

Résistances et adhésions à la « nation » : une analyse discursive de la tétralogie
Le Sang des promesses de Wajdi Mouawad

Tanya Déry-Obin

Mémoire
présenté
au
Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

Université Concordia
Montréal, Québec, Canada
Janvier 2011

© Tanya Déry-Obin, 2011

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par la présente que le mémoire rédigé

par Tanya Déry-Obin

intitulé Résistances et adhésions à la « nation » : une analyse discursive de la
tétralogie *Le Sang des promesses* de Wajdi Mouawad

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Littérature)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui
est de l'originalité et la qualité.

Signé par les membres du comité de soutenance

_____ Sylvain David _____ président

_____ Shawn Huffman _____ examinateur

_____ Lucie Lequin _____ examinateur

_____ Patrick Leroux _____ directeur

Approuvé par : _____ Philippe Caignon _____
Directeur du département ou du programme d'études supérieures

_____ 20 _____ Brian Lewis _____
Doyen de la faculté

RÉSUMÉ

Résistances et adhésions à la « nation » : une analyse discursive de la tétralogie *Le Sang des promesses* de Wajdi Mouawad

Tanya Déry-Obin

Ce mémoire de maîtrise analyse les inscriptions discursives des relations transnationales des pièces de théâtre de la tétralogie *Le sang des promesses* du dramaturge Wajdi Mouawad, composée de *Littoral* (1997), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006) et *Ciels* (2009). Cette analyse est effectuée dans l'objectif de poser un regard critique sur les manières dont les représentations culturelles réfléchissent aux relations qui sont construites entre les populations à travers le concept de « nation ». Elle expose comment les pièces de théâtre, bien qu'étant les œuvres singulières d'un individu particulier, posent un regard, et imposent un discours, sur le monde qu'elles représentent.

Ce mémoire met en lumière le fonctionnement rhétorique des pièces à l'étude tout en identifiant la scène d'énonciation qui rend légitime le propos de l'auteur. Wajdi Mouawad, actif dans un désir d'intervention sur la scène publique, articule un discours sur l'engagement artistique tout en mettant en scène des pièces qui, par leur appel à des émotions tragiques, provoquent de fortes réactions chez le spectateur. De plus, le créateur adopte un positionnement d'apatride qui échappe à la doxa des littératures nationales. Il s'adresse à des Québécois tout en présentant des actions et des personnages migrants, libanais, québécois, français, complexifiant par ce fait même la relation d'altérité que les spectateurs éprouvent face à l'action scénique. L'étude de ces divers positionnements

permet de déterminer comment le discours de cet auteur qui semble échapper à toutes les inscriptions nationales participe néanmoins à la construction de l'objet discursif qu'est la « nation ».

ABSTRACT

Resistance and adhesion to the 'nation': An analysis of discourse in the tetralogy
Le Sang des promesses by Wajdi Mouawad

Tanya Déry-Obin

This master's thesis analyses the discursive constructions of the transnational relationships which are developed in the plays of the tetralogy *Le sang des promesses* by playwright Wajdi Mouawad, which includes *Littoral* (1997), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006), and *Ciels* (2009). This analysis is conducted with the objective of casting a critical eye on the ways in which cultural representations reflect upon relationships built between populations through the concept of 'nation'. It exposes how plays, in so far as they are singular works of a particular individual, are the result of a singular gaze and impose a discourse on the world they represent.

This thesis examines the rhetorical functions of discourse in the four plays from the scene of enunciation legitimizing the author's positions. Wajdi Mouawad, active in his desire to intervene in the public arena, promotes a discourse of artistic advocacy while setting to stage plays which, through their evocation of tragic emotions, provoke catharsis in the spectator. Furthermore, the creator adopts the stance of the nation-less, thereby

escaping regulating conventions of nation. The author addresses Québécois audiences with his presentation of actions and characters of Lebanese, Québécois, and French migrants to various countries, thereby problematizing the spectators' relationship with otherness. The study of these different discursive tropes enables us to understand how this author's discourse, which seems to escape all national combinations, nevertheless contributes to the construction of the discursive object which is the 'nation'.

Remerciements

Je remercie mon directeur de mémoire, Patrick Leroux, pour l'aide précieuse qu'il m'a accordée tout au long de mes études de maîtrise. Je tiens à le remercier de sa disponibilité et de son engagement, et je lui suis également reconnaissante de la confiance qu'il m'a témoignée à l'occasion de plusieurs projets.

Un merci sincère et chaleureux à mes amies et premières lectrices, Geneviève, Mathilde et Nelly, qui m'ont patiemment et généreusement encouragée et soutenue dans l'ensemble de mes projets. Merci de votre indispensable amitié.

Merci à ma mère pour son soutien constant et inconditionnel.

Merci au département d'Études françaises et à la faculté d'Arts et sciences de l'Université Concordia pour l'aide financière accordée à l'occasion d'un voyage de recherche à l'Université et au Festival d'Avignon en juillet 2009.

Merci à Olivier, pour la suite.

Je dédie ce mémoire de maîtrise à Charlotte, sans qui sa rédaction n'aurait pu être possible.

Table des matières

| | |
|--|-----|
| En guise d'introduction : d' <i>Incendies</i> en <i>Incendies</i> | 1 |
| Méthodologie | 5 |
| Chapitre 1 : Wajdi Mouawad et le théâtre québécois : histoire et état des recherches | 11 |
| La brèche des années quatre-vingt | 12 |
| Contexte et réception critiques | 20 |
| Conclusion | 27 |
| Chapitre 2 : Le discours d'un auteur apatride dont le jardin fut trop tôt arraché | 29 |
| Les rapports autobiographiques à l'œuvre | 31 |
| Identité migratoire et nationale de l'auteur | 39 |
| Prises de position publiques et engagement | 48 |
| Conclusion | 56 |
| Chapitre 3 : Promesse tenue contre promesse brisée | 59 |
| Fable et intrigue | 61 |
| Mouvement de l'action et parole | 79 |
| Tragédie, épopée et mélodrame: genres et détours | 94 |
| Conclusion | 102 |
| Chapitre 4 : Appartenances, tensions et ambiguïtés : la nation en question | 105 |
| Adhésion à la nation | 107 |
| La résistance à la nation | 126 |

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Conclusion | 137 |
| Conclusion : Retour au pays natal | 140 |
| Bibliographie | 147 |

En guise d'introduction : d'*Incendies en Incendies*

Ce mémoire de maîtrise s'ouvre sur une fin, celle du cycle du *Sang des promesses*. Les trois premières pièces du quatuor ont été présentées en continu, selon toute attente pour la dernière fois, au Théâtre national de Chaillot de Paris le 18 septembre 2010. *Le sang des promesses*, c'est *Littoral* (1997¹), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006) et *Ciels* (2009). *Le sang des promesses* comprend également un document d'archives, un cahier de notes publié en 2009 sous le titre éponyme qui retrace la création de ces quatre pièces écrites et mises en scène par Wajdi Mouawad qui explorent, entre autres, les thématiques du passé, des origines, de la filiation, de la famille, de l'altérité, des relations interculturelles, de la jeunesse, de la guerre, des secrets, de l'amour, de l'amitié, de la mort, du cycle de vie. D'une durée considérable que l'on ne voit que rarement sur les scènes québécoises (les trois premières pièces en continu totalisent une durée de plus de douze heures), ces pièces, principalement les trois premières, frappent par leur ampleur homérique et tragique. Ce théâtre se réclame des figures antiques des Atrides, d'Œdipe, des Adelphees et d'Icare, le tout dans un langage lyrique et déclamatoire, dans une mise en spectacle qui rappelle la grandeur des odyssées et convoque la répétition d'émotions cathartiques et pathétiques. Les trois premières pièces de la tétralogie peuvent difficilement laisser indifférent : on adhère ou on résiste à l'œuvre. La quatrième pièce, *Ciels*, provoque quant à elle un inconfort chez le spectateur par le dispositif scénique lui-même : le spectateur est contraint de tenir sur un petit banc rond sur lequel il effectue des rotations complètes

¹ Pour les dates de création.

et ainsi, peut suivre l'action qui se déroule autour de lui, aux quatre murs d'une salle dans laquelle il est retenu prisonnier. Avec *Ciels*, arrive la conclusion du *Sang des promesses*, une aventure qui aura pris plus de douze ans à son créateur à compléter.

L'année 2010 marque également la sortie de l'adaptation filmique de la pièce *Incendies*, réalisée par le Québécois Denis Villeneuve. La pièce, tout comme le film, relate l'histoire de jumeaux, Simon et Jeanne, dont la défunte mère leur laisse en héritage une aventure: celle de retrouver leur frère, dont ils ignoraient l'existence, et leur père, qu'ils croyaient décédé. Cette quête les mènera vers les secrets du passé de leur mère, originaire d'un pays du Moyen-Orient en guerre civile qui, sans être nommé, ressemble grandement au Liban. La pièce de Mouawad, tout en posant un portrait critique qui vise à sensibiliser le public aux guerres du Liban, se concentre sur le drame personnel des jumeaux et de leur mère. Le film, quant à lui, offre des images pittoresques de la Jordanie où il a été tourné tout en brossant un portrait des horreurs des guerres du Moyen-Orient. Le film retire par contre toute la poésie lyrique du récit que propose la pièce. L'esthétique filmique ne permet pas une utilisation déclamatoire du langage tel que c'est habituellement le cas dans le théâtre de Mouawad. Dans le film, l'attention est mise sur les images qui dépeignent des situations collectives plutôt que les relations particulières que les personnages entretiennent avec la parole, leur récit. Si à la fin du film, tout comme de la pièce, le dénouement à l'objectif cathartique reste le même, il demeure que les deux productions culturelles transmettent leur message de manières distinctes. Alors que Mouawad se sert d'abord et avant tout de stratégies dramatiques qui créent une identification entraînant de fortes émotions, Villeneuve fait appel à des images, des conditions de vie et des événements historiques ancrés dans une réalité sociopolitique.

Malgré les esthétiques divergentes, le film de Denis Villeneuve a élargi le public touché par l'histoire d'abord racontée par Mouawad, ne serait-ce que par l'immense diffusion que peut obtenir un film comparativement à une pièce de théâtre. À la sortie du film, le réalisateur, les acteurs, et même des élus politiques² se sont multipliés sur les tribunes télévisées afin de signifier à quel point l'histoire relatée par le film et, conséquemment, la situation politique du Moyen-Orient, nécessitent notre attention et sont susceptibles d'éveiller notre sensibilité. Tous ces interlocuteurs ont manifesté une opposition dans l'énonciation entre « nous » qui devons être sensibilisés à ce qui se passe dans « ces pays-là ». Cette opposition entre « nous » (Québécois) et « eux » (Moyen-Orientaux) met en lumière le profond rapport d'altérité qui en est jeu lorsque des Québécois font un film qui porte sur un sujet qui se déroule ailleurs.

La relation d'altérité n'est pas aussi évidente dans le cas de Wajdi Mouawad pour qui les pérégrinations nationales empêchent de définir des relations culturelles binaires et des identités fixes. Sa vie, son passé et ses créations sont partagés entre le Liban, la France et le Québec au point tel que les différents milieux de production peuvent, d'une part, revendiquer son œuvre et, d'autre part, effacer certaines de ses appartenances. Lorsque *Scorched*, la traduction anglaise d'*Incendies*, est mise en scène à Londres au Old Vic Tunnels dans une production de *Dialogue Productions* à l'automne 2010, le programme de la pièce présente le dramaturge comme étant originaire du Liban et navigant entre l'Europe, l'Amérique du Nord et son pays de naissance dans une perspective internationale. Nulle mention n'est faite de l'appartenance québécoise du dramaturge,

² Maria Mourani, députée fédérale du comté d'Ahunstic et Denis Coderre, député fédéral du comté de Bourassa.

alors qu'au Québec, le théâtre de Mouawad est naturellement compris comme étant inscrit dans le répertoire québécois.

Wajdi Mouawad est-il Québécois, Canadien, Français ou Libanais ? Quel corpus peut se réclamer de son œuvre ? L'objectif de ce mémoire n'est pas de proposer une simple réponse à cette question, mais plutôt d'analyser les tensions qui sont à l'œuvre lorsqu'il s'agit de parler du discours de la « nation » dans l'œuvre d'un auteur qui ne s'en réclame d'aucune. Ce mémoire s'intéressera à ces questions en se basant sur une analyse discursive et en adoptant un point de vue qui s'intéresse en premier lieu aux productions théâtrales et aux textes publiés au Québec. Le premier chapitre sera dédié à cerner l'apport de Mouawad au sein du théâtre québécois en faisant un tour d'horizon historique de certaines préoccupations politiques et esthétiques qui ont marqué celui-ci. Ce chapitre permettra également d'analyser le discours critique sur l'œuvre mouawadienne grâce à une revue des écrits savants qui lui sont consacrés. Le deuxième chapitre portera sur le discours de l'auteur en interrogeant le récit des origines qui est mis en place dans les écrits de Wajdi Mouawad, les liens que ce récit entretient avec les appartenances nationales de l'auteur, ainsi que la vision de l'engagement de Mouawad et ses interventions politiques sur la scène publique. Le troisième chapitre s'attardera quant à lui à une analyse dramaturgique des pièces de la tétralogie *Le sang des promesses* en mettant au jour le fonctionnement rhétorique de l'œuvre et la manière dont ce théâtre évolue dans le contexte d'une parole performative. Finalement, le quatrième chapitre portera sur le discours national tel qu'il est construit dans l'œuvre à travers les différentes appartenances et résistances à la nation, définie comme l'organisation discursive d'une

population, en s'intéressant à la fois à la situation particulière du Québec et à la construction du Moyen-Orient.

