corneille, Racine) et en Allemagne au tournant du XIX^e siècle (Goethe, Schiller, Büchner), auxquelles il ajoute une potentielle sixième apogée « au tournant de notre siècle, quand fut écrit ce que le théâtre scandinave et le théâtre russe ont donné de meilleur.¹⁰ » Pour autant, malgré la disparition de la tragédie en tant que genre dramatique – ce qui fait consensus parmi les critiques –, le sentiment tragique, lui, ne saurait disparaître. La difficulté consiste alors à saisir ce sentiment diffus qui ne s'incarne plus dans une forme codifiée facilement reconnaissable. Paul Ricoeur, pour sa part, remarquait que « l'essence du tragique (s'il en est une) ne se découvre que par le truchement d'une poésie, d'une représentation, d'une création de personnages, bref le tragique est d'abord montré *sur* des œuvres tragiques, opéré *par* des héros qui existent pleinement dans l'imaginaire.¹¹ » Il ne s'agira pas, dans les pages qui suivent, de déterminer si les pièces de Mouawad appartiennent à une nouvelle forme de tragédie, mais

¹⁰ George Steiner, *La Mort de la tragédie*, Paris, Seuil, 1965, p. 105.

¹¹ Paul Ricoeur, « Sur le tragique », *Esprit*, mars 1953, p. 449.

plutôt de cerner quelles sont les conditions de possibilité du tragique dans le théâtre contemporain et de voir comment il s'incarne au sein de la tétralogie du *Sang des promesses*.

Pour ce faire, il importe de rappeler les distinctions entre tragédie et tragique, notamment à partir de la théorie d'Aristote, pour dégager ensuite comment le sentiment du tragique peut s'incarner en dehors du genre poétique – ce qui n'empêchera pas de voir comment certains préceptes aristotéliens peuvent favoriser la présence du tragique. En effet, Mouawad inscrit son processus de création dans une filiation avec les grandes tragédies antiques et le passage par ce modèle théorique alimentera la réflexion sur le sujet. Aristote décrit la tragédie en ces termes :

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 d'espèces 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.¹²

De cette définition, il est possible de dégager cinq normes, décrites plus en détail dans la *Poétique*, qui font d'une pièce une tragédie parfaite : l'histoire, la logique des faits (la mise en récit), le moment de reconnaissance, le renversement et la catharsis. Nous reviendrons plus en détail dans les chapitres suivants sur les questions de *mimèsis* et *catharsis*, ainsi que sur la question du moment de reconnaissance et de son rôle dans l'élaboration d'un processus cathartique. Pour le moment, c'est l'importance de la fable (l'histoire) et du récit (la logique des faits) qui nous intéresse, car c'est autour d'elle que se construit la possibilité du tragique dans le monde contemporain.

¹² Aristote, *Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (trad.), Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 53.

Sur la question du tragique, mais aussi dans la relecture de la *Poétique* d'Aristote, l'ouvrage de Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, a fait date. D'abord publié en allemand en 1961, il n'a été traduit en français qu'en 2003, ce qui explique notamment son importance accrue dans les plus récentes recherches en études théâtrales. Szondi s'intéresse à une philosophie du tragique, pensé non plus en tant qu'essence dont on trouverait des manifestations chez chaque auteur tragique, mais comme un processus dialectique :

[L]e tragique n'existe pas, du moins pas comme essence. Le tragique est un mode, un genre particulier d'anéantissement immédiat ou consommé, à savoir le genre dialectique. Seule est tragique une chute résultant de l'unité des opposés, de la transformation d'un terme en son contraire, du clivage du soi.¹³

Cette dialectique, implication contraire du bien et du mal, fait du héros tragique celui qui est amené à sa perte par le moyen qu'il croit être son salut. Si cette inévitabilité de la mort du héros ne s'applique pas *de facto* aux trois premières pièces de la tétralogie de Mouawad, qui finissent plutôt dans la réparation d'une lignée brisée – donc qui se détournent, dans leur dénouement, de la chute du protagoniste –, elle le serait pour la fin de *Ciels* et, par extension, du cycle, appuyant l'idée d'un sentiment tragique présent dans *Le Sang des promesses*.

Le tragique, rappelons-le, ne se limite donc pas à la seule expérience de la tragédie, ni même du théâtre. L'expérience tragique, ou la condition tragique de l'être humain, dépasse la question du genre littéraire, si bien que le recours à la tragédie – ou à une reprise contemporaine des codes de la tragédie antique – ne saurait être suffisant pour ancrer une œuvre dans le tragique. Szondi rappelle par ailleurs que la *Poétique*, si elle théorise la tragédie en tant qu'œuvre d'art concrète, ne fait jamais mention du concept du tragique en tant que tel, pas plus que ne le font les disciples d'Aristote à sa suite. C'est ainsi que, déjà chez Aristote, on

¹³ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 73.

peut saisir le facteur dialectique à l'œuvre, comme une tension dans l'évocation du tragique sans jamais en parler, Aristote proposant plutôt une théorie de la tragédie comme œuvre d'art concrète. Szondi relève également que la dialectique de l'amour et de la haine revêt une importance particulière en ce qui concerne l'efficacité du sentiment tragique, puisque « des événements qui font souffrir sont considérés comme terribles et touchants au plus haut point lorsqu'ils surviennent dans une relation d'amour, *comme un meurtre accompli par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre le fils.*¹⁴ » Ce sont là des procédés narratifs que réutilise fréquemment Mouawad : meurtre de son père par Amé dans *Littoral*, viol de la mère par le fils dans *Incendies*, meurtre de son frère par Lucien Blondel dans *Forêts* ou vengeance des fils contre les pères dans *Ciels*, pour ne nommer que ceux-là ; voilà des événements familiaux violents qui placent déjà la tétralogie dans une veine tragique. Pour Pierre Judet de la Combe, les tragédies portent une attention sur « l'instabilité interne des états, sur les mouvement qui les traversent, les annulent ou les font évoluer¹⁵ », rappelant que les personnages ne sont pas associés à un type, une condition ou une humeur, mais plutôt qu'ils « entrent en scène en situation de déséquilibre, ne sachant vraiment parler ni d'eux-même ni de ce qui leur arrive, parce qu'ils n'en ont pas connaissance.¹⁶ » Ainsi de Wilfrid à l'ouverture de *Littoral* qui annoncera au juge être venu le voir en désespoir de cause « sans savoir quoi dire ni comment répondre car comment répondre avec la catastrophe par-dessus le marché puisque hier encore je n'étais rien du tout et du jour au lendemain [...] je suis là,

¹⁴ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 70. Je souligne. Voir le chapitre 14 de la *Poétique*, où Aristote explique qu'il faut rechercher « le surgissement de violences au cœur des alliances – comme un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projet par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre le fils ou le fils contre la mère ». (Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 53b14.)

¹⁵ Pierre Judet de la Combe, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶ *Ibid.*

devant vous et vous me dites : racontez-moi un peu qui vous êtes comme si j'étais une histoire.¹⁷ »

Historiquement, le héros tragique est amené à sa perte par le moyen qu'il croit être son salut; le moment de reconnaissance – tour à tour de la faute, mais aussi des personnages entre eux – devient à la fois le dénouement de la tragédie et l'accomplissement du tragique. Cette « unité du salut et de l'anéantissement qui est un trait essentiel de tout tragique¹⁸ » se retrouve encore dans les pièces de Mouawad, à ceci près qu'il ne s'agit plus de l'accomplissement ultime de l'histoire, mais plutôt son point de départ, voire une des péripéties. Lorsque, dans *Forêts*, Albert couche avec Hélène, il tombe précisément dans ce schéma : sachant qu'Hélène n'est pas sa fille – mais ignorant qu'il s'agit de la fille de son père – il croit se dédouaner de tout crime incestueux. Cette faute sera le premier jalon vers la chute dans la folie de toute la famille. Or, si cet événement arrive tardivement dans le déroulement de la pièce – vers la moitié du récit –, il n'est qu'un élément parmi d'autres qui mènent à la situation problématique de la protagoniste, Loup. Là où l'auteur québécois se détache du modèle ancien, c'est que le héros trouve son salut dans la résolution de sa quête et qu'il ne succombe pas à sa propre faute, mais plutôt qu'il répare celle(s) de ses ancêtres. Szondi, par ailleurs, précisait bien à propos d'*Œdipe Roi* que « la tragédie ne s'accomplit pas avec la chute du héros, mais dans le fait que l'homme s'effondre sur le chemin où il s'était engagé pour ne pas tomber.¹⁹ » Chez Mouawad, il s'agit plutôt de remonter le cours de l'histoire pour en arriver à *connaître* les

¹⁷ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Montréal - Arles, Leméac - Actes Sud-Papiers, 2009 [1999], p. 11. Dorénavant, les références à ce texte seront données dans le corps du texte, entre parenthèses et en italique, à l'aide du sigle *L* suivi du numéro de page.

¹⁸ Pierre Judet de la Combe, *op. cit.*, p. 81.

¹⁹ *Idem.*

différentes fautes et pouvoir, du point de vue du protagoniste, les réparer; le tragique ne s'accomplit pas à la chute du héros, il est plutôt la condition de possibilité du récit. Ainsi, la fatalité, dans *Le Sang des promesses*, est essentiellement héréditaire, obligeant le protagoniste à s'engager dans une quête dont il n'est responsable que par filiation. Cette obligation héréditaire s'associe également à une quête de connaissance et de restitution du sens pour les protagonistes : tant Wilfrid, Jeanne, Simon que Loup désirent « connaître les dessous de toute l'affaire » (*L*, 68), trouver la réponse de « ce problème pour l'instant impossible à résoudre²⁰ » et sont « écoeuré[s] de [ne] rien savoir²¹ » ni d'eux-mêmes ni de leur passé. Cette association entre *devoir* et *vouloir* contribue à ancrer leurs histoires du côté du tragique plutôt que du dramatique, dans la lignée de la pensée de Goethe : « Le “devoir” donne de la grandeur et de la force à la tragédie, le vouloir la rend faible et mineure.²² » L'auteur allemand estime que le vouloir est du côté du drame, qu'il considère comme « le dieu des temps modernes²³ » en ce que la volonté apparaît comme libre et favorisant le particulier, tandis que le devoir est despotique et inéluctable, fondé sur la raison (lois morales et sociales) ou la nature (lois du devenir, du dépérissement, de la vie et de la mort). S'appuyant sur l'exemple de Shakespeare, Goethe y voit là un théâtre où « le vouloir se transforme en une sorte de “devoir” et s'approche ainsi de l'antique²⁴ », puisque la nécessité du protagoniste est accompagnée d'une dimension

²⁰ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal - Arles, Leméac - Actes Sud-Papiers, 2009 [2003], p. 22. Dorénavant, les références à ce texte seront données dans le corps du texte, entre parenthèses et en italique, à l'aide du sigle *I* suivi du numéro de page.

²¹ Wajdi Mouawad, *Forêts*, Montréal - Arles, Leméac - Actes Sud-Papiers, 2009 [2006], p. 36. Dorénavant, les références à ce texte seront données dans le corps du texte, entre parenthèses et en italique, à l'aide du sigle *F* suivi du numéro de page.

²² Johann Wolfgang von Goethe, « Shakespeare à n'en plus finir », dans Jean-Marie Schaeffer (trad.), *Écrits sur l'art*, Garnier Flammarion, Paris, 1996, p. 255.

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 256.

morale, retrouvant le modèle de la tragédie antique fondée sur un devoir inévitable que la volonté ne peut qu'aiguiser et accélérer.

Nécessité du conflit tragique

Dans la foulée de la pensée de Szondi, Hans-Thies Lehmann envisage l'expérience tragique comme un conflit – entre l'homme et le monde, mais aussi entre l'homme et l'homme – qu'il croit nécessaire dans le monde contemporain. Selon le théoricien allemand, le conflit est lié à « la dimension du grave, du non-négociable, de l'éthique²⁵ » et il revient sans cesse dans nos sociétés modernes. Or, ni l'ironie ni la pensée de l'extrême – voire de l'extrémisme – n'ont offert de réponse valable à la résurgence du conflit. Lehmann considère que l'existence humaine est *en elle-même* essentiellement « risquée, transgressive, désastreuse, auto-destructrice ou catastrophique²⁶ », expérience qui peut dès lors être considérée comme tragique – en tant qu'elle est une force destructrice qui agit en creux chez l'humain. Or, en considérant que cette dimension tragique devient une marque de l'existence dans sa plongée vers l'inconnu – au « fond du gouffre » (*F*, 51) –, elle crée inévitablement des transgressions « qui font que la terreur, le sacrifice et la chute sont au cœur de la vie humaine.²⁷ » Malgré tout, l'expérience tragique n'est pas liée à une gravité mortelle, mais plutôt à une « reconstruction, donc déjà une expérience ludique²⁸ », puisqu'elle est un fait de conscience, donc une manière pour l'humain d'accéder à sa propre connaissance, fût-ce à travers un

²⁵ Hans-Thies Lehmann, « Notes sur la tragédie, le tragique et le politique aujourd'hui », dans Christian Biet, Paul Vanden Berghe, Karel Vanhaesebrouck (dirs.), *Oedipe contemporain ? Tragédie, tragique, politique*, Vic la Gardiole, L'entretemps, 2007, p. 226.

²⁶ *Ibid.*, p. 227.

²⁷ *Ibid.*, p. 228.

²⁸ *Ibid.*, p. 230.

chemin tortueux²⁹. Lehmann n'est à ce titre pas très loin de Pierre Judet de la Combe qui estime que les compositions tragiques, en mettant l'accent sur le souci de présenter les effets du temps, trouvent « un répondant dans notre propre confrontation, en tant qu'individus, avec les principes généraux qui règlent notre culture et l'état du monde.³⁰ »

La question de la valeur de la vie humaine, et de son insertion dans une société donnée, reste donc tout entière, d'autant plus qu'elle ne peut jamais, pour Lehmann, se « dissoudre dans (et encore moins être identifiée avec) un “Bien” général abstrait.³¹ » Cette conception de l'être humain repose sur un présupposé qu'il faut accepter pour croire en la nécessité du tragique, à savoir que « le *pathos* de l'individu dans la sphère de la *Sittlichkeit* — pour utiliser le terme d'Hegel — est absolu et, par conséquent, qu'il est quelque chose dont l'individu ne peut se séparer, qu'il ne peut négocier sans nier son être lui-même³² ». Autrement dit, l'humain est à tout moment plongé dans le *pathos* – dont on connaît l'importance historique en ce qui concerne la tragédie et le tragique – et sa réalisation individuelle est directement liée à un besoin de reconnaissance au sein de la société qui le contient. De ce fait, l'expérience tragique apparaît comme le désir de l'individu de « transcender les limites, de transcender même les possibilités (qui sont aussi une prison) de la représentation elle-même qui lie la conscience individuelle à la communauté sociale — et assure sa cohésion interne.³³ » Lehmann insiste également sur l'importance d'une connexion intime entre expérience tragique et expérience théâtrale, à la condition que l'objet de la perception – la représentation théâtrale

²⁹ C'est d'ailleurs sur le chemin de cette reconstruction que les pièces de Mouawad se rapprochent de Lehmann.

³⁰ Pierre Judet de la Combe, *op. cit.*, p. 75

³¹ *Ibid.*, p. 232.

³² *Idem.* La *Sittlichkeit* se définit comme la moralité, généralement acceptée, des règles de conduite éthiques dans une société donnée qui façonnent la manière de penser et d'agir au sein d'une culture spécifique.

³³ *Ibid.*, p. 233.

ou la lecture de la pièce – fasse trembler le spectateur, qu'elle *ébranle* l'assurance de l'existence de son propre monde, remettant en question la distinction entre le monde esthétique et le monde réel. Autrement dit, l'expérience tragique, pour se réaliser, doit sortir du champ purement esthétique; l'œuvre doit opérer « une *césure de l'esthétique elle-même*, rejetant ainsi le spectateur esthétique — de façon momentanée, mais effective — dans la réalité non-esthétique de la vie, de la responsabilité, de la prise de décision³⁴ ».

Le théâtre doit ainsi transgresser le monde de la représentation et de la fiction pour atteindre le spectateur dans sa réalité, ce qui sera le rôle de la *catharsis*. Les pratiques théâtrales qui se situent à la limite entre l'esthétique et le réel, « entre la sphère du plaisir artistique et celle de la responsabilité éthique³⁵ », sont donc plus à même de susciter un sentiment tragique. Plus important encore, les conflits tragiques ne peuvent pas être inventés, mais doivent être ancrés dans l'Histoire – sans quoi le tragique n'aurait pas d'enracinement tangible et ne serait qu'un jeu mental de la pensée, enrayant toute possibilité d'engager la responsabilité éthique du spectateur. Or, c'est précisément le processus activé par Mouawad : l'exemple le plus probant est sans conteste *Forêts*, qui en s'échelonnant sur plus de sept générations, met en scène trois guerres (la guerre franco-prussienne de 1870-1871; la Première Guerre mondiale; la Seconde Guerre mondiale) ainsi que plusieurs événements historiques marquants du XX^e siècle comme la chute du Mur de Berlin ou la tuerie de l'École Polytechnique de Montréal. Dans *Littoral* et *Incendies*, les lieux ne sont pas explicitement nommés pour donner à la guerre qui ravage les pays de Nawal et Ismail une portée universelle, mais un certain nombre d'indices permet de rattacher les événements à la guerre du Liban de

³⁴ *Ibid.*, p. 235. Souligné par l'auteur.

³⁵ *Idem.*

1975 à 1990. Avec l'évocation du village de Nabatiyé ou de la construction de la prison de Kfar Rayat en 1978 dont la date coïncide avec celle de la véritable prison de Khiam, ou encore l'attaque de l'autobus racontée par Nawal, Mouawad donne des éléments de réponse qui placent le passé de Nawal dans *Incendies* au Liban. Avec *Littoral*, aucun nom n'est donné, mais la critique, peut-être par tentation autobiographique, s'est empressée de signaler que Wilfrid « arriv[e] au Liban³⁶ » ou encore que « Wilfrid décide d'aller enterrer son père au Liban³⁷ »; la guerre civile qui a ravagé le pays, maintenant en ruine, rappelle celle du pays natal de Mouawad. Finalement, *Ciels* se déroule dans un lieu inconnu, mais son contexte très précis – les activités d'une cellule antiterroriste quelques années après les attentats du 11 septembre 2001 – suffisent à ancrer la pièce dans l'Histoire.

De la fable dans *Le Sang des promesses*

Wajdi Mouawad se tient, en tant qu'artiste, directement sur la limite entre le plaisir artistique et la responsabilité éthique. Il revendique ouvertement un art éthique, politique, parfois provocateur, qui refuse le cynisme de la société contemporaine, autrement dit un art qui résiste et qui redonne une cohérence au monde : « Et puis je construis des histoires, des récits. Je ne crois pas que la vie soit cohérente, mais ça ne veut pas dire que je n'ai pas envie de lui inventer une cohérence. Et inventer une cohérence c'est précisément raconter une histoire.³⁸ » Ce faisant, l'auteur décide d'inscrire cette volonté d'histoires au cœur de sa démarche dramaturgique en s'inspirant, notamment, du modèle de la tragédie, mais aussi en réfléchissant à la place que peut occuper le théâtre dans une société. Sans être directement un

³⁶ Ludovic Fouquet, « Festival d'Avignon 1999 : les riches heures d'un spectateur », *Jeu : revue de théâtre*, n° 93, 1999, p. 106.

³⁷ Philippe Chevilly, « La cour des grandes promesses », *Les Échos*, 13 juillet 2009, p. 9.

³⁸ Mariette Navarro, *loc. cit.*, p. 31.

acte de transformation, l'art selon Mouawad « peut provoquer un raccourci, impossible autrement, dans l'esprit humain pour lui faire prendre conscience de sa situation.³⁹ »

À ce stade, il importe de rappeler la structure et l'intrigue des pièces, autrement dit de s'intéresser à la fable de la tétralogie. La fable, telle que définie par Patrice Pavis, consiste en « la mise en place chronologique et logique des événements qui constitue l'armature de l'histoire représentée⁴⁰ ». Or, elle constitue pour Aristote – et même, selon Pavis, pour un théoricien à la vision complètement opposée comme Brecht – le cœur même de la pièce, ce qui réunit tous les éléments qui en font son essence. Aristote insiste également sur les effets produits par la fable, dont l'organisation de l'intrigue permettrait le déclenchement de la *catharsis* :

La frayeur et la pitié peuvent assurément naître du spectacle, mais elles peuvent aussi naître du système des faits lui-même : c'est là le procédé qui tient le premier rang et révèle le meilleur poète. Il faut qu'indépendamment du spectacle l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe : c'est ce qu'on ressentirait en écoutant l'histoire d'*Œdipe*.⁴¹

Ainsi, l'emboîtement logique des éléments de la fable d'une tragédie doit mener à un effet cathartique, modèle auquel se réfère explicitement la tétralogie de Mouawad. Tanya Déry-Obin fait remarquer que dans ces pièces, l'intrigue ne suit pas chronologiquement la fable, mais qu'elle est plutôt « construite sur un entrelacement des événements où le dévoilement progressif d'informations provoque la tension dramatique.⁴² » Cette structure de l'enquête

³⁹ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, 2005, p. 18.

⁴⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 2003 [1987], p. 132.

⁴¹ Aristote, *op. cit.*, p. 81.

⁴² Tanya Déry-Obin, *Résistances et adhésions à la nation : une analyse discursive de la tétralogie Le Sang des promesses de Wajdi Mouawad*, Montréal, mémoire de maîtrise, Département d'Études françaises, Université Concordia, 2011, p. 62.

menée par des personnages pour retracer un passé inconnu – mais qui influence encore leur présent – est particulièrement explicite avec *Incendies* et *Forêts*, mais se retrouve également dans *Littoral*; *Ciels*, de son côté, emprunte également ce schéma d'enquête (l'intrigue met en scène une cellule antiterroriste chargée d'empêcher une attaque internationale), mais qui se déroule uniquement au présent, sans retour dans le passé pour expliquer la situation des protagonistes.

Littoral, première pièce du cycle, s'ouvre sur Wilfrid, jeune homme de 26 ans qui apprend la mort de son père, qu'il n'a jamais connu. Découvrant progressivement le passé de son père – qui l'accompagne maintenant en tant que fantôme –, il recompose son passé et celui de ses parents, Jeanne et Ismail. Au moment de l'accouchement, Jeanne force Ismail à respecter sa promesse et à choisir la vie de leur fils plutôt que la sienne. Ismail, fou de douleur et incapable de faire face à la famille de Jeanne, qui le tient responsable de sa mort, fuit ses responsabilités pour parcourir le monde. Vingt-six ans plus tard, Wilfrid tente sans succès de faire enterrer son père dans le caveau familial auprès de sa mère; suite au refus familial, Wilfrid décide d'obtenir auprès d'un juge l'autorisation de ramener le corps de son père dans son pays natal. Dans un pays du Moyent-Orient, Wilfrid découvre un lieu en ruines, ravagé par la guerre civile. En compagnie de son père mort et du chevalier Guiromelan (personnage imaginaire de son enfance qui lui apparaît afin de l'aider dans sa quête), le jeune homme fera successivement la rencontre de Simone, Amé, Sabbé et Joséphine, tous des gens de son âge ayant vécu des combats et affrontements desquels ils témoignent, afin d'utiliser leurs histoires comme armes contre l'oubli. Le groupe part à la recherche d'un lieu adéquat de sépulture pour le père de Wilfrid, dans ce pays à la terre saturée par les morts. Leur quête se terminera sur le

littoral, où le père est envoyé à la mer attaché à des bottins qui recensent les noms de tous les habitants de ce pays qui n'a plus de mémoire.

La pièce suivante, *Incendies*, s'ouvre également sur une mort, celle de Nawal Marwan, femme immigrée à Montréal, qui lègue à ses enfants – les jumeaux Simon et Jeanne – deux lettres à redonner respectivement à leur père et leur frère, dont ils ne soupçonnaient pas l'existence jusqu'alors. Aidés dans leur quête par le notaire Hermile Lebel, exécuteur testamentaire de Nawal, ils se rendent au pays natal de leur mère (un pays non identifié du Moyen-Orient) pour faire la lumière sur leur passé. Leur enquête est entrecoupée de *flashbacks* qui révèlent l'histoire de leur mère : tombée enceinte dans son adolescence, elle est forcée d'abandonner son enfant tandis que son amoureux, Wahab, est envoyé au loin. Nawal quitte son village afin d'apprendre à lire et écrire pour échapper à la colère familiale, avant de mener une recherche infructueuse pour retrouver son fils (Nihad) dans le pays, maintenant en guerre. Elle rencontre sur sa route Sawda et les deux femmes s'engagent dans la résistance face aux milices qui déciment le pays. Nawal, après avoir tué le chef des milices, est emprisonnée à la prison de Kfar Rayat, où elle sera torturée et violée à répétition par le bourreau Abou Tarek, qui la mettra finalement enceinte des jumeaux. À sa sortie de prison, elle émigre au Canada avec ses enfants et, plusieurs années plus tard, Nawal témoigne au procès d'Abou Tarek au Tribunal pénal international. Elle comprendra alors, suite au récit de son bourreau, qu'il s'agit de son fils abandonné, devenu père de ses enfants. Le jour du dix-septième anniversaire de Simon et Jeanne, elle s'enferme dans un silence de cinq ans. À sa mort, elle charge le notaire de transmettre la quête à ses enfants pour qu'ils découvrent par eux-mêmes ce qu'elle ne peut leur révéler.