MÉTHODOLOGIE

Une méthode par étape : discours de l'auteur, de l'œuvre et du social

Suivant les chapitres, la notion de discours sera étudiée selon différentes perspectives – discours auctorial, dramatique et national – de façon à analyser le texte dans une perspective poétique et contextuelle, en s'attardant à la fois à la situation d'énonciation (qui parle ? à qui ? dans quelles conditions ?) et, surtout, à *ce qui est dit*. Cette mise en lumière du discours, défini comme étant une perspective construite sur l'objet de la représentation, permet de relever comment les pièces de théâtre à l'étude représentent un monde où s'opposent des populations dont les différentes appartenances nationales définissent des identités particulières.

Théoricien du discours issu de la pragmatique et de la linguistique, quoique interpellé par la sociologie du texte, Dominique Maingueneau affirme que la littérature est un discours constituant, c'est-à-dire « validé par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même » (Maingueneau, 2004 : 47) dont la légitimation et le sens s'effectuent par le positionnement, actif ou non, d'une parole, d'un auteur, ou d'une œuvre. Pour Maingueneau, tout auteur doit assurer la légitimité de ses propres textes à travers son positionnement, c'est-à-dire autant la place qu'il occupe au sein du champ littéraire que dans la société dans son ensemble :

En ce qu'elle relève de l'analyse du discours, une analyse de la "constituance" des discours constituants doit s'attacher à montrer la connexité de l'intradiscursif et de l'extradiscursif, l'intrication d'une organisation textuelle et d'une activité énonciative. Leur énonciation se déploie comme dispositif de légitimation de son propre espace, y compris sur son versant institutionnel, elle articule l'engendrement d'un texte et une manière de s'inscrire dans un univers social (Maingueneau, 2004 : 48).

Ce positionnement passe notamment par la paratopie, c'est-à-dire l'espace consacré à la littérature qui se distingue de la société sans pour autant totalement s'en détacher : un lieu créateur qui désigne une négociation entre le lieu et le non-lieu, c'est-à-dire le hors-lieu de la littérature. Mouawad se positionne tantôt comme éternel étranger, tantôt en clamant la singularité particulière des artistes. Ce positionnement actif permet justement à l'auteur de légitimer son œuvre, laquelle est empreinte de son énonciation personnelle.

Le troisième chapitre du mémoire, qui porte sur le discours et la construction de l'œuvre, étudiera spécifiquement la construction du discours théâtral dans les pièces à l'étude. Toujours selon Maingueneau, les contenus et les modes de transmission ne doivent pas être opposés, mais compris selon un dispositif (2004 : 49). La dramaturgie, comme outil qui permet de comprendre le système de représentation des textes dramatiques, sert ici à décoder ce système, principalement grâce à la méthode de Jean-Pierre Ryngaert, chercheur en études théâtrales inspiré par le structuralisme, particulièrement dans ses ouvrages *Lire le théâtre contemporain* (1993), *Introduction à l'analyse du théâtre* (2008) et *Éléments pour une histoire du texte de théâtre* (1997), le dernier titre en collaboration avec Joseph Danan. Les propositions méthodologiques de Patrice Pavis, spécialiste de la sémiologie théâtrale, seront également utilisées. À travers l'étude de différentes composantes dramatiques, telles que la fable, l'intrigue, l'action, l'utilisation du langage et les genres, il sera possible de mettre à jour la construction des

œuvres de manière à dévoiler leur dispositif rhétorique, tel que le propose le philosophe

Michel Foucault :

L'analyse du champ discursif est orientée tout autrement ; il s'agit de saisir l'énoncé dans l'étroitesse et la singularité de son événement ; de déterminer les conditions de son existence, d'en fixer au plus juste les limites, d'établir ses corrélations aux autres énoncés qui peuvent lui être liés, de montrer quelles autres formes d'énonciation il exclut. [...] La question propre à une telle analyse, on pourrait la formuler ainsi : quelle est donc cette singulière existence, qui vient au jour dans ce qui se dit, – et nulle part ailleurs ? (Foucault, 1969 : 42-43)

Finalement, la dernière partie de mon mémoire s'inspire des idées d'Edward Said.

Avec ses livres *L'orientalisme* et *Culture et impérialisme*, le théoricien en études littéraires et culturelles a montré comment la littérature a participé – et résisté – aux entreprises coloniales et impérialistes qui ont touché la majorité du monde actuel. En explorant comment les œuvres, tout en étant le produit créatif d'individus particuliers, participent de la relation entre culture et impérialisme (Said, 2000 : 25) et de la construction d'identités culturelles et de conceptions nationales, Edward Said a jeté les bases des études postcoloniales. Cherchant à adapter les idées de ce champ d'études au contexte francophone, Jean-Marc Moura développe quant à lui une méthode d'analyse sociodiscursive visant à « mettre en évidence un ensemble de questions interdépendantes, tout à la fois idéologiques, institutionnelles et formelles, qui orientent l'activité littéraire à une époque et dans une région données, tout en évitant un fonctionnement binaire colonial/postcolonial pour privilégier une approche transnationale » (1999 : 3). Ma recherche adopte cet objectif en tentant de mettre en lumière les diverses positions et stratégies formelles mises en place dans l'œuvre de Mouawad qui construisent et rejettent l'objet discursif de la nation, tout en réagissant à un monde où dominant des idéologies impérialistes. Cette dernière partie de mon mémoire permettra de compléter cette recherche qui vise finalement, suivant le projet foucauldien, à montrer la participation de

l'œuvre théâtrale de Wajdi Mouawad à la construction du discours sur la nation, qu'elle soit québécoise, libanaise ou française.

Prémises théoriques sur le discours

Mon mémoire s'appuie sur certaines notions théoriques de la méthodologie de l'analyse de discours. D'abord, ma réflexion tient compte de la parole performative, définie par John Langshaw Austin comme étant « l'énonciation [d'une] phrase [qui] est l'exécution d'une action » (Austin, 1970 : 40). En définissant les conditions dans lesquelles l'énonciation de phrases ne décrit pas seulement une action, mais la *fait*, ce professeur en philosophie morale intéressé par les problèmes de linguistique a jeté les bases d'une conception du langage selon laquelle celui-ci n'est pas qu'un canal de communication, mais peut véritablement être un outil pour l'action.

Tout en refusant des considérations strictement biographiques qui associent unilatéralement la vie et l'œuvre, ma recherche se base sur la prémisse selon laquelle l'identité complexe et transnationale de Wajdi Mouawad participe au discours élaboré dans son œuvre et à sa légitimation. L'objectif ici est de complexifier les diverses identités nationales qui prennent place dans le discours auctorial et celui de l'œuvre en s'attardant au fonctionnement et aux détournements de la construction identitaire nationale de l'auteur et de l'inscription de ces occurrences liées à l'idée de « nation » dans ses pièces. Je propose ainsi une association entre la mise en place du discours de l'auteur et la performativité de sa parole théâtrale. Cette idée repose sur les présupposés théoriques de Maingueneau qui refuse l'idée selon laquelle devraient être séparées une approche interne et une approche externe des textes. Il propose plutôt d'étudier la

littérature d'après l'espace dans lequel elle évolue, comme objet jamais stable, mais plutôt en constante transformation :

"Objet" et "sujet" sont en interaction permanente à l'intérieur des pratiques et des institutions qui, à des titres divers, ont en charge les textes. La constitution des "objets" et des procédures d'analyse varie avec le statut des agents, des places qu'ils occupent dans la production et la circulation des discours (Maingueneau, 2004 : 5).

L'analyse du discours littéraire permet ainsi de rigoureusement déterminer comment la parole de l'auteur et de l'œuvre s'articulent comme agents transformateurs. Non seulement la parole performative de Mouawad s'inscrit, tel que le suppose Austin, dans une logique du *faire*, mais la structure dramatique des œuvres implique une volonté d'action sur les spectateurs dans une perspective engagée. Pourtant, le discours des œuvres n'est pas nécessairement en accord avec celui énoncé par l'auteur. Mouawad soutient par exemple une nécessité du vivre ensemble alors que les œuvres appuient une logique selon laquelle les appartenances nationales séparent des populations foncièrement différentes. L'analyse du discours littéraire permettra ainsi d'analyser comment ces composantes du discours se rejoignent et se contredisent.

La troisième prémisse de ce mémoire repose sur les recherches de Michel Foucault sur le discours, telles qu'elles sont développées dans *Les mots et les choses* et *L'archéologie du savoir*. Pour le philosophe, les différentes disciplines du savoir doivent être étudiées non pas séparément, mais comme un ensemble dont le tissu intrinsèque de relations énonciatives crée des formations discursives. Le discours est compris comme une énonciation nécessairement performative qui a le pouvoir de construire des objets. Le projet foucauldien consiste à mettre à jour la puissance des réseaux énonciatifs qui

supportent et créent ces objets discursifs, dans le cas qui nous intéresse, la « nation ».

Foucault affirme à ce sujet :

[J]e voudrais montrer que le discours n'est pas une mince surface de contact, ou d'affrontement, entre une réalité et une langue, l'intrication d'un lexique et d'une expérience ; je voudrais montrer [...] qu'en analysant les discours eux-mêmes, on voit se desserrer l'étreinte apparemment si forte des mots et des choses, et se dégager un ensemble de règles propres à la pratique discursive (Foucault, 1969 : 71).

Mon mémoire de maîtrise se présente comme une analyse contemporaine des inscriptions discursives des relations transnationales telles qu'elles prennent place dans les pièces de la tétralogie *Le sang des promesses* du dramaturge Wajdi Mouawad. Cette analyse est effectuée dans l'objectif de poser un regard critique sur les manières dont les représentations culturelles réfléchissent aux relations qui sont construites entre les populations à travers le concept de « nation ». Elle mettra en lumière comment les pièces de théâtre, bien qu'étant les œuvres singulières d'un individu particulier, posent un regard, et un discours, sur le monde qu'elles représentent. Le créateur Wajdi Mouawad, actif dans un désir d'intervention sur la scène publique, articule un discours sur l'engagement artistique tout en mettant en scène des pièces qui, par leur appel à des émotions tragiques, provoquent de fortes réactions chez le spectateur. De plus, l'auteur adopte un positionnement d'apatride qui échappe aux règles nationales. Il s'adresse également à des Québécois tout en présentant des actions et des personnages migrants, libanais, québécois, français, complexifiant par le fait même le rapport d'altérité des spectateurs. C'est l'étude de ces divers positionnements qui permettra de déterminer, en fin de parcours, comment le discours de cet auteur qui semble échapper à tous les ensembles nationaux participe néanmoins à la construction de l'objet discursif qu'est la « nation ».

Chapitre 1 : Wajdi Mouawad et le théâtre québécois : histoire et état des recherches

Les archives que fouille un historien du théâtre sont souvent considérées comme étant d'une stabilité immuable que seuls de nouveaux regards, de nouvelles découvertes, peuvent bousculer. L'archive vivante, quant à elle, se transforme au fil d'un présent où est réduite une mise à distance historique. Les métamorphoses continues de l'archive vivante sont néanmoins tout autant influencées par la multiplication de perspectives critiques qui tentent de définir, avec les difficultés d'un rapport synchronique, les caractéristiques générales du théâtre contemporain. Celles-ci apparaissent comme instables, indéfinies, issues d'une esthétique postmoderne de l'hybridité et de l'intertextualité (L'Hérault dans Beauchamp et David, 2003 : 171). Entre rupture et continuité, quelles relations les pratiques textuelles et scéniques d'aujourd'hui entretiennent-elles avec l'histoire récente du théâtre ? Après 1980, date symbolique de transition (notamment à cause du référendum sur la souveraineté), s'amorce au Québec la pratique d'un théâtre aux esthétiques éclatées (Godin et Lafon, 1999). À partir des années 1980, le théâtre québécois se détache de fortes préoccupations politiques, le plus souvent liées à la question nationale et à l'affirmation identitaire des francophones, pour s'ouvrir sur un travail davantage préoccupé par des questions esthétiques où l'individu prime sur le collectif.

Dans ce contexte historique, comment considérer l'activité théâtrale des années 1990 et 2000, lesquelles ont vu naître le travail de Wajdi Mouawad ? L'exploration de cette question permettra une mise en contexte du théâtre mouawadien au sein de la production nationale québécoise puisque l'œuvre du dramaturge, à l'image de l'ensemble du théâtre

québécois, apparaît résolument tributaire du passage opéré ces quarante dernières années « d'une écriture de l'identitaire à une écriture de l'individu » (Leroux, 2009a). Ce chapitre fera un tour d'horizon de l'histoire récente et des caractéristiques du théâtre québécois après les années quatre-vingt. Les écrits savants se penchant sur l'œuvre de l'auteur à l'étude seront ensuite examinés dans l'objectif de dégager la nature de la réception critique de l'œuvre.

LA BRÈCHE DES ANNÉES QUATRE-VINGT

Question nationale et réflexivité collective

L'histoire du théâtre au Québec commence peut-être avec les représentations de pièces françaises en territoire conquis. Ou alors, elle commence avec la mise sur pied de scènes et de théâtres « nationaux » au cours du dix-neuvième siècle. Ou avec la représentation de *Tit-Coq* en 1948, création de celui qui est considéré comme étant le père du théâtre québécois, Gratien Gélinas. Pierre L'Hérault désigne effectivement le personnage de Tit-Coq comme incarnant la naissance du personnage dramatique québécois dans sa difficulté à être américain et sa résistance à une parenté française (2003 : 158). Pourtant, et suivant l'idée de Jean-Marc Larrue qui remarque que les débuts de l'histoire du théâtre québécois sont perpétuellement remis à une date ultérieure (Larrue, 1988-89), le statut « d'origine » du théâtre canadien-français sera retiré au personnage de Gélinas, à la faveur d'une genèse encore une fois reportée. D'après Jean-Claude Germain, le théâtre proprement « québécois » naît en 1968 avec la création des *Belles-Sœurs* de Michel

Tremblay, date qui fait actuellement consensus. Que le théâtre québécois commence avec *Tit-Coq* ou *Les Belles-Sœurs*, ses débuts se définissent dans un cas ou dans l'autre par le recours à une parole, des récits et des personnages ancrés dans le vécu québécois, fondant par le fait même l'importance du socle spéculaire qui définit la pratique théâtrale québécoise. Le théâtre québécois se présente dès le départ, et jusque dans les années 1980, comme la mise en scène réflexive de la population qui le contemple. Dans ce contexte, l'identité québécoise s'actualise dans un théâtre où la parole et le vécu d'un peuple peuvent exister au sein de manifestations dramatiques qui agissent en miroirs.

Reflète renvoyant et définissant l'identité collective québécoise, le théâtre, dès ses origines, réfléchit (à) la nation et s'affirme comme un terreau important du mouvement d'abord patriotique, ensuite souverainiste. Dominique Lafon rappelle d'ailleurs que le milieu théâtral québécois a longtemps été le compagnon de route de la question nationale (Lafon dans Beauchamp et David, 2003 : 182). Cette tendance n'est pas isolée : au cours des années 1960 et 1970, la majorité des scènes occidentales mettent de l'avant théâtre politique, engagement social et créations collectives. Au Québec, c'est précisément à travers l'affirmation nationale et les revendications sociales que se vit ce mouvement d'effervescence militant. Certains chercheurs nuancent pourtant cette idée communément acceptée en affirmant que le théâtre de cette époque n'est pas tant véritablement engagé que plus spécifiquement spéculaire (Godin dans Hamel, 1997 : 195). L'objectif n'est donc pas tant de revendiquer des positions politiques mais plutôt de poser le théâtre comme le reflet collectif d'une population, d'une nation en devenir. Entre la nécessité de jouer des textes à portée sociale et une volonté politique nourrie par les mouvements

sociaux, c'est plutôt la collectivisation de l'acte théâtral qui prime, de la création des *Belles-Sœurs* à celle de *Vie et mort du roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard en 1979.

Pourtant, la voix de l'auteur est forte et manifeste dans ces deux exemples, venant contredire l'apparent collectivisme que présentent ces deux pièces qui mettent en scène des groupes de personnages aux réactions effervescentes face à des rebondissements rocambolesques. Bien que Jean-Pierre Ronfard et Michel Tremblay soient deux personnages du théâtre québécois dont la voix personnelle se fait définitivement entendre à travers leurs pièces, *Les Belles-Sœurs* et *Vie et mort du roi Boiteux*, en tant que représentations qui balisent la période de 1968 à 1979, mettent de l'avant une spectacularisation du collectif, l'existence hyperbolique d'un groupe. À cette époque, il y a nécessité d'inscrire la pratique théâtrale comme acte communautaire qui revendique et reflète l'unicité d'une population. L'objectif du théâtre de cette époque est, certes, de dénoncer des injustices. Mais il s'agit d'abord et avant tout d'une affirmation identitaire qui vise à représenter les particularités de la société québécoise en lui donnant une existence dramatique.

À la suite de l'époque dorée du théâtre politique, se vit ailleurs en Occident le désenchantement économique et individualiste des années 1980. Au Québec, la population et le milieu théâtral subissent les contrecoups de la défaite de l'option souverainiste du référendum de 1980 : un profond désabusement par rapport à la question nationale s'exprime de part et d'autre. Date charnière pour l'histoire théâtrale du Québec, 1980 est désignée par les chercheurs comme marquant le début d'une ère nouvelle où une attention esthétique est dorénavant de mise, autant au niveau littéraire et dramatique que théâtral, alors qu'on constate un désintérêt quant à la portée sociale et politique des textes

(Riendeau et Andrès dans Hamel, 1997 : 210). Plus encore, c'est le milieu théâtral dans son ensemble qui semble rejeter les questionnements politiques et nationaux : « le théâtre québécois des années quatre-vingt se caractérise par un désengagement à l'égard du politique, entériné par la critique, sanctionné par le silence des ténors des années soixante-dix » (Godin et Lafon, 1999 : 94-95).

S'il est indéniable que la thématique nationaliste n'occupe plus une place prépondérante sur les scènes du Québec après le référendum de 1980, il reste que le socle spéculaire qui fondait jusque là le théâtre québécois ne s'anéantit pas du jour au lendemain. Godin et Lafon relèvent les caractéristiques liées à l'affirmation nationale qui se trouvent au sein même de la pièce-phare de cette période considérée comme désengagée, c'est-à-dire *Vie et mort du Roi Boiteux*. Dans cette fresque carnavalesque du Français Jean-Pierre Ronfard qui multiplie les références culturelles étrangères, c'est l'alternance entre la langue parlée et la langue littéraire, ainsi que l'ancrage dans la géographie et l'histoire du Québec qui définissent son appartenance au répertoire national (Godin et Lafon, 1999 : 22-23). Hervé Guay insiste lui aussi sur l'importance des propositions formelles et la manière dont elles témoignent d'une réflexion liée à la question nationale. Il soutient que ces réflexions sont incessantes au cours de l'histoire du théâtre québécois et restent fortement liées aux aspects de la représentation de l'acte théâtral (St-Hilaire et Guay, 1994 : 22). Cette préoccupation pour les liens qu'entretiennent les propositions formelles et l'ancrage national est partagée par des critiques québécois qui s'efforcent de constituer un répertoire dramatique national en définissant les pièces marquantes qui devraient être rejouées d'ici l'an 2000 (dossier de la revue *Jeu*, n° 47, 1988). Manifestement, même après 1980, le théâtre québécois se pose

toujours comme un important lieu de réflexions sur l'appartenance et la définition de la nation, bien qu'il semble être débarrassé « de sa carcasse nationalo-patrimoniale », tel qu'en appelait le critique Robert Lévesque (Godin et Lafon, 1999 : 138).

Plus de trente ans après le premier référendum, il semble que la question nationale ne se soit pas pour autant évaporée dans un effritement de pratiques militantes, mais qu'elle se soit plutôt transformée au fil de l'évolution d'une dramaturgie spéculaire et collective à des modes de représentation individuels, et même intimes. À ce sujet, Godin et Lafon écrivent que les transformations effectuées entre les années 1970 et la décennie suivante doivent être vues comme une évolution plutôt qu'une rupture. Cette « crise idéologique [...] ne se manifeste plus dans la revendication explicite de l'engagement, mais demeure perceptible dans la récurrence de certains *topoi* symboliques » (Godin et Lafon, 1999 : 200). C'est l'affirmation d'identités minoritaires et le détournement de figures normatives, comme la famille, qui fondent désormais la pierre angulaire de la représentation québécoise. Les créateurs aux identités multiples font entendre leur voix : homosexualité et territoires féminins sont à l'honneur, sans oublier le théâtre écrit par les immigrants. Celui-ci, d'après Pierre L'Hérault, est « plus individuel que collectif, [...] un aveu, la différence étant ici la porte obligée de la connaissance de soi plutôt qu'une bannière » (L'Hérault dans Bednarski et Oore, 1997 : 154). Le théâtre pratiqué par les immigrants, à l'instar du théâtre québécois dans son ensemble, déconstruit l'identité nationale en différentes composantes en mettant de l'avant la multiplicité des identités possibles au sein de ce territoire.

L'énonciation communautaire demeure le principal aspect que le théâtre québécois délaisse après les années 1980, pour plutôt mettre en place des prises de parole

individuelles qui affirment des différences subjectives. Sans soutenir que ces pratiques théâtrales soient dépolitisées et dénuées d'une préoccupation nationale, il semble qu'elles réorientent la représentation et l'existence d'identités d'une unicité à des possibilités multiples : « La différence, cette fois, tient au fait que la dramaturgie québécoise ne repose plus sur un projet politiquement identitaire, mais plutôt sur une multiplicité d'identités en devenir et, le théâtre l'impose tout de même, en dialogue » (Leroux, 2009a : 339).

La représentation en question : le retour au texte

Suivant cette logique du passage d'une énonciation collective à une énonciation individuelle, la multiplicité de représentations identitaires permet la redéfinition de la langue et l'identité québécoises sur scène. C'est la représentation théâtrale dans son ensemble qui est remise en question pour les dramaturges des années quatre-vingt, tel que le soulève Gilbert David (1995 : 197). En abandonnant un mode de représentation spéculaire, la théâtralité québécoise repense son rapport au réel. N'ayant plus à cœur d'offrir une représentation vraisemblable de leur vécu aux spectateurs, les dramaturges affirment la subjectivité de leurs voix en puisant leur matériau dramatique à même leur existence (Godin et Lafon, 1999 ; Leroux, 2009a). Les spectateurs, quant à eux, restent égarés face à des expériences dramatiques qui ont comme principal objectif de repenser la représentation et le langage :

Le spectateur québécois ne saurait, non plus, reconnaître son " vrai monde ", sinon par bribes, à travers des allusions et, plus rarement encore (surtout chez Chaurette), dans le recours à la langue parlée. Il ne parle guère de lui-même, de sa famille ou de son environnement social, mais c'est toujours lui, l'auteur, qui parle : parole théâtrale éminemment personnelle et totalement assumée qui

ambitionne ouvertement – c’est pourquoi les critiques sont interpellés, pas les spectateurs – de redéfinir la théâtralité elle-même (Godin et Lafon, 1999 : 105-106).

Au sein de ce courant où les explorations esthétiques prennent une place prépondérante, on observe un retour marqué vers la primauté du texte. Par exemple, les textes de Normand Chaurette sont d’abord qualifiés « d’injouables » (Godin et Lafon, 1999) jusqu’à ce qu’ils soient joués et rejoués. Godin et Lafon insistent quant à eux sur la théâtralisation de l’écrit chez René-Daniel Dubois. Ces dramaturges-clés des années quatre-vingt effectuent un travail significatif sur le langage théâtral, qui perd ses accents de jocal identitaire. À cette période, le langage se théâtralise au cœur d’un texte qui retrouve « une force motrice » (Moss, 1997 : 117). Les personnages sont dès lors définis par leur parole et leur utilisation du langage, non pas dans une dimension collective tel que c’était le cas dans le cadre d’un parler populaire, mais bien sous la forme d’actions dramatiques individualisées.