Dans *Forêts*, pièce dont la fable s'étale sur plus de sept générations et dont les ressorts de l'intrigue sont particulièrement complexes, les événements débutent en 1871. Après la fin de la guerre franco-allemande, l'industriel Alexandre Keller, basé en Alsace, décide de changer de nationalité afin de devenir allemand, en échange de quoi il pourra garder son industrie. Son fils Albert, refusant d'accepter cette décision, quitte sa famille et acquiert une terre en plein cœur de la forêt des Ardennes, où il construit un zoo sur le mode d'une utopie telle qu'imaginée par Thomas More : un lieu qui deviendrait un univers parfait, à l'abri de la cruauté et de la folie des humains. Albert s'exile avec sa femme Odette, ancienne maîtresse d'Alexandre de qui elle est enceinte – ce qu'Albert ignore, Odette ayant fait croire qu'elle avait été violée par un inconnu. Elle donne naissance à des jumeaux, Edgar et Hélène, puis à Edmond (surnommé le girafon), enfant biologique d'Albert. La famille vit ainsi exilée et en relative paix jusqu'à ce qu'Hélène devienne, peu à peu, une femme aux yeux d'Albert. Tombés amoureux l'un de l'autre, ils consomment leur amour et Hélène, éventuellement enceinte, remplace sa mère en tant que femme d'Albert. Elle accouche d'abord de Jeanne, puis de Marie. L'utopie tourne finalement au cauchemar lorsqu'une nuit, Edgar, fou de jalousie et de haine envers son père, tue Albert et couche avec Hélène avant de se suicider en se jetant dans la fosse aux animaux sauvages; Odette fait de même quelques jours plus tard. À la demande d'Hélène, Edmond décide d'aller préparer la venue d'Hélène et de ses filles dans le monde, promettant de revenir les chercher dès que possible. Cependant, incapable de supporter la cruauté de la société, il devient fou et se retrouve éventuellement enfermé dans un asile. Pendant ce temps, Hélène donne naissance à des jumeaux – sans savoir si le père est Albert ou Edgar –, Léonie et un être informe, monstrueux. Un jour, ce dernier emporte sa mère dans la fosse aux animaux sauvages et la retient prisonnière. Des années plus tard, tandis que

les filles sont devenues femmes, Lucien Blondel – déserteur de la Première Guerre mondiale et fratricide – arrive au zoo, emporté par la rivière. À la rencontre de Léonie, ils tombent amoureux et cette dernière donne un jour naissance à leur fille, Ludivine – née hermaphrodite. Lucien, tel Thésée face au Minotaure, descend dans la fosse pour délivrer Hélène, mais meurt dans la bataille face au jumeau monstrueux. Léonie, voyant qu’il ne reste aucun espoir, réussit à rejoindre le monde extérieur après s’être sauvée du zoo. Pressentant qu’elle ne pourra vivre adéquatement dans la société, elle abandonne sa fille devant un orphelinat en espérant qu’elle aura une meilleure vie; adoptée, Ludivine prend le nom de famille de ses nouveaux parents, Davre. Durant la Deuxième Guerre mondiale, Ludivine et son amie Sarah Cohen font partie d’un réseau de résistance. La jeune femme réussit à retrouver Edmond le girafon dans un asile; celui-ci émerge de sa folie lorsque Ludivine lui rappelle sa promesse jadis lancée à Hélène : « Je ne t’abandonnerai jamais » (*F*, 67). Il retourne alors au zoo pour faire la lumière sur les origines de Ludivine, sans jamais pouvoir la retrouver par la suite, puisqu’entre temps, Ludivine a échangé d’identité avec Sarah pour sauver cette dernière des nazis. Ludivine est menée dans un camp de concentration avant de mourir en 1944, le crâne éclaté en morceaux. Sarah, incertaine de pouvoir survivre, confie sa fille Luce à un aviateur canadien qui l’emmènera en Amérique. Sans rien connaître de ses origines, Luce comble son manque d’amour avec l’alcool; elle donne naissance à Aimée, qui lui est enlevée par les services sociaux à cause de son alcoolisme. Lorsque, des années, plus tard, Sarah retrouve sa fille, elle n’aura pas le courage de lui avouer la vérité, voyant que Luce est persuadée d’être la fille de Ludivine et que sa vie s’est construite autour de cette certitude. Plusieurs années plus tard, Aimée et Baptiste attendent un enfant, Loup. Durant sa grossesse, Aimée apprend qu’elle souffre d’un cancer et qu’elle porte, dans son cerveau, l’embryon de celui qui serait son frère

jumeau, avalé dans les premiers stades de la gestation. Elle choisit de garder l'enfant, se refusant à avorter d'une fille dans les jours qui suivent la tuerie de Polytechnique. Les médecins informent Aimée que ses traitements contre le cancer l'empêcheront d'avoir tout contact physique avec sa fille. Quelques années plus tard, Aimée meurt en faisant promettre à Loup de « veille[r] à ce qu'on sorte cet os de [s]a tête » (F, 32) et qu'elle ne subisse « [p]as d'études scientifiques, rien! » (F, 32) Douglas Dupontel, paléontologue français, pousse Loup à faire la lumière sur l'histoire de sa mère, expliquant que l'os finalement trouvé dans la tête d'Aimée n'est nul autre qu'un morceau du crâne de Ludivine.

Seule pièce de la tétralogie qui ne se déroule pas sur plusieurs générations, *Ciels* raconte l'histoire de la cellule francophone d'une organisation antiterroriste chargée de décrypter une série de messages afin d'empêcher une attaque imminente. Le travail de la cellule est perturbé par le suicide de Valéry Masson, cryptanalyste, remplacé par Clément Szymanowski, son ami et ancien élève. Celui-ci est chargé de décrypter l'ordinateur de Masson, soupçonné d'avoir fait une découverte importante avant de se suicider. Ce suicide oblige les membres de la cellule à poursuivre leur mission pour faire la lumière sur la mort de leur ancien collègue, alors qu'ils devaient être relevés de leur fonction après huit mois de travail en secret. Le bureau qui supervise les différentes cellules de l'organisation envisage deux pistes dont l'une est un leurre pour brouiller les cartes : la « piste *Tintoret* » (C, 21), qui mettrait en cause un réseau de jeunes anarchistes, et la « piste islamiste » (C, 21), qui viserait un attentat à l'arme chimique. Le directeur général du bureau annonce, lors d'une vidéoconférence regroupant les différentes cellules, la décision de suivre la piste islamiste, plus crédible à ses yeux. La vie personnelle des membres de la cellule commence à souffrir de

cette situation, tandis que Clément cherche à décrypter l'ordinateur de Valéry pour y trouver le secret de son suicide. Avec l'aide de Dolorosa Haché – traductrice de la cellule et ancienne amoureuse de Valéry de qui elle est enceinte –, Clément parvient à déverrouiller l'ordinateur et découvre un message laissé à son intention, lui intimant de suivre la piste *Tintoret* coûte que coûte. Clément explique les détails de la thèse aux autres membres de la cellule : l'attentat sera organisé le jour de l'Annonciation par un regroupement international d'anarchistes qui veulent se venger d'avoir été une jeunesse sacrifiée par leurs pères. Le cryptanalyste dévoile aussi le secret qui hantait Valéry : le chef de l'organisation terroriste est son propre fils, Anatole. Valéry, ne pouvant supporter cette révélation ni dénoncer directement son fils, décide alors de se suicider pour garder le silence, tout en laissant une piste à suivre à son successeur. Les explications de Clément ne convainquent pas certains membres de la cellule, dont le chef de la cellule, Vincent Chef-Chef, plutôt convaincu que la piste islamiste est à privilégier. À la dernière minute, Charlie Eliot Johns découvre finalement la cible des attentats, pour appuyer la piste *Tintoret* : les huit musées principaux des huit plus grandes puissances mondiales. Vincent Chef-Chef décide alors de poursuivre les recherches sur la piste *Tintoret*, transgressant l'autorité de la direction générale, qui coupe tout moyen de communication à la cellule francophone, maintenant considérée comme essayant de saboter l'opération. Incapables d'empêcher les attentats qui font des milliers de morts, dont Victor, le fils de Charlie Eliot Johns, les membres de la cellule assistent avec impuissance à la description des événements à la télévision. La pièce se termine sur l'annonce des attentats et la naissance du fils de Dolorosa.

Structure tragique

Il faut d'abord s'intéresser à la structure du cycle : la tétralogie renvoie directement au modèle antique de la composition théâtrale. En effet, les pièces présentées au concours tragique étaient composées selon un modèle de trois tragédies suivies d'un drame satyrique. Le seul exemple d'une trilogie tragique complète qui soit parvenu aujourd'hui est *L'Orestie* d'Eschyle, dont les trois tragédies, centrées sur la fable des Atrides, sont *Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides*. La première pièce raconte le retour victorieux d'Agamemnon à Argos après la chute de Troie. Ramenant avec lui Cassandre, il est attendu par sa femme Clytemnestre qui projette de le tuer afin de venger le sacrifice de leur fille Iphigénie – sacrifice ordonné par Agamemnon afin d'obtenir des dieux des vents favorables pour mener la flotte à Troie. Cassandre prophétise sa propre mort et celle du roi d'Argos, mais ce dernier, aveuglé par son *hybris*⁴³, ne se soucie guère de la menace. Clytemnestre, aidée par son amant Égisthe assassine son mari et monte sur le trône. *Les Choéphores* fait le récit du retour d'Oreste à Argos après avoir reçu des dieux l'ordre de punir les assassins de son père. Oreste, avec l'aide de sa sœur Électre, échaufarde un plan pour tuer sa mère et Égisthe, en se faisant passer pour un étranger qui vient annoncer sa propre mort. Parvenu au palais, Oreste réussit à tuer Égisthe, puis sa mère, se soumettant à l'oracle pour ne pas attirer la colère des dieux; sur le chemin du retour vers Delphes, Oreste est néanmoins poursuivi par les Érinyes, divinités chtoniennes qui personnifient la malédiction maintenant lancée contre lui suite au matricide. Dans *Les Euménides*, Oreste est toujours traqué par les Érinyes. Réfugié au temple d'Apollon, il tente de se purifier de son crime, mais les Érinyes refusent de lâcher prise. Oreste se rend au temple d'Athéna et celle-ci convainc les Érinyes d'instaurer un tribunal humain pour juger Oreste. Le

⁴³ L'*hybris* se traduit par « fierté ou arrogance funeste » (Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 163) ; elle est le sentiment qui pousse le héros à provoquer les dieux, ce qui aboutira à sa perte.

vote du jury est nul et Athéna tranche en faveur du jeune homme; pour apaiser la colère des Érinyes, elle les institue Euménides, déesses protectrices d'Athènes. Oreste maintenant libéré, la malédiction qui pesait sur la famille des Atrides est finalement rompue. Ce passage par l'intrigue de *L'Orestie* rappelle que les intrigues familiales troubles reposant sur des crimes monstrueux ou des décisions déchirantes sont liées au modèle de la tragédie auquel se réfère Mouawad, ce que remarquait également Aristote, pour qui les personnages devaient être « d'un grand renom et d'un grand bonheur, tels Œdipe, Thyeste et les autres membres illustres de familles de ce genre.⁴⁴ »

Le sacrifice de la mère de Wilfrid au profit de son fils naissant – qui rappelle celui d' Aimée refusant de se faire avorter, au péril de sa vie –, le viol de Nawal par son propre fils devenu bourreau ou la vengeance collective des fils contre les pères dans *Ciels* sont des motifs familiaux qui placent la tétralogie de Mouawad dans une filiation tragique. Ce dernier, par ailleurs, a souvent affirmé son amour des textes anciens – et particulièrement de Sophocle, dont il a d'ailleurs monté trois pièces en 2012 :

Les textes classiques sont pleins de questions toujours justes pour les contemporains, mais elles sont justes dans la mesure où les contemporains se posent aussi ces questions-là, restituées dans leur contexte. Il est vital que les contemporains posent des questions à leurs contemporains pour que ces questions deviennent, pour les générations à venir, du même ordre que ce que sont pour nous les questions que Shakespeare ou Sophocle ont posées à leurs contemporains.⁴⁵

Le voir réactiver des schémas narratifs des textes antiques n'a donc rien de surprenant – que ce soit dans la lignée des Atrides ou des Labdacides, Mouawad puise énormément de références dans la matière même des tragédies antiques.

⁴⁴ Aristote, *op. cit.*, 53a7.

⁴⁵ Jean-François Côté, *op. cit.*, p. 66.

Quant au drame satyrique, il n'en est parvenu aujourd'hui que quelques fragments – dont certains tirés de *Protée*, la pièce d'Eschyle qui devait suivre *L'Orestie* –, ainsi qu'une seule pièce achevée, *Le Cyclope* d'Euripide. Le drame satyrique est défini comme étant le contrepoint des trois tragédies – il est « un prolongement de la trilogie tragique⁴⁶ » et appartiendrait souvent, selon Pierre Voelke, au même cycle légendaire –, une pièce mettant en scène des satyres dans des récits mythiques qui leur sont autrement étrangers pour conserver une place à Dionysos, le dieu des excès auquel étaient dédiées les pièces présentées au concours tragique, ayant lieu durant les Grandes Dionysies. S'il est hasardeux de se livrer à des conclusions face à un objet qui reste largement inconnu, on peut avancer que *Ciels* fonctionne, par rapport aux pièces précédentes, comme un renversement semblable à celui opéré par le drame satyrique; selon Voelke, le satyre se doit « d'expérimenter et de revendiquer les valeurs et les pratiques du modèle positif, le plus souvent, il est vrai, pour mieux les transgresser.⁴⁷ » Le satyre se situe entre l'ordre et le désordre, entre ignorance des normes et découverte de la transgression et sa présence assurerait au drame satyrique une « fonction psychologique, en apportant soulagement ou divertissement au spectateur après l'expérience faite par lui des émotions tragiques.⁴⁸ » Plus encore, ce genre est, pour le spectateur, le lieu d'une *re-connaissance*, au sens d'une redécouverte de sa propre culture et de la société au sein de laquelle il évolue. Ce n'est pas sur le plan du comique que *Ciels* agit comme un drame satyrique, puisque le dernier acte de la tétralogie est dénué de toute trace d'humour, au contraire des pièces précédentes. Au contraire, c'est parce que *Ciels* s'organise selon un schéma complètement différent des autres pièces – tant d'un point de vue de la fable

⁴⁶ Pierre Voelke, « Figure du satyre et fonctions du drame satyrique », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 13, 1998, p. 242.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 233.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 243.

et de la mise en récit que dans le dénouement – que sa logique dans la tétralogie peut s'apparenter à celle du drame satyrique.

Si la « trilogie tragique » de Mouawad, pour dire ainsi, déroge au modèle selon lequel le protagoniste ne survit pas à sa quête, *Ciels*, en jouant structurellement le rôle du drame satyrique, se doit de trahir les pièces précédentes à son tour et finir sur une note qui généralise le malheur des personnages. Mouawad opère donc un double renversement des modèles tout en gardant l'idée que l'un – le drame satyrique – soit le contrepoint de l'autre, la tragédie. *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* se terminent toutes sur un état de paix intérieure apportée au protagoniste qui a réparé les fautes anciennes. *Ciels* vient renverser cette logique de la réparation, puisque la pièce se termine sur l'attentat terroriste que la cellule n'a pas pu empêcher et sur un cri, terrible, de Charlie Eliot Johns qui vient d'apprendre que son fils est mort dans les attentats :

Charlie crie.
Il sort de sa chambre.
Traverse le jardin.
Passe au milieu des statues et s'y appuie désespérément.
Charlie pousse un profond hurlement.
Il poursuit sa traversée.
Blaise et Vincent le soutiennent.
Il se débat et retourne dans la salle principale.
Vincent et Blaise le retirent et le soutiennent.
Dolorosa a une violente contraction.
Elle perd les eaux.
Clément la soutient.
L'allonge.
Le téléchargement du document que Charlie a reçu se termine.
Le document s'ouvre.
Diaporama en musique des peintures choisies par Victor.
Dolorosa accouche dans la peinture.
Un enfant naît. (C, 81)

Ce moment de désespoir est néanmoins nuancé par la naissance du fils de Dolorosa et Valéry, dans laquelle on peut voir une éventuelle lueur d'espoir, comme un appel à la continuité de la

vie malgré la douleur et la souffrance. Cependant, rien ne peut garantir, à la fin de la pièce, que l'humain se relèvera de l'attentat poétique qu'il vient de subir.

À QUI LA FAUTE ?

Hérédité, choix, responsabilité

Si dans la tragédie grecque, le protagoniste doit mourir des conséquences de sa faute, les pièces de Mouawad créent un retour à l'équilibre pour tous, y compris le protagoniste qui échappe à son destin tragique. Celui-ci n'est coupable d'aucune faute, sauf d'être le fils ou la fille de ses ancêtres, dont il doit réparer les erreurs; la responsabilité de ses ancêtres devient alors la sienne par filiation. Mouawad pratique ainsi une écriture du redressement où l'expérience tragique n'apparaît plus comme liée à la faute du protagoniste, alors que celui-ci n'essaie pas tant d'éviter de commettre l'erreur qui pourrait lui être fatale que de réparer celle qui surgit de son passé. L'hérédité, et la responsabilité qui vient avec elle, devient chez Mouawad l'égal de(s) dieu(x) – que l'homme contemporain ne connaît plus – agissant ainsi comme une force supérieure qui vient affecter l'activité humaine. Les personnages sont ainsi invités à « écoute[r] ce que dit l'étoile » (*L*, 59), ils parlent d'une voix « des siècles anciens » (*I*, 86), ils surgissent dans la vie des autres « comme une foudre au milieu d'un ciel bleu » (*F*, 51) ou encore ils sont pris dans un monde où « l'impossible s'est à nouveau produit » (*C*, 62). Ces répliques témoignent d'une conception de l'être humain encore soumis, en certaines circonstances, à des forces supérieures. L'impossible devenu possible sans que ce soit explicable devient à ce titre un des avatars de la fatalité dans le théâtre de Mouawad.

Tant *Littoral* et *Incendies* que *Forêts* renversent le modèle tragique traditionnel puisque le protagoniste déjoue la fatalité et l'hérédité de la haine pour offrir une rédemption à

lui et à ses compagnons. Avec ces trois pièces, l'auteur fait de la consolation des êtres le leitmotiv de ses œuvres, à l'image de la phrase prononcée par Nawal : « Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux. » (*I*, 44) En accédant à la connaissance de leur passé, Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup trouvent une manière d'apaiser le mal-être qui les ronge à l'ouverture de chaque pièce, mais auquel ils n'ont pas de réponse, puisque leur monde n'offre à prime abord aucune porte de sortie hors du cycle de la violence et de la colère.

À l'inverse, puisque *Ciels* opère en tant que contrepoint de cette trilogie réparatrice, le redressement des personnages ne s'y accomplit pas. Si l'équilibre entre le sang versé par les fils et par les pères est en quelque sorte rétabli suite aux attentats terroristes, les membres de la cellule francophone ne s'offrent aucune consolation. D'une part, ils subissent, impuissants, les conséquences de leur échec en étant témoins des actes terroristes et, d'autre part, leurs vies personnelles sont détruites. Charlie Eliot Johns perd son fils dans l'explosion du Musée des beaux-arts de Montréal, Blaise Centier se sépare de sa femme, Vincent Chef-Chef n'a pu satisfaire sa seule obsession – le travail et « l'amour de la vérité » (*C*, 66) – tandis que Clément Szymanowski reste ébranlé par l'annonce d'Anatole – devenu chef de l'organisation terroriste internationale –, qu'il considère comme son propre frère. Seule Dolorosa Haché offre un espoir de consolation en mettant au monde un enfant; cependant, à la différence des pièces précédentes, la réparation n'est pas complète, mais à venir, et plus que jamais incertaine. La pièce est plongée dans un climat constant de terreur et la tension est accentuée par la structure, qui ne mise pas sur des retours dans le passé pour dévoiler les ressorts de l'intrigue. Au contraire, le temps de la fable est celui de l'intrigue et les spectateurs apprennent les informations en même temps que les protagonistes, suivant pas à pas leurs tentatives pour

enrayer la menace terroriste qui pèse sur le monde. Le sentiment tragique, ici, est encore activé par la tension entre la responsabilité éthique et le plaisir artistique. Les protagonistes ne sont plus héritiers d'aucune faute passée, mais redeviennent responsables de leurs malheurs; leur chute, à l'image des héros des tragédies anciennes, n'est imputable qu'à leur incapacité à changer le cours des événements.

La dernière pièce de la tétralogie met également en lumière l'importance du choix et de la responsabilité individuelle dans la construction identitaire des personnages. Dans *Ciels*, puisque libres de toute filiation, les choix des protagonistes sont le résultat de leur devoir – lié à leur travail dans la cellule antiterroriste –, sans pour autant que leur volonté vienne apporter le contrepoids nécessaire à la fatalité. C'est le sentiment qu'exprime Blaise Centier lorsqu'il affirme que « tout le monde est crevé » (C, 15), que « le sentiment de fin du monde c'est amusant un moment » (C, 15), mais que la présence de Clément Szymanowski signifie qu'ils ne sont « pas sortis de l'auberge et comme l'auberge est dans le bois, [ils ne sont] pas sortis du bois non plus, d'ailleurs l'auberge n'est même pas construite encore et le bois n'a pas encore poussé pour [qu'ils puissent] s'en échapper. » (C, 17) Autrement dit, les premiers instants de la pièce laissent présager que les membres de la cellule antiterroriste n'agissent plus que par devoir, remettant leur volonté (et leur responsabilité) entre les mains de leurs dirigeants, même si ceux-ci ne prennent pas les bonnes décisions. Dans les pièces précédentes, au contraire, ce n'est qu'au moment où les choix de Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup deviennent liés à leur devoir, autrement dit qu'ils prennent sur eux la responsabilité des fautes passées, que leur quête a une chance d'être menée à terme. La tension entre la possibilité de choisir et le devoir lié à l'hérédité sera constitutive du processus cathartique enclenché par les pièces; la quête

principale des protagonistes qui doit les mener à refonder leur identité et à les replacer au sein d'une filiation brisée se fait par le biais d'un processus cathartique destiné dès l'origine « à donner à voir et à faire comprendre.⁴⁹ »

Reprise des figures mythiques

Le cycle de Mouawad s'inscrit également dans une logique de l'expérience tragique en reprenant, explicitement ou implicitement, des figures mythiques importantes de la tragédie grecque. S'il s'intéresse particulièrement au cycle oedipien – Antigone et Œdipe en tête de liste –, Mouawad fait également appel à la famille des Atrides – notamment dans *Ciels* – et à d'autres mythes comme celui de Thésée et du Minotaure (*Forêts*), en plus de citer, parfois explicitement, des pièces tragiques (grecques, mais aussi du répertoire classique français) comme *Iphigénie* de Racine, dont il cite dans *Forêts*, de manière tronquée, la scène 4 de l'acte IV.

La première figure qui s'impose est celle d'Antigone, qu'on retrouve dès l'ouverture de la tétralogie à travers le personnage de Wilfrid. Celui-ci cherche en effet une sépulture décente pour son père, malgré les avis contraires de la loi : d'une part la loi familiale, qui refuse que Ismail soit enterré dans le caveau familial au côté de sa femme Jeanne et, d'autre part, la loi ancestrale du pays natal, qui refuse également ce droit à Wilfrid, prétextant qu'Ismail est devenu un étranger au moment de son départ. Cette quête qu'entreprend le héros de *Littoral* n'est pas sans lien avec celle d'Antigone, qui veut accorder à son frère les rites funéraires appropriés, ce que lui refuse Créon. La demande de Wilfrid s'exprime d'abord

⁴⁹ Catherine Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *loc. cit.*, p. 85.

auprès de la famille, alors qu'il annonce à ses oncles et ses tantes au salon funéraire : « WILFRID. J'aimerais que mon père soit enterré aux côtés de ma mère. » (*L*, 26) Il s'agit pour le fils d'honorer la mémoire de son père, mais également de poser un geste symbolique en réunissant, dans la mort, ses parents qui n'ont pu vivre leur amour. À ce moment de l'intrigue, Wilfrid ne connaît toutefois pas les circonstances entourant la mort de sa mère et ne comprend donc pas la réaction violente de son oncle Émile : « ONCLE ÉMILE. C'est pas possible, c'est un scandale, un scandale! » (*L*, 26) La famille fait alors le récit des événements entourant la naissance de Wilfrid, expliquant qu'ils tiennent Ismail responsable de la mort de Jeanne, croyant que c'est lui qui l'a poussée à garder l'enfant au péril de sa vie. La loi ancienne, familiale, est sans équivoque et ne laisse place à aucune réinterprétation : « ONCLE ÉMILE. [...] C'est tout de même aberrant qu'il n'ait jamais dit à son fils que c'était entendu depuis longtemps que jamais il ne serait enterré dans le caveau familial. » (*L*, 28) Tout est « déjà réfléchi » (*L*, 30) et Wilfrid, à l'instar d'Antigone face à Créon, se bute au refus de la famille. Pour Wilfrid, il s'agirait pourtant d'une manière d'effacer les conflits du passé en posant ce geste symbolique, tout comme pour Antigone qui rappelle qu'au-delà des fautes, il en va de la vie d'un homme. Si cette dernière poursuit son combat face à Créon, c'est parce qu'il n'y a pas d'autre lieu possible pour enterrer son frère : s'il n'a pas droit aux rites funéraires traditionnels, il n'existera plus en tant qu'homme de la cité dans la mémoire collective.

Wilfrid, lui, sans abandonner le combat, a l'avantage de trouver une autre solution, qui lui apparaît lors d'une scène de rêve. Sa mère, dans un rôle qui rappelle celui de l'Oracle antique, vient lui annoncer que sa quête de sépulture doit le mener au pays natal d'Ismail,

puisque ce dernier est « un gardeur de troupeaux » (L, 43). C'est à ce moment que la quête de Wilfrid s'inscrit en même temps dans l'ordre du *devoir* et dans celui de la *volonté*. C'est dans le même esprit que Wilfrid défend son geste auprès du juge afin que celui-ci lui accorde le droit d'emmener le cadavre de son père à l'extérieur du Québec, expliquant que son geste « serait une façon de réconcilier les morts avec les vivants. » (L, 46) Cette réconciliation des morts et des vivants que tente Wilfrid, c'est aussi celle du passé et du présent, à laquelle s'opposent les anciens du pays natal : pour eux, Ismail n'a plus aucun droit puisqu'il « a fui le pays » (L, 55). Le combat que mène Wilfrid s'inscrit donc, à la manière d'Antigone, contre une autorité familiale et légale – à la différence qu'elle ne s'incarne pas dans une seule personne comme Créon, mais dans deux instances différentes, chacune représentant une époque de la vie du père. Le choix du « lieu décent » (L, 62) pour enterrer le cadavre du père rappelle aussi l'autre incarnation d'Antigone, celle d'*Œdipe à Colone* (tragédie de Sophocle dont l'action est antérieure à celle d'*Antigone*) alors que la fille accompagne son père à son dernier repos.

L'autre forte figure d'Antigone est aussi présente dans *Littoral* à travers le personnage de Joséphine. Elle est celle qui conserve la mémoire du pays en écrivant les noms des habitants du pays – morts comme vivants – afin qu'ils ne tombent pas dans l'oubli. Par ce geste, elle honore les morts en leur donnant une sépulture qu'ils ne peuvent obtenir autrement, puisque les morts, trop nombreux, s'entassent sous terre. D'abord apprentissage par cœur, puis pèlerinage dans chaque village pour asseoir les vieux « et leur faire faire une récitation des noms et prénoms des habitants de leur village, un à un, pas à pas jusqu'au dernier. » (L, 81) Tâche rendue autrement plus difficile par la guerre, qui renvoie des habitants dans l'oubli à

tout moment; notons également que Joséphine est devenue responsable de cette tâche d'une manière qui dépasse son contrôle, avouant ne pas savoir pourquoi elle s'est lancée dans cette aventure : « JOSÉPHINE. Je ne sais pas! Je récolte et c'est tout et c'est devenu une obsession! Incrire le nom de tout le monde! » (*L*, 81) Cet aveu de Joséphine indique d'ailleurs la présence d'une force supérieure qui pousse les protagonistes à *agir* même en dehors de leur propre volonté, la même qui perturbe Wilfrid lorsqu'il apprend la mort de son père :

WILFRID. [...] Il y en qui ne croient pas au destin, je ne les envie pas [...], mais un coup de téléphone à trois heures du matin ça reste un coup de téléphone à trois heures du matin et ce coup-là, juste au moment de l'éjaculation, m'annonçant la mort de mon père, si ce n'est pas le destin, qu'est-ce que c'est bordel? (*L*, 11)

Si les Dieux ont disparu du monde, la présence d'une forme d'autorité divine se fait toujours sentir par les personnages, qui font l'expérience d'une perte de contrôle sur leur destinée propre.