Depuis le retour à la primauté du texte et l’expression d’une énonciation individuelle qui ont marqué le passage aux années quatre-vingt, qu’en est-il du théâtre ayant suivi cette époque charnière ? Dans leur introduction à *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Bednarski et Oore relèvent, en 1997, trois caractéristiques du théâtre de la décennie : l’importance de la spectacularisation, la mainmise du metteur en scène et le retour aux textes de répertoire. Si cette dernière composante insiste sur l’importance toujours marquée au sein du milieu théâtral de créer une pratique artistique qui soit ancrée au sein de la nation québécoise, il est à se demander si l’augmentation du rôle du metteur en scène ne remet pas en question la primauté du texte. Plutôt que de poser ces deux composantes en opposition, il semble plutôt que le théâtre québécois contemporain assume un rôle de représentation totale face aux diverses composantes artistiques. Sans

que le texte ne soit négligé, il apparaît assumer une théâtralité dramatique qui soit appuyée par des efforts de mise en scène et d'esthétique visuelle. Nommons à titre d'exemple le travail de Robert Lepage, qui, bien qu'il soit souvent désigné comme étant un théâtre de l'image, ne néglige pas pour autant l'importance du texte. Les productions du théâtre Pas-à-Pas, sous la direction artistique de Claude Poissant, ont mis en scène à plusieurs reprises les textes de Larry Tremblay où le travail sur le langage est primordial (*The Dragonfly of Chicoutimi*, par exemple, est écrit dans un anglais à la syntaxe française, mettant de l'avant la déterritorialisation de la langue). Finalement, le travail des metteurs en scène Denis Marleau et Brigitte Haentjens reconnaissent l'aspect central des textes qu'ils mettent en scène, tout en imposant une indéniable esthétique personnelle à leurs productions et ce, bien que leurs styles se trouvent aux antipodes.

Le théâtre de Wajdi Mouawad s'inscrit dans ce contexte où le texte et l'image ne sont pas mis en opposition. L'écriture scénique mouawadienne est porteuse d'un puissant souffle qui situe le texte au cœur de l'acte théâtral, alors que les images participent tout autant à l'œuvre artistique dans sa totalité. Tout en situant l'action dans un contexte national québécois, les pièces de Mouawad, à l'instar de la dramaturgie des années 1980, mettent en scène des personnages définis par leur rapport au Verbe et à leur parole et dont les paroles marquent la progression de leurs actions. Bien que central, le texte reste au service de la représentation dans un acte résolument scénique. En mettant de l'avant une voix individuelle forte, manifeste, qui se réclame d'un discours collectiviste, cette écriture s'inscrit dans une tradition du théâtre québécois développé au cours des années 1980. Le théâtre mouawadien est empreint d'un héritage québécois en déployant des pratiques formelles qui s'inscrivent en continuité avec le passage d'une dramaturgie

spéculaire et collective à l'émergence d'une diversité de points de vue énonciatifs. Bien qu'il mette en scène des identités exiliques et se positionne au carrefour de divers espaces nationaux, tel que nous le verrons au deuxième chapitre, le théâtre mouawadien se réclame du répertoire national québécois.

CONTEXTE ET RÉCEPTION CRITIQUES

Écrivain migrant et/ou enfant chéri du théâtre québécois ?

Le théâtre de Wajdi Mouawad, non seulement s'inscrit dans le répertoire national québécois, mais semble également en être l'héritier tout désigné, notamment à travers sa filiation avec Robert Lepage. Marchant sur la même route, Lepage, en épopée, partirait à la quête d'autres territoires tandis que Mouawad, en odyssee, tenterait de rentrer chez lui (Mouawad dans Côté 2005). Cette métaphore traduit les ressemblances et dissemblances de leurs projets esthétiques, tout comme le bagage théâtral québécois auquel Mouawad fait appel dans son œuvre. L'appartenance évidente du théâtre mouwadien à l'histoire du théâtre québécois explique en partie le succès presque immédiat de l'auteur à sa sortie de l'École nationale de théâtre, et ce, bien que l'œuvre soit marquée d'une nouveauté souvent désignée du sceau de l'altérité par la critique. Dès 1994, Stéphane Lépine signe un essai, selon ses mots à « mi-chemin de l'exercice d'admiration » (80), qui s'enthousiasme de la voix de Mouawad, « atypique, ouverte sur l'ailleurs, sur l'Autre, sur l'étrangeté » (idem). Comparant le jeune dramaturge à Réjean Ducharme et Claude Gauvreau, Lépine célèbre ce théâtre qui, contrairement à la majorité du théâtre québécois

où il ne se passe rien, si ce n'est que l'évocation douloureuse de faits passés (1994 : 86), est tout entier dans le présent de l'action. Inscrivant d'emblée le dramaturge sous le signe de l'altérité, Lépine met l'accent sur cette « irruption de l'Autre », selon le titre de son essai, affirmant que dans le théâtre de Mouawad, « peut-être n'est-ce pas tant le théâtre québécois qui s'ouvre à l'Autre que l'Autre qui fait ici irruption, qui s'impose à nous sans même que nous l'ayons désiré » (1994 : 84). Quelques années plus tard, c'est un discours similaire qui se retrouve dans les écrits de Pierre L'Hérault, l'un des premiers spécialistes de l'œuvre mouawadienne. En soulignant la place de plus en plus importante que Mouawad occupe au sein du théâtre québécois, L'Hérault affirme à propos de cette langue qu'il s'agit de « l'une des plus belles et des plus riches » de la production théâtrale québécoise (L'Hérault, 2000 : 36). L'année suivante, le chercheur et critique désigne l'auteur comme l'un des créateurs aux textes porteurs pour la première décennie des années 2000 du théâtre québécois (L'Hérault, 2001).

Dès ses premières pièces, l'apport artistique de Wajdi Mouawad est reconnu par la critique, tout comme le renouveau qu'il apporte au champ théâtral québécois. Bien que les pièces de Mouawad s'inscrivent dans la tradition du théâtre québécois, l'origine « autre » du dramaturge est une composante incontournable. Alors que Lépine met l'accent sur son altérité, L'Hérault, tout en soulignant son origine étrangère, met en garde contre une telle qualification réductrice (L'Hérault, 2001 : 132). Au fil des années pendant lesquelles la reconnaissance du dramaturge s'accroît, cette appellation étrangère est de moins en moins utilisée. S'il semble que le milieu théâtral connaisse suffisamment l'histoire personnelle du dramaturge pour ne pas avoir à souligner à tout coup ses origines, Mouawad reste souvent considéré comme un écrivain apportant un regard

extérieur sur la littérature et le théâtre québécois, caractéristique intrinsèquement liée à la littérature migrante. Cette catégorie est définie par Michel Biron, Fernand Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge dans l'*Histoire de la littérature québécoise* comme étant un :

terme qui désigne à la fois des écrivains immigrants et une nouvelle esthétique littéraire, essentiellement fondée sur des critères thématiques (récits de migration ou d'exil, espace identitaire, deuil de l'origine, inscription de personnages d'étrangers, etc.), mais aussi sur la présence de plusieurs langues ou de plusieurs niveaux de langues à l'intérieur du texte (Biron *et al.*, 2007 : 561).

Bien que plusieurs théoriciens (Jeannette Der Toonder, Simon Harel, Pierre Nepveu et Régine Robin, entre autres) se soient penchés sur la notion au cours des dernières années afin de remettre en question le déterminisme identitaire culturel qu'elle suppose, il n'en demeure pas moins que, jusqu'à ce jour, la critique continue à considérer Wajdi Mouawad comme un créateur dont une clé interprétative importante réside dans le fait qu'il est originaire du Liban. Plus précisément, l'apport théorique que font Hildebrande et Moisan à cette catégorie littéraire semble particulièrement s'appliquer à Mouawad. Tout en affirmant que les écrivains nés au Québec et ceux nés à l'étranger écrivent dans le même contexte socioculturel et institutionnel, les auteurs s'appuient sur la prémisse selon laquelle ces écrivains migrants n'y posent pas le même regard, leur position énonciative étant nécessairement différente, extérieure (Hildebrande et Moisan, 2001 : 12). Suivant cette idée, il semble que la critique québécoise adopte Mouawad comme figure d'altérité tout en venant alimenter et contribuer à la richesse du théâtre québécois. À l'instar de cette subtile différenciation, il est révélateur que la majorité des chercheurs ayant publié des articles sur l'œuvre de Mouawad à l'extérieur du Québec qualifient avec précision son origine. Qu'il soit décrit comme « Canadien d'origine libanaise » (Grutman et Ghadie, 2006), « d'origine libanaise et d'expression française » (Torschi, 2008 : 111), d'« auteur libanais vivant au Québec » (Parisse, 2008 : 335) ou d'écrivain canadien

d'expression française et d'origine libanaise (LaPorte, 2009 : 1), Wajdi Mouawad est défini d'emblée comme possédant une identité nationale complexe devant être expliquée. Quant à Grutman et Ghadie, ils détournent en partie la problématique en prédisant le statut international de l'auteur, écrivant qu'il est « en passe de devenir une figure marquante de la relève théâtrale dans la francophonie » (Grutman et Ghadie, 2006 : 91). Cette insertion au sein de la francophonie s'inscrit en continuité avec l'adhésion de l'écrivain au manifeste *Pour une littérature-monde*, dans lequel il signe l'essai biographique « Je t'embrasse pour finir » (Mouawad, 2007). Outre les occurrences qui mettent l'accent non pas sur l'origine de l'auteur, mais bien sur son utilisation de la langue française, il reste que la recension des écrits savants sur l'œuvre montre que la critique perçoit Wajdi Mouawad comme un artiste à l'origine transnationale complexe, et le plus souvent « autre ».

Entre autobiographie et intimité : voix et parole de l'auteur

Si le rapport d'altérité suppose souvent une spécificité de la voix, comme si la parole de l'autre était nécessairement unique et différente, il est indéniable que cette subjectivité de l'énonciation se retrouve chez Mouawad, eu égard son origine « autre ». D'ailleurs, le théâtre québécois, après les années 1980, nous l'avons vu, donne une place prépondérante à la voix individuelle de dramaturges qui font de leur vie un matériau scénique. Cette tendance autofictionnelle, présente chez Mouawad, a attiré l'intérêt de quelques chercheurs qui se sont penchés sur la question (Godin, 2000 ; L'Hérault, 2004b ; Leroux, 2004 et 2009a). Plutôt que s'en tenir à une stricte lecture biographique des pièces, ces chercheurs ont travaillé à complexifier les liens entre la vie de l'auteur et son œuvre.

Utilisant le récit migratoire de Mouawad comme point de départ, Pierre L'Hérault affirme néanmoins la nécessité de ne pas s'y restreindre aveuglément, et explique qu'« il y a autant de raisons de nier que d'affirmer la dimension autobiographique de la dramaturgie de Wajdi Mouawad » (L'Hérault, 2004b : 97). Néanmoins, L'Hérault soulève la filiation onomastique de plusieurs personnages de Mouawad, qui arborent, à l'instar de leur auteur, la lettre « W » au début de leur prénom. L'Hérault insiste ensuite sur l'engagement exceptionnel du dramaturge face à ces créations, étant parfois auteur, metteur en scène et acteur au sein d'une même production. Pour L'Hérault, ces deux éléments participent à l'amalgame inextricable entre la vie et l'œuvre de l'auteur.

C'est une perspective qui est également développée par Diane Godin et Patrick Leroux qui adoptent une approche « autobioscénique » (Godin, 2000; Leroux, 2004 et 2009a), c'est-à-dire qui met l'accent sur la représentation de la vie intérieure de l'auteur, plutôt que sur des épisodes biographiques. Godin analyse la pièce *Rêves* en la mettant en directe continuité avec des textes de Normand Chaurette et René Claude Dubois qui, vingt ans plus tôt, investissaient déjà la figure de l'auteur. Dans cette pièce où il inscrit son parcours d'écrivain, Mouawad donne à son personnage Willem « sa propre voix, des douleurs, ses doutes, son errance » (Godin, 2000 : 32), situant le spectateur littéralement au cœur de sa vie intérieure de créateur. Leroux, quant à lui, se concentre sur la pièce *Seuls*, qui s'inscrit dans une pratique autoréflexive et autofictionnelle ayant comme objectif une mise en danger non seulement créatrice, mais aussi individuelle. En effet, Mouawad a écrit et mis en scène la pièce, mais il y joue aussi l'unique rôle et s'y enlève la parole, son outil privilégié.

En s'intéressant aux processus autoréférentiels dans l'œuvre tout en ne les réduisant pas à de simples inscriptions autobiographiques, ces chercheurs soulignent l'appartenance de l'œuvre de Mouawad à une histoire théâtrale qui s'intéresse aux voix individuelles, tout en remettant en question un certain déterminisme identitaire en lien avec l'écriture migrante. Par ailleurs, ils ne sont pas les seuls chercheurs à relever l'unicité de la voix et de la parole mouawadiennes. La recension des articles savants sur l'œuvre de Mouawad démontre que plusieurs s'intéressent à l'importance du Verbe et de la prise de parole dans l'œuvre, soulignant par le fait même la primauté du texte au sein de ses créations (Godin, 1994 ; L'Hérault, 2004a ; Pépin, 2004 ; Blais, 2005 ; LaPorte, 2009). Pour Diane Godin, la parole chez Mouawad s'apparente au sacré du Verbe. Elle fonde « l'expérience du sens » (Godin, 1994 : 101) et est à la fois créatrice et agissante sur le monde. Dans son article, Geneviève Blais s'attarde quant à elle à la représentation de la guerre dans l'œuvre de Mouawad. Elle insiste sur l'importance de la promesse, tout comme le fait de nommer (les faits, les victimes). Performatives, les paroles agissent dès lors comme un espace de réconciliation qui casse le fil de la haine. Suivant la même idée, la nomination chez Mouawad permet de sauver la mémoire de l'oubli, selon les mots de Pierre L'Hérault. D'après d'autres chercheurs s'étant intéressés à l'œuvre, l'importance de la parole chez Mouawad apparaît comme un fait primordial au point tel qu'ils ne jugent pas nécessaire d'en expliquer les détails et fonctionnements.