Le parallèle entre Joséphine et Antigone est également explicité dans le texte à travers le personnage de Wazâân, l'aveugle du village natal d'Ismail, qui incarne la figure de Tirésias⁵⁰. Celui-ci renomme la jeune fille d'un nom ancien qui lui est inconnu :

JOSÉPHINE. Wazâân, l'aveugle, m'a dit que je savais une mémoire. Il m'a appelée par un nom que je n'avais jamais entendu. Il m'a dit : "Bonne route, Antigone!" Je lui ai fait entendre que je m'appelais Joséphine, mais il n'a rien voulu savoir! il m'a encore saluée de la main et il m'a dit : "Bonne route, Antigone." (*L*, 85)

La rencontre de Wilfrid et Joséphine, tous deux portés par le devoir de mémoire, n'apparaît plus comme fortuite. Les deux figures d'Antigone se retrouvent ensemble : « WILFRID. Reste

⁵⁰ On peut également voir dans le personnage de Wazâân la figure d'Homère, le poète aveugle, puisque ses deux premières répliques sont des citations de l'*Illiadé*.

avec moi. Toi et moi on est pareils. Moi mon père, toi tes noms. Reste avec moi. Si tu veux. »
(*L*, 91)

La présence de la figure d'Œdipe dans les pièces de Wajdi Mouawad fait consensus, particulièrement à propos d'*Incendies*. Étienne Bourdages remarquait, dans sa critique de la pièce, qu'« *Incendies* c'est Œdipe roi revisité.⁵¹ » Néanmoins, la mise à mort (symbolique ou réelle) du père non reconnu, une des deux fautes oedipiennes est plutôt travaillée dans *Littoral*, alors que la relation incestueuse avec la mère est au cœur de l'intrigue d'*Incendies*. La première pièce de la tétralogie s'ouvre sur l'annonce de la mort du père de Wilfrid, que celui-ci qualifiera ainsi en s'adressant au Chevalier Guiromelan : « WILFRID. [...] À moi tout seul j'ai renversé le jour avec la nuit et la nuit avec le jour en tuant ma mère pour coucher avec mon père; il n'y a plus de sens à rien depuis Dringallovenezvotrepèreestmort » (*L*, 22). L'ancrage mythologique est ici renversé ironiquement par Wilfrid : responsable de la mort de sa mère (trop faible pour supporter l'accouchement), il apprend que son père meurt au moment même où, durant l'acte sexuel, il éjacule. La mise à mort, réelle, du père s'incarne dans *Littoral* à travers le personnage d'Amé : retournant dans son village durant la guerre, Amé s'engage dans un combat contre un inconnu, combat dont il sortira vainqueur. Son erreur, à la manière d'Œdipe, sera de ne pas avoir « reconnu le visage de [s]on père. » (*I*, 70) Aveuglé par la rage et la folie guerrière, le fils n'a pas reconnu le père, crime d'autant plus grave qu'à la différence du modèle grec, Amé connaît son père. Le motif de l'aveuglement rapproche ainsi les deux Œdipe. Le moment de reconnaissance viendra plus tard, avec l'aide de sa mère, qui sombre dans la folie et se suicide, telle Jocaste, en comprenant le crime de son fils :

⁵¹ Étienne Bourdages, « L'épreuve du sang », *Jeu : revue de théâtre*, n° 109, décembre 2003, p. 131.

AMÉ. [...] J'ai reconnu mes gestes, mes coups et j'ai regardé, et j'ai compris! Ma mère de loin m'a vu et à ma vue elle s'est mise à hurler, à pleurer, elle s'est mise à courir, folle, sourde aux appels : "Où vas-tu, où vas-tu!" Mais rien! Que le vent! Elle s'est précipitée vers le gouffre et elle s'y est lancée. (L, 71)

La rédemption d'Amé viendra, comme pour les autres membres du groupe d'amis dans *Littoral*, de la rencontre avec le cadavre du père de Wilfrid qui incarnera, tour à tour, les pères de tous les protagonistes pour leur offrir son pardon. Si le motif du parricide est également présent dans *Forêts* et *Ciels* – il est l'élément central de l'intrigue dans la dernière pièce de la tétralogie –, il ne s'inscrit pas dans la reprise du mythe oedipien, mais plutôt dans la représentation de l'horrible et de l'extrême, dont il sera question plus loin.

L'inceste entre le fils et la mère se trouve au centre de la fable d'*Incendies* : Jeanne et Simon sont nés de l'union entre Nihad, leur frère, et Nawal, leur mère. Forcée d'abandonner son enfant à la naissance, comme Jocaste avec Œdipe, Nawal ne peut le reconnaître lorsqu'elle sera emprisonnée à Kfar Rayat, torturée et violée par Abou Tarek, nouvelle identité de Nihad. La reconnaissance de la part de Nawal aura lieu des années plus tard, lors du procès de son bourreau, qui exhibe un nez de clown, celui-là même qu'elle avait glissé dans les langes du nouveau-né avant qu'il lui soit enlevé. L'indice agit au même titre que les pieds troués d'Œdipe, que Jocaste reconnaît, la poussant au suicide. Si Nawal ne se donne pas la mort, le mutisme qu'elle gardera jusqu'à son décès devient sa punition; incapable de supporter la vérité et d'imposer une telle nouvelle à ses enfants, elle les forcera à découvrir leur véritable origine par eux-mêmes. Le motif du mutisme sera également imposé à ses enfants qui, malgré eux, réagissent de la même manière en apprenant la vérité : « SIMON. Tu te tais. Comme je me

suis tu quand j'ai compris. J'étais dans la tente de Chamseddine, et dans sa tente j'ai vu le silence venir tout noyer. » (I, 85)

Dans *Forêts*, la référence mythique la plus évidente est celle de Clytemnestre, dans sa version classique plutôt que la version mythique. Mouawad cite explicitement *Iphigénie* de Racine dès les premières pages du texte, alors qu'Aimée annonce à ses amis qu'elle est enceinte. Cette annonce, faite un 9 novembre, coïncide avec la chute du mur de Berlin, mais également, comme le remarque un des amis, avec la nuit de Cristal, prédestinant selon lui Loup à un rôle de tragédienne, associant son destin à celui de Clytemnestre :

B. [...] L'oracle l'a commandé. Baptiste, tu es Agamemnon et tu viens d'ordonner le sacrifice de ta propre fille. Tu es dans ta tente, tu songes à la cruauté des Dieux, quand moi, Clytemnestre, ta femme, j'apparais :

*Vous ne 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 prouver 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 ce qu'il semble dire?
Ni crainte, ni respect, ne m'en peut 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. (F, 13-14. Souligné par l'auteur.)*

Cette citation est pourtant trompeuse, puisque si Loup peut s'identifier à Clytemnestre, dans sa volonté de s'opposer à la lignée de la violence qui est celle de sa famille, elle est aussi Iphigénie, que sa mère refuse de sacrifier. En effet, lorsqu'Aimée apprend qu'elle est atteinte d'un cancer et que sa grossesse la met en situation de conflit avec son enfant, sa première réaction est de se faire avorter. Mais l'avortement, prévu pour le 7 décembre 1989, n'aura

jamais lieu : la veille, alors qu’Aimée se rend à sa première séance de chimiothérapie, elle et Baptiste apprennent aux nouvelles que quatorze femmes ont été tuées à l’École polytechnique de Montréal. La conjonction des deux événements agit comme un coup du destin tandis que l’existence de Loup est décidée en une « fraction de seconde » (F, 22). Aimée, refusant de donner la mort à son enfant, devient alors Clytemnestre, mais une Clytemnestre qui peut sauver son enfant à l’inverse de son modèle tragique. En choisissant de donner vie à Loup en sacrifiant sa propre vie, Aimée accepte son destin : l’annonce du cancer agit comme une fatalité, puisque même si Aimée choisissait l’avortement, elle ne ferait que repousser l’heure de sa mort.

L’autre référence mythologique de *Forêts* provient du mythe de Thésée et de sa confrontation avec le Minotaure. Dans une version du mythe, le monstre est « fils de Pasiphaé, la femme de Minos, et d’un taureau envoyé par Poséidon à celui-ci⁵² », enfermé dans un labyrinthe par Minos, effrayé et honteux des amours contre-nature de sa femme. Ce monstre s’incarne dans la figure du jumeau de Léonie, né de l’union incestueuse entre Hélène et son frère jumeau Edgar ou son frère Albert, incapable de savoir qui est le père. Le fils monstrueux emporte, tel que le monstre légendaire, une femme avec lui, en l’occurrence sa mère; ses trois nièces (Léonie, Marie ou Jeanne) ne réussiront pas à secourir leur mère, jusqu’à l’arrivée de Lucien Blondel. Arrivé comme par miracle porté par les flots de la rivière, le déserteur est un guerrier fort, mais troublé, ayant tué son propre frère pour échapper à de la guerre⁵³. Dès lors,

⁵² Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1994 [1951], p. 299.

⁵³ Sa ressemblance avec Thésée se remarque aussi à travers la mise en scène. Lors des scènes situées au zoo, des grands câbles descendus du plafond évoquent la forêt ; au moment où Lucien se prépare au combat, Léonie attache à son corps chacun des câbles, à la manière du fil que laisse Ariane à Thésée pour qu’il retrouve son chemin dans le labyrinthe.

il se présente aux yeux de Léonie comme un héros, puissant guerrier qui peut verser le sang du frère de Léonie puisqu'il a déjà versé celui du sien. Contrairement à Thésée, Lucien ne pourra terrasser la bête monstrueuse et sauver sa famille – puisque Léonie porte son enfant – des griffes du monstre.

Enfin, la famille des Atrides, dont différents membres de la famille ont inspiré certains personnages de la tétralogie, sert de modèle au conflit générationnel qui sous-tend le récit de *Ciels*. En effet, la jeunesse sacrifiée de *Ciels* s'élève contre les parents, coupables d'avoir été « enfantivores » (C, 59) et d'avoir « versé le sang des fils du siècle » (C, 59), dans une forme hiératique qui n'est pas sans rappeler l'oracle antique, annonçant les événements à venir sous forme de message à décoder :

“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!” (C, 58)

Ces fils agissent, à la manière d'Oreste contre Clytemnestre, pour venger les crimes sacrificiels commis envers eux par les parents au nom d'un bien commun. Entre reprise, réinvestissement et renversement des grands mythes tragiques, Wajdi Mouawad inscrit donc ses personnages dans une logique qui rappelle celle qui devait, pour Aristote, favoriser l'identification et la venue de la *catharsis*. Les personnages mis en scène par Mouawad, à l'instar de leurs modèles mythiques, ne sont ni complètement justes, ni complètement méchants et parfois en proie à des forces supérieures qui dictent leurs actes. Cette reprise des grands mythes antiques permet à Mouawad d'exploiter des histoires fortes en émotions; il

transpose, par le fait même, l'injonction d'Aristote à l'effet que les personnages d'une bonne tragédie doivent jouir d'un grand renom et d'être de familles connues, comme celle des Atrides.

Enfin, s'il se place tant en entrevue que dans son écriture dans la filiation d'un modèle tragique auquel il aspire, Mouawad est aussi tributaire d'un modèle mélodramatique par les intrigues familiales qu'il met en scène, tel que l'a remarqué Catherine Sirois. Le mélodrame est un genre théâtral qui « vise à émouvoir le public⁵⁴ » et dont la structure dramatique « a ses racines dans la tragédie familiale⁵⁵ »; autrement dit, le mélodrame se perçoit comme une version populaire de la tragédie et les pièces mélodramatiques favorisent l'identification en provoquant l'émotion à l'aide de sentiments et réactions « outrés jusqu'à l'invraisemblance⁵⁶ » tandis que les actions et situations cherchent « par tous les moyens à apitoyer le public⁵⁷ ». On voit dès lors comment l'œuvre de Mouawad peut être rapprochée du genre mélodramatique, malgré le désir de l'auteur d'aspirer à un modèle plus noble, celui de la tragédie antique. De plus, le mélodrame privilégie « d'abord l'émotion et la sensation⁵⁸ », mais avec des visées didactiques, véhiculant des valeurs humanitaires dans l'espoir d'un triomphe des qualités humaines sur la corruption qu'engendre l'argent et la puissance. En ce sens, la visée humaniste du mélodrame n'apparaît pas très loin, en substance, de la volonté de Mouawad de livrer un message par le biais de son théâtre tout en suscitant de fortes émotions chez le spectateur. *Le Sang des promesses* incarne, en ce sens, la tension entre un théâtre plus émotif et populaire,

⁵⁴ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 201.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, Paris, PUF, 1984, p. 123.

qu'incarnerait la veine mélodramatique, et plus noble, faisant appel à un processus d'intellection chez le spectateur, représenté par la volonté de s'inscrire dans la lignée des grandes tragédies antiques. Ces deux modèles – l'un en apparence inconscient, voire involontaire, et l'autre ouvertement revendiqué par l'auteur, mais tout deux s'inscrivant dans une visée en quelque sorte didactique – ouvrent la voie à l'émergence d'un processus cathartique au sein du *Sang des promesses*. En effet, la capacité à faire ressentir des émotions par le biais du théâtre tout en les mettant suffisamment à distance pour que le spectateur puisse à la fois les éprouver, les reconnaître et les analyser constitue le fondement du cathartique, auquel contribue la tension entre les deux modèles principaux réutilisés par Mouawad.

CHAPITRE 2 – DE LA *CATHARSIS* AU DEVENIR CATHARTIQUE

Ces êtres fictifs n'en sont pas moins des êtres de ressemblance, dont les sentiments et les actions doivent être partagés et appréciés [...] [L'invention des actions] fait frontière et passage entre la jouissance suspensive de la fiction et le plaisir actuel de la reconnaissance. Et elle le fait aussi, par ce double jeu de distance et d'identification, entre la scène et la salle.

Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable »

LA *CATHARSIS* : D'ARISTOTE À MOUAWAD **Historicité d'un concept**

Héritée de la *Poétique*, la *catharsis* n'est pourtant jamais proprement définie par Aristote, qui livre néanmoins un certain nombre de remarques qui permettent d'en comprendre le sens et les effets possibles au-delà du simple aspect émotionnel. Elle est tout à la fois « l'effet propre⁵⁹ » de la tragédie et « le but de l'art⁶⁰ » et doit procurer par la composition de l'histoire un plaisir au spectateur : « La frayeur et la pitié peuvent assurément naître du spectacle, mais elles peuvent naître aussi du système des faits lui-même : c'est là le procédé qui tient le premier rang et révèle le meilleur poète.⁶¹ »

La notion, en raison de son caractère énigmatique, a été constamment revisitée dans l'histoire du théâtre occidental : Horace y ajoute l'*utile dulci*, principe selon lequel il faut par le biais du théâtre instruire et plaire tout à la fois, le classicisme renforce ces règles par le respect des bienséances au sein des pièces; Diderot fait de la *catharsis* le moteur de la vertu, Hegel y cherche un apaisement moral qui doit aller de pair avec le triomphe de la raison, la psychanalyse en réinvestit aussi le sens avant que la distanciation brechtienne ne la rejette comme aliénation idéologique. Pourtant, remarque Catherine Naugrette, même si cette notion

⁵⁹ Aristote, *Poétique*, op. cit., 52b28.

⁶⁰ *Ibid.*, 62b12.

⁶¹ *Ibid.*, 53b1.

est, en apparence, complètement caduque et que la posture brechtienne a fini de chasser la *catharsis* des scènes théâtrales, « il est cependant possible [d'en] repérer aujourd'hui encore des traces, des restes, une influence, bref un devenir dans le théâtre contemporain.⁶² » Ces traces se remarqueraient dans un retour marqué des sentiments anciens de frayeur et de pitié, sous la forme de la peur et de la compassion, au centre des préoccupations de bon nombre d'artistes du théâtre contemporain ainsi que, au sein des discours des praticiens du théâtre, dans la résurgence du terme même de *catharsis*. Wajdi Mouawad, dans un entretien avec Mariette Navarro, désigne sa pratique théâtrale ainsi : « Je travaille très fortement pour que les gens ne puissent pas savoir comment la pièce qu'ils voient va finir. À l'intérieur de ça, il y a quelque chose qui est proche de la *catharsis*. C'est permettre aux gens de faire l'expérience de la mort.⁶³ »

Comment pourrait-on envisager ce retour d'une forme de *catharsis*, ou du « cathartique⁶⁴ », pour reprendre le terme de Naugrette, à une époque où, suite à la distanciation brechtienne, l'identification au personnage nécessaire (pour Aristote) à la *catharsis* n'existe plus? La réponse se trouve notamment dans un réinvestissement du sens du terme « identification », qui ne serait plus à entendre au sens de s'identifier au personnage pour éprouver des émotions, mais plutôt « d'éprouver des émotions pour "identifier" l'être ou la chose, la reconnaître, partant la "connaître".⁶⁵ » De ce fait, le rôle de la *catharsis* ne sera plus lié à la psychologie du spectateur, mais bien plutôt à la compréhension du monde. Si une

⁶² Catherine Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tangence*, n° 88, automne 2008, p. 78.

⁶³ Mariette Navarro, « L'ébranlement, le choc, le bouleversement. Entretien avec Wajdi Mouawad », dans Éric Fassin (dir.), *Pouvoirs de l'émotion*, Strasbourg, OutreScène, 2008, p. 37. Souligné par l'auteur.

⁶⁴ Catherine Naugrette, « Une nouvelle dimension du cathartique », *loc. cit.*, p. 174.

⁶⁵ Catherine Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *loc. cit.*, p. 85.

telle distance entre le spectateur et la représentation peut servir un sentiment cathartique, c'est à partir d'un aspect évoqué dans la *Poétique*, mais trop souvent négligé dans la critique historique et que Brecht, notamment, n'aborde jamais : le plaisir pris à constater la *mimèsis*. En effet, le plaisir paradoxal pris aux émotions de pitié et de frayeur suscitées par la représentation, ce qui fonde le sentiment cathartique, est indissociable de la *mimèsis*. Pour Aristote, la faculté d'imagination est une tendance naturelle chez l'homme qui peut, *a priori*, être rattachée à des éléments pénibles; le plaisir mimétique est donc d'ordre intellectuel, lié au plaisir d'apprendre et de reconnaître, et ni la charge émotive à l'œuvre dans une pièce de théâtre ni un rapport d'identification au personnage ne sauraient empêcher ce processus. Plus encore, Catherine Naugrette rappelle que « [p]our qu'il y ait production de plaisir par la *mimèsis*, il faut qu'il puisse y avoir une intellection des formes.⁶⁶ » Dès lors, puisque le plaisir pris par la *mimèsis* et celui ressenti en faisant l'expérience des émotions de frayeur et de pitié sont analogues, la catharsis devient essentiellement une notion esthétique. « [F]ondée sur le *muthos*⁶⁷ », elle n'apparaît donc plus comme un concept qui relève seulement de l'esthétique de la réception – à savoir si, oui ou non, la pièce a produit ces émotions chez les spectateurs –, mais elle est également liée à la poétique du texte. Comme le remarque Paul Ricœur, cité par Naugrette, la *catharsis* est « moins relative à la psychologie du spectateur qu'à la composition intelligible de la tragédie⁶⁸ » et les émotions qui la génèrent sont à entendre, pour Dupont-Roc et Lallot, comme « des produits de l'activité mimétique, des *éléments de l'histoire* qu'une

⁶⁶ Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000, p. 85.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁸ *Idem.*

élaboration spécifique a mis en forme pour en faire des paradigmes du pitoyable ou de l'effrayant.⁶⁹ »

La *mimèsis*, condition de la *catharsis*

La possibilité d'existence de l'effet cathartique au théâtre repose donc sur l'acte de *mimèsis*, avec qui il est intimement lié. Le débat idéologique entourant la *mimèsis* remonte au conflit qui oppose Aristote à son maître Platon sur ce sujet. Au-delà de la traduction contemporaine du terme, les deux philosophes ne semblent pas envisager le concept sur le même plan, puisque l'un le traite du point de vue moral et l'autre du point de vue esthétique, comme le soulignent Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot dans leur traduction de la *Poétique* : « Platon était plutôt d'avis que la *mimèsis* tragique était cause de corruption, de pollution du spectateur. Nul doute qu'Aristote ait ici le dessein de lui répondre. Mais parle-t-il le même langage? Rien n'est moins sûr : on ne voit pas que, dans la *Poétique*, Aristote se préoccupe jamais de moralité de l'art.⁷⁰ » Platon dégage trois types de représentation dans le livre III de la *République* en suggérant que les poètes ont recours « soit à un récit simple, soit à un récit issu d'une imitation, soit encore à une forme mixte⁷¹ ». Le récit simple est de l'ordre de la *diègesis*, qui s'affirme en tant que récit – semblable au concept de narration de notre époque – et dans lequel le poète « parle en son nom propre.⁷² » Contrairement à la *mimèsis*, ce type de récit n'est pas condamnable, puisque le poète n'essaie pas de faire croire qu'il est quelqu'un d'autre, mais se contente de faire une narration reportée, en style indirect. La *mimèsis*, à l'inverse, se fait au style direct alors que le poète s'efforce autant que possible de donner

⁶⁹ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 190.

⁷⁰ Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (trad.), Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, note 3 du chapitre 6, p. 189.

⁷¹ Platon, *La République*, Georges Leroux (trad.), Garnier Flammarion, Paris, 2002, 392d.

⁷² *Ibid.*, 393a.

l'illusion qu'il est un autre, soit le personnage mis en scène. Platon désigne la tragédie (et la comédie) comme une forme qui « recourt entièrement à l'imitation, tant pour l'art de la composition poétique que pour l'art de raconter des histoires⁷³ ». Or, l'imitation est condamnable parce qu'elle empêche l'accès à la connaissance, l'objet imité se tenant « au troisième rang par rapport à ce qui existe par nature⁷⁴ ». Autrement dit, l'art de l'imitation est éloigné de la vérité parce qu'il n'imité pas la forme intelligible, mais plutôt l'apparence de celle-ci et l'illusion mimétique ne constitue alors qu'une *prétention* à la connaissance. Qui plus est, les propos imités par la poésie « sont dangereux pour ceux qui les entendent⁷⁵ » et l'identification aux personnages propre à la poésie rend la pitié suscitée par l'imitation encore plus dangereuse en ce qu'elle corrompt l'homme qui partage le malheur du personnage. Parce que les imitations peuvent « se transforme[r] en habitudes et [devenir] une autre nature, tant pour le corps et la voix que pour l'esprit⁷⁶ », la *mimèsis* telle qu'entendue par Platon est un trouble pour l'homme et un obstacle à la connaissance de l'intelligible.

Avec Aristote, au contraire, la *mimèsis* comporte un caractère créatif en tant que l'imitation repose sur une *poïesis*. L'imitation est par ailleurs naturelle chez l'homme, qui la ressent dès son plus jeune âge, et celui-ci y tire un plaisir certain : « Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux

⁷³ *Ibid.*, 394b.

⁷⁴ *Ibid.*, 597e.

⁷⁵ *Ibid.*, 391e.

⁷⁶ *Ibid.*, 395d.

représentations.⁷⁷ » À cet égard, la *mimèsis* introduit une distance *esthétique* par rapport à l'objet représenté, qui n'est pas envisagé comme une simple duplication, conforme ou non, du réel, ni comme un reflet passif de la réalité. Le plaisir retiré par l'acte de *mimèsis* est à la fois esthétique et intellectuel, passant « par la connaissance, voire la reconnaissance⁷⁸ ». Pour Aristote, l'homme apprend à travers la représentation, ce que Platon n'envisageait pas. Plus encore, la poésie permet d'accéder à une connaissance que ne permettent pas d'autres disciplines : « c'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier.⁷⁹ »

La traduction de la *Poétique* par Dupont-Roc et Lallot ouvre également à une nouvelle interprétation de la *mimèsis* en choisissant de traduire le terme par *représentation* plutôt qu'*imitation*. Dès lors, les traducteurs mettent en lumière le déplacement qui s'est effectué entre les deux philosophes : « Aristote, entre autres distances qu'il prend avec son maître, *déplace* le concept : il ne distingue plus, comme Platon, entre texte théâtral et texte épique en termes de *degré* mimétique; pour lui, épopée et tragédie ne s'opposent plus, *à l'intérieur* de la *mimèsis*, qu'en termes de *mode*.⁸⁰ » Le concept de *mimèsis*, selon eux, subit alors une métamorphose et un élargissement sémantique importants peut-être oubliés par la critique historique. Sur la base de cette traduction, Catherine Naugrette affirme que « ce que désigne la crise de la *mimèsis* contemporaine serait bien plutôt une remise en cause de l'imitation au sens platonicien du terme que de la représentation au sens aristotélicien.⁸¹ » Dans le même article,

⁷⁷ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 48b4.

⁷⁸ Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2005 [2000], p. 85.

⁷⁹ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 51b5.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 18. Souligné par les auteurs.

⁸¹ Catherine Naugrette, « Mimèsis (crise de la) », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Louvain-la-neuve, Études théâtrales, 2001, p. 70.

citant Philippe Lacoue-Labarthe, elle rappelle que pour les Grecs, le terme de *mimèsis* était « un concept ontologique [qui] disait la représentation, non au sens de la reproduction, ou de l'objectivation, mais au sens de rendre présent.⁸² » La *mimèsis* permettrait ainsi de *rendre présent* un objet à travers une mise en forme appropriée plutôt que de proposer une imitation objective de la réalité qui s'évaluerait sur le simple critère de la ressemblance. Représentation suggère bien le point de vue, la présentation — sur scène ou dans un texte — d'une vision du monde, potentiellement accompagnée d'un discours. Comme le soulignent Christian Biet et Christophe Triau, se confronter au théâtre c'est voir « ce qu'on ne voit pas ordinairement du monde et de soi; c'est assister au dévoilement de ce qui est caché, ou imaginaire, ou qu'on ne voit habituellement pas⁸³ ».

Représenter sans imiter

La question de l'illusion théâtrale, inévitable lorsqu'on aborde celles de la *catharsis* et de la *mimèsis*, place d'emblée Mouawad dans un entre-deux. Il est aujourd'hui admis que la représentation scénique procède d'un code commun entre la scène et la salle et que tous les participants du spectacle sont conscients de leur rôle, sans croire que ce qui se déroule sur scène correspond à la réalité; Mouawad n'échappe d'ailleurs pas à cette tendance. Ses décors sont non naturalistes – « volontiers pauvres⁸⁴ », comme le mentionne Philippe Chevilley. Depuis 2008, soit la création de *Seuls*, Mouawad travaille de plus en plus avec des décors simples – des pans de mur aux couleurs neutres servent à la création du *Sang des promesses* au Festival TransAmériques en 2010 – et la réutilisation de quelques accessoires à des fins

⁸² *Idem.*

⁸³ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 63.

⁸⁴ Philippe Chevilley, « La cour des grandes promesses », *Les Échos*, 13 juillet 2009, p. 9.

différentes, comme dans *Forêts* où une table se transforme en piano sous l'effet d'un simple drap blanc et d'une chaise, ou encore avec la présence de ces longs câbles accrochés au sol symbolisant tour à tour une prison, une forêt ou les liens familiaux entre les personnages; le metteur en scène fait également une grande place à la peinture, matériau physique qui lui permet de symboliser notamment le sang et l'eau. De plus, les différentes temporalités du récit sont présentées simultanément sur scène, particulièrement dans *Incendies* et *Forêts* où les répliques s'entrecroisent d'une temporalité à l'autre, coexistence des époques qui garde le lecteur/spectateur à distance. Dans les mises en scène de Mouawad, le jeu des acteurs ne tend pas au réalisme – certains critiques comme Armelle Heliot vont remarquer que les comédiens ont déjà été « plus nuancés⁸⁵ », tandis qu'Étienne Bourdages considère que la troupe « a choisi un mode, celui du pathos hyperbolique, et y tient du début à la fin, comme si la vie ne pouvait être entendue que lorsqu'elle est criée⁸⁶ » –, des remarques qui montrent bien que le type de jeu des comédiens est plus axé vers la surcharge émotionnelle que vers la vraisemblance.

Les pièces de la tétralogie comportent également plusieurs passages où le texte invite le lecteur à un « flagrant délit d'imagination⁸⁷ », comme la scène du salon funéraire dans *Littoral*. À ces moments-là, la faculté d'imagination du lecteur est sollicitée par divers procédés pour combler les « manques » de la scénographie, jeu permis par l'espace vide utilisé par l'auteur et metteur en scène. La réaction du public, note Mouawad, signifie qu'il « comprend l'illusion, sans décrocher de l'histoire ». C'est à ces diverses scènes – une de *Littoral* et une de *Incendies*, qui constituent les exemples les plus probants – que je

⁸⁵ Armelle Heliot, « Pour Wajdi Mouawad, l'enfer est une bande dessinée », *Le Figaro*, 20 juillet 2009, p. 13.

⁸⁶ Étienne Bourdages, « Lévirer au-dessus du vide : *Forêts* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 124, 2007, p. 10.

⁸⁷ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, 2005, p. 132.

m'intéresserai pour voir comment se profile l'interaction entre texte et scène chez Mouawad et de quelle manière cela influe sur la place de la *mimèsis* au sein de son œuvre.

Lieux de l'imaginaire

La scène huit de *Littoral*, intitulée « La famille », à laquelle fait référence Mouawad dans l'entretien avec Jean-François Côté, repose entièrement sur le jeu de la convention et de l'imagination. Après être passé à la morgue et avoir fait les premiers arrangements funéraires pour son père, Wilfrid explique qu'il est temps d'annoncer à sa famille la mort d'Ismail : « WILFRID. Je suis retourné à l'appartement et j'ai appelé la famille. J'ai prévenu ma première tante, qui a prévenu tout le monde et là, monsieur le juge, tout le monde est venu. » (L, 24) Cette réplique, la dernière de la scène sept, permet de marquer le changement de lieu et l'arrivée des personnages – ceux-ci ne sont pas annoncés par une didascalie. La didascalie au début de la scène indique que celle-ci se déroule « [c]hez Wilfrid » (L, 24), sans donner d'indication particulière quant au décor : le plateau est presque vide, comme c'est le cas depuis le début de la pièce, et aucun accessoire ne sert de repère aux spectateurs pour distinguer le lieu de celui qui précède ou de celui qui va suivre. C'est la parole, ici, qui fonde entièrement l'existence de l'espace fictionnel. Au fil de la conversation, Wilfrid apprend, par le récit de son Oncle Émile, pourquoi son père ne pourra pas être enterré dans le caveau familial, aux côtés de sa mère. La discussion s'enflamme, l'Oncle Émile s'emporte et la Tante Marie essaie, tant bien que mal, de calmer le jeu : « TANTE MARIE. Émile, je t'en prie! On va réfléchir! Le petit a bien des choses à penser. Demain c'est sa première journée dans le salon funéraire, et si on est venus ce soir chez lui, dans son petit appartement, ce n'était pas pour l'embêter! » (L, 30) Profitant de l'occasion, la Tante Lucie enchaîne sur un nouveau

sujet : « TANTE LUCIE. Es-tu content du salon au moins? » (L, 30), ce à quoi Wilfrid répond : « WILFRID. C'est un salon. Vous pouvez le voir! C'est assez simple. » (L, 30) À ce stade-ci, le texte n'indique ni changement de lieu ni changement de scène; pourtant, la réplique de la Tante Marie pointe bien vers le lendemain, la première journée au salon funéraire. La réponse de Wilfrid laisse donc entendre que non seulement il y a eu un changement de lieu, mais également de temporalité, au sein de la même scène. Le déplacement n'est cependant pas accepté par tous, puisque l'Oncle Émile, après quelques répliques, s'exclame : « ONCLE ÉMILE. Vous êtes où, là? » (L, 30) Celui-ci se trouve en effet encore dans l'appartement de Wilfrid, n'ayant pas terminé son argumentation et n'ayant pas suivi le mouvement collectif. Au terme d'une discussion animée sur le sujet, l'Oncle Émile se rend à l'évidence : « ONCLE ÉMILE. Bon alors voilà; on est au salon funéraire! » (L, 31) Le procédé métathéâtral permet aux personnages de se quereller quant à l'espace qu'ils occupent, ce qui ne fonctionne que si le public adhère complètement à la convention.

La scène de l'attaque de l'autobus dans *Incendies* est également emblématique de cette interpénétration entre texte et mise en scène menée par Mouawad. Elle se déroule, comme la majorité du récit de la pièce, sur deux temporalités superposées. D'une part, dans un Québec contemporain, le notaire Hermile Lebel rencontre, chez lui, les jumeaux Jeanne et Simon pour signer les papiers qui doivent régler la succession de leur mère; d'autre part, quelque part dans les années 1970, Nawal et Sawda sont prises au milieu d'un attentat – l'attaque par les miliciens d'un autobus transportant des civils – qui marque le début de la guerre civile. Au fil de la conversation, suite à une phrase anodine du notaire expliquant qu'il pense à Nawal chaque fois qu'un autobus s'arrête devant sa maison, les jumeaux découvrent que Nawal avait

une phobie des autobus, des suites de l'attaque. Durant toute la scène, le « *bruit de[s] marteaux piqueurs* » des travaux de voirie dans le quartier du notaire se fait entendre et vient brouiller la conversation; au moment où le notaire Lebel entreprend de raconter l'événement tel qu'il lui a été relaté par Nawal, le bruit se fait plus assourdissant :

HERMILE LEBEL. Des hommes sont arrivés en courant, ils ont bloqué l'autobus, ils l'ont aspergé d'essence et puis d'autres hommes sont arrivés avec des mitraillettes et...
Longue séquence de bruits de marteaux-piqueurs qui couvrent entièrement la voix d'Hermile Lebel. Les arrosoirs crachent du sang et inondent tout. Jeanne s'en va. (I, 51)

Au-delà de l'ingéniosité de la mise en scène – les arrosoirs du jardin d'Hermile Lebel symbolisent le sang des victimes de l'attaque de l'autobus tandis que les bruits de marteaux-piqueurs évoquent ceux des mitraillettes –, le dispositif scénique, prévu dès le texte, empêche tout réalisme : il rappelle au spectateur qu'il est bien au théâtre tout en proposant des scènes fortes qui font passer le public « par toute la gamme des émotions.⁸⁸ »

Dès lors, on voit que la *mimèsis* à l'œuvre dans le *Sang des promesses* a bien plus à voir avec l'idée d'une représentation que d'une imitation. Le rapport entre *mimèsis* et imagination chez Mouawad se joue aussi dans la présence de certains éléments dont le plus important est peut-être la dimension du rêve et de l'imaginaire, qui se remarque surtout dans *Littoral*. Le père mort, mais qui néanmoins parle et marche, les apparitions du chevalier Guiromelan ou encore l'équipe de réalisation qui accompagne Wilfrid durant tout le récit sont toutes des représentations de l'imaginaire du personnage qui se matérialise sur scène. La faculté d'imagination est par ailleurs elle-même mise en abyme dans *Littoral* lorsque le groupe décide de son projet, après avoir enterré le père de Wilfrid : se promener de ville en ville pour

⁸⁸ Étienne Bourdages, « L'épreuve du sang : *Incendies* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 109, 2003, p. 132.

que chaque membre raconte son histoire⁸⁹. Simone et Wilfrid enjoignent Amé à imaginer qu'il se trouve sur une grande place, devant des gens, pour raconter sa vie :

SIMONE. Imagine que nous sommes devant du monde.

AMÉ. Il n'y a personne.

SABBÉ. Imagine.

AMÉ. Quoi ça, imagine.

WILFRID. Oui : imagine, imagine, c'est pas compliqué! Prends moi : je regarde le cadavre de mon père et j'imagine qu'il parle. (*L*, 69-70)

Mouawad joue ainsi sur plusieurs plans. D'une part, le caractère métathéâtral de la pièce est encore évoqué, puisque les personnages – et les acteurs – sont véritablement « devant du monde », le public. D'autre part, le statut de la parole d'Ismail se précise dans cette scène : si celui-ci parle et marche, c'est uniquement par le truchement de l'imagination de Wilfrid alors que plus tôt la nature de la présence du père restait ambiguë :

WILFRID. Voyons là! Je ne rêve pas là!

LE PÈRE. On va attendre qu'ils aient le dos tourné, et on va s'en aller en courant!

WILFRID. Mais tu es mort!

LE PÈRE. Tu mets toujours ça pire que ce que c'est.

WILFRID. Tu n'es pas mort?

LE PÈRE. Qu'est-ce que ça change?

WILFRID. Rien... sauf que... (*L*, 33)

Ce « rêve éveillé » que vit Wilfrid est également communiqué à ses compagnons – à la fin de la pièce, le père s'adressera tour à tour à Joséphine, Amé, Sabbé, Massi et Simone en « devenant », le temps de quelques répliques, leur père. Pierre L'Hérault remarquait d'ailleurs que Mouawad est « passé maître dans cet art de faire cohabiter, sans confusion pour le

⁸⁹ Notons également que c'est toute la pièce qui est mise en abyme puisque le projet du groupe correspond exactement à la pièce qui est en train d'être jouée. Le rêve de Sabbé est explicite à ce sujet : « Il y a deux nuits, j'ai réussi à m'endormir et j'ai fait un rêve grotesque. J'étais avec quelques personnes dans un lieu étrange ; une de ces personnes traînait avec elle un cadavre, mais un cadavre qui parlait, un cadavre qui faisait le mort... nous étions dans un lieu clos, un lieu vaste... confiné au pied d'un grand mur, et dans le noir il y avait du monde, du monde assis, qui nous regardait. » (*L*, 66) On retrouve le même procédé à la fin de *Forêts* dans la réplique de Ludivine : « LUDIVINE. Sarah, un jour quelque chose viendra témoigner de ce que toi et moi nous aurons fait l'une pour l'autre et aura le visage de notre jeunesse sacrifiée. » (*F*, 95)

spectateur, le réel et l'imaginaire⁹⁰ », indiquant par là que son théâtre n'est pas dans un rapport d'imitation au réel, mais qu'il procède plutôt d'une *mise en forme* de celui-ci.

UN DEVENIR CATHARTIQUE

Si la *mimésis*, en tant que condition de possibilité de la *catharsis*, est encore présente dans l'œuvre de Mouawad sous une forme de représentation plutôt que d'imitation, l'effet cathartique n'est pas pour autant assuré d'un retour sur les scènes théâtrales contemporaines. Plus encore, la question même de l'existence de la *catharsis* sous sa forme théorisée par Aristote doit être questionnée afin de saisir comment elle est réinvestie dans le théâtre contemporain. Catherine Naugrette estime en effet qu'il « est fort probable que la catharsis aristotélécienne, cet effet primordial du théâtre, n'a jamais véritablement existé en tant que telle et qu'elle a été dès l'origine une utopie.⁹¹ » Cette utopie représenterait, pour certains auteurs comme Mouawad, un horizon, voire un désir rémanent de *catharsis*. À travers ce désir, une dimension nouvelle émerge, qui « mène à la question politique de la refondation de la cité en même temps qu'au retour du sens et de l'appartenance à l'humanité.⁹² » L'effet cathartique subsisterait à travers deux émotions reprenant à leur compte la terreur et la pitié aristotélécienne. D'une part la peur, voire la panique agiraient en tant que principe poétique actif – notamment chez des auteurs comme Edward Bond ou Heiner Müller; d'autre part la compassion, en son sens étymologique de « souffrir avec⁹³ », serait surtout active dans les

⁹⁰ Pierre L'Hérault, « Au risque d'être soi », *Spirale : arts, lettres et sciences humaines*, n° 214, 2007, p. 56.

⁹¹ Catherine Naugrette, « Une nouvelle dimension du cathartique », *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, dans Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu (dirs.), Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, n° 52-53, 2011, p. 173.

⁹² *Ibid.*, p. 178.

⁹³ Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, 2000, p. 373.

dramaturgies de la guerre ou de la catastrophe – auxquelles on peut rattacher le théâtre de Wajdi Mouawad.

Horreur et peur

Chez des dramaturges comme Sarah Kane, Marius von Mayenburg ou Biljana Srbljanovic, la panique n'est plus seulement le sujet du théâtre, mais elle en devient le mode de création, elle n'est plus « seulement ce qui *donne à voir*, mais bien [ce] qui *se donne à voir* [...], il ne s'agit pas tant d'écrire sur ou au moyen de la panique que *dans* la panique.⁹⁴ » Ce mode de création, Mouawad le revendique de manière analogue dans un entretien avec Marie-Andrée Brault, expliquant que pour lui « [l]'auteur, le metteur en scène, les acteurs doivent créer dans un état d'angoisse afin que du théâtre naisse une sorte de virus, de contagion⁹⁵ ». De même, la peur est au centre de toutes les quêtes des protagonistes du *Sang des promesses* – il s'agit de vaincre la peur du passé et de la vérité pour se réinscrire dans le monde et au sein d'une filiation – et, dans la préface de *Littoral*, l'auteur explique que la peur a constitué le point de départ de la création du spectacle : « Une question fut posée : “Nous voici arrivés à notre trentaine. De quoi avons-nous peur?” » (*L*, 5) Le sentiment de peur et d'angoisse provient aussi, bien sûr, des situations effrayantes et terribles qui fondent les récits de la tétralogie. En ce sens, Mouawad crée un foyer de peur propice à l'activation d'un sentiment cathartique : « C'est en allant visiter les situations extrêmes, explorer les actions les plus violentes, expérimenter les crimes les plus monstrueux, qu'il s'agit d'essayer de trouver, ou de

⁹⁴ Catherine Naugrette, « Cathartique », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé poche, 2005, p. 36. Souligné par l'auteur.

⁹⁵ Marie-Andrée Brault, « Se branler – S'ébranler : rencontre nocturne avec Wajdi Mouawad », *Jeu : revue de théâtre*, n° 137, 2010, p. 154.

retrouver l'humain.⁹⁶ » Ces situations qu'Aristote considère comme nécessaires afin de provoquer le choc de la *catharsis* sont abondamment mises en jeu dans la tétralogie de Mouawad à travers, notamment, trois expériences récurrentes : la représentation de la guerre, le tabou de l'inceste et les meurtres.

L'état de guerre est prédominant dans le *Sang des promesses*, qu'elle soit terminée mais laissant les personnages dans un monde sans repères comme dans *Littoral* et *Incendies* ou que son cours perturbe le quotidien des protagonistes comme dans *Forêts* et *Ciels*. Elle apparaît, d'ailleurs, comme une expérience transcendante, collective, qui fonde l'expérience intime de Wilfrid, des jumeaux et de Loup, qui doivent découvrir leur passé au travers des tragédies collectives que sont les guerres; conjonction de l'intime et du collectif qui ne se fait pas sans heurts. La guerre, note Sophie Bézard, « marque les hommes, opère leur transformation et engendre des monstres⁹⁷ » et tous les personnages de Mouawad en ont connu, directement ou non, l'horreur. Pour autant, la guerre en elle-même n'est jamais *montrée* chez Mouawad, mais toujours racontée après coup – ou, parfois, symbolisée comme dans le cas de l'attaque de l'autobus. Les récits d'Amé et Sabbé dans *Littoral* ou celui de Sawda dans *Incendies* sont exemplaires à cet effet, surtout qu'ils s'expriment sur ce mode propice au pathétique, comme le souligne Ubersfeld, qu'est le monologue⁹⁸.

⁹⁶ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004, p. 145.

⁹⁷ Sophie Bézard, « L'éclatement de la forme dans *Incendies* de Wajdi Mouawad », Paris, mémoire de Master 2, Institut d'Études Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2005, p. 43.

⁹⁸ Selon Anne Ubersfeld, la parole théâtrale s'adresse *de facto* toujours au spectateur et le monologue, particulièrement, « est perçu par le spectateur comme un appel. À qui ? À lui déjà, spectateur. » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 22.) Ainsi, son usage répété dans la tétralogie (la scène d'ouverture de *Littoral*, donc du cycle, est le long monologue où Wilfrid, face au public, s'adresse à un juge invisible dont les réponses ne sont jamais entendues) crée une situation d'énonciation propice à la portée d'une parole susceptible de mettre en jeu un sentiment cathartique.

Sawda raconte à Nawal l'horreur qu'elle a vue dans un camp de réfugiés, alors que les miliciens « ont planté leur arme dans le sommeil et [ont] tué le sommeil des enfants, des femmes, des hommes qui dormaient dans la grande nuit du monde! » (I, 59) Le récit de Sawda est d'autant plus poignant que le personnage est en pleine crise de rage, refusant de se plier à la raison : « SAWDA. À quoi ça sert de réfléchir! Personne ne revient à la vie parce qu'on réfléchit! » (I, 58) Dans son monologue, elle détaille les événements, expliquant que les miliciens « ont commencé par lancer les enfants contre le mur, puis ils ont tué tous les hommes qu'ils ont pu trouver. » (I, 60) Sawda conclut son récit d'horreur en décrivant comment un milicien a forcé une femme à choisir lequel de ses trois fils elle désirait sauver :

SAWDA. [...] Et le milicien criait toujours : "Choisis! Choisis!" Alors elle l'a regardé et elle lui a dit, comme un dernier espoir : "Comment peux-tu, regarde-moi, je pourrais être ta mère!" Alors il l'a frappée : "N'insulte pas ma mère! Choisis!" et elle a dit un nom, elle a dit "Nidal. Nidal!" Et elle est tombée et le milicien a abattu les deux plus jeunes. (I, 60)

Contrairement à la scène de l'attaque de l'autobus, ce monologue de Sawda n'est pas appuyé par un dispositif de mise en scène; dès lors, le récit transmet toute la charge émotive qui peut être ressentie à la seule lecture.

De la même manière que les situations de guerre, l'inceste n'est pas montré dans la deuxième pièce du cycle. Plus encore, il n'est évoqué que très tardivement, puisque sa révélation est directement associée au moment de reconnaissance et au dévoilement de l'intrigue. Savoir que leur frère et leur père ne sont qu'une même personne est la clé de l'enquête menée par Simon et Jeanne ; en ce sens, le choc émotif de la révélation est amplifié par la découverte de la réponse à l'énigme. La reconnaissance marque l'aboutissement de la tragédie alors que l'ensemble de l'intrigue se dirige vers ce coup de théâtre qui dévoile le secret : « La reconnaissance, comme son nom l'indique, est le renversement qui fait passer de

l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur.⁹⁹ » Le mode de l'enquête utilisé par Mouawad – par ailleurs assez proche de celui des tragédies de Sophocle – ainsi que le choix de situer une partie des intrigues du *Sang des promesses* dans le passé – à l'exception de *Ciels* – crée une tension dramatique dirigée vers le moment de reconnaissance. Ainsi, le processus d'identification supposerait non pas pour le lecteur de se reconnaître dans le personnage, mais plutôt de vivre les événements en même temps que lui, ce qui amplifie le choc de la reconnaissance. Les pièces de Mouawad empêchent en effet le spectateur de se retrouver en position de surplomb, parfois allant dans le sens contraire : la scène d'*Incendies* entre Jeanne et Simon en offre un bon exemple. Simon, après avoir rencontré Chamseddine, le chef des milices qui lui apprend que son père et son frère sont en fait la même personne, se terre dans le silence, à l'image de sa mère et son regard est « le regard de [Nawal]. » (I, 83) Cependant, la scène est tronquée et la révélation n'est pas encore donnée au spectateur. La scène suivante débute par une rencontre entre les jumeaux dans leur chambre d'hôtel, où Simon demande à sa sœur : « Un plus un, est-ce que ça peut faire un? » (I, 84) Jeanne explique alors qu'il existe une conjecture « très étrange en mathématique [...] qui n'a jamais encore été démontrée » (I, 84) qui fait qu'un plus un peut être égal à un; partant d'un chiffre de départ, si celui-ci « est pair, on le divise par deux. S'il est impair, on le multiplie par trois et on rajoute un. On fait la même chose avec le chiffre qu'on obtient. Cette conjecture affirme que peu importe le chiffre de départ, on arrive toujours à un. » (I, 84) Partie du chiffre sept, Jeanne arrive au bout de la démonstration mathématique et comprend alors ce que Simon ne peut prononcer : « Seize est pair, on divise par deux, huit, huit est pair, on divise par deux, quatre, quatre est pair, on divise par deux, deux, deux est pair,

⁹⁹ Aristote, *Poétique*, op. cit., 52a29.

on divise par deux, un. Peu importe le chiffre de départ, on arrive à... Non! » (I, 85) À ce moment, il est possible pour le lecteur d'avoir lui-même résolu l'énigme, mais la réponse de Simon retarde encore le dénouement : « SIMON. Tu te tais. Comme je me suis tu quand j'ai compris. J'étais dans la tente de Chamseddine, et dans sa tente j'ai vu le silence venir tout noyer. » (I, 85) Ce n'est qu'à ce moment que le récit revient en arrière et que le spectateur assiste au dialogue qui avait été préalablement occulté, tandis que Chamseddine annonce à Simon : « CHAMSEDDINE. Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère est ton père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad. Il est devenu Abou Tarek. Il a cherché sa mère, l'a trouvée mais ne l'a pas reconnue. Elle a cherché son fils, l'a trouvé et ne l'a pas reconnu. » (I, 86) Ainsi, le mode de l'enquête et du dévoilement tel que pratiqué par Mouawad suppose généralement une découverte simultanée des faits par les personnages et les lecteurs, voire une découverte d'abord faite par les personnages, ce qui amplifie le choc de la reconnaissance.

Dans *Forêts*, l'inceste est double : Alexandre (le père) et Edgar (le frère) couchent tous deux avec Hélène, le premier sans savoir qu'il s'agit de sa fille, le second dans un élan de folie meurtrière – le tout sous les yeux des autres membres de la famille. Cet événement n'a pas la même portée dramatique, dans le déroulement de l'intrigue, qu'avec *Incendies* : il est une explication de la généalogie de Ludivine, mais n'apporte pas de résolution ou de dénouement à la fable. Cependant, la description qui en est faite est plus détaillée que dans la pièce précédente. Edmond, en position de témoin, raconte les événements à Ludivine de la manière suivante :

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 pleine extase,

leurs sexes depuis longtemps habitués l'un à l'autre savaient désormais comment faire pour arriver à la violence simultanée de la 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 et replantant et replantant encore et encore et plus profondément encore et violemment et sans cesse son sexe dans celui de sa jumelle, a découvert la noirceur même de son esprit[.] (F, 78)

La longueur des phrases, la répétition des termes et l'abondance de détails relatés par Edmond, en position de témoin puisqu'il a vu les événements « depuis la fenêtre de [s]a chambre » (F, 78), concourent à augmenter le caractère horrible de cette situation qui met en relief la noirceur potentielle de l'humain.

La sexualité, chez Mouawad, est par ailleurs souvent trouble, menaçante et violente. La relation sexuelle relatée par Wilfrid à l'ouverture de *Littoral* a lieu au même moment que la mort de son père, assis sur un banc de parc devant l'appartement de son fils; *Forêts*, en plus de l'épisode d'Alexandre, Hélène et Edgar, comporte une scène d'amour entre Lucien et Léonie qui se fait sous le regard des sœurs de celle-ci, tandis que l'histoire personnelle de Sabbé et celle de Nawal mélangent meurtre, inceste, torture et sexe. À cet égard, la scène de *Littoral* où Wilfrid et Simon vont chez Hakim – un riche bandit local – dans l'espoir que celui-ci leur trouve un espace pour enterrer le père de Wilfrid donne lieu à un récit proprement horrifiant. Hakim est un personnage grossier et vulgaire, ce qui est établi dès ses premières paroles, alors qu'il termine de raconter une histoire de baise avec une « fillette » (L, 56) dans le détail. Puis, voyant le père mort, il fait le récit d'une autre histoire, celle d'un ami :

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'ont 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... (Il rit.) Alors, ils ont hissé le corps de sa fillette, ils lui ont écarté les jambes et ils te l'ont empalée sur la bite de son père! Comme elle gigotait comme une damnée en hurlant, son père, lui, glissait le long du pal en râlant. À 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. (L, 58)

En plus de redoubler l'horreur de la situation, le rire d'Hakim, au milieu de son récit, sert à marquer que celui-ci est un être abject qui se moque de tout au nom de sa puissance et de sa richesse. La réaction de Wilfrid est d'ailleurs elle aussi porteuse d'une violence puissante : « WILFRID. Arrêtez!!! *Wilfrid hurle. Le chevalier Guiromelan apparaît. Il décapite Hakim.* » (L, 58) Le soulagement de Wilfrid après l'intervention du chevalier Guiromelan est partagé par le lecteur chez qui on suppose un sentiment d'inconfort analogue. Les scènes provoquant une peur, ou mettant en scène ce sentiment chez les personnages, apparaissent ainsi comme constitutives de l'écriture de Wajdi Mouawad, qui s'en sert pour donner au lecteur l'expérience de la violence humaine sous toutes ses formes. Qu'elle soit sexuelle, verbale ou physique, la violence transforme les personnages, transformation *a priori* négative qui doit être contrebalancée par une entreprise de réparation.

Compassion et promesse

La compassion fonctionne à deux niveaux dans le *Sang des promesses*, à la fois exprimée par les personnages et reconnue par les spectateurs. Il s'agit d'un sentiment qui permet au lecteur de s'« identifier » aux personnages par projection; celui-ci comprend l'état émotionnel qui est (re)présenté sans (nécessairement) en ressentir l'effet pour lui-même. La compassion s'élabore largement autour de la figure de la promesse – et donc du statut de la parole dans le théâtre de Mouawad. Le bris de ce contrat moral entre deux personnages constitue, le plus souvent, le point de départ des situations susceptibles de générer un sentiment compassionnel. Si, comme le veut la célèbre formule d'Austin « dire c'est faire », les circonstances appropriées doivent encadrer un énoncé pour que celui-ci soit performatif¹⁰⁰.

¹⁰⁰ J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 43.