Ainsi, les idées communément véhiculées concernant l'œuvre mouawadienne se concentrent autour de deux axes : une production d'un auteur à l'origine multiple et stratifiée, elle est généralement libellée comme étant de la littérature migrante ; elle met également en scène une parole performative qui occupe le centre de l'objet théâtral. Ces

deux idées, développées dans les écrits savants cités jusqu'ici, sont établies comme étant les prémisses des travaux des prochains chercheurs qui s'intéressent à l'œuvre. Ceux-ci se concentrent généralement sur des études thématiques. Au sein de la recension des écrits savants sur l'œuvre de l'auteur, on retrouve quelques lectures approfondies sur la critique de la guerre (Godin, 1994 ; Picard, 2003 ; Robert, 2004 ; Blais, 2005) ainsi que sur l'altérité et sur la rencontre de cultures (Lépine, 1994 ; L'Hérault 2004a). Un courant, qui semble dans certains cas inspiré de théories américaines, analyse les œuvres du dramaturge en fonction de leur représentation du traumatisme (*trauma theory*) (Moss 2001 ; Blais, 2005 ; Ouellet, 2005 ; Grutman et Gradie, 2006 ; LaPorte 2009). Lorsqu'il s'agit d'une simple présentation de l'œuvre ou d'un compte rendu, l'héritage, la filiation, l'identité, la mémoire, l'exil et le sacré sont le plus souvent relevés comme étant des thèmes majeurs des pièces. Quant aux mémoires de maîtrise de Véronique Pépin et de Catherine Sirois, ils permettent d'approfondir ces thématiques et leur fonctionnement : le sacré et la filiation dans le cas de Véronique Pépin, et l'identité et la mémoire dans le cas de Catherine Sirois.

La thèse de ce présent mémoire, tout en se nourrissant des considérations thématiques développées par certains chercheurs, s'appuie principalement sur la doxa de l'œuvre, c'est-à-dire les deux caractéristiques les plus relevées dans la revue de littérature des écrits savants de l'œuvre : l'identité transnationale et l'importance de la parole. Ces deux composantes seront ici confrontées et mises en parallèle dans le but de complexifier les idées reçues sur l'œuvre de façon à analyser le discours sur la nation mis en place dans les écrits de Wajdi Mouawad.

CONCLUSION

Ce tour d'horizon de l'histoire récente du théâtre québécois a permis d'insister sur la filiation du travail artistique de Mouawad au sein de l'histoire du théâtre québécois où s'est effectué un passage d'une écriture de l'identitaire à celle de l'individu. Si le théâtre québécois, dans son ensemble, ne s'affirme plus comme le reflet spéculaire d'une identité collective qui s'actualise dans une nation en devenir, les scènes québécoises demeurent un important lieu de réflexions de l'appartenance et de la définition nationales. Ces réflexions se mènent dorénavant sur un mode individuel et subjectif, où les paroles personnelles mettent en reflet différentes identités – homosexuelles, féminines, immigrantes – qui prennent place au sein d'une nation en redéfinition. L'esthétique du théâtre québécois actuel s'affirme également comme un espace où cohabitent des préoccupations liées à la fois au texte et à l'image. Le théâtre québécois contemporain repense ses rapports à la représentation avec des propositions formelles qui s'affirment comme étant d'importants lieux de réflexion dans une perspective d'innovation.

Mouawad s'insère dans ce contexte esthétique comme l'héritier des transformations qui ont jalonnées l'histoire du théâtre québécois. Il s'inscrit dans le passage vers une dramaturgie de l'individu en faisant preuve d'une parole personnelle forte qui exprime sur un mode autoreprésentationnel des représentations de sa vie intime de créateur. La revue des écrits savants s'intéressant aux écrits mouawadiens démontre également l'importance que son œuvre accorde à la puissance du Verbe et à la primauté d'une prise de parole. Le contexte performatif dans lequel évolue le langage de l'œuvre

mouawadienne motive en partie la méthodologie d'analyse de discours qui sera utilisée tout au long de ce mémoire, laquelle suppose le pouvoir d'action de la parole littéraire.

En assumant une voix subjective qui appelle une résonance collectiviste, Mouawad participe aux espaces de réflexion de la définition nationale et ce, même en racontant des récits qui se déroulent ailleurs, tout en se positionnant comme étranger. Il s'agit là de la tension centrale de l'œuvre et du personnage mouawadien : considéré comme « autre » par la critique, porteur d'une identité transnationale complexe, se positionnant comme apatride, Mouawad nourrit néanmoins son travail artistique par les scènes québécoises, au public desquelles il s'est adressé en premier lieu. C'est précisément cette tension qui permet à l'auteur de légitimer son discours, à la fois sur l'ailleurs et la nation, afin de marquer son influence sur le public québécois. Au cours du prochain chapitre, les modalités autobiographiques du discours de l'auteur seront analysées en lien avec son identité migratoire, de manière à comprendre comment Mouawad se positionne comme un personnage apatride à l'identité transnationale.

Chapitre 2 : Le discours d'un auteur apatride dont le jardin fut trop tôt arraché

L'approche de l'œuvre de Wajdi Mouawad, même de manière superficielle, amène rapidement le sentiment de connaître intimement l'auteur. La lecture de ses œuvres semble équivaloir à une conversation amicale tant les détails personnels se multiplient au fil des pages et des différents écrits. L'impression, tenace, que ses pièces de théâtre et ses essais donnent un accès direct à son individualité particulière perdure à mesure que l'on avance dans l'œuvre. Mouawad relate, dans ses écrits, plusieurs épisodes en contexte d'exil et de guerre, le plus souvent liés à l'enfance, qu'il reprend tant dans ses textes essayistiques que dans ses écrits de fiction. Les redites sont régulières, les faits concordent : une lecture autobiographique des œuvres s'impose souvent d'elle-même, sans qu'un pacte autobiographique ne soit nécessairement instauré de la part de l'auteur. Les biographèmes se multiplient au fil des pages et après un certain temps, on ne peut ignorer que Wajdi Mouawad est né au Liban, qu'il a quitté le pays avec sa famille à cause de la guerre civile à l'âge de huit ans, et qu'il a d'abord vécu en France avant d'immigrer à Montréal à l'adolescence.

Considérant la récurrence de ces épisodes dans l'œuvre mouawadienne, il n'est pas étonnant que la critique considère l'auteur le plus souvent comme un écrivain migrant dont l'appartenance nationale ambiguë est désignée comme « autre ». Néanmoins reconnu comme un auteur dont la voix particulière articule une critique de la guerre, la nécessité de la sauvegarde de la mémoire, l'importance de la parole et une démonstration

de l'importance de vivre ensemble malgré le choc de la rencontre avec l'autre, il semble que les faits donnés comme véridiques associés à la vie de l'auteur, tout comme l'ambiguïté de son appartenance nationale participent à la construction d'un personnage apatride et à la validation de son discours. Wajdi Mouawad, non seulement occupe une place privilégiée au sein de l'institution littéraire et théâtrale comme auteur primé, metteur en scène et directeur artistique, mais il prend aussi publiquement position sur des sujets d'actualité tels que la guerre, le rôle de l'État, la place des artistes dans la société et la nécessité d'écouter leur parole. Ces multiples facettes de la scène d'énonciation de l'auteur participent à la construction de son discours, compris comme un ensemble organisé qui unit pièces de théâtre, textes de fiction et divers essais.

Puisque Mouawad met en scène les mêmes problématiques et épisodes dans son œuvre de fiction et son œuvre essayistique, ces redites viennent construire une œuvre totale où la réalité et la fiction s'entremêlent de manière indissociable, soutenant la vision de l'engagement artistique de l'auteur selon lequel l'art devrait susciter un étonnement chez le spectateur. La perspective qui sera privilégiée ici tendra ainsi non pas à démêler le vrai du faux dans les épisodes donnés comme autobiographiques, mais bien à déterminer le positionnement de Wajdi Mouawad à travers l'ensemble de ses textes. Le positionnement, entendu comme la construction d'une identité énonciative dans l'espace qui donne sens à son énonciation, « définit à sa mesure ce qu'est un auteur légitime » (Maingueneau, 2004 : 118). Ainsi, l'étude des rapports autobiographiques de l'œuvre, de l'identité nationale et migratoire de l'auteur et de ses prises de position publiques en lien avec sa conception de l'engagement permettra de définir comment est construite la légitimité de sa parole dans une perspective de discours auctorial.

Confusion dans l'énonciation : l'espace autobiographique de l'auteur

Dans un article qui se penche sur les rapports autobiographiques de l'œuvre de Wajdi Mouawad, Pierre L'Hérault affirme qu'une approche autobiographique est souvent privilégiée dans l'analyse de ce théâtre (2004b). Pourtant, dans un article visant à définir le théâtre autobiographique, Patrick Leroux admet que ce genre est improbable: la nature du théâtre, caractérisée par le simulacre et l'imitation, s'oppose à la démarche d'authenticité nécessaire à l'autobiographie (2004 : 75). En effet, la véracité et l'authentification de la démarche autobiographique doivent habituellement être scellées par le pacte autobiographique tel que l'a défini Philippe Lejeune, où l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage correspondent (1996). D'après Lejeune, la voix narrative d'une autobiographie doit se pencher sur sa propre histoire, et ce personnage principal doit obligatoirement être l'auteur. L'authentification de cette identité commune est alors certifiée par le nom de l'auteur, imprimé sur la couverture du livre, qui correspond à celui du personnage-narrateur. Patrick Leroux remarque par ailleurs qu'un tel pacte ne saurait exister au sein du contexte dramatique, exempt de narration. Puisque l'autobiographie théâtrale ne respecte pas les mêmes caractéristiques que le genre narratif, c'est grâce à d'autres indicateurs, telles que l'affirmation explicite d'une démarche visant l'authenticité et la recension de supports paratextuels qui appuient l'analyse autobiographique qui feront office de pacte implicite (Leroux, 2004 : 75).

Suivant cette idée, la pièce *Seuls* de Wajdi Mouawad correspond à l'affirmation d'une telle démarche d'authenticité. L'auteur, metteur en scène et seul acteur de la pièce joue Harwan, un doctorant en fin de thèse qui s'intéresse au travail de Robert Lepage. À la recherche de la conclusion de sa thèse, il poursuit le dramaturge renommé jusqu'à Saint-Petersbourg afin d'obtenir une entrevue, s'interrogeant en même temps sur le sens qu'il veut donner à sa vie. Dans cette pièce, l'énonciation de Mouawad se confond avec celle du personnage, qui, comme l'auteur, est originaire du Liban, vit confusément la perte de sa langue maternelle et oriente le sens de sa vie autour de la création artistique. En transposant l'identité de l'auteur dans un personnage fictif, Wajdi Mouawad crée une pièce autoreprésentationnelle (Leroux, 2009a) dont l'authentification passe notamment par cette phrase, étalée sur deux pages au milieu du livre : « Et si Harwan c'était Wajdi si Wajdi n'avait pas fait de théâtre ? » (Mouawad, 2008a : 112-113). Aparté artistique dont la création s'insère chronologiquement entre deux pièces de la tétralogie du *Sang des promesses* (*Forêts* (2006) et *Ciels* (2009)), *Seuls* (2008) offre des indices importants lorsqu'il s'agit d'examiner l'espace autobiographique qui caractérise l'œuvre de Mouawad.

Philippe Lejeune définit cet espace comme étant délimité à la fois par des autobiographies et des textes de fiction, désignant une « vérité personnelle, individuelle, intime, de l'auteur, c'est-à-dire cela même que vise tout projet autobiographique » (Lejeune, 1996 : 42). Une approche qui tend à désigner une telle vérité s'inscrit dans la même lignée que ceux s'étant déjà penchés sur les rapports autobiographiques de l'œuvre de Mouawad. Pierre L'Hérault affirme effectivement que ceux-ci ne sont pas motivés par

la précision événementielle, mais s'intéressent plutôt à la personne de l'auteur lui-même, exposant expériences et obsessions. Il écrit :

Ainsi ce théâtre qui semble se concentrer sur la personne de l'auteur apparaît dans le même mouvement mû par une force contraire qui l'arrache à l'autobiographie. Comme si on assistait à la fois à une fuite et à une quête relevant de la mémoire initiatrice plutôt que de la reconstitution autobiographique (L'Hérault, 2004b : 99).