Toute parole scénique n'acquiert pas automatiquement un statut d'action, mais le théâtre mouawadien expose justement le pouvoir performatif de la parole en mettant au cœur de sa tétralogie la puissance des promesses, qu'elles soient brisées ou tenues. Austin remarquait d'ailleurs que dans le cas particulier de la promesse « il convient que la personne qui promet ait une certaine intention (ici, par exemple, celle de tenir parole)¹⁰¹ » et que ces actes performatifs engagent le locuteur à une action. La recension d'articles savants sur l'œuvre du dramaturge démontre d'ailleurs que plusieurs ont étudié l'importance du Verbe et de la parole dans ses pièces (Godin, 1999; L'Hérault, 2004; Pépin, 2004; Blais, 2005). C'est que la parole, chez Mouawad, fonde « l'expérience du sens¹⁰² », elle est à la fois créatrice du monde et agissante sur celui-ci, notamment à travers l'acte de nomination. Or, de toutes les paroles prononcées dans *Le Sang des promesses*, aucune n'a une importance plus grande que la promesse – déjà mise en valeur avec le titre de la tétralogie. La nécessité d'honorer sa parole est une rhétorique qui traverse l'œuvre et qui, à l'image de ce qu'avance Dominique Maingueneau à propos des idées-forces du discours, donne aux pièces une valeur transphrastique, active, interactive et orientée¹⁰³. La promesse est une arme à double tranchant dans l'esthétique mouawadienne. Brisée parce qu'impossible à tenir, elle mène le personnage à sa perte; tenue coûte que coûte, elle engage les protagonistes – Wilfrid, Jeanne et Simon, Loup – dans l'action et redonne un sens à leur existence. La promesse menée à son terme agit en tant que réponse à la fatalité, elle est l'acte de parole qui scelle le destin du protagoniste du côté de la filiation retrouvée. Le sentiment compassionnel trouve sa place dans le soulagement

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰² Diane Godin, «Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », *Jeu : revue de théâtre*, n° 92, 1999, p. 101.

¹⁰³ Cf. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 32.

de voir les protagonistes – que le lecteur a suivis pas à pas dans leurs péripéties – au bout de leur quête identitaire, trouver leur place au sein du monde.

Le lien fondé par la promesse est aussi fort que les liens du sang, voire plus fort comme en témoigne *Forêts* : si un os de la mâchoire de Ludivine se retrouve dans le cerveau d’Aimée – alors que les deux femmes ne sont pas de la même lignée –, c’est en raison du lien d’amitié entre Sarah et Ludivine et du sacrifice de cette dernière au profit de son amie, sacrifice scellé par une promesse :

LUDIVINE. [...] Et alors, toi et moi, moi et toi, on aura tordu le cou au destin en tenant nos promesses jusqu’au bout : vie sauvée, vie perdue, vie donnée. Promets-le-moi!

SARAH. Ludivine...

LUDIVINE. Promets-le-moi...

SARAH. Vie sauvée, vie perdue, vie donnée...

LUDIVINE. Promets-le-moi...

SARAH. Je te le promets...

LUDIVINE. Ludivine, regarde-moi, je suis Sarah, c’est moi! (*F*, 95)

Le ton hiératique, voire lyrique emprunté dans cet échange favorise l’expression d’une parole forte, hautement signifiante, qui vient confronter le lecteur. La puissance du lien forgé par la promesse donne à Luce, la fille de Sarah, une place dans la lignée de la famille Keller et mène jusqu’à l’existence de Loup, devenue « autant la fille de Ludivine que celle de Sarah » (*F*, 97). Par ce geste, Ludivine répare également les fautes de ses ancêtres; faute d’Alexandre qui a vendu sa nationalité aux Allemands pour garder ses terres et ses usines¹⁰⁴, faute d’Albert qui condamne sa famille en voulant s’arracher « à la violence du monde » (*F*, 63), mais qui par le fait même étouffera ses enfants, les poussant à la folie – en plus de l’inceste qu’il commet, à son insu, avec Hélène. De son côté, Loup découvrira, au terme de sa quête, que son identité se

¹⁰⁴ Les Keller sont propriétaires d’usines qui fabriquent des wagons et rails qui « forment l’ensemble du réseau du chemin de fer de l’ensemble du continent » (*F*, 53) ; le fait n’est jamais nommé, mais il est fort probable que les wagons Keller aient servi à la déportation durant la guerre, au moment même où Ludivine tente de sauver sa vie.

construit par la parole – la sienne, mais aussi celle de ses ancêtres : « Moi qui croyais être liée par mon sang au sang de mes ancêtres / Je découvre que je suis liée par mes promesses / Aux promesses que vous vous êtes faites / Et que vous avez tenues. » (*F*, 100) La promesse est aussi présente à tous les moments de l'action, elle en est le fondement premier. Odette promet à Alexandre de ne jamais dire à Albert que les jumeaux Edgar et Hélène sont en fait ses frère et sœur, ce qui mènera à la relation incestueuse entre Albert et Hélène; Edmond, en quittant le zoo, promet à Hélène de revenir la chercher – promesse brisée qui lui causera un chagrin sans fin; Léonie tatoue sa promesse sur le dos de sa fille Ludivine, « Je ne t'abandonnerai jamais », promesse brisée qui empêchera Ludivine de connaître ses origines; Edmond promet ensuite à Ludivine de faire la lumière sur ses origines après être retourné au zoo, promesse brisée qui perpétuera le secret de la naissance de Ludivine; Sarah promet à Luce, encore bébé, de revenir un jour la chercher, promesse brisée qui sera la cause du malheur infini de Luce; Sarah et Ludivine se promettent de changer d'identité pour sauver Sarah, promesse tenue qui lie les familles Cohen et Keller dans une même lignée; Douglas Dupontel promet à son père de reconstituer le visage du crâne éclaté de Ludivine, promesse tenue qui le mènera à rencontrer Loup; Loup promet à sa mère de ne pas permettre que son corps soit étudié par des scientifiques après sa mort, promesse brisée qui la mènera néanmoins à rencontrer le paléontologue; Loup promet à Luce de « casser le fil de [leurs] enfances concassées » (*F*, 51) en faisant la lumière sur l'histoire de la famille, promesse tenue qui résout sa quête; finalement, Loup promet à Douglas Dupontel de porter le manteau rouge qu'il lui offre, espoir d'une vie future plus heureuse. Les promesses proférées traversent ainsi les époques et les générations et, lorsque brisées, elles créent des chagrins insurmontables chez les personnages,

première étape vers cette transmission générationnelle de la colère que doit briser Loup – schéma qu'on retrouve également avec *Incendies*.

La seconde pièce du cycle s'ouvre sur le testament de Nawal qui stipule : « Pas d'épithète pour ceux qui ne tiennent pas leurs promesses. Et une promesse ne fut pas tenue. » (I, 14) La promesse engage donc la personne au-delà de sa mort et se répercute également sur sa descendance. Cette promesse est celle faite par Nawal à son fils, à qui elle a promis de l'aimer toujours – promesse d'autant plus forte qu'elle vient contrebalancer l'abandon forcé à la naissance. Nawal scelle également son identité en promettant à Nazira d'apprendre pour se sortir du cycle de la colère :

NAZIRA. [...] Écoute ce qu'une vieille femme qui va mourir a à te dire : apprends à lire, apprends à écrire, apprends à compter, apprends à parler. Apprends. C'est ta seule chance de ne pas nous ressembler. Promets-le-moi.

NAWAL. Je te le promets. (I, 30)

Sous l'injonction de ces deux promesses, Nawal passera plus de vingt ans à chercher son fils tout en s'opposant aux milices qui détruisent le pays, avant d'être jetée en prison. Si elle réussit à garder celle faite à Nazira, la promesse à Nihad ne pourra être réparée qu'avec l'aide de ses enfants. Nawal, lors du procès d'Abou Tarek, promet à son bourreau « qu'un jour ou l'autre [les jumeaux] viendront se mettre debout devant [lui] » (I, 72) sachant la vérité sur son existence; ce n'est que lorsque Simon acceptera de prendre sur lui cette promesse qu'elle pourra se réaliser et, par la même occasion, réparer le passé. La promesse tenue par Simon s'oppose à celle brisée par Nawal et, à travers le dévoilement du secret qui brise le silence, permet à la famille de se retrouver ensemble au-delà des horreurs passées : « NAWAL. [...] Au-delà du silence, / Il y a le bonheur d'être ensemble. / Rien n'est plus beau que d'être ensemble. » (I, 90)

Littoral ne présente qu'une seule promesse qui influe sur l'avancement de l'action, soit celle d'Ismail faite à Jeanne de la sacrifier pour sauver leur enfant naissant, Wilfrid. Mais cette promesse tenue n'a aucun effet bénéfique, puisqu'elle rend le père fou de douleur et le pousse à abandonner son fils dont l'existence ravive sans cesse la douleur causée par la mort de Jeanne; l'opposition entre la promesse et l'abandon constitue d'ailleurs la prémisse de la pièce. Si d'autres serments sont proférés durant la pièce, aucun ne jalonne l'action, qui reste néanmoins, comme l'affirme Tanya Déry-Obin, « chapeauté par la réitération de l'importance de la parole performative¹⁰⁵ » qui se retrouve notamment dans le pouvoir des histoires racontées par les personnages. Le leitmotiv « À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre », d'abord lancé par Simone puis ensuite adopté par tous les membres du groupe démontre l'importance de la rencontre et de la parole, individuelle et collective, qui se développe par celle-ci.

Ciels, encore une fois, tient une place particulière au sein de la configuration de la promesse. La vengeance orchestrée par la jeunesse sacrifiée du monde entier envers la génération de ses pères s'échafaude sur le bris de « la promesse implicite d'amour que les parents font à leurs enfants¹⁰⁶ » et qui a, au lieu de recevoir de l'amour, vu son sang couler au profit des pères. La génération des fils annonce même que le XXI^e siècle s'échafaude sur l'impossibilité de tenir les promesses, qui sont devenues obsolètes, ce qui se reflète dans le déroulement de l'action. En effet, on ne retrouve que deux promesses explicites dans *Ciels*. La première est faite par Clément Szymanowski à Vincent Chef-Chef afin de le convaincre d'influencer la direction générale pour poursuivre la piste Tintoret :

¹⁰⁵ Tanya Déry-Obin, *op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁶ *Idem.*

CLÉMENT SZYMANOWSKI. [...] Profitons de ce silence et faisons-nous la promesse impossible de devenir l'autre pour les cinq prochains jours! Que je devienne toi, que tu deviennes moi et défendons tout ensemble! C'est notre seule chance de réussir! Ce que nous cherchons est différent mais passe par la même nécessité : déjouer l'attentat d'Anatole! Nous n'avons rien à perdre! (C, 71)

Cette proposition d'ouverture à l'Autre que tout oppose – le cryptanalyste rappelle que lui et Vincent détestent l'image qu'ils se renvoient l'un de l'autre – n'obtient cependant pas de réponse satisfaisante de la part de Vincent pour sceller la performativité de l'acte de langage : « VINCENT CHEF-CHEF. Je vais faire de mon mieux, Clément, mais je ne te promets rien. » (C, 71) La deuxième promesse est échangée entre Charlie et son fils Victor quand celui-ci lui promet de prendre en photos les peintures qui lui auront plu dans le cadre d'un travail scolaire sur la question de la beauté, en échange de quoi Charlie l'aidera à poursuivre sa réflexion¹⁰⁷. La première promesse, à demi-remplie, s'avère néanmoins vaine et échoue à changer le cours de l'histoire puisque la cellule francophone n'a pu prévenir la direction générale à temps pour empêcher l'attentat, tandis que la deuxième est directement responsable de la mort de Victor, qui se trouve au musée au moment de l'explosion. *Ciels* vient ébranler la solidité de l'échafaudage créé par les pièces précédentes, dans lesquelles rien n'est plus important que les promesses tenues qui réussissent à transformer les personnages, en épuisant la confiance en ce serment, qui ne permet plus aux hommes d'agir sur le monde. Si la promesse perd de sa puissance, la fin de *Ciels* offre néanmoins la possibilité d'existence des deux sentiments cathartiques : la terreur suite à la réalisation de l'acte terroriste qui mélange cadavres et peintures pour créer « une œuvre d'art à la hauteur du siècle qui [rappelle] combien chaque époque mérite une beauté à la hauteur de ce qu'elle a produit en laideur » (C, 79) et la compassion face au malheur de Charlie ressenti à travers le « *profond hurlement* » qu'il pousse dans les derniers instants de la pièce. Qui plus est, la terreur prend un sens autrement

¹⁰⁷ Notons également que Charlie, précédemment, brise la promesse faite à son fils d'être rentré pour Noël, mais que le moment de la promesse est antérieur à l'action de la pièce.

plus troublant avec *Ciels* puisque c'est, à terme, le parricide générationnel, à travers la vengeance des fils de tous les pays contre leurs pères, qui permet la refondation du monde : « VOIX MASCULINE. [...] Nous irons aux chemins de traverse/ Par ici les parricides, par ici les parricides/ Par ici le sang des pères/ [...] Vous voudrez vous relever/ Vous relever vous n'oserez pas/ Nous vous en empêcherons! » (C, 15)

Acte de nomination

La reconstruction de l'identité est l'objet principal de la quête des protagonistes de Mouawad. Pour François Ouellet, qui s'intéresse plus spécifiquement à *Littoral*, l'auteur pose une question fondamentale : « Comment vivre ensemble dans l'amour plutôt que de survivre dans la haine?¹⁰⁸ » La question relevée par Ouellet, celle du vivre-ensemble, est aussi celle qui structure l'ensemble de la tétralogie; la quête des personnages les mène à « refonder le nom [des parents] et la mémoire de tout un peuple, car ils participent d'une même quête de sens¹⁰⁹ ». Joséphine est celle qui incarne le mieux cet attachement à la nomination, elle qui porte « tous les noms » (L, 81) des habitants de « toutes les villes du pays » (L, 81), elle crée un espace de mémoire, une « statue dans le pays pour graver les noms » (L, 82) sans quoi l'oubli menace le pays tout entier, le nom étant tout ce qui reste d'une personne après sa mort. Le nom prend une importance grandissante au fil de l'œuvre, le monologue d'ouverture présente Wilfrid dans un monde dépourvu de sens où l'identité d'une personne semble dissolue : « WILFRID. [...] J'étais au lit avec une déesse dont le nom m'échappe, Athéna ou Héléna et ça n'a pas d'importance d'autant qu'elle ne se souvenait pas plus du mien. » (L, 11)

¹⁰⁸ François Ouellet, « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 38, 2005, p. 160.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 166.

La mort du père vient d'ailleurs symboliser la perte de sens complète du monde dans lequel vit Wilfrid, comme il l'explique au juge : « WILFRID. [...] Quel sens Dringallovenezvotrepèreestmort ça peut avoir sinon! Qu'est-ce que ça peut signifier? [...] Il fallait attendre, mais comment attendre quand le monde tombe? » (*L*, 12) C'est cette refondation du monde et de son sens qui se fera par l'acte de nomination, comme l'explique Massi à Joséphine : « 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. » (*L*, 86) De la même manière, Sawda dira à Nawal dans *Incendies* : « 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. » (*I*, 36) Le cheminement ne sera complet que lorsque chacun des membres du groupe, tous orphelins, pourra faire le deuil de son père, ce que permet la présence d'Ismail. En effet, la relation père-fils entre Wilfrid et son père donne l'occasion à Joséphine, Abé, Massi, Sabbé et Simone de s'adresser à leur père pour apaiser leur culpabilité – la nomination concerne autant le nom de l'individu que le geste posé. Le nommer, c'est forger un espace de pardon et de réparation de la faute pour permettre au protagoniste de poursuivre sa route en paix. La sacralité du geste et de la parole, pour Ouellet, permet de trouver « une nouvelle manière de dire le sens dans une société complètement désacralisée par l'économie et le nivellement des identités¹¹⁰ », fondant ce lien symbolique qui permet à l'enfant de se réinscrire dans sa filiation brisée ou perdue. L'acte de nomination, tout comme le respect de la parole, rachète tout à la fois l'individu et la société fragmentée par la perte identitaire, la guerre et les horreurs qu'elle engendre.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 168.

En plus d'être constitutive de l'identité, la mémoire sauvegardée du nom doit se mériter dans *Incendies*, comme en fait foi le lien entre la promesse tenue et l'inscription du nom sur la pierre tombale de Nawal – à l'image de sa grand-mère Nazira, qui s'était mérité ce privilège en tenant ses promesses. Ne pas connaître le nom de sa mère ou de son père est également ce qui permet la faute d'Abou Tarek : Nawal n'a pas de nom en prison, seulement un matricule – et un *surnom*, « la femme qui chante » (*I*, 58), qui masque sa véritable identité – et même si elle en avait eu un, son fils n'aurait pu la reconnaître ne connaissant rien d'elle¹¹¹. De la même manière, donner le *bon nom* revêt une importance particulière dans *Forêts*, malgré ce qu'affirme Léonie : « LÉONIE. [...] Il s'appelle Edmond. Mais un autre est venu. Il s'appelle Lucien. Quelle différence? Aucune différence. Vérité ou mensonge, tu es Edmond, tu es Lucien, tu es l'étranger au milieu de la nuit. » (*F*, 30) Lucien ne pourra pas réussir à tuer le monstre et sauver Héléne parce que même s'il est un guerrier et qu'il a l'expérience de la mort – ayant tué son propre frère pour pouvoir désertter l'armée – il n'est pas Edmond, qui lui a *promis* de revenir chercher Héléne. Le nom est donc partie intégrante de l'identité et ne peut être substitué que dans le cadre d'un serment plus fort, celui de la promesse, comme le font Ludivine et Sarah, qui acceptent *réciroquement* que l'une devienne l'autre.

Tout autant qu'il révèle, dévoile, désigne et fixe une mémoire pour l'éternité, le nom peut également être une trahison comme en fait foi *Ciels*. Incapable de révéler que son fils Anatole est à la tête de l'organisation terroriste internationale – et donc incapable de trahir son propre sang –, Valéry Masson se suicide en laissant, à la manière de Nawal avec les jumeaux,

¹¹¹ Rappelons que la reconnaissance dans *Incendies* ne se fait que par la mère et seulement par l'entremise du nez de clown laissé dans le berceau de Nihad lorsqu'il était bébé.

des indices pour que Clément Szymanowski puisse découvrir la vérité. Mais ce faisant, Masson oblige le cryptanalyste à porter le poids de la trahison sur ses épaules en révélant le nom d'Anatole, qu'il considère comme son frère :

CLÉMENT SZYMANOWSKI. [...] Valéry était un ami! Et si ce mot a encore un sens pour vous, je ne savais pas qu'il en avait autant pour moi! Je vous livre son fils! Je vous donne le nom d'Anatole et ce n'est pas, je vous assure, de gaieté de cœur, car je ne sortirai pas indemne à l'idée d'avoir trahi mon frère! Jamais de ma vie je n'aurais voulu avoir à prononcer ainsi les mots de Caïn et toujours je m'étais promis de rester le gardien de mon frère! (C, 63)

Le drame qui se joue avec *Ciels*, c'est bien que le temps n'est plus à la consolation et que la parole n'a plus de pouvoir face à la colère collective des fils du siècle. À la fin de la tétralogie, « il ne peut y avoir de solution dans les mots ni dans les phrases » (C, 66) ni dans l'agir, puisque l'action de la cellule antiterroriste reste vaine.

CATHARSIS ET POLITIQUE **Repenser le vivre-ensemble**

Ces passages par la compassion et la terreur représentés par Mouawad engagent une dimension méconnue du sentiment cathartique qui permet de retrouver le *sens de l'humain*, que Catherine Naugrette désigne comme la « fonction première – ce qui le spécifie et ce qui le rend nécessaire en tant que théâtre¹¹² » du théâtre moderne (et postmoderne). L'expression est tirée de la *Poétique* d'Aristote à propos du but de la tragédie : « Au contraire, avec les coups de théâtre et les actions simples, les auteurs cherchent à atteindre leur but par l'effet de surprise, car c'est cela qui est tragique et qui éveille le sens de l'humain.¹¹³ » Wajdi Mouawad, par ailleurs, inscrit son théâtre dans une perspective d'engagement dont il fait abondamment mention en entrevue ainsi que dans les préfaces ou programmes de ses pièces, mais qui est

¹¹² Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, *op. cit.*, p. 142.

¹¹³ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 56a10.

aussi relevé par la critique; « théâtre engagé¹¹⁴ », théâtre de la « politique de la douleur humaine¹¹⁵ », pièces au contenu « tout aussi politique¹¹⁶ » ou encore travail qui nécessite « “l’engagement” non seulement des créateurs, mais des acteurs et des concepteurs¹¹⁷ ». Plus encore, François Ouellet rappelle que la démarche « politique » du théâtre de Mouawad s’apparente au « sens sartrien de l’engagement par rapport aux grandes questions morales (ou éthiques) qui ont toujours préoccupé l’humanité.¹¹⁸ » La tétralogie du *Sang des promesses* est un théâtre de la parole et de la prise de parole et son œuvre est portée par un discours sur les relations humaines et l’ouverture à l’Autre qui vise, à terme, à inventer une cohérence au monde, « cohérence qui produit de l’ébranlement, qui permet d’arriver à l’émotion.¹¹⁹ »

Cette entreprise de cohérence s’incarne d’abord individuellement pour se muter progressivement en projet collectif – au sein de chaque pièce, mais aussi dans la progression de la tétralogie. C’est le cas dans *Littoral* où cette volonté de comprendre le sens du monde s’incarne le mieux dans le personnage de Wilfrid :

*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. 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, je promets que quoi qu’il arrive, je n’enterrai pas mon père n’importe où [...], mais en retour, en retour, je veux savoir ce que je 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! (*L*, 68)

¹¹⁴ Jean-François Côté, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁵ Wajdi Mouawad, « La transparence des plafonds », Montréal, Théâtre du Nouveau Monde, 2006, n.p.

¹¹⁶ Hervé Guay, « Au festivalier de jouer », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 234, 2010, p. 83.

¹¹⁷ Pierre L’Hérault, « Au risque d’être soi », *loc. cit.*, p. 55.

¹¹⁸ François Ouellet, *loc. cit.*, p. 159.

¹¹⁹ Mariette Navarro, *loc. cit.*, p. 33.

La rencontre avec l'Autre qu'effectue Wilfrid lui permet de se refonder en tant que personne et ce faisant de trouver le sens à son monde; alors que dans le monologue d'ouverture il se définit ainsi : « WILFRID. Mais rien, je ne suis rien, un quidam ou alors je ne sais pas ou je n'ai jamais su! » (L, 11), l'apprentissage progressif qu'il fait lui permet d'enfin (se) raconter et de savoir que là s'y trouve le sens. Et l'histoire de Wilfrid devient l'histoire de tous, comme l'explique Simone : « SIMONE. On a notre histoire! Un homme cherche un lieu pour enterrer le corps de son père. À travers cette histoire, chacun racontera la sienne! Nous raconterons en redisant et en refaisant ce que nous avons dit et ce que nous avons fait. Sur les places publiques nous irons et nous raconterons notre histoire. » (L, 87) Arrivée à *Ciels*, la parole s'est faite commune, générationnelle, elle traverse un « [c]iel de millions de voix » (C, 13) et elle est répercutée par « 144 voix provenant de 67 pays [...] dans 34 langues différentes » (C, 21).

La résurgence d'un sentiment cathartique au sein du théâtre de Wajdi Mouawad apparaît donc à la fois comme nécessaire à la création d'une nouvelle manière de penser le *vivre-ensemble* et comme entreprise de refondation du sens d'un monde qui n'est plus intelligible; ceci renvoie au fondement du processus cathartique qui devait, dès l'origine, « donner à voir et à faire comprendre¹²⁰ » au lecteur. Par le biais d'un théâtre de la parole et de la prise de parole, qui met en jeu la nécessité de s'engager au quotidien dans ses relations à l'Autre et « se fonde sur le silence grandiose de la perte pour se dire¹²¹ », Wajdi Mouawad affirme la nécessité d'un sentiment cathartique pour favoriser la transmission de valeurs (engagement, amour, courage, mémoire, amitié) qui sont celles des protagonistes dans le but

¹²⁰ Catherine Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *loc. cit.*, p. 85.

¹²¹ François Ouellet, *loc. cit.*, p. 170.

d'ouvrir un espace de réparation du monde et de création d'un nouveau vivre-ensemble. Les spectateurs des pièces de Mouawad se doivent, durant un moment, de croire à la même histoire et de « s'identifier à des personnages envers lesquels ils vivent une relation d'altérité¹²² » mais qui évoluent dans des situations que le public peut reconnaître, voire connaître – notamment grâce au modèle de l'enquête qui dirige la tension dramatique vers le moment de reconnaissance qui redonne au protagoniste, et par extension à l'individu, sa place dans le monde. Les pièces de Mouawad créent donc une *communauté* de spectateurs qui se sent liée au sort des personnages, sans égard pour les différences qui existent entre eux ou qui les mettent à distance de ces personnages – dans un rapport d'ouverture à l'Autre, donc. La quête de sens des personnages devient également celle des spectateurs par le biais des sentiments de terreur et de compassion réactivés par Mouawad.

¹²² Tanya Déry-Obin, *op. cit.*, p. 134.

CHAPITRE 3 – LA CATHARSIS COMME SOLIDARITÉ

La grande force du théâtre, son pouvoir ultime, son principal ressort, c'est bien qu'il s'arroge le droit de parler et refuse de se taire. Il parle, au sens où l'on dit qu'en psychanalyse « ça parle »; et en parlant il fait. Il fait beaucoup ou il fait peu selon les auteurs, les esthétiques, les sujets, les pays, le moment, mais il fait, c'est-à-dire qu'il agit sur les individus et sur la société à des titres divers et de multiples façons. Mais l'important est que le théâtre prenne la parole quand il le désire, là où il le désire et sur le sujet qui lui convient.

Josette Féral, « Le théâtre n'a pas de pouvoir, c'est là sa force »

POLITIQUES DE JAN PATOČKA Problématiques de l'homme

Puisant à diverses influences les assises philosophiques et théoriques de sa démarche théâtrale, Wajdi Mouawad inscrit la tétralogie du *Sang des promesses* dans une volonté politique, entendue au sens le plus englobant du terme, dans son acception totalisante qui pense le devenir de l'individu au sein de la société tout autant que sa capacité à construire un vivre-ensemble reposant sur des valeurs communes. Ces questions, Mouawad les pose de front et les met en jeu à travers un effet cathartique qui n'est pas sans lien avec l'idée de « solidarité des ébranlés » théorisée par le philosophe tchèque Jan Patočka. Disciple de Husserl et de Heidegger, Patočka fait partie du courant d'intellectuels d'Europe de l'Est actifs avant la chute du mur de Berlin dont la pratique philosophique et intellectuelle était engagée dans la protestation et la résistance; porte-parole avec Jiří Hájek et Václav Havel des signataires de la *Charte 77*, il est mort des mains de la police au terme d'une série d'interrogatoires forcés.