Dans l'œuvre mouawadienne, le « je » de l'auteur se confond avec ceux des personnages, où comme l'affirme Diane Godin, « sa voix sera-t-elle toujours audible et ses obsessions, si l'on peut dire, perceptibles » (Godin, 2000 : 33). Il ne s'agit pas tant de traquer une authenticité dans l'énonciation de l'auteur, puisque, comme l'affirme Patrick Leroux, le « je » authentique au théâtre n'existe pas (2004 : 75), mais bien de voir comment la création d'un espace autobiographique influence la situation d'énonciation de l'œuvre. Par ailleurs, il est pertinent de souligner que si, au théâtre, le discours de l'auteur transparait habituellement à travers les didascalies (Vinaner, 1993 : 900), Mouawad se fait discret à cet égard. Bien que son système de représentation ne soit pas enfermé dans des déplacements scéniques, sa voix se fait entendre autrement dans ses pièces, c'est-à-dire, à travers un espace autobiographique.

Le récit des origines, de l'essai à la fiction

Bien que Mouawad n'ait pas rédigé d'autobiographie au sens strict du terme, plusieurs de ses textes sont porteurs d'un pacte de vérité et d'une démarche d'authenticité qui créent un espace autobiographique, permettant de désigner cette vérité de l'auteur dont parle Lejeune. À titre d'exemple, notons la pièce *Seuls*, les essais qui traitent de son processus créateur, les nombreux articles de journaux (notamment dans la revue *Relations*) qu'il a

signés, et la publication d'entretiens, principalement dans le cas du livre écrit par Jean-François Côté. Par la recension des épisodes biographiques répétés d'une œuvre à l'autre, il est possible de mettre en lumière le récit des origines de l'auteur, point de départ de la scène d'énonciation de son discours.

L'unique roman de Wajdi Mouawad, *Visage retrouvé*, débute sur l'inquiétude des parents du personnage principal, Wahab, qui, à quatre ans, ne parle pas. Dans « Je t'embrasse pour finir », essai qui relate sa venue à l'écriture, Mouawad explique : « Petit je ne parlais pas. Malgré l'inquiétude de mes parents, je ne parlais pas. [...] Quel est donc ce secret qui, m'échappant, m'a ainsi obligé à me mettre à parler, m'arrachant du même coup à la grâce du silence ? » (Mouawad, 2007 : 186). La nuance à chaque fois expliquée est importante : ce n'est pas qu'il ne savait pas parler, mais bien qu'il ne le voulait pas. L'épisode se répète dans *Seuls*, lorsque Harwan s'interroge sur les raisons qui l'ont poussé à briser le silence de son enfance pour déverser une logorrhée ininterrompue, qui prend la forme de sa thèse de doctorat de mille cinq cents pages, mais aussi de la pièce monologuée elle-même. Mouawad inscrit donc son théâtre, considéré de la parole, en directe opposition avec le silence qu'il témoigne avoir choisi dans l'enfance.

D'autres redites dans l'œuvre lient intrinsèquement le silence à l'enfance, cette fois-ci de manière douloureuse. La phrase clé d'*Incendies*, en plus de marquer l'avancement de l'action de la pièce, est répétée dans plusieurs écrits, notamment dans « Je t'embrasse pour finir » : « L'enfance est un couteau planté dans la gorge. On ne le retire pas facilement. Après, il faut réapprendre à avaler » (Mouawad, 2007 : 187). Cette image récurrente dans les écrits de Mouawad illustre ailleurs le silence forcé. Dans un article publié dans *Le Devoir* où Mouawad dénonce l'offensive israélienne au Liban de 2006, il

reprend les mêmes mots : « C'est la soudaineté de tout cela qui fait mal. [...] Soudaineté. Comme un couteau planté dans la gorge » (Mouawad, 2006b : A7). Dans un article publié dans *Relations* intitulé « L'ennemi inexistant », la même image exprime le mal-être de ne pouvoir s'exprimer de manière sincère, alors que l'auteur aborde la distorsion entre le monde intérieur qui l'habite et son quotidien :

C'est comme un couteau planté dans la gorge. À chaque respiration, une blessure. Le goût de son propre sang dans la bouche. Le goût de la fin. Ce n'est rien, en apparence, que l'impossibilité de s'adapter. Comme si tous les visages étaient une géométrie indéchiffrable. Le monde à l'envers. L'incapacité toute simple d'arpenter les autres pour parvenir à discuter (Mouawad, 2001d : 36).

Le silence – forcé ou non – est ainsi une composante primordiale de l'espace autobiographique de l'œuvre. L'expression du couteau planté dans la gorge fait office d'un leitmotiv d'écriture dans l'œuvre et la vie de Mouawad : c'est contre la passivité de ce silence que s'inscrit la pratique d'écriture de l'auteur, tout comme son théâtre, où la nécessité de parler occupe une valeur privilégiée. Il écrit d'ailleurs dans « Je t'embrasse pour finir » : « Quitter le silence de l'enfance et devenir milicien, l'arme à la main, et porter le silence des mots. L'écriture comme champ de bataille » (Mouawad, 2007 : 187). Ce silence est le plus souvent placé en relation intime avec l'enfance que Mouawad a vécue au Liban, caractéristique intrinsèque d'une époque à laquelle l'immigration a mis fin. Il écrit dans son carnet de création de *Seuls* qu'il intitule « chemin d'écriture » : « Souvenirs. Lorsque je vivais au Liban, je ne parlais pas. Je passais mon temps à peindre et à colorier. Notre départ du Liban a, de manière technique, interrompu tout cela » (Mouawad, 2008a : 111).

La perte du jardin de son enfance par l'éclatement d'une bombe est un autre épisode qui symbolise l'arrachement commun à l'enfance et au Liban qu'a connu Mouawad. Il

écrit dans « Je t'embrasse pour finir » : « Le bruit des canons m'a arraché à ma terre envahie, arraché au jardin de notre maison à la montagne » (Mouawad, 2007 : 175). En relatant les détails de l'événement, il précise que ce fut son premier chagrin. Le même paragraphe détaillé est reproduit mot à mot dans un article de la revue *Relations*, « Architecture d'un marcheur 3. Le premier chagrin » (Mouawad, 2001h : 36). Harwan relate également l'épisode dans *Seuls*, alors qu'il tente de faire surgir ses souvenirs liés au Liban de son enfance : « Et même quand la bombe est tombée dans le jardin, tu te souviens de la bombe, papa ? » (Mouawad, 2008a : 150). Ce jardin dans lequel la bombe a explosé reprend sur un mode métonymique le pays libanais, intrinsèquement lié au déracinement qu'est l'immigration, mais aussi à la violence de la guerre elle-même. Non seulement Mouawad a-t-il été arraché à son pays natal, mais par la répétition de cet épisode, il témoigne de la violente incursion de la guerre dans son intimité enfantine, légitimant par le fait même ses expériences et points de vue en matière de conflits armés.

Un autre épisode soutenant cette idée se retrouve dans plusieurs écrits de Mouawad, notamment *Incendies* et *Visage retrouvé* : l'incendie d'un autobus. Il relate l'événement en détail dans un article publié dans *Relations*, « Le lieu du crime ». Cet incendie par la milice chrétienne d'un autobus rempli de civils palestiniens fut reconnu par la suite comme ayant marqué le début de la guerre civile du Liban :

13 avril 1975. Un enfant dans l'autobus pleure. Il fait chaud. Le second homme se met à arroser l'autobus et je suis heureux pour les gens dans l'autobus. Je me dis qu'il doit faire tellement chaud dans l'autobus que l'homme, généreusement, a décidé de les arroser. [...] Celui qui arrose et celui qui insulte, ont, tout à coup, deux mitrailleuses à la main. Je le jure. [...] L'humanité au complet venait d'être effacée puisqu'à cet instant précis, les deux hommes se sont mis à tirer sur l'autobus qui s'est mis à flamber, lui et l'essence dont on venait de l'asperger. Je le jure. [...] On était le 13 avril 1975 et la guerre du Liban venait de commencer (Mouawad, 2001b : 36-37).

La répétition des « je le jure », phrase performative dont le poids symbolique interdit le mensonge, témoigne de l'authenticité de l'épisode. Dans un carnet qui relate son processus de création pour *Le sang des promesses*, Mouawad inclut une photo de l'immeuble duquel il a assisté à la scène (2009c : 20), accentuant la valeur de témoignage de l'événement historique. En entretien avec Jean-François Côté, Mouawad raconte une fois de plus avoir assisté à la scène, ainsi qu'une visite de retour à l'appartement lors d'un voyage au Liban (Mouawad dans Côté, 2005 : 79). La répétition de cet événement dans plus de cinq textes ancre le propos dans une dimension historique où la guerre civile comme événement sociopolitique ne peut être séparée de la scène d'énonciation. Bien que Mouawad fasse partie de ceux qui ont quitté le pays, cette fuite est amoindrie par le témoignage d'avoir vécu le début de cette guerre complexe et interminable. La bombe ayant détruit son jardin et l'autobus ayant flambé sous ses yeux attestent de son appartenance à la guerre civile libanaise et l'autorisent à en faire un thème de prédilection dans ses écrits.

Outre la guerre et l'immigration, la famille est une thématique omniprésente de l'œuvre de l'auteur. Mouawad se fait pourtant discret à ce sujet dans ses écrits à teneur autobiographique. S'il semble que sa mère soit décédée à Montréal alors que Mouawad étudiait à l'École Nationale de théâtre (Mouawad dans Côté, 2005 : 97), il se garde d'en parler, sauf dans *Visage retrouvé* qui lui est consacré. Quant à son père, il est présent dans certains textes, quoique dans des représentations contradictoires. Dans « Je t'embrasse pour finir », les courriels désignés comme authentiques du père sont empreints de tendresse et d'admiration. Pourtant, dans *Seuls*, le père d'Harwan – dont la voix est interprétée par le père de Wajdi Mouawad, Aldo Mouawad – se montre dur et

incompréhensif à l'égard de son fils. Il semble ainsi que l'espace autobiographique de Mouawad, bien qu'il puisse ouvrir des considérations sur la vie de l'auteur, doive néanmoins être prioritairement perçu comme un univers construit et manipulable, dont la véracité et la volonté de confession n'ont qu'une moindre importance face à l'apparence d'une démarche d'authenticité. Plus encore, l'espace autobiographique de Wajdi Mouawad apparaît comme étant principalement au service d'un processus de légitimation expliquant les motivations de sa parole, tout en inscrivant son propos dans le contexte sociopolitique de la guerre civile libanaise.

Effectivement, l'espace autobiographique de Wajdi Mouawad, qui se décline à la fois dans ses textes de fiction et ses essais, se concentre autour d'un récit des origines comme mythe fondateur de l'écriture. Le point de départ des récits à teneur biographique se trouve toujours au cœur de ces épisodes récurrents : le silence, l'autobus, le jardin. Une enfance silencieuse se trouve au centre de cet univers où le témoignage de la guerre civile libanaise comme événement historique et sociopolitique occupe une place prépondérante. Moteur à l'origine de l'écriture, les bombardements et l'impossibilité de parler s'opposent à la parole qui sera caractéristique de ce qui suivra : l'écriture et le théâtre. L'ensemble de l'œuvre mouawadienne peut ainsi être lue comme étant tirée de ce mythe qui définit la scène d'énonciation de l'auteur et duquel son œuvre ne peut être dissociée. Les personnages et les récits du théâtre de Mouawad ne peuvent être distingués du récit des origines de l'auteur, car tous tirent leur existence de la rupture avec le silence de l'enfance.

L'étranger sans communauté

Le mythe personnel de Wajdi Mouawad est ainsi profondément lié à son enfance au Liban. Cela ne signifie pas pour autant que l'œuvre doive être comprise comme étant uniquement le récit d'un immigrant, les produits autobiographiques d'un auteur libanais. Cette vision réductrice diminue le fait que l'identité nationale de l'auteur évolue plutôt dans un espace autre, unique. Dans leur histoire de l'écriture migrante au Québec, Clément Moisan et Renate Hildebrande parcourent les différentes étapes qui ont jalonné l'apport des écrivains migrants à la littérature québécoise. Même si cette traversée passe d'une dynamique de choc des cultures pour arriver aujourd'hui à un contexte transculturel où les écrivains migrants sont inclus au sein de la littérature québécoise, cette intégration se fait au nom d'une marginalité obligée où le regard de l'écrivain migrant est toujours extérieur. Immanquablement, la production littéraire de ces écrivains présente une perspective venue d'ailleurs qui permet d'interroger – et modifier – la littérature québécoise. Reprenant en partie les propos de Régine Robin, Moisan et Hildebrande écrivent que :

Certains écrivains tendront à représenter la culture de leur groupe, d'autres à se fondre dans celle de l'Autre, ou à se situer au-dessus des cultures en présence et/ou encore, à vouloir en faire une sorte de métissage, qu'on a appelé " transculture ". Mais entre toutes ces positions, il n'y a pas de frontière, " tout cela revenant à creuser en soi et dans l'écriture une *position d'étranger, d'étrangeté, d'inquiétante étrangeté* " (Robin dans Moisan et Hildebrande, 2001 : 55).

Cette identité impossible qu'incarne Mouawad transparait dans la façon avec laquelle les chercheurs s'étant intéressés à son œuvre désignent son origine. Bien qu'elle ne soit pas toujours qualifiée de la même manière, celle-ci est presque toujours nommée, et toujours « autre ». Lorsque le chercheur est québécois, Mouawad est, par exemple, un « écrivain québécois né au Liban » (Ouellet, 2005 : 158). Dans une revue italienne, l'auteur de l'article écrit qu'il est « d'origine libanaise et d'expression française » (Torschi, 2008 : 111). Pour les deux directeurs artistiques du Festival d'Avignon 2009, Mouawad est présenté comme un créateur ayant un regard à la fois « si lointain et si proche » sur les scènes françaises (Mouawad, 2009b : 13). Peu importe qu'il ait vécu une partie de son enfance en France et qu'il y vive actuellement une partie de l'année, il demeure un étranger pour l'Hexagone, tel qu'il est présenté dans ce petit livre qui fait le point sur la participation de l'artiste au Festival d'Avignon. Jamais son théâtre n'est englobé sous la bannière française, bien que le metteur en scène soit artiste associé au théâtre Espace Malraux, scène nationale de Chambéry et de la Savoie, qui se trouve en France. Au contraire, la participation de l'artiste au Festival d'Avignon, et la programmation qui en a découlé, mettait plutôt l'accent sur l'exotisme de sa double appartenance étrangère, désignée comme étant à la fois du Moyen-Orient et du Québec. Au Liban, la réception est ambiguë : lorsque *Littoral* est présenté au public libanais en 2001, la critique présente Mouawad comme un de ceux qui sont partis, mais qui ont réussi. N'incarnant pas tout à fait la figure du retour du fils prodigue, Mouawad affirme quant à lui qu'il venait constater, identifier le Libanais qu'il n'était plus (Mouawad dans Côté : 2005). Dans le même ordre d'idée, la pièce n'est pas considérée comme libanaise par le public. Certains spectateurs affirment ne pas comprendre comment des Québécois peuvent venir leur

raconter l'histoire de leur pays (Mouawad dans Côté, 2005 : 76). Effectivement, le théâtre de Mouawad s'insère naturellement au sein de la production nationale du Québec, cette dernière ayant d'abord nourri sa création de par son esthétique et ses thèmes. C'est véritablement l'origine « autre » de l'auteur qui est le plus souvent relevée. Ce fait biographique est alors considéré soit comme une clé interprétative de l'œuvre, soit afin de désigner l'auteur et son œuvre comme faisant partie de la littérature migrante, cette inclusion étant tout autant au service d'une attention particulière au parcours exilique afin d'interpréter sa production. Bien qu'il soit prolixe sur ses expériences d'exil et de guerre, Mouawad refuse pourtant d'y lier explicitement son œuvre artistique. Il affirme :

On entre ici dans le domaine de la création, alors on change de plan car, de ce point de vue, toutes les écritures sont des exils. [...] Je vous dirais que, de cette expérience de l'immigration, artistiquement, je n'en tire rien. Si j'en tirais quelque chose, je devrais reconnaître la pertinence de l'exil, de la guerre. Je refuse. Je ne suis pas un auteur « sur » l'immigration. Je ne veux pas me folkloriser (Mouawad dans Côté, 2005 : 81).

Dans le même ordre d'idée, il écrit à propos de *Littoral* : « Je voulais écrire sur l'exil mais sans parler d'exil, je voulais parler de déplacement mais sans jamais que les choses ne bougent, je voulais parler d'enfermement mais en situant l'action en plein air » (Mouawad, 2009c : 15). La différence est subtile mais importante : d'une part, le récit des origines de l'auteur est marqué par une enfance dans l'ailleurs et il a vécu deux déplacements migratoires importants ; d'autre part, son œuvre est marquée par un espace autobiographique où l'expression de sa voix fait nécessairement transparaître ces thématiques.

Tel que Mouawad l'explique dans son cahier de création du *Sang des promesses*, son premier succès, *Littoral*, est issu d'un voyage au Liban qu'il a effectué afin de trouver de nouvelles histoires. Il affirme qu'il avait précédemment écrit deux textes pour le théâtre

qui s'inspiraient de son enfance là-bas, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* et *Journée de noces chez les Cromagnons* : « [ces textes,] sans la nommer expressément, sans même en être le sujet, étaient marqués par mon enfance passée au Liban et je ressentais le besoin d'aller revoir, visiter, ressentir, me laisser aller dans ce qui, somme toute, avait fini par devenir un rêve » (Mouawad, 2009c : 15). Dans *Littoral*, le récit du retour du personnage principal, Wilfrid, au pays de ses ancêtres détruit par la guerre civile, ne met pas tant l'accent sur l'enfance comme récit des origines que sur l'exil, la rencontre avec l'autre et l'importance de conserver la mémoire, même en contexte de guerre. De cette première pièce de la tétralogie, il émerge plus qu'un simple mythe des origines lié à des motivations d'écriture, mais un véritable bassin événementiel duquel est tiré l'ensemble des thèmes du *Sang des promesses*, c'est-à-dire la famille, l'héritage, la mémoire, l'altérité, la guerre, la violence et, inévitablement, l'exil. Mouawad affirme que le Liban, la guerre civile et l'immigration sont des aspects qui ont marqué sa vie à un point tel qu'ils se retrouvent dans chaque aspect de son œuvre, et qu'il lui est impossible d'écrire sur un autre sujet : « 'Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban...' C'est le plancher de toutes les questions de ma vie, de ma famille. Dès que je fouille autour d'une question, j'atteins ce plancher. C'est pourquoi je ne peux pas écrire autre chose » (Mouawad, 2009b : 64-65).

Fondamentalement personnelle, la thématique de l'exil chez Wajdi Mouawad apparaît comme étant une composante liée davantage à la personne de l'auteur qu'à un groupement identitaire donné, qu'il soit migratoire ou culturel. Ce mode d'expression de l'altérité culturelle exemplifie les propos de Simon Harel qui affirme :

La littérature des communautés culturelles n'existe pas. Ou plutôt, elle contribue à brouiller le sentiment d'appartenance communautaire. La littérature des

communautés culturelles reste l'affirmation d'un seul, l'écrivain, qui, devant les fantômes du passé, avoue son épuisement – mais aussi sa ténacité – à témoigner d'une communauté dont il n'arrive jamais vraiment à rendre compte (Harel, 2005 : 48).

Donc, Wajdi Mouawad ne peut pas être associé à un quelconque groupement d'écrivains, qu'il soit national, ethnique, ou même désigné comme celui des « écrivains migrants » ou des « communautés culturelles ». Tout à la fois, ni tout à fait, Québécois, Français et Libanais, il arbore le qualificatif de l'étranger, dépourvu d'une réelle communauté. Pourtant, c'est bien cette capacité à échapper à tous les regroupements, tout en navigant entre eux, qui permet à Mouawad de faire valoir sa voix comme unique et légitime. D'après Dominique Maingueneau, il est nécessaire pour l'écrivain de se négocier un espace à l'extérieur de la société afin de légitimer son œuvre : ce que le théoricien désigne comme étant la paratopie :

S'agissant de création littéraire, des métaphores topographiques comme celles de « champ » ou d'« espace » ne sont de toute façon valides qu'entre guillemets. Certes, l'espace littéraire fait en un sens partie de la société, mais l'énonciation littéraire déstabilise la représentation que l'on se fait communément d'un lieu, avec un dedans et un dehors. Les « milieux » littéraires sont en fait des frontières. L'existence sociale de la littérature suppose à la fois l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se confondre avec la société « ordinaire », la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux (Maingueneau, 2004 : 72).

Dans le cas de Mouawad, cette position paratopique face à l'institution littéraire et la société dans son ensemble se joue précisément au niveau de ses identités nationales. Expert de sa propre expérience et de tous les espaces qu'il parcourt, il peut développer un discours valide sur l'ailleurs, l'altérité et la rencontre des cultures, alors que son statut d'étranger lui donne une apparente objectivité. Pourtant, si ce discours peut à certaines occasions apparaître comme le témoignage des expériences exiliques d'un immigrant ayant quitté une guerre civile, il n'est jamais mis au service d'un statut de porte-parole d'une communauté, mais bien de la validation d'une voix individuelle.

D'une langue déterritorialisée à la littérature mineure

Outre l'influence de l'expérience migratoire comme bassin événementiel dans lequel l'auteur puise l'inspiration de son œuvre, quitter le Liban a eu une autre conséquence majeure pour Wajdi Mouawad : l'oubli de l'arabe et l'apprentissage du français. Cette nouvelle langue, celle de l'écriture, s'avère déterritorialisée, portant en elle une étrangeté. Cette idée est issue de la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari et de leur définition de la littérature mineure, qu'ils basent sur l'exemple de Kafka. Une littérature mineure est ainsi celle d'une minorité écrivant dans une langue majeure, dont le premier caractère est le fort coefficient de déterritorialisation : il s'agit d'une langue dans laquelle il est impossible d'écrire autrement (Deleuze et Guattari, 1975 : 29). Cette obligation d'apprendre la langue du dominant, Mouawad en traite explicitement dans « Je t'embrasse pour finir ». Enfant nouvellement arrivé en France, il relate son envie de faire disparaître sa différence, de parler français mieux que les Français (Mouawad, 2007 : 182). Au-delà de l'anecdote, l'apprentissage du français ne signifie pas pour Mouawad uniquement l'acquisition d'un nouveau code, mais l'amorce de l'oubli de sa langue maternelle, d'une transformation qui fera de lui un perpétuel étranger :

Pouvais-je alors savoir que débutait une métamorphose qui allait faire de moi un cancrelat, un mutant, puisque encore aujourd'hui il m'arrive de m'arrêter au milieu de la route pour me demander comment cela se fait que je maîtrise une langue si monstrueusement étrangère à mon enfance, incompréhensible aux oreilles de mes ancêtres (Mouawad, 2007 : 183-184).

Dans ses écrits, Mouawad témoigne à de multiples reprises de l'étrangeté qu'il éprouve à employer cette langue qui n'est pas véritablement sienne, qui n'est pas sa langue maternelle. Il qualifie le plus souvent sa langue comme une fracture, un arrachement de

sa mémoire qui l'oblige à vivre des moments monstrueux avec les membres de sa famille, c'est-à-dire son père et sa sœur (Mouawad, 2007 et 2008a). Pourtant, s'il affirme arriver difficilement à articuler de simples mots en arabe comme « fenêtre », ou à tenir de banales conversations avec son père, sa langue maternelle reste présente dans l'énonciation de son français, témoignant par ce fait même de la déterritorialisation de sa langue d'écriture. Le rythme des pièces de Mouawad, selon son propre aveu, porte les répétitions en trois temps³ de la langue arabe : « On en revient au rythme. L'oralité est arabe. Je crois qu'on écrit toujours avec sa langue maternelle, même si on écrit dans une langue qui nous est étrangère » (Mouawad dans Côté, 2005 : 134).

Si l'utilisation d'une langue étrangère transforme l'identité de Wajdi Mouawad jusqu'à faire de lui un mutant, c'est paradoxalement avec ces mots qu'il pratique son art. C'est effectivement ce paradoxe qui est au cœur de la littérature mineure : selon Deleuze et Guattari, une telle littérature désigne l'impossibilité de ne pas dire, de ne pas écrire, « parce que la conscience nationale, incertaine ou opprimée, passe nécessairement par la littérature » (Deleuze et Guattari, 1975 : 29-30). Il y a obligation de se transformer à chaque phrase en mutant, car il est impossible de se taire. Dans le cas de Mouawad, cette langue et sa narration deviennent un lieu de la survie. Il écrit : « Dès lors, la nécessité de la narration s'imposait à moi : elle seule pouvait m'arracher à l'exil, au Liban, au Québec, ces pays qui ne sont pas les miens et le sont quand même, des récits capables de me constituer » (Mouawad, 2009b : 39). En réaction à l'impossibilité identitaire de son statut minoritaire, la seule possibilité est de créer de nouveaux récits, de nouveaux ancrages, paradoxalement dans une langue déterritorialisée. Par ailleurs, cette création de nouveaux

³ Un exemple du rythme en trois temps : « Comment je vais faire, Wahab, comment je vais faire ? Ne dis rien, ne me console pas, ne sèche pas mes larmes » (*Incendies* : 23).

réécrits, d'une littérature mineure, ne peut aucunement être innocente, car tel que l'affirme Deleuze et Guattari, tout y est politique (1975 : 30).