Selon le philosophe, l'homme sort de la pré-histoire quand il abandonne les certitudes du sens commun généralement accepté, ce qu'on pourrait appeler la *doxa*, pour embrasser le questionnement perpétuel du sens. De ce fait, il quitte une existence vouée à la survie

quotidienne pour une vie que rien ne protège, une vie qui consent à sa propre problématique. Pour devenir un sujet libre de disposer de sa vie, l'individu doit en arriver à prendre conscience que le monde qui l'entoure est à la fois factuel et factice, structuré principalement par le principe de contingence. Comme l'explique Éric Méchoulan, le « factice (ou le fictif) n'est jamais étranger à l'expérience de la vérité, bien au contraire.¹²³ » Du fictif à la fiction, il n'y a qu'un pas que la pensée du philosophe m'invite d'autant plus à franchir, dans le cas de Mouawad, que celui-ci fait explicitement de la fiction théâtrale le lieu de multiples interrogations sur le sens de l'humain.

Pour Patočka, la question du *sens*, celle qui anime aussi les protagonistes mouawadiens, n'est pas celle de la signification, au sens logique et linguistique du mot, mais d'une interrogation faite seulement *par* les êtres et *aux* êtres capables de se mettre en question et en jeu. Le sentiment d'ébranlement, à l'image de l'effet cathartique, redéfinit l'individu pour autant qu'il reconnaisse sa condition et qu'il la questionne par lui-même. Patočka est particulièrement intéressé à trouver une réponse au nihilisme européen qui domine au XX^e siècle et auquel ont conduit selon lui le christianisme puis le marxisme – deux mouvements qui auraient accéléré la perte de sens dans le monde occidental. Dans son ouvrage *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, il revient sur les deux guerres mondiales qui ont été, avance-t-il, les résultantes d'un monde conçu comme un grand rassemblement de Forces soumises à la fois à la technique et à l'économie.

¹²³ Éric Méchoulan, « La guerre dans un jardin ancien : compte rendu d'une polémique », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 2, 2003, p. 71.

Patočka voit dans l'expérience de la guerre et du Front – expérience qui se généralise avec la Deuxième Guerre mondiale puisque le Front y touche tout à la fois et avec autant de force les civils que les armées opposées – l'émergence d'une véritable liberté humaine, dans la possibilité du sacrifice comme dans la puissance inattendue de l'homme que génère la guerre. Cette positivité imprévue, voire imprévisible, qui extirpe les hommes de leur instrumentalisation quotidienne donne accès à une vie spirituelle que Patočka définit ainsi :

L'homme spirituel qui est capable de se sacrifier, qui est capable de voir le sens et la signification du sacrifice, ne peut rien craindre. L'homme spirituel n'est pas un politicien, il n'est pas un homme politique au sens courant de ce terme. Il n'est pas partie prenante au conflit qui se partage le monde. Il est cependant politique dans un autre sens, d'une manière évidente, et il ne peut pas ne pas l'être en ce sens qu'il jette à la figure de la société et de tout ce qu'il trouve autour de lui la non-évidence de la réalité.¹²⁴

On le voit, la prise de conscience par l'homme de sa propre condition, quelle qu'elle soit, est la première condition de possibilité pour son accession à une pleine liberté – de conscience, mais aussi de choix. Le philosophe pressent en outre que la guerre, et plus largement le conflit, peut unir deux ennemis puisque l'un et l'autre participent à la même situation. Patočka avance que cette solidarité improbable « s'édifie dans la persécution et les incertitudes¹²⁵ » : en temps de guerre, il s'agirait de l'expérience du Front dans laquelle sont plongés tous les participants, civils et militaires. L'ébranlement de l'humain au plus profond de lui-même se présente alors comme ce qui unit deux personnes d'un camp opposé en tant qu'elles sont pleinement conscientes qu'elles se tirent dessus. La seule porte de sortie réside dans la solidarité, improbable mais inévitable, entre les ébranlés que tout oppose, les ennemis que sont victimes et bourreaux :

L'ennemi participe à la même situation que nous, il découvre avec nous la liberté absolue, il est celui avec qui nous pouvons parvenir à une entente dans l'opposition, notre complice dans l'ébranlement du jour, de la paix et de la vie dépourvue de ce sommet. Ici s'ouvre la sphère abyssale de la prière pour les ennemis, le

¹²⁴ Jan Patočka, *Liberté et sacrifice : écrits politiques*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1990, p. 256.

¹²⁵ Jan Patočka, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, Lagrasse, Verdier poche, 1999, p. 213.

phénomène de l'amour de ceux qui nous haïssent — la solidarité des ébranlés, malgré leur antagonisme et le différend qui les sépare.¹²⁶

Plus largement, deux conceptions du monde se font face chez le philosophe tchèque, soit celles du Jour et de la Nuit :

Le Jour et la Nuit, se rapportent à quelque chose d'indépendant des hommes, quelque chose cependant qui dans la différence qui lui est originairement, n'est pas immédiatement co-éclairci (et dont la clarification se poursuit à l'infini dans les sciences de la nature avec l'analyse de la nature ; si, dans cette vue objectivante, la nuit est l'ombre, originairement elle est autre chose, elle est bien plutôt une privation, la perte de la vue du monde ambiant, le voilement de ce monde qui sombre dans l'indifférenciable).¹²⁷

Le Jour est du côté du quotidien, de ce qui maintient l'humain dans l'immédiateté et l'ordre, tandis que la Nuit est du côté de la peur du désordre humain, de la rupture d'avec la nature, bref du péril qui pèse sur le monde. Or, cette opposition ne doit pas être irréconciliable, puisque la vie, pour Patočka, doit aussi être comprise du côté de la Nuit, de *Polemos* — la personnification de la guerre —, à qui revient, en somme, la tâche de souder des liens entre les hommes dans l'ébranlement des structures de sens. Si c'est la polémique (associée à *Polemos*) qui construit le lien social, on peut concevoir alors que les conflits passés aient été l'occasion possible d'une chance, de la création d'une communauté transcendant, à terme, l'état de guerre. C'est ce qu'avance Éric Méchoulan, pour qui l'ébranlement du Jour « rend même les ennemis complices car *ils ne peuvent pas* ne pas partager cette expérience identique qui dépasse les désirs de puissance et les intérêts de chacun¹²⁸ ». Plus encore, le sens des valeurs humaines ne peut que se fonder véritablement dans cette complicité des ennemis, là où « le *polemos* génère de la communauté, c'est-à-dire un respect et une estime des positions contraires au lieu même où on les sent s'effondrer et où l'on sent soi-même le sol vaciller sous

¹²⁶ *Ibid.*, p. 207.

¹²⁷ Jan Patočka, *Papiers phénoménologiques*, Grenoble, Jérôme Millon, 1995, p. 212.

¹²⁸ Éric Méchoulan, *loc. cit.*, p. 74. Je souligne.

ses pas.¹²⁹ » La conjonction du Jour et de la Nuit permet de souder les liens entre les hommes à travers l'ébranlement des structures de sens; l'expérience démocratisée du Front, quant à elle, permet la création d'un sentiment, voire d'un sens commun qui transcende les camps et les allégeances de chacun, malgré leur propre volonté. On peut également voir dans cette dialectique du Jour et de la Nuit un rapport avec la dialectique tragique mise de l'avant par Szondi. Si le tragique se fonde sur un processus dialectique de renversement du bien en mal, qui mène le héros à sa perte au moment même où il croit être sauvé, le renversement du Jour vers la Nuit semble opérer de la même manière : il ouvre la possibilité pour les hommes qui ont traversé le pire de se retrouver solidairement « non dans la peur de l'autre [...] mais dans le présent qui a dévoilé le passé et a les moyens de regarder l'avenir dans les yeux.¹³⁰ »

Pourquoi, dès lors, la grande expérience de la guerre – à laquelle les hommes sont exposés à deux reprises pendant quatre et six ans au XX^e siècle – n'a-t-elle pas développé son potentiel de salut ou son application dans l'histoire moderne ? Simplement parce que les hommes « se sont trop vite réinstallés dans la servitude de la vie et ont préféré le sang qui pourrit dans la peur comptable du quotidien au sang qui coule dans l'exultation mystérieuse de la Nuit.¹³¹ » Paul Ricœur, dans la préface aux *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, estime qu'à ce refus de l'homme de faire face à la problématique de la vie, « il n'est pas de réponse, sinon la réitération de l'acte de foi.¹³² » Cet acte de foi, c'est de croire que l'expérience du front peut passer d'une expérience individuelle – où chacun, après avoir vécu

¹²⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹³⁰ Claire Laurentie, *Wajdi Mouawad : un théâtre d'histoires, un théâtre de la compassion ?*, Paris, mémoire de Master 2, Institut d'Études Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2006, p. 90.

¹³¹ Éric Méchoulan, *loc. cit.*, p. 74.

¹³² Paul Ricœur, « Préface », *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, *op. cit.*, p. 19.

le paroxysme du front, redescend ensuite vers la quotidienneté, cet état de « fausse paix » – à une expérience collective, celle de la solidarité des ébranlés. À eux de comprendre « ce dont il y va dans la vie et la mort et, par conséquent, dans l’histoire¹³³ », qu’il faut embrasser, dans un mouvement de revirement, sa part d’obscurité pour faire en sorte que « le jour (le règne du quotidien et du savoir objectif), ne renie pas son côté nocturne et ne soit pas en conséquence submergé par la nuit.¹³⁴ » En somme, l’expérience de l’ébranlement c’est se mettre soi-même « à l’écoute de l’exigence de la pensée, qui d’elle-même cherche à s’élever au plus haut point de rigueur et de vérité auquel elle peut atteindre¹³⁵ »; que la guerre serve de déclenchement à cette exigence n’est que l’effet de la généralisation de l’expérience du front, que Patočka ressent même en temps de paix. La solidarité des ébranlés se fonde sur une communauté d’hommes ayant consenti au retournement du sens engendré par les puissances de *Polemos*, mais elle ne doit pas être perçue comme une finalité. Pour Étienne Beaulieu, elle ne cherche « aucunement l’ébranlement pour lui-même, mais se met au contraire en branle afin de dépasser le déjà donné vers une transcendance qui peut prendre plusieurs formes, notamment ce que le philosophe nomme “le sol inébranlable de l’art”.¹³⁶ »

Théâtre ébranlé, théâtre engagé

Paul Lefebvre, dans le texte du programme de la représentation en continu des trois premières pièces de la tétralogie au Festival TransAmériques en 2010, note que la pratique de Mouawad, tant dans l’écriture que dans la mise en scène, est « fondamentalement attentive »

¹³³ Jan Patočka, *Essais hérétiques sur la philosophie de l’histoire*, op. cit., p. 212.

¹³⁴ Alexandra Laigne-Lavastine, *Jan Patočka. L’esprit de la dissidence*, Paris, Michalon, 1998, p. 63.

¹³⁵ Étienne Beaulieu, « Croire à ce monde-ci : essai sur la fermeture de l’âme », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 1, 2003, p. 33.

¹³⁶ Étienne Beaulieu, « L’héritage de la liberté », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 2, 2003, p. 99.

au concept de la solidarité des ébranlés¹³⁷ ; l'auteur ne s'en cache pas lui-même, expliquant à Mariette Navarro que sa pratique est liée à la rencontre de deux « œuvres énormes [...], d'une part les Grecs et d'autre part les textes du philosophe tchèque Jan Patočka¹³⁸ ». Les questions que pose Patočka sur la possibilité d'une solidarité qui n'exclut aucun être humain renvoient au *vivre-ensemble* dans l'amour plutôt que la haine qui, comme l'a noté François Ouellet, sous-tend toute l'organisation du *Sang des promesses*, du groupe mené par Wilfrid dans *Littoral* qui veut connaître autre chose que la guerre à la cellule antiterroriste de *Ciels* qui cherche à préserver l'état du monde¹³⁹. Plus encore, chez Mouawad, le vivre-ensemble prend la forme d'un être-ensemble, revendiqué par les deux leitmotifs d'*Incendies* : « Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux. » (*I*, 44) et « Rien n'est plus beau que d'être ensemble. » (*I*, 90). C'est donc le partage d'une expérience commune, ainsi que la réalité d'une co-présence, qui fonde la solidarité mouawadienne.

Le lien qui se forge entre les individus que tout oppose est rendu possible par l'ébranlement ressenti par l'un et l'autre dans le conflit. L'émergence d'une solidarité improbable entre les personnages des pièces de Mouawad a d'ailleurs été remarquée par la critique au fil des années : Patricia Belzil parle de *Littoral* comme d'une « pièce sur la solidarité et la fraternité¹⁴⁰ », Geneviève L. Blais évoque la « solidarité entre la victime et le bourreau¹⁴¹ » dans *Incendies*, Jean St-Hilaire voit dans *Forêts* un appel à la « solidarité des

¹³⁷ Paul Lefebvre, « *Littoral, Incendies, Forêts* : un voyage au bout de la nuit », Montréal, Abé Carré Cé Carré, 2010, p. 2.

¹³⁸ Mariette Navarro, *loc. cit.*, p. 32.

¹³⁹ Cf. François Ouellet, *loc. cit.*

¹⁴⁰ Patricia Belzil, « Quelques crocs-en-jambe au réel », *Jeu : revue de théâtre*, 1997, p.122.

¹⁴¹ Geneviève L. Blais, *loc. cit.*, p. 158.

vivants¹⁴² » et Nathalie Simon rappelle que *Ciels* aborde, entre autres thèmes, ceux de la « solidarité et [de la] fraternité¹⁴³ ».

La communauté de jeunes formée dans *Littoral* offre un bon exemple de cette « solidarité des ébranlés » : provenant tous de villages différents, ils sont unis par leur volonté commune de retrouver non pas un sens perdu, mais un sens jamais connu, dont ils n'ont pas hérité. Le manque ressenti ne peut trouver sa résolution que dans le rapport à l'altérité. Celui-ci s'incarne d'abord dans la confrontation – chacun des membres de la communauté est en conflit avec la société dont il vient : Wilfrid avec sa famille, Simone avec les anciens du village, Amé avec son père qu'il tue, Sabbé et Joséphine avec les soldats qui ont tué leurs familles respectives, Massi avec ses parents qui l'ont abandonné durant la guerre – puis dans la solidarité. L'union entre Wilfrid et Simone se réalise parce qu'ensemble ils espèrent pouvoir plus facilement répondre à la loi des anciens. Ensemble, ils peuvent faire « l'expérience conjointe de cette altération où l'on se croise, non tant dans une identité commune que dans une altérité vécue en commun¹⁴⁴ », qui fonde la pensée de Jan Patočka sur la solidarité. Devant la peur partagée de ce qui n'est plus – le sens dont ils n'ont pas hérité – et le désir de ce qui n'est pas – le monde tel qu'ils veulent le façonner, mais que les anciens leur refusent –, les personnages éprouvent le « besoin terrifiant de ce qu'on ne possède pas mais dont le manque nous possède littéralement.¹⁴⁵ » C'est ce qu'incarne principalement Wilfrid lorsqu'il déclare au juge : « je ne suis rien, un quidam ou alors je ne sais pas ou je n'ai jamais su! » (*L*, 11)

¹⁴² Jean St-Hilaire, « Frissons sous un souffle sacré », *Le Soleil*, 26 février 2007, p. A5.

¹⁴³ Nathalie Simon, « *Ciels* », *Le Figaro*, <http://www.lefigaro.fr/theatre/2010/04/07/03003-20100407ARTFIG00020-ciels-.php>, consulté le 20 juillet 2013.

¹⁴⁴ Pierre Ouellet, « Contre l'excès de socialité : une altérité commune », *Inter : art actuel*, n° 87, 2004, p. 25.

¹⁴⁵ *Idem*.

Cette dépossession de soi ne peut trouver de réponse que dans la confrontation à l'altérité, étape essentielle dans le processus de reconstruction identitaire de la tétralogie.

Pour tous les protagonistes du *Sang des promesses*, la découverte de la guerre, que ce soit au cœur de celle-ci ou dans un pays qui en ressent encore les effets, représente d'ailleurs l'épreuve absolue de l'altérité grâce à quoi ils peuvent, à terme, questionner leur rapport au monde. Ayant su surmonter leur opposition première, Wilfrid, Joséphine, Simone, Sabbé, Massi et Abé s'unissent autour d'un même projet, celui de trouver une sépulture décente pour le père de Wilfrid, tâche plus complexe qu'il n'y paraît puisque les cimetières sont pleins, la guerre ayant fait des ravages depuis de nombreuses années. Nawal, quant à elle, est confrontée dès son adolescence aux conflits qui présagent la guerre civile, notamment à travers l'impossibilité de sa relation amoureuse avec Wahab. Par la suite, sa relation avec Sawda – son double féminin – se fonde notamment sur leur aversion commune pour la violence et la guerre qui les entoure, même si pour y résister elles doivent y participer, ce qui mènera Nawal à « frapper à un endroit » (I, 63) et tuer Chad, le chef de toutes les milices du pays. *Forêts*, parce qu'elle chevauche trois guerres, comporte des situations de confrontation à l'altérité pour des personnages de chaque génération de la famille Keller. Albert, le patriarche, vend l'identité de sa famille aux Allemands pour pouvoir conserver l'entreprise (et la fortune) familiale après la défaite française lors de la guerre franco-prussienne; Lucien Blondel, après avoir déserté (et connu une première épreuve d'altérité par son expérience de la guerre), refait sa vie à la rencontre des filles d'Alexandre et d'Odette qui vivent dans les vestiges d'un paradis terrestre; Ludivine s'engage dans la résistance et, épreuve ultime d'altérité, échange son identité avec sa meilleure amie Sarah pour que celle-ci puisse échapper aux nazis (ce qui

rappelle l'adoption par Nawal du surnom de son amie, « la femme qui chante » [I, 58], lors de son emprisonnement). L'existence de Loup, en somme, est une conséquence directe de cette séquence d'événements eux-mêmes tous conséquences des guerres vécues et passées. Finalement, *Ciels*, on l'a démontré, fonde son récit sur une situation de guerre que la cellule antiterroriste doit empêcher; les protagonistes, Clément Szymanowski et Dolorosa Haché en tête, font de l'ouverture à l'autre le point de départ de leur démarche, tant professionnelle que personnelle.

On ne trouve pas d'exemple plus probant de la communion des ennemis dont fait mention Patočka que dans *Incendies*, qui fait du schéma oedipien la base de son récit. Au premier chef, s'impose le geste de pardon de Nawal envers Abou Tarek (Nihad), parce que l'amour qu'elle porte au fils est plus grand que la haine ressentie pour le bourreau : comme « là où il y a de l'amour, il ne peut y avoir de haine » (I, 90), la promesse d'amour faite au fils regagne son droit. Cependant, la réciprocité de l'ébranlement ressenti par Nawal n'est pas immédiate puisque Nihad, lors de son procès, n'est pas affecté par le témoignage de celle qu'il a torturée et violée, allant même jusqu'à déclarer : « Mais l'essentiel, ce que je veux dire, c'est que le procès que vous m'avez fait fut ennuyeux, endormant, mortel. [...] Sans rythme et sans aucun sens du spectacle. » (I, 87) Pas encore prêt à mettre son sens en jeu, le fils devenu mercenaire rejette également la révélation de sa paternité faite dans la première lettre alors qu'après l'avoir lue, il la déchire sans hésitation devant Simon et Jeanne. Ce n'est qu'au moment de la révélation finale, apprenant qu'il est à la fois père et frère des jumeaux, que la vérité le frappe de plein fouet et qu'il se tait à son tour, puisque « le silence est pour tous devant la vérité. » (I, 88)

Sur ce point comme sur celui du cathartique ou du renversement de la fatalité, *Ciels* se distingue, puisqu'elle refuse toute possibilité de communion entre les personnages, qu'ils soient du même camp comme Clément Szymanowski et Vincent Chef-Chef (dont la tentative ratée de collaboration empêchera une fois pour toutes d'arrêter la menace terroriste) ou qu'ils soient ennemis. Il n'existe plus que la confrontation et celle-ci n'offre aucune chance d'une réconciliation, ou alors seulement après que l'événement (l'attaque terroriste) a eu lieu, forçant une prise de conscience radicale et collective qui ne peut se réaliser autrement. C'est ce que laisserait entendre la didascalie finale dont la toute dernière ligne, après le cri de Charlie Eliot Johns, indique : « *Un enfant naît.*¹⁴⁶ » (C, 81) Mince lueur d'espoir qui laisse entrevoir la possibilité que du chaos puisse émerger, à terme, une solidarité internationale pour répondre à la menace de cette « organisation dirigée, opérée et activée par une jeunesse ramifiée au-delà des frontières » (C, 21).

La relation entre les vivants et les morts qu'on retrouve dans *Le Sang des promesses* influence directement la possibilité du rapport communautaire entre les personnages. Wilfrid n'aura jamais connu son père avant qu'il ne meure : c'est en devenant responsable de son cadavre et de sa mémoire qu'il en arrive à le connaître véritablement. Le procédé de la lettre, récurrent chez Mouawad, donne à Wilfrid un premier accès à ses origines; au moment où il ouvre la valise récupérée à la morgue, il tombe sur des dizaines de lettres écrites par son père mais jamais envoyées, ce qui cause l'apparition de ce dernier, venu l'aider à comprendre ce

¹⁴⁶ Que la tétralogie, fondée sur l'importance et le pouvoir de la parole, se termine sur une longue didascalie plutôt que sur une réplique n'est d'ailleurs pas fortuit. Mouawad l'auteur s'efface pour laisser parler les images (presque littéralement, puisque l'accouchement de Dolorosa est appuyé par la projection du diaporama des peintures choisies par Victor Eliot Johns pour son travail d'école) et laisser le spectateur donner une suite, ou non, à l'ébranlement des personnages à la fin de la tétralogie. La pleine réalisation du potentiel cathartique, celui qui interpelle directement le spectateur dans son quotidien et ses convictions les plus profondes, appartient donc, en dernière instance, uniquement à celui-ci.

que les lettres racontent – l’histoire de ses parents. Cette confrontation au passé, qui est aussi une première confrontation à l’altérité, crée une dissociation chez Wilfrid :

WILFRID. [...] J’ai tout à coup eu le profond sentiment que je n’étais plus moi, qu’il y avait un autre Wilfrid et que ce Wilfrid-là, je pouvais presque le toucher. Toutes ces lettres que mon père m’avait écrites, qu’est-ce qu’elles étaient sinon la preuve que je n’ai jamais existé vraiment puisque ces lettres n’étaient pas adressées à moi, mais à un autre que moi, qui me ressemble beaucoup, qui a mon âge, qui s’appelle Wilfrid aussi et qui, par le plus grand des hasards, vit dans ma peau? (*L*, 41)

La mort du père est donc nécessaire pour que Wilfrid comprenne tout à la fois d’où il vient et qui il est, ce qui l’aidera à entreprendre son périple. La première communauté qui se forme, avant même la rencontre de Wazâân et de Simone, c’est celle de Wilfrid et de son père, accompagnés par le Réalisateur/chevalier Guiromelan, autre avatar de l’imagination de Wilfrid¹⁴⁷.

Le même phénomène s’observe dans *Incendies* entre les jumeaux et Nawal; après la lecture du testament qui enjoint aux jumeaux de retrouver leur père et leur frère, Simon explose de colère :

SIMON. Elle nous aura fait chier jusqu’au bout! La salope! La vieille pute! [...] Elle finit par crever! Puis, *surprise!* C’est pas fini! Putain de merde! On l’a pas prévue celle-là; hostie que je l’ai pas vue venir! Elle a bien préparé son coup, bien calculé ses affaires la crisse de pute! Je lui cognerais le cadavre! You bet qu’on va l’enterrer face contre terre! You bet! On va y cracher dessus! [...] Elle est morte, puis juste avant de mourir elle s’est demandé comment elle pouvait faire pour nous fucker encore plus l’existence! Elle s’est assise, elle a réfléchi, puis elle a trouvé! Faire son testament! Son câlisse de testament! [...] C’est la meilleure, celle-là! Ses dernières volontés! Retrouve ton père et ton frère! Pourquoi elle ne les a pas retrouvés elle-même si c’était si urgent!? Tabarnak! Pourquoi elle ne s’est pas un peu occupée de nous, la crisse, s’il lui fallait absolument un autre fils quelque part?! Pourquoi dans son putain de testament elle ne dit pas une

¹⁴⁷ Tous ces personnages, issus de l’imagination du jeune homme, peuvent notamment discuter ensemble comme lors de la scène 34 « Songes et murmures » :

« LE PÈRE. Ah ! rêve !

LE CHEVALIER. Ah ! mort !

LE PÈRE. Nous ne sommes rien, chevalier, nous ne sommes rien ! C’est ce que nous cherchons qui est tout. Parole de mort.

LE CHEVALIER. Facile à dire. Mais pas facile à faire. Parole de rêve.

LE PÈRE. Ça marche : ils dorment tous.

LE CHEVALIER. Quel calme tout à coup.

LE PÈRE. C’est vrai qu’un mort qui parle à un rêve, ce ne doit pas être très bruyant. » (*L*, 79)

seule fois le mot *mes enfants* pour parler de nous?! (I, 15-16)

La situation familiale initiale en est une de conflit, qui remonte à bien avant le silence imposé de Nawal. Au contact progressif du passé de leur mère, les jumeaux sont confrontés à un « problème de vision périphérique » (L, 21). Ils doivent résoudre l'impossibilité mathématique de leur origine et retrouver leur place au sein du polygone familial, ce qui leur permettra également d'effacer leur colère envers le silence de la mère. C'est seulement au moment où Simon décide de suivre Jeanne dans sa quête des origines, après s'être réconcilié avec sa mère au-delà de la mort, qu'une certaine communauté peut se former. De plus, après la lecture de la dernière lettre laissée par Nawal aux jumeaux, la fin de la pièce rassemble tous les membres de la famille – en plus d'Hermile Lebel qui, par son rôle de passeur auprès des jumeaux ainsi que de seul ami de Nawal avant sa mort, est intégré à la famille. La didascalie finale indique : « *Jeanne et Simon écoutent le silence de leur mère. Pluie torrentielle.* » (I, 93) Dans la mise en scène de l'auteur présentée au Festival TransAmériques en 2010, Simon et Jeanne s'installent à l'abri de la pluie sous une bâche, rejoints par Hermile Lebel (présent au début de la scène puisqu'il donne la lettre), Nawal (présente sur scène puisqu'elle en dit le texte) et Nihad. La présence simultanée de tous ces personnages, bien qu'impossible puisque Nawal est morte et que Nihad est toujours en prison, vient sceller les retrouvailles de la famille qui a finalement replacé son histoire du côté de l'amour plutôt que de la haine.