Il est significatif que lorsque Mouawad aborde sa vision de l'écriture et son engagement, les mots de Kafka reviennent régulièrement : « Dans ton combat contre le monde, secoue le monde » (Mouawad, 2007 : 188). L'écrivain tchèque est aussi une référence pour Wajdi Mouawad quant à son vocabulaire entourant l'immigration : cancrelat, mutant, métamorphose, sont autant de qualificatifs qui rappellent l'étrangeté de l'œuvre kafkaïenne. Considérant l'influence de Kafka dans la vie et la motivation d'écriture de Mouawad, il n'est pas étonnant que la conception de la littérature mineure telle que définie par Deleuze et Guattari trouve des échos dans l'œuvre mouawadienne. Ainsi, si la langue déterritorialisée de Mouawad est, à l'instar de celle de Kafka, le lieu de survie de l'énonciation individuelle de l'étrangeté, cette énonciation individuelle demeure toujours branchée sur le politique. Ce deuxième caractère de la littérature mineure rejoint le troisième, qui affirme que toute énonciation prend une valeur collective : « ce que l'écrivain tout seul dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord. Le champ politique a contaminé tout énoncé » (Deleuze et Guattari, 1975 : 31). Dans le cas de Mouawad, il semble bien que cette énonciation issue d'un point de vue mineur, ayant pour objectif de « secouer le monde », prenne une valeur politique, sans pour autant tendre vers la création d'une communauté, tel qu'il en a été question précédemment. Effectivement, les *autres* du groupe de Mouawad ne peuvent exister, puisque celui-ci est perpétuellement étranger, autant à Paris qu'à Montréal et encore plus au Liban (Mouawad, 2009c : 17). Un groupement désignant les immigrants en général, les auteurs francophones ou même les écrivains dont la langue maternelle est oubliée

constituent des catégories superficielles n'étant pas à même de rendre compte de la spécificité de l'œuvre, de la langue et du positionnement énonciatif de l'auteur. Il semble plutôt que ce positionnement soit particulièrement unique, rejoignant par le fait même la personne de Kafka. Mouawad confie à Jean-François Côté :

Lorsque l'on me demande si je suis québécois, français ou libanais, je réponds que je suis juif et tchèque... [sic] À votre air dubitatif, je vois que je vous dois des explications : Kafka. En me plaçant du point de vue de l'écriture, celui qui compte le plus à mes yeux, je dois ma mise au monde au choc ressenti le jour où, vers quatorze ans, j'ai lu *La métamorphose* (Mouawad dans Côté, 2005 : 69).

Si Mouawad affirme ici se situer du point de vue de l'écriture, reprenant l'idée que « toutes les écritures sont des exils », la perspective sur la nationalité est tout aussi pertinente. Mouawad ne serait ainsi ni Libanais, ni Québécois, ni Français, mais Juif. Il est celui dont l'identité impossible ne peut s'actualiser au sein d'aucun territoire, dont la langue perdue – l'arabe – ne peut être que mineure. Stéphane Lépine avait suggéré l'idée dans un article publié en 1994 : « L'arabe ? Non. Car pour moi s'il y a une langue perdue qui ne cesse de se faire entendre dans ses œuvres, c'est bien le yiddish. Car comme Kafka, Freud, Canetti et Perec, Mouawad est juif » (1994 : 87). Cette mise en relation n'est pas étonnante, puisqu'elle insiste sur la spécificité de Mouawad, le fait qu'il échappe aux catégories nationales traditionnelles.

Lorsqu'il traite de l'espace paratopique que se négocie tout écrivain pour assurer la légitimité de son œuvre, Maingueneau écrit : « La situation paratopique de l'écrivain l'amène à s'identifier à tous ceux qui semblent échapper aux lignes de partage de la société : bohémiens, juifs, femmes, clowns, aventuriers, Indiens d'Amérique..., selon les circonstances » (Maingueneau, 2004 : 77). Mouawad exemplifie ainsi cette idée avec application, échappant à toutes les catégories nationales pour se constituer en tant

qu'éternel étranger dont la valeur de la parole est unique. Suivant les idées entourant la notion de littérature mineure, il semble que la perspective à privilégier lorsqu'il s'agit de définir la nationalité de Mouawad n'est pas de mettre l'accent sur l'une de ses appartenances, mais plutôt le fait qu'il échappe à l'ensemble d'entre elles. Juif et cancrelat, il est celui dont le positionnement énonciatif paratopique, autre, de l'éternel étranger lui permet d'établir avec assurance la validité de son discours et de son œuvre.

PRISES DE POSITION PUBLIQUES ET ENGAGEMENT

La marginalité d'un artiste

Cette capacité qu'a Wajdi Mouawad de négocier les espaces inoccupés ne se manifeste pas uniquement en lien avec son identité nationale, mais également dans ses positionnements institutionnels et ses prises de position publiques en tant qu'artiste. La scène d'énonciation qu'il construit entre la marginalité, l'institution littéraire, le milieu théâtral et la société dans son ensemble est caractéristique de ce que Maingueneau qualifie de l'espace paratopique de l'écrivain. Suivant les idées du théoricien, c'est précisément la négociation de Mouawad à travers ces différents espaces qui valide son propos comme discours de confiance.

La place que Mouawad occupe au sein de l'institution peut être qualifiée de paradoxale : il occupe des positions de choix au sein des institutions québécoises, canadiennes et françaises en cumulant les distinctions prestigieuses et les fonctions décisionnelles, tout en entretenant un discours sur la nécessité de la marginalité de

l'artiste. Principalement dans ses articles de journaux, il insiste sur l'importance de reconnaître l'essence marginale des artistes. À la suite à des coupures budgétaires dans le domaine de la culture, Mouawad, alors employé de l'État en tant que directeur artistique du Théâtre français du Centre National des Arts à Ottawa, écrit au premier ministre Stephen Harper : « Il n'est pas demandé à tout le monde d'être un artiste, mais aux artistes il est demandé de ne pas être comme tout le monde. C'est cette marginalité qui est à la fois enviée et haïe par les tenants d'un pouvoir populiste » (Mouawad, 2008c : A8). Se positionnant comme un fonctionnaire écrivant à un autre fonctionnaire, il n'hésite pourtant pas à singulariser son discours comme étant doté de la particularité unique d'un créateur. Les artistes seraient différents par essence, et c'est bien cette marginalité qui leur permet de détenir un regard particulier sur le monde afin de susciter l'étonnement et créer de la beauté. Reprenant encore une fois des images kafkaïennes, il écrit ailleurs :

Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments même de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté (Mouawad, 2009b, 50).

Cette particularité des artistes à susciter l'étonnement doit par ailleurs être appuyée par les spectateurs qui ont la responsabilité de participer à ce mouvement de résistance. Mouawad écrit à ce sujet : « L'art est pourtant un événement élitiste auquel tous sont invités, même si c'est une chose exigeante, qui demande au spectateur un engagement. C'est pourquoi prétendre à l'art, que ce soit comme artiste ou comme spectateur, c'est aussi marquer une résistance » (Mouawad, 2000a : 37). Le théâtre de Wajdi Mouawad se présente comme visant un étonnement, la découverte de nouvelles perspectives et l'apprentissage d'un vivre ensemble : « Le théâtre comme théâtre. [...] Non pas celui d'un divertissement mais d'une rencontre » (Mouawad, 2009b : 85). C'est ainsi la

particularité des artistes et leur incapacité à se fondre dans le tissu social qui leur permettrait d'offrir un regard particulier sur ce monde dans lequel ils ne peuvent totalement vivre. Plus qu'un don uniquement esthétique, les artistes porteraient plutôt une *exigence* de la différence. Mouawad reprend ainsi autrement l'idée d'espace liminaire qu'occupent les écrivains dont parle Maingueneau. Celui-ci affirme que « les " milieux " littéraires sont en fait des frontières. L'existence sociale de la littérature suppose à la fois l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se confondre avec la société " ordinaire ", la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux » (Maingueneau, 2004 : 72). Bien que la vision de l'artiste qu'exprime Mouawad reprenne une idée romantique de l'inspiration artistique, son propos suppose également que cet espace qui se trouve à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la société permet une implication politique de l'artiste et une posture non-compromettante. Cette implication, qui n'est pas révolutionnaire, s'articule plutôt autour de la volonté de faire voir le monde autrement, pouvoir qui relève de la perspective extérieure acquise de l'artiste. Cette capacité à susciter l'étonnement s'active dans l'engagement à travers une prise de parole négociée au sein de l'espace marginal : « Ce qui change le monde, ce sont les hommes et les femmes qui le dirigent. L'art peut décrire comment nous vivons. Il peut provoquer un raccourci, impossible autrement, dans l'esprit humain pour lui faire prendre conscience de sa situation » (Mouawad dans Côté, 2005 : 18). Cette vision de l'engagement attachée à la capacité des artistes à susciter l'étonnement, intrinsèquement liée à leur position marginale, met en lumière le processus actif de Mouawad dans la légitimation de son discours. En insistant sur la nécessité de la marginalité de l'artiste tout en se représentant comme tel, il « définit aussi [...] le type de qualification requise pour avoir l'autorité énonciative,

disqualifiant par là les écrivains contre lesquels il se constitue » (Maingueneau, 2004 : 119). En produisant un discours sur l'art, Mouawad donne des clés de lecture de son œuvre et s'assure de son influence sur le monde en inscrivant ce discours non seulement au sein du milieu artistique, mais aussi dans la société dans son ensemble par ses prises de position publiques et la diffusion de ses articles de journaux.

Par ailleurs, si Mouawad expose à outrance la nécessité de la marginalité de l'artiste, cela ne l'empêche pas de s'insérer dans les espaces institutionnels les plus prestigieux de la littérature et du théâtre francophones. Artiste associé au théâtre Espace Malraux, scène nationale de Chambéry et de la Savoie, il occupe également le poste de directeur artistique au théâtre français du Centre National des Arts du Canada à Ottawa. En 2009, il est artiste associé au prestigieux Festival d'Avignon, puis reçoit le Prix Théâtre de l'Académie française. Ses navigations entre la France et le Québec lui permettent d'échapper aux limites géographiques des institutions, tout en jouissant d'une tribune nécessaire à la légitimité de son œuvre et à l'énonciation de son discours à portée sociale. Ainsi, la négociation de Wajdi Mouawad rend son positionnement on ne peut plus favorable : en marge de la société, il occupe la place des privilégiés dans les institutions artistiques. En se représentant comme faisant partie de la marge mais en profitant des privilèges des choyés, Mouawad échappe aux catégories fixes, augmentant de ce fait sa reconnaissance et son influence. Il serait par ailleurs réducteur de seulement taxer sa posture d'ambiguë, voire de contradictoire ou de malhonnête. Cette négociation permet l'émergence de son œuvre et son discours. Tel que l'affirme Maingueneau, les processus de légitimation ne peuvent être séparés de l'œuvre littéraire :

Énonciation foncièrement menacée, la littérature ne peut dissocier ses contenus de la légitimation du geste qui les pose, l'œuvre ne peut configurer

un monde que si ce dernier est déchiré par le renvoi à l'espace qui rend possible sa propre énonciation (Maingueneau, 2004 : 94).

Malgré son insertion institutionnelle, Mouawad valorise néanmoins une prise de parole individuelle qui affirme un pouvoir de liberté face aux diktats de l'institution. Lors de sa mise en scène de *Don Quichotte* au Théâtre du Nouveau Monde, il dénonce la publicité se trouvant sur la scène du théâtre. Lorsque l'Association Professionnelle et Artistique du Théâtre (de France) veut lui décerner le prix Molière du meilleur auteur dramatique, il le refuse au nom des jeunes compagnies qui peinent à percer à cause des structures de programmation des théâtres parisiens. La posture de Mouawad face à l'institution reste constante : il se plie jusqu'à un certain point à ses exigences, tout se permettant de multiples critiques à son endroit. Il entretient le même genre de relation avec l'institution critique. Alors que la revue de théâtre *Jeu* lui demande d'écrire quelques pages sur son travail d'auteur de théâtre, il écrit : « je vais donc vous dire, en quatre à cinq pages dactylographiées à double interligne, pour quelles raisons je ne peux absolument pas, en aucun cas, écrire sur ce que j'écris » (Mouawad, 1996 : 18). Tout en affirmant qu'écrire sur ce qu'il écrit serait le « comble de la prétention » (idem), il se prête néanmoins au jeu en décrivant les motivations de son travail, tout en affirmant l'importance de ne pas trahir la communauté des ébranlés dont il fait partie. Le discours que Mouawad entretient sur sa propre œuvre, s'il peut être éclairant à certains moments, vient également enfermer la signification de ses pièces dans une certaine direction, de manière à autoriser un nombre limité de lectures possibles et déjouer le travail de la critique. Cette négociation