Le rapport communautaire se fait d'abord dans une verticalité où « le lien se noue [...] avec les absents, qu'ils soient morts, comme les anciens, ou pas encore nés, comme les enfants¹⁴⁸ », à travers une relation à la fois de désir et de deuil. Par la suite, le lien peut trouver

¹⁴⁸ Pierre Ouellet, *loc. cit.*, p. 26.

son sens dans l'horizontalité des rapports humains entre contemporains à travers ce que Pierre Ouellet nomme, commentant Patočka, « le double lien de l'*eros* et de l'*orexis*, de l'amour et de la faim, qui prennent tous deux leur source dans une expérience radicale du manque.¹⁴⁹ » Le théâtre de Mouawad permet donc au spectateur de faire l'expérience, via le parcours des personnages, de la genèse du sujet, de sa mise au monde en tant qu'individu à travers l'expérience radicale de l'altérité. À Mariette Navarro, l'auteur confie d'ailleurs son impression sur la capacité du théâtre à non seulement faire ressentir une expérience radicale au spectateur, mais à ce que cette expérience soit commune plutôt qu'individuelle : « [J']ai fait en sorte qu'il y ait un moment dans chaque spectacle où il y ait une émotion collective. [...] Et là, le théâtre a pris un sens extraordinairement "anti-mort". [...] Tout d'un coup, par le théâtre, j'arrivais à créer une seconde où la majorité des spectateurs étaient ensemble dans la même émotion, alors qu'ils n'ont pas eu les mêmes vies.¹⁵⁰ » L'« être-ensemble » recherché et célébré par Nawal dans *Incendies* se transpose ainsi au niveau du public théâtral, réellement présent et réuni dans l'expérience collective de l'ébranlement.

DE LA SCÈNE À LA SALLE

Atteindre le spectateur

L'écriture du redressement et de la réparation pratiquée par Mouawad dans *Le Sang des promesses* passe par la mise en scène d'individus désolidarisés qui trouvent, à la rencontre avec l'autre, la possibilité d'une nouvelle solidarité qui se fonde sur un sentiment partagé de manque que rien auparavant ne venait combler. Le lien entre l'ébranlement patočkien et l'effet cathartique se précise alors : le premier serait une manifestation, ou un mode d'action, du

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ Mariette Navarro, *loc. cit.*, p. 33.

second. Le concept d'ébranlement est d'une part thématiquement représenté dans les pièces en tant que ce qui permet aux personnages de se reconstruire; d'autre part, il se présente comme un effet dramatique qui *agit* sur le spectateur, participant dans un cas comme dans l'autre au processus cathartique. La notion d'ébranlement n'est donc pas un substitut, voire une manifestation contemporaine de celle de *catharsis* : ce sont plutôt deux éléments qui fonctionnent conjointement dans le même but de questionner le public dans son humanité profonde. Si rien n'indique que le théâtre de Mouawad crée à coup sûr une *solidarité des ébranlés* au sein du public, la confrontation de deux altérités (l'œuvre et son public) et la co-présence – bien que temporaire – d'une communauté d'acteurs et de spectateurs ouvre cette possibilité. Comme le souligne Pierre Ouellet, la fiction et l'imagination offrent la possibilité d'un contact concret « avec ce qu'on n'a pas et ce qu'on n'est pas, avec ce qui n'est pas ou ce qui n'est plus, ce qui n'apparaît pas encore ou est déjà disparu, dans la virtualité ou la puissance pure de ce qui ne se réalise ou ne s'actualise jamais en un objet ou en un fait.¹⁵¹ » On retrouve là la même idée que celle exprimée par Méchoulan à propos du fictif au sein de la pensée de Patočka comme mode d'accès à l'expérience de la vérité. L'expérience théâtrale, et particulièrement celle du *Sang des promesses* dans son rapport à la *mimèsis* ainsi que dans sa représentation du rêve et de l'imaginaire, repose sur ce rapport entre fictif et vérité.

Autant le sentiment cathartique que l'ébranlement font écho à ce que Jean-Luc Nancy appelle la *methexis*, le principe de participation inséparable de l'acte de *mimèsis*. Pour le philosophe, l'œuvre d'art implique automatiquement une participation du spectateur face à l'œuvre puisque « nulle mimèsis n'advient sans methexis — sous peine de n'être que copie,

¹⁵¹ Pierre Ouellet, *loc. cit.*, p. 26.

reproduction.¹⁵² » La *mimèsis*, en tant qu'elle contient la *methexis* dans ce mouvement d'interpénétration entre les deux concepts, exprime alors plus que l'imitation ou la représentation, elle en exprime le désir et cesse, ainsi, de désigner « l'imitation au sens de la reproduction de ou dans une forme » ou encore « la représentation au sens de la constitution d'un objet en face d'un sujet¹⁵³ ». Ainsi, le sujet observant ne se trouve pas devant l'œuvre, que ce soit au moment de la contempler ou d'en parler, mais dans l'œuvre, il en devient presque une partie prenante, nécessaire à sa « pleine réalisation ». C'est un brouillage complet des frontières entre sujet et objet qui est ainsi opéré par l'interaction entre *mimèsis* et *methexis*. La notion de désir, en tant que recherche d'un plaisir, est particulièrement importante, puisqu'elle renvoie également à Aristote pour qui, tel que montré précédemment, il est dans la nature humaine de prendre plaisir à la *mimèsis*, au travail de l'imagination. Si ce plaisir est pris dans le principe de reconnaissance, Nancy estime qu'il provient également de la confrontation à l'image, plus encore à l'altérité.

L'ordre de la représentation est également celui de la présence-absence, qui n'est pas un simulacre (au sens d'une substitution à la chose originale), mais une « présentation de ce qui ne se résume pas à une présence donnée et achevée¹⁵⁴ ». Autrement dit, la représentation permet la mise en présence d'une idée et la révèle au monde par une forme sensible, celle de l'œuvre, sans jamais se réduire à un donné fixe et immuable. Ce à quoi Nancy ajoute que le « re » de représentation n'a pas une valeur répétitive, mais intensive, s'agissant alors d'une question d'intensité, voire de mode, plutôt que de fréquence. En ce sens, la représentation

¹⁵² Jean-Luc Nancy, « L'image : mimesis & methexis », dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 71.

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

devient une « présentation soulignée (appuyée dans son trait et/ou dans son adresse : destinée à un regard déterminé).¹⁵⁵ » C'est d'ailleurs sur ce point que Nancy évoque l'exemple du théâtre, en rappelant qu'il s'agit du « premier sens¹⁵⁶ » du mot représentation, où il n'a pas valeur de répétition, mais bien d'intensité, permettant d'exposer (quelque chose) avec insistance.

Plus encore, Nancy estime que l'art a à voir avec le monde puisqu'il en fait partie tout autant qu'il lui donne accès : « [l'art] a rapport au monde, il correspond au monde, il lui répond et en un certain sens il en répond. Une œuvre d'art “dit” ou “annonce” : oui, il y a un monde, et le voici.¹⁵⁷ » Or, si ce rapport au monde est possible, c'est bien sous l'égide de la *methexis*, qui ordonne – elle l'exige tout autant qu'elle l'organise – cette participation. Le rapport qu'entretient le spectateur avec l'œuvre d'art est le même qu'il entretient avec le monde : il en fait partie et il ne peut l'appréhender que de l'intérieur. Dès lors, il n'y a pas de présentation possible de l'être ou de la vérité, sauf en tant qu'illusion représentative qui éloigne de toute vérité¹⁵⁸. Ainsi, la dimension représentative du théâtre prive le spectateur d'un face-à-face avec un imprésentable lui-même privé de face. Ce que cherche alors à penser Nancy, c'est « cette place, en tant que lieu du “face-à-face” avec le monde, du “vis-à-vis” de la manifestation en général¹⁵⁹ », où le spectateur devient lui aussi regardé par ce qu'il contemple pour être pris « dans un jeu, dans un échange, dans une circulation, et dans une communauté

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 21

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ Jean-Luc Nancy, « L'art de faire un monde », 2005, p. 1, inédit en français.

¹⁵⁸ Je rappelle au passage que, pour Nancy, la pensée du sublime suppose que l'expérience de la présentation ne vise plus à atteindre une vérité, mais se fasse plutôt sous l'impératif de la liberté.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 82.

qui relèvent d'une tout autre économie que celle de la représentation subjective.¹⁶⁰ » Il ne faut pas pour autant voir dans l'économie de la *methexis* une contradiction avec les processus de mise à distance utilisés par Mouawad pour favoriser la réflexion plutôt que la contemplation, d'autant plus que cette distance esthétique ne sert, à terme, qu'à favoriser un engagement total du spectateur dans l'œuvre.

À ce titre, la « rentrée » dans l'œuvre que met en jeu Mouawad repose également sur une esthétique de choc telle qu'entendue par Walter Benjamin. Rappelons que, selon le critique allemand, la reproduction technique qui se démocratise avec l'apparition de la photographie d'abord et du cinéma ensuite vient ébranler le statut de l'authenticité de l'œuvre d'art, ce que Benjamin nomme l'aura. Dès lors, la modernité entraîne une perte de l'expérience tout autant que de la tradition esthétique et mène à de nouvelles formes d'expression qui ouvrent à une détemporalisation de l'œuvre : la distance entre le sujet et l'objet tend à s'effacer. Cette perte de la distance ouvre, pour Benjamin, l'ère d'une esthétique de choc, qu'il nomme « expérience tactile » et qui s'oppose à la rêverie et à la contemplation inhérentes à l'expérience auratique; l'expérience artistique passe alors de la rêverie à la compréhension. Plus encore, l'œuvre d'art se voit émancipée de sa dépendance au rituel pour se ranger du côté de la politique, entendue dans son acceptation sociale large, totalisante et englobante ; si l'art donne accès au monde, en tant qu'il en fait partie et qu'il le constitue tout à la fois, il est alors toujours, même minimalement, politique. On peut également y voir un lien avec la *methexis* telle que définie par Nancy, non seulement dans la volonté de faire participer pleinement le spectateur à la pleine réalisation de l'œuvre ou encore dans la dimension

¹⁶⁰ *Idem.*

politique de l'art, mais plus encore dans l'idée que cette participation soit absolument nécessaire.

L'expérience du choc n'est pas seulement une expérience esthétique, mais également un traumatisme qui menace le spectateur dans son intégrité physique, notamment parce qu'elle entraîne des modifications à l'appareil perceptif de l'individu; à un développement technique et technologique dans le domaine esthétique correspond, selon Benjamin, une transformation du mode de perception. Cette expérience esthétique et traumatisante s'incarne particulièrement dans la technique du montage, prédominante au cinéma, qui déjoue les habitudes perceptives du spectateur et, surtout, l'oblige à réagir. Cependant, elle ne lui est pas spécifique et s'observe également dans les arts visuels et la littérature, voire dans l'ensemble de la culture qui émerge au début du XX^e siècle. Le choc du montage, explique Benjamin, existait déjà chez Dada qui « cherchait à produire, par les moyens de la peinture (ou de la littérature), les mêmes effets que le public demande maintenant au cinéma.¹⁶¹ » L'attraction du montage et le choc qu'il produit se retrouvent au théâtre, pour autant que les pièces utilisent des techniques de reproduction qui ne sont pas celles de l'illusion dramatique, mais qui tendent vers des formes de spectacle plus agressives. La distraction, à entendre au sens de *diversion* plutôt que *divertissement*, créée par l'art débouche à terme sur une *praxis* politique.

Une telle pratique semble aller de soi sur les scènes contemporaines où la performance et la déconstruction du spectacle théâtral ont favorisé la création d'œuvres à l'esthétique de plus en plus terrifiante et agressive du point de vue du spectateur; Wajdi Mouawad, de toute

¹⁶¹ Walter Benjamin, *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 203.

évidence, n'est pas le plus excessif dans ce domaine¹⁶². Néanmoins, la manière qu'a l'auteur d'organiser l'action et la transition entre les scènes – changements abrupts qui ne s'accompagnent pas de modifications du décor, allers-retours dans le temps, conjonction de différentes temporalités dans une même scène – tout comme les images fortes que propose sa mise en scène – l'attaque de l'autobus d'*Incendies*, la destruction du crâne de Ludivine dans *Forêts* ou encore le dispositif de *Ciels* qui permettait de « transformer l'observateur passif en spectateur¹⁶³ » – tendent à rapprocher sa pratique d'une esthétique du choc qui, de pair avec la volonté de l'auteur, force le spectateur à la réflexion plutôt que la contemplation.

Échos critiques

La réception critique des pièces témoigne d'ailleurs d'un tel effet sur le spectateur, qui l'amène à rentrer chez lui en questionnant non seulement le sens du spectacle auquel il vient d'assister, mais plus encore qui le bouscule dans son humanité propre. Si la critique relève surtout cet effet autour de l'expérience théâtrale qu'aura été la présentation en continu de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* – que ce soit au Festival d'Avignon en 2009 ou au Festival TransAmériques en 2010 –, l'étude de la critique de première réception permet déjà de déceler cette tendance dès la création originale des pièces.

À la création de *Littoral* en 1997, la critique souligne tout autant les « brillantes

¹⁶² Par exemple, des auteurs du mouvement *In-yer-face* (Sarah Kane, Martin Crimp, Mark Ravenhill) ou encore d'autres comme Lars Norén ou, parmi les auteurs québécois contemporains, Étienne Lepage, développent des esthétiques plus déstabilisantes pour le spectateur.

¹⁶³ Alexandre Vigneault, « Transformer l'observateur passif en spectateur », *La Presse*, 22 mai 2010, Arts et Spectacles p. 2.

idées¹⁶⁴ » de Mouawad que la longueur de la pièce¹⁶⁵ et la « folie logorrhéenne¹⁶⁶ » de l'auteur. Tant Hervé Guay (*Le Devoir*), Raymond Bernatchez (*La Presse*) que Patricia Belzil (*Jeu*) estiment cependant que la première moitié de la pièce, avant l'arrivée au pays natal du père, est plus réussie que la seconde, où l'auteur n'arrive plus à « faire passer succinctement et efficacement ses messages¹⁶⁷ ». Si peu de critiques font mention du rapport au spectateur, le spectacle est tout de même décrit comme « frais et festif, plein d'émotion¹⁶⁸ » par Patricia Belzil. Raymond Bernatchez estime que la langue de Mouawad est « belle à en fendre l'âme¹⁶⁹ », même si l'auteur pourrait « atteindre un public beaucoup plus vaste, mais moins “résistant” que celui constitué par les habitués d'un festival de théâtre¹⁷⁰ » en travaillant à mieux circonscrire ses idées. Dans les deux cas, la critique pointe déjà la puissance émotive contenue dans la pièce même si elle n'atteint pas encore son plein potentiel, faute de travail de concision.

Six ans plus tard, l'écriture de Mouawad s'est affinée et les mots de la première version d'*Incendies* semblent plus percutants que ceux de *Littoral*. Anne-Marie Cloutier, dans *La Presse*, écrit que « ce brasier de douleur et de rage¹⁷¹ », s'il appartient à Mouawad, est aussi au public, puisque « ces cris dans la torpeur, il [les] offre [au spectateur]¹⁷² ». Qui plus est, la critique estime que si le public peut tenter de ne pas les entendre et retourner « vers son îlot

¹⁶⁴ Raymond Bernatchez, « *Littoral* : la mer à loger dans un verre », *La Presse*, 6 juin 1997, Arts et Spectacles p. 12.

¹⁶⁵ À sa création, *Littoral* est un spectacle d'une durée de quatre heures et demie alors qu'il a été resserré à une durée d'environ trois heures lors de la présentation du *Sang des promesses*.

¹⁶⁶ Hervé Guay, « Enterrement à retardement », *Le Devoir*, 4 juin 1997, p. B8.

¹⁶⁷ Raymond Bernatchez, *loc. cit.*

¹⁶⁸ Patricia Belzil, « Quelques crocs-en-jambe au réel », *Jeu : revue de théâtre*, n° 84, 1997, p. 123.

¹⁶⁹ Raymond Bernatchez, *loc. cit.*

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ Anne-Marie Cloutier, « Un cri dans la torpeur », *La Presse*, 26 mai 2013, Arts p. C9.

¹⁷² *Idem.*

ouaté¹⁷³ » en faisant fi de la puissance troublante des mots, c'est peine perdue puisque les mots de Mouawad « se plantent dans la gorge¹⁷⁴ » du spectateur. Étienne Bourdages, pour sa part, relève d'abord la tension entre émotion et intellection qui fonde la pratique de Mouawad, expliquant que certaines situations de la pièce se présentent « dans une perspective intellectuelle plutôt qu'affective¹⁷⁵ », mais que « le spectateur [...] sort du Quat'Sous ému¹⁷⁶ », gagné par le récit. Dans les deux cas, on retient qu'au sortir d'*Incendies*, le public emporte avec lui les questionnements soulevés par la pièce, qu'il s'agit là d'un théâtre qui ne laisse pas indemne.

Forêts, créée en 2006, voit la critique moins unanime. Certains trouvent que le spectateur « lève de plaisir en assistant à *Forêts*, [mais] malheureusement au-dessus du vide¹⁷⁷ », estimant que la pièce dit finalement très peu en prenant trop son temps (à l'image de *Littoral*, la première version de *Forêts* dure quatre heures). D'autres, en revanche, y voient « une grande œuvre¹⁷⁸ » qui « fouille les recoins les plus sombres et les plus violents de la mémoire occidentale du XX^e siècle.¹⁷⁹ » Néanmoins, tous s'entendent pour dire que le spectateur « en a plein les yeux [...], passe du rire aux larmes et sent à plusieurs moments que le texte sert bien son intelligence¹⁸⁰ », et qu'il ressort de la pièce « complètement transi¹⁸¹ ». Plus encore, Sylvie St-Jacques décrit *Forêts* comme « une de ces rares œuvres qui nous aide à

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ *Idem.* La critique réutilise ici quasi littéralement l'expression « l'enfance est un couteau planté dans la gorge » (*I*, 14) qui revient à plusieurs reprises dans la pièce.

¹⁷⁵ Étienne Bourdages, « L'épreuve du sang : *Incendies* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 109, 2003, p. 133.

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ Étienne Bourdages, « L'éviter au-dessus du vide : *Forêts* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 124, 2007, p. 7.

¹⁷⁸ Sylvie St-Jacques, « Une lueur de beauté dans la forêt », *La Presse*, 12 janvier 2007, Arts et Spectacles p. 3.

¹⁷⁹ Pierre L'Hérault, « Au risque d'être soi », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 214, 2007, p. 56.

¹⁸⁰ Étienne Bourdages, « L'éviter au-dessus du vide : *Forêts* », *loc. cit.*

¹⁸¹ Sylvie St-Jacques, *loc. cit.*

vivre¹⁸² », tandis que Pierre L'Hérault considère que « c'est à sa responsabilité que Mouawad renvoie le spectateur¹⁸³ » après lui avoir présenté un parcours initiatique « dont l'enjeu n'est pas seulement la transmission ou la reconduction d'un savoir, mais un sens à inventer pour sa propre aventure.¹⁸⁴ » Ce que pointe L'Hérault, sans le nommer, c'est la réussite d'un effet cathartique qui mène le spectateur vers le questionnement du sens de sa propre existence.

C'est à la première création en continu de la version remaniée des trois premières pièces de la tétralogie à Avignon, tandis que *Ciels* y avait parallèlement sa première internationale, que la critique s'intéresse de manière plus systématique à l'effet produit par les pièces ainsi qu'à la réaction du public. Une partie de cet intérêt est imputable au contexte de la représentation, alors que Mouawad présente de nuit la trilogie dans la Cour d'honneur du Palais des papes. Au-delà de l'épreuve physique d'assister à douze heures (avec deux entractes) de représentation, le choix de présenter les pièces du soir au matin, comme une traversée dans la noirceur pour arriver à la lumière du soleil levant, donne déjà une piste d'interprétation au spectateur. Armelle Heliot note qu'il s'agit « d'un grand théâtre qui tient éveillé et émerveille¹⁸⁵ », mais insiste surtout sur la réaction du public, racontant qu'à la fin, « salle debout, les artistes reçoivent, étonnés, l'ovation enthousiaste d'un public comblé.¹⁸⁶ » Dans la même veine, Brigitte Salino considère Wajdi Mouawad comme « un des rares créateurs aptes à donner le goût du théâtre aux nouvelles générations¹⁸⁷ » avec ses histoires

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ Pierre L'Hérault, *loc. cit.*

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ Armelle Heliot, « Avignon, la traversée de la nuit », *Le Figaro*, 10 juillet 2009, p. 28.

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ Brigitte Salino, « Une traversée de la nuit en compagnie de Wajdi Mouawad », *Le Monde*, 10 juillet 2009, p. 19.

« portées par un désir de consolation qui nécessairement touche¹⁸⁸ » et desquelles se dégage « une humanité touchante, quand elle n'est pas bouleversante¹⁸⁹ ». Quant à la fin de la représentation, Salino la décrit ainsi :

Longtemps les applaudissements se sont fait entendre. Ils étaient émus, comme les visages aux entractes, comme le silence rare de l'écoute. [...] Rarement la Cour d'honneur du Palais des papes n'a été aussi habitée de corps jeunes et vieux, gros et maigres, laids et beaux, mais tellement vivants, normaux, présents. Tous [les acteurs] semblent dire aux spectateurs, dans un même élan de troupe : Non, ne lâchez pas, jamais, quoi qu'il arrive. Il y aura toujours une lumière au bout de la nuit.

Jean-Marie Wynants relate la même expérience en décrivant les spectateurs « pleurant de rire ou d'émotion, effrayés, perdus, perplexes, secoués au plus profond de leur certitude¹⁹⁰ », formant un public « bouleversé, quel que soit son âge, son parcours personnel, par cet éternel conflit entre les enfants et ceux qui les ont enfantés¹⁹¹ » et, surtout, avec « la conscience intime que ce qui se jouait là [...] était notre histoire à tous, frères et sœurs du genre humain.¹⁹² » Tant Salino que Wynants décrivent un public qui, bien que composé d'individus disparates qui n'ont à prime abord rien à voir les uns avec les autres, constitue au terme de la représentation une communauté intimement liée par le partage d'une expérience collective, celle-là même qu'évoquait Mouawad dans son entretien avec Mariette Navarro.

Lorsque les pièces sont présentées sous la même formule au Festival TransAmériques, en 2010, la critique s'entend aussi sur la puissance de l'expérience et sur la réaction émotive, sincère et particulière du public. Alexandre Vigneault explique que « près de 1400 personnes se sont engouffrées dans le théâtre Maisonneuve dimanche sur le coup de midi pour n'en

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ Jean-Marie Wynants, « Une nuit magique à Avignon », *Le Soir*, 10 juillet 2009, p. 21.

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² *Idem.*

ressortir que 12 heures plus tard, peu après minuit, après avoir vécu une grandiose épopée baignée de sang qui s'est achevée sur une ovation longue, bruyante et, ce n'est pas si courant, gorgée de sincérité.¹⁹³ » Michel Bélaïr décrit pour sa part la transformation humaine ressentie au terme de la représentation : « Mais en sortant [...] de la trilogie de Mouawad, on ne peut qu'avoir l'impression, plus, la certitude, d'avoir assisté à quelque chose de grandiose, d'unique : à du théâtre qui change la vie et qui laisse derrière vous celui ou celle que vous étiez auparavant.¹⁹⁴ » Il ajoute un peu plus loin que *Le Sang des promesses* « se termine par une longue ovation alors que spectateurs et comédiens s'applaudissent mutuellement en contenant difficilement leurs larmes la plupart du temps tellement l'émotion est forte, physiquement palpable.¹⁹⁵ » Nathalie Petrowski, dans sa chronique hebdomadaire, insiste également sur la réaction du public qui lui semble incomparable : « De mémoire de spectatrice, j'ai rarement vu autant de jeunes communier avec autant de ferveur à un spectacle de théâtre. À la fin de chaque pièce, leurs applaudissements [étaient] joyeux et bruyants[.]¹⁹⁶ » Bien qu'il s'agisse d'une « utopie jamais réalisée¹⁹⁷ » selon les termes d'Hervé Guay, l'idée de communion entre le public et la salle semble ainsi prendre une certaine forme lors de ces représentations. Ce que les critiques mettent également en lumière, c'est la cohérence qui unit les pièces de la tétralogie et la puissance qui s'en dégage lorsque présentées comme un tout, à l'image des anciennes représentations tragiques.

Quant à *Ciels*, le dispositif qui ne permet qu'à 276 spectateurs à la fois d'assister à la

¹⁹³ Alexandre Vigneault, « Briser les reins de l'histoire », *La Presse*, 8 juin 2010, Arts et Spectacles p. 5.

¹⁹⁴ Bélaïr, Michel, « Coup de génie », *Le Devoir*, 8 juin 2010, p. B9.

¹⁹⁵ *Idem*.

¹⁹⁶ Nathalie Petrowski, « Sous le ciel de Wajdi », *La Presse*, 9 juin 2010, Arts et Spectacles p. 4.

¹⁹⁷ Hervé Guay, « Au spectateur de jouer », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 234, 2010, p. 83.

représentation empêche qu'elle soit présentée au même public et dans le même espace que les pièces précédentes. La pièce est d'ailleurs moins bien reçue, en partie à cause du contraste entre les deux expériences théâtrales, radicalement différentes l'une de l'autre, mais surtout parce que la fable est jugée par certains critiques comme « à la fois embrouillée et prévisible¹⁹⁸ », « sans grande nuance [et] un peu convenue¹⁹⁹ », voire « sombrant dans le pathos le plus affligeant²⁰⁰ ». D'autres, néanmoins, y voient un texte « comme à l'habitude riche en foisonnements divers et [qui] réussit à nous interpeller de violente et troublante façon²⁰¹ », et dont « le suspense nous tient en haleine.²⁰² » Au-delà de la qualité du texte par rapport aux pièces précédentes, la réaction du public reste généralement positive et marquée d'émotion : Jean-Marie Wynants note que le « public, debout, a applaudi à tout rompre²⁰³ » ; Michel Bélaïr explique que la première mondiale de *Ciels* s'est terminée « sur une gigantesque ovation rythmée d'une multitude de rappels²⁰⁴ » ; Didier Mereuze, quant à lui, estime que la pièce laisse le spectateur « groggy, mais plein d'allant²⁰⁵ ».

En cherchant à penser un vivre-ensemble, mais plus précisément encore à créer un être-ensemble, la pratique théâtrale de Wajdi Mouawad se fonde sur la relation de coprésence qui unit la scène et la salle dans un sentiment de communauté que la critique de réception ne manque pas de relever. En ce sens, Mouawad parviendrait peut-être à répondre à Marie-Christine Lesage qui, dans un article récemment paru dans *Jeu*, se demandait quelle sorte

¹⁹⁸ *Idem*.

¹⁹⁹ Alexandre Vigneault, « Tentative d'attentat poétique », *La Presse*, 9 juin 2010, Arts et Spectacles p. 4.

²⁰⁰ Jean-Marie Wynants, « Entre complots et mensonges », *Le Soir*, 23 juillet 2009, p. 22.

²⁰¹ Michel Bélaïr, « Un complot contre le beau », *Le Devoir*, 20 juillet 2009, p. B7.

²⁰² Philippe Chevilly, « Très haut », *Les Echos*, 22 mars 2010, p. 14.

²⁰³ Jean-Marie Wynants, « Entre complots et mensonges », *loc. cit.*

²⁰⁴ Michel Bélaïr, « Un complot contre le beau », *loc. cit.*

²⁰⁵ Didier Mereuze, « L'annonciation de Wajdi Mouawad », *La Croix*, 20 juillet 2009, p. 14.

d'hospitalité le théâtre québécois contemporain offre au spectateur. Elle y rêve d'un « théâtre où ce qui se joue sur la scène passerait par une reconnaissance du spectateur venu assister au jeu²⁰⁶ », activant ainsi « des espaces intérieurs de sensibilités poétique, imaginaire, politique ou affective²⁰⁷ » ; plus important encore, elle estime que le théâtre « ne peut advenir que s'il reconnaît qu'une scène se compose avec la complicité d'une collectivité de spectateurs rassemblés selon un certain rapport, qui n'est pas neutre.²⁰⁸ » En réactivant le processus cathartique à travers le sentiment d'ébranlement, la tétralogie du *Sang des promesses* répond à sa manière à cette exigence et invite le lecteur-spectateur à (re)penser son rapport au monde à la lumière du chemin parcouru par les protagonistes.

²⁰⁶ Marie-Christine Lesage, « Le spectateur ignoré ? », *Jeu : revue de théâtre*, n° 147, 2013, p. 132.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 137.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 138.

CONCLUSION

Peut-être faut-il voir dans la référence au texte sacré la radicalité avec laquelle elle est posée, toujours comme une expérience extrême, le mot devant être pris moins dans le sens de « final », dans le sens plutôt de ce qui est toujours à reprendre, à répéter, de ce qui fuit toujours, en définitive peut-être de l'étranger que l'on est à soi-même et que l'on cherche à rejoindre, à connaître en racontant aux autres son histoire pour la saisir.

Pierre L'Hérault, « Littoral de Wajdi Mouawad : l'hospitalité comme instance dramatique »

Depuis ses débuts, Wajdi Mouawad construit une œuvre globale, totalisante, qui explore sans relâche les mêmes thèmes : rencontre avec l'Autre, famille, filiation, responsabilité, amitié, guerre. Fouillant les parties les plus obscures de l'humain, l'auteur et metteur en scène met à jour la violence potentielle chez l'homme, contre laquelle celui-ci doit se battre pour retrouver et conserver sa pleine humanité. Le moyen par lequel Mouawad y parvient est de susciter, chez le spectateur, un effet cathartique qui lui est propre qu'on pourrait appeler un tragique de l'ébranlement.

J'ai d'abord établi comment le théâtre de Mouawad en général, et *Le Sang des promesses* en particulier, puise sa structure et son organisation dans certaines stratégies propres à la tragédie antique. L'idée même de présenter une tétralogie renvoie déjà au théâtre antique, reprenant le modèle d'une trilogie tragique (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts*) suivie d'un drame satyrique (*Ciels*) qui vient se placer en contrepoint des pièces précédentes, tant dans la construction, le ton que le mode de résolution de l'intrigue. Mouawad, se référant principalement à Sophocle, procède également à une réécriture de certaines figures mythiques (Œdipe, Antigone, Thésée, Clytemnestre, Iphigénie), principalement par la reprise des motifs associés à leurs histoires – l'inceste, la volonté de trouver un lieu décent pour la sépulture du

père, l'opposition au sacrifice, le combat avec le monstre – et des caractères qui y sont associés. Parallèlement, il reprend à son compte l'idée de la fatalité, indissociable de celle du tragique, en la déplaçant du côté de l'impossible devenu possible, de ce qui arrive sans qu'il n'y ait d'explication logique, comme une rémanence de l'activité des dieux dans un monde où les protagonistes ne peuvent croire qu'« au cas où il y aurait quelqu'un » (*L*, 68). Conséquemment, la notion de faute tragique se trouve aussi déplacée : si les protagonistes du *Sang des promesses* sont encore liés à une faute, ce n'est pas la leur qui les mènerait à leur perte, mais celle(s) de leurs ancêtres qu'ils doivent réparer pour retrouver leur place au sein du monde. Seuls les personnages de *Ciels*, dans ce mouvement de contrepoint qui règle toute la composition de la pièce, échouent dans leur quête et voient le monde s'effondrer des suites de leurs propres actes.

Par la suite, j'ai analysé le *Sang des promesses* à l'aune d'une conception contemporaine de la *catharsis*, en tant qu'instant où le public peut éprouver, au fil de son expérience, le partage d'une émotion collective. Pour ce faire, le théâtre contemporain doit encore se fonder sur ce qu'Aristote appelle la tendance à « trouver du plaisir aux représentations²⁰⁹ », qui permet une certaine identification du spectateur envers les personnages. L'utilisation d'une forme de *mimèsis* qui repose sur la participation et la croyance du spectateur à l'illusion théâtrale – d'autant plus importante que Mouawad n'utilise aucun décor réaliste dans ses mises en scène – apparaît comme la première condition d'émergence d'un effet cathartique. Celui-ci repose sur la capacité à susciter chez le spectateur les émotions de peur et de compassion : Mouawad y parvient en multipliant les descriptions et

²⁰⁹ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 48b4.

représentations de scènes de violence et de sexualité taboue au fil de la tétralogie. Le choc ressenti par les protagonistes lorsque ces événements sont vécus ou racontés se transmet chez le lecteur-spectateur par empathie, ouvrant la voie au surgissement de la peur et de la compassion. L'autre stratégie employée pour susciter ces émotions tourne autour de l'importance de la promesse et de l'acte de nomination, qui agissent comme moteurs discursifs de l'action et influent sur la destinée des personnages : les promesses brisées mènent à la perte et à l'oubli, les promesses tenues assurent la survie, même mémorielle, de l'individu.

Finalement, j'ai établi quels liens entretient la *catharsis* avec la pensée philosophique de Jan Patočka. Abondamment discutée par Mouawad lui-même en entrevue depuis quelques années, la philosophie de Patočka s'inscrit dans une volonté de trouver un remède au nihilisme que l'auteur tchèque estime généralisé au courant du XX^e siècle. Ce remède passe d'abord par une auto-remise en question quotidienne de l'être humain, qui doit embrasser sa propre situation de problématicité et de contingence plutôt que de se camper dans ce que Patočka désigne comme la paix, mais qui n'est que la guerre « continuée par d'autres moyens en vue d'une même fin : l'exercice d'une puissance incontestée.²¹⁰ » Ce faisant, l'homme devient à même d'établir au travers des violences et des incertitudes de l'expérience du Front, une solidarité des ébranlés qui comprennent que *polemos* ne divise pas, mais unit, et que les ennemis sont en réalité « inséparables dans l'ébranlement commun du quotidien [...], qui les fait donc toucher au divin.²¹¹ ». J'ai également montré comment Mouawad reprend à son compte cette idée de solidarité en la représentant au sein du *Sang des promesses* pour en faire un mode d'action de l'effet cathartique. À cette démarche s'ajoutent les usages de l'effet choc

²¹⁰ Éric Méchoulan, *loc. cit.*, p. 74.

²¹¹ Jan Patočka, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, *op. cit.*, p. 215.

et de la *methexis* qui concourent, à leur manière, à interpeller le spectateur et faire de lui un véritable participant plutôt qu'un simple observateur. À ce titre, l'analyse de la réception des pièces du *Sang des promesses* aura permis de voir que cette volonté d'inscrire le spectateur dans l'œuvre en suscitant à la fois son émotivité et un processus d'intellection fonctionne au point de voir la salle communier littéralement avec la scène durant le spectacle.

Wajdi Mouawad accorde une place prépondérante à la parole, et plus encore à la parole-action, au sein de son œuvre, faisant du langage le moteur des événements, mais aussi le moyen par lequel les personnages peuvent (re)créer leur monde. La parole faite condition de la cohérence, voire de l'existence du monde place l'écriture de Mouawad du côté du Verbe, de la parole sacrée qui sanctifie ou damne d'une seule phrase, d'un seul mot trop vite prononcé ou échappé malgré soi. De ce fait, peut-être plus encore que les mythes antiques que tente de réactiver Mouawad, c'est un mythe judéo-chrétien qui hante *Le Sang des promesses* : le sacrifice d'Isaac par son père Abraham. Cette histoire constitue d'ailleurs la base sur laquelle s'échafaude *Ciels* alors que les fils décident de venger des siècles de sacrifices où nulle main, venue du ciel ou d'ailleurs, n'est venue arrêter à la dernière seconde le bras du père armé du couteau. L'imaginaire catholique traverse *Le Sang des promesses*, notamment avec la « renaissance » des personnages de *Littoral* qui s'accomplit finalement avec la baignade dans la mer et le nettoyage du corps du père (baptême) ou encore l'intrigue de *Ciels* qui trouve sa résolution dans l'interprétation de *L'Annonciation* du Tintoret. J'avancerais, quoique trop rapidement, que l'intertexte biblique se retrouve aussi dans la présence de la compassion, valeur catholique s'il en est une, ou encore dans l'idée d'utiliser un récit qui a valeur d'exemple, voire d'allégorie, pour susciter la peur du mal chez celui qui le reçoit.

Il reste encore à évoquer une figure qui plane au-dessus du *Sang des promesses* : le témoin. Non pas réel, puisque Mouawad ne fait pas dans le théâtre documentaire, mais fictif, voire fictionnalisé : Simone, Sabé, Amé, Massi, Joséphine, Nawal, Sawda, Lucien Blondel, Ludivine, Sarah Coen, Valéry Masson, Clément Szymanowski, Dolorosa Haché, Charlie Eliot Johns, tous sont témoins directs des horreurs de la guerre et agissent, dans la diégèse, comme des passeurs pour s'assurer que ces horreurs ne tombent pas dans l'oubli. Leurs récits, souvent sous la forme du monologue, constituent généralement les moments les plus forts en émotions au sein de la tétralogie. Les récitatifs qui viennent clore *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* font état de la filiation retrouvée du protagoniste, mais également de l'importance pour celui-ci de ne pas oublier l'histoire d'autrui, voire de la nécessité de s'approprier son passé pour mieux faire face au présent, à l'image de Loup qui clôt *Forêts* en répétant : « Je ne t'abandonnerai jamais. » (*F*, 100) En misant sur la forme pathétique et adressée du monologue comme dernière séquence de ses pièces, Mouawad donne au spectateur la possibilité de recevoir ces témoignages et lui intime de ne pas les laisser disparaître à son tour. Lise Lenne remarque à juste titre que le dispositif utilisé par l'auteur ouvre la parole théâtrale sur le monde : « [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 vécu.²¹² » Cette parole qui libère constitue à n'en point douter l'aboutissement d'un effet cathartique vers lequel tend toute l'œuvre du *Sang des promesses*.

²¹² Lise Lenne, « Autour de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* », *Agôn* [en ligne], entretiens & Portraits, mis à jour le : 19/10/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290>.

Ainsi, Mouawad redonnerait au théâtre, tant le lieu physique que la pièce qu'on y joue, une dimension politique en en faisant un espace particulier qui permet « la mise en réserve, c'est-à-dire en vue, à distance, espacée de l'espace ambiant pour justement quitter l'ambiance et ré-exposer l'espacement "lui-même" avec sa topo-logique fondamentale²¹³ », un lieu autre que celui de la représentation politique, permettant de porter une parole autre qui confronte *le* et *la* politique. Cette parole convoquerait ultimement une dernière émotion, « à la fois morale et politique²¹⁴ » : l'indignation. Dans un double mouvement, le spectateur des témoignages horribles contenus dans *Le Sang des promesses* souffre avec celui qui a souffert en même temps qu'il est surpris et choqué, voire indigné par ce qui lui est dit. Ce faisant, en intensifiant conjointement la peur et la compassion, l'indignation « confère aux émotions du spectateur une dimension nouvelle, qui mène à la question politique de la refondation de la cité en même temps qu'au retour du sens et de l'appartenance à l'humanité.²¹⁵ » Alors seulement, peut-être, à l'instar de Brecht mais par des voies radicalement différentes, Wajdi Mouawad parvient-il à « faire arriver quelque chose au présent [en] faisant venir la politique ou le politique dans la structure du théâtre²¹⁶ ».

²¹³ Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, « Dialogue sur le dialogue », dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dirs.), *Dialoguer : un nouveau partage des voix*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, 2005, p. 88.

²¹⁴ Catherine Naugrette, « Une nouvelle dimension du cathartique », dans Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu (dirs.), *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, 2011, p. 178.

²¹⁵ *Idem*.

²¹⁶ Jacques Derrida, « Marx, c'est quelqu'un », dans Jacques Derrida et Marc Guillaume (dirs.), *Marx en jeu*, Paris, Descartes & Cie, 1997, p. 22.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

I.1 Principal

MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2009 [1999].

_____, *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2009 [2003].

_____, *Forêts*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2009 [2006].

_____, *Ciels*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2009.

I.2 Secondaire

A. Épitextes

LEFEBVRE, Paul, « *Littoral, Incendies, Forêts* : un voyage au bout de la nuit », Montréal, Abé Carré Cé Carré, 2010.

MOUAWAD, Wajdi, « La transparence des plafonds », Montréal, Théâtre du Nouveau Monde, 2006.

_____, *Le Sang des promesses : puzzle, racines et rhizomes*, Montréal, Leméac, 2009.

B. Entretiens

BRAULT, Marie-Andrée, « Se branler — S'ébranler : rencontre avec Wajdi Mouawad », *Jeu : revue de théâtre*, n° 137, 2010, p. 152-155.

CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur : entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, 2005.

DE BAECQUE, Antoine (propos recueillis par), *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, Paris, P.O.L., 2009.

MEREUZE, Didier, « Wajdi Mouawad, le théâtre sans frontières », *La Croix*, 7 juillet 2009, p. 16.

NAVARRO, Mariette, « L'ébranlement, le choc, le bouleversement », dans Éric Fassin (dir.) *Pouvoirs de l'émotion*, Strasbourg, OutreScène, 2008, p. 30-37.

SOLIS, René, « Kafka a fait office de guide », *Libération*, 7 juillet 2009, p. SP12.

C. Critiques et comptes rendus des représentations

BÉLAIR, Michel, « Un complot contre le beau », *Le Devoir*, 20 juillet 2009, p. B7.

_____, « Coup de génie », *Le Devoir*, 8 juin 2010, p. B9.

BELZIL, Patricia, « Quelques crocs-en-jambe au réel », *Jeu : revue de théâtre*, n° 84, 1997, p. 116-124.

BERNATCHEZ, Raymond, « Littoral : la mer à loger dans un verre », *La Presse*, 6 juin 1997, p. A12.

BOURDAGES, Étienne, « L'épreuve du sang », *Jeu : revue de théâtre*, n° 109, décembre 2003, p. 130-133.

_____, « Lévirer au-dessus du vide », *Jeu : revue de théâtre*, n° 124, septembre 2007, p. 7-12.

CHEVILLEY, Philippe, « Le théâtre-monde investit la Cité des papes », *Les Échos*, 6 juillet 2009, p. 11.

_____, « La cour des grandes promesses », *Les Échos*, 13 juillet 2009, p. 9.

_____, « Très haut », *Les Échos*, 22 mars 2010, p. 14.

CLOUTIER, Anne-Marie, « Un cri dans la torpeur », *La Presse*, 26 mai 2003, p. C9.

FOUQUET, Ludovic, « Festival d'Avignon 1999 : les riches heures d'un spectateur », *Jeu : revue de théâtre*, n° 93, 1999, p. 106.

GUAY, Hervé, « Enterrement à retardement », *Le Devoir*, 4 juin 1997, p. B8.

_____, « Promesses tenues et retenues », *Le Devoir*, 12 janvier 2007, p. B4.

_____, « Au spectateur de jouer », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 234, 2010, p. 83.

HELIOT, Armelle, « Avignon, la traversée de la nuit », *Le Figaro*, 10 juillet 2009, p. 28.

_____, « Pour Wajdi Mouawad, l'enfer est une bande dessinée », *Le Figaro*, 20 juillet 2009, p. 13.

L'HÉRAULT, Pierre, « Le Festival de théâtre des Amériques », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 156, septembre-octobre 1997, p. 24.

_____, « Impitoyable consolation », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 198, octobre 2004, p. 54-55.

_____, « Au risque d'être soi », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 214, mai 2007, p. 55-56.

MEREUZE, Didier, « L'annonciation de Wajdi Mouawad », *La Croix*, 20 juillet 2009, p. 14.

PETROWSKI, Nathalie, « Sous le ciel de Wajdi », *La Presse*, 9 juin 2010, Arts et Spectacles p. 4.

POULIOT, Sophie, « Heureux qui comme Nawal », *Le Devoir*, 27 mai 2003, p. B7.

SALINO, Brigitte, « Une traversée de la nuit en compagnie de Wajdi Mouawad », *Le Monde*, 10 juillet 2009, p. 19.

SIMON, Nathalie, « Ciels », *Le Figaro*, <http://www.lefigaro.fr/theatre/2010/04/07/03003-20100407ARTFIG00020-ciels-.php>, consulté le 20 juillet 2013.

ST-HILAIRE, Jean, « Frissons sous un souffle sacré », *Le Soleil*, 26 février 2007, p. A5.

ST-JACQUES, Sylvie, « Une lueur de beauté dans la forêt », *La Presse*, 12 janvier 2007, p. A3.

VIGNEAULT, Alexandre, « Transformer l'observateur passif en spectateur », *La Presse*, 22 mai 2010, Arts et Spectacles p. 2.

_____, « Briser les reins de l'Histoire », *La Presse*, 8 juin 2010, Arts et Spectacles p. 5.

_____, « Tentative d'attentat poétique », *La Presse*, 9 juin 2010, Arts et Spectacles p. 4.

WYNANTS, Jean-Marie, « Une nuit magique à Avignon », *Le Soir*, 10 juillet 2009, p. 21.

_____, « Entre complots et mensonges », *Le Soir*, 23 juillet 2009, p. 22.

II. ÉTUDES

II.1 Sur l'œuvre de Mouawad

BÉZARD, Sophie, *L'éclatement de la forme dans Incendies de Wajdi Mouawad*, Paris, mémoire de Master 2, Institut d'Études Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2005.

BLAIS, Geneviève L., « Regard vers un ailleurs troublant : Wajdi Mouawad », *Jeu : revue de théâtre*, n° 117, 2005, p. 154-160.

DÉRY-OBIN, Tanya, *Résistances et adhésions à la nation : une analyse discursive de la tétralogie Le Sang des promesses de Wajdi Mouawad*, Montréal, mémoire de maîtrise, Département d'Études françaises, Université Concordia, 2011.

FERRARO, Alessandra, « Le cycle théâtral de Wajdi Mouawad (*Littoral, Incendies, Forêts*) ou comment détourner le mythe d'Œdipe », *Ponts*, n° 7, 2007, p. 41-56.

GODIN, Diane, « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », *Jeu : revue de théâtre*, n° 92, 1999, p. 99-110.

GRUTMAN, Rainier, et Heba Alah Ghadie, « *Incendies* de Wajdi Mouawad : les méandres de la mémoire », *Neohelicon : Acta Comparationis Litterarum Universarum*, vol. 33, n° 1, juin 2006, p. 91-108.

LAURENTIE, Claire, *Wajdi Mouawad : un théâtre d'histoires, un théâtre de la compassion ?*, Paris, mémoire de Master 2, Institut d'Études Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2006.

LENNE, Lise, « Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène... Étude de *Littoral, Incendies* et *Forêts* de Wajdi Mouawad », *Agôn*, n° 0, 2008, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>, page consultée le 10 mai 2013.

LÉPINE, Stéphane, « Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'Autre », *Jeu : revue de théâtre*, n° 73, 1994, p. 80-87.

LÉTOURNEAU, Sophie, « Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 41, 2007, p. 149-160.

L'HÉRAULT, Pierre, « *Littoral* de Wajdi Mouawad : l'hospitalité comme instance dramatique », dans Lise Gauvin, Pierre L'Héroult et André Montandon (dirs.), *Le dire de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 179-187.

OHANIAN, Patricia, *La consolation dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Paris, mémoire de Master 2, Institut d'Études Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2010.

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

PARISSE, Lydie, « Œdipe par temps de catastrophe : *Incendies*, de Wajdi Mouawad », dans Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael (dirs.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 335-341.

PICARD, Lucie, « La thématique de la guerre dans *Littoral* de Wajdi Mouawad : pour un tragique contemporain », dans Anna Paola Mossetto (dir.), *Théâtre et histoire*, Turin, L'Harmattan, 2003, p. 113-121.

SIROIS, Catherine, *Quête identitaire et engagement éthique : Les assises spirituelles de la dramaturgie de Wajdi Mouawad. Étude des Mains d'Edwige au moment de la naissance, de Littoral et de Rêve*, Montréal, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2004.

II.2 Sur le concept d'ébranlement

BEAULIEU, Étienne, « Croire à ce monde-ci : essai sur la fermeture de l'âme », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 1, 2003.

_____, « L'héritage de la liberté », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 2, 2003, *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 2, 2003.

LAIGNE-LAVASTINE, Alexandra, *Jan Patočka. L'esprit de la dissidence*, Paris, Michalon, 1998.

MÉCHOULAN, Éric, « La guerre dans un jardin ancien : compte rendu d'une polémique », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 2, 2003.

OUELLET, Pierre, « Contre l'excès de socialité : une altérité commune », *Inter : art actuel*, n° 87, 2004.

PATOČKA, Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, Lagrasse, Verdier, 1981.

_____, *Liberté et sacrifice : écrits politiques*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1990.

_____, *Papiers phénoménologiques*, Grenoble, Jérôme Millon, 1995.

RICŒUR, Paul, « Préface », *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, Lagrasse, Verdier, 1981.

II.3 Sur la *catharsis*

MENKE, Christoph, « Le regard esthétique : affect et violence, plaisir et catharsis », *Philosophiques*, vol. 23, n° 1, 1996, p. 67-79.

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

_____, « Cathartique (matériau) », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 34-36.

_____, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tangence*, n° 88, automne 2008, p. 77-89.

_____, « Une nouvelle dimension du cathartique », dans Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu (dirs.), *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, n° 52-53, 2011, p. 172-179.

NICEV, Alexandre, *La catharsis tragique d'Aristote : nouvelles contributions*, Sofia, Éditions de l'Université de Sofia « Kliment Ohridski », 1982.

PAILLIER, Magali, *La katharsis chez Aristote*, Paris, L'Harmattan, 2004.

II.4 Sur la *mimèsis*

ARISTOTE, *Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (trad.), Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

GRAVEL, Pierre, « Aristote et la poétique », *Études littéraires*, vol. 9, n° 3, 1976, p. 555-578.

KLIMIS, Sophie, *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote : les fondements philosophiques de la tragédie*, Bruxelles Ousia, 1997.

NANCY, Jean-Luc, « L'image : mimesis & methexis », dans Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 69-91.

NAUGRETTE, Catherine, « Mimèsis (crise de la) », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Louvain-la-neuve,

Études théâtrales, 2001, p. 67-70

PLATON, *La République*, Georges Leroux (trad.), Garnier Flammarion, Paris, 2002

RANCIÈRE, Jacques, « S'il y a de l'irreprésentable », dans Jean-Luc Nancy (dir.), *L'art et la mémoire des camps*, Paris, Seuil, 2001, p. 81-102.

SOMVILLE, Pierre, *Essai sur la poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris, Librairie philosophie J. Vrin, 1975.

VIGEANT, Louise, « Les mots de la tragédie », *Jeu : revue de théâtre*, n° 68, 1993, p. 94-102.

II.5 Sur le tragique

BANU, Georges (dir.), *Tragédie grecque, défi de la scène contemporaine*, Louvain-la-neuve, Études théâtrales, 2001.

BLONDE, David, « Entre Oreste et Barbe-Bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002 », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 32, 2002, p. 129-149.

GOETHE, Johann Wolfgang von, « Shakespeare à n'en plus finir », Jean-Marie Schaeffer (trad.), *Écrits sur l'art*, Garnier Flammarion, Paris, 1996.

HÉBERT, Pierre, « Du théâtre, du tragique », *Voix et images*, vol. 20, n° 1, 1994, p. 232-237.

JUDET DE LA COMBE, Pierre, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, Montrouge, Bayard, 2010.

KUNTZ, Hélène, *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, Louvain-la-neuve, Études théâtrales, 2002.

LAZARIDÈS, Alexandre, « Tragique et tragédie », *Jeu : revue de théâtre*, n° 68, 1993, p. 31-46.

LAZZARINI-DOSSIN, Muriel, *Théâtre, tragique et modernité en Europe : (XIX^e et XX^e siècles)*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies, « Notes sur la tragédie, le tragique et le politique aujourd'hui », dans Paul Vanden Berghe, Christian Biet et Karel Vanhaesebrouck (dirs.), *Œdipe contemporain ? : tragédie, tragique, politique*, Vic la Gardiole, Entretemps, 2007.

LORAUX, Nicole, *La voix endeuillée : Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

NUTTING, Stéphanie, « L'écologie du tragique : *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues de Normand Chaurette* », *The French Review*, vol. 71, n° 6, 1998, p. 949-960.

_____, *Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989*, Lewiston, E. Mellen Press, 2000.

RICŒUR, Paul, « Sur le tragique », *Esprit*, mars 1953.

SAÏD, Suzanne, *La Faute tragique*, Paris, François Maspero, 1978.

STEINER, George, *La Mort de la tragédie*, Paris, Seuil, 1965.

SZONDI, Peter, *Essai sur le tragique*, Belval, Circé, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I*, Paris, Maspero, 1973.

II.6 Théorie du théâtre

BIET, Christian et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

BRECHT, Bertolt, « Le théâtre épique », *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, 2000.

CHEVALLIER, Frédéric, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004.

DANAN, Joseph et Jean-Pierre Ryngaert, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997.

FÉRAL, Josette, « Le théâtre n'a pas de pouvoir, c'est là sa force », *Jeu : revue de théâtre*, n° 50, 1989, p. 86-88.

JOUVET, Louis, « Préface », dans *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre par Nicola Sabbattini*, Maria Canavaggia, Renée Canavaggia et Louis Jovet (trads.), Neuchâtel, Ides et Calendes, 1994 [1638].

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

LESAGE, Marie-Christine, « Le spectateur ignoré ? », *Jeu : revue de théâtre*, n° 147, 2013, p. 131-138.

MORETTI, Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Le livre de poche, coll. « Références », 2001.

NANCY, Jean-Luc et Philippe Lacoue-Labarthe, « Dialogue sur le dialogue », dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dirs.), *Dialoguer : un nouveau partage des voix*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, 2005, p. 79-96.

NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2005 [2000].

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 2003 [1987].

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Écritures dramatiques contemporaines*, Armand Collin, Paris, 2011.

THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1984.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

VINAVER, Michel, « Méthodologies » dans *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes dramatiques*, Arles, Actes-Sud/Babel, 1993, p. 893-908.

VOELKE, Pierre, « Figure du satyre et fonctions du drame satyrique », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 13, 1993, p. 227-248.

II. 7 Autres textes théoriques

AUSTIN, J.L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

BENJAMIN, Walter, *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971.

DERRIDA, Jacques, « Marx, c'est quelqu'un », dans Jacques Derrida et Marc Guillaume (dir.), *Marx en jeu*, Paris, Descartes & Cie, 1997.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1994 [1951].

MAINGENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990.

_____, *Le discours littéraire; paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004.

NANCY, Jean-Luc, « L'art de faire un monde », 2005, inédit en français.

PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, 2000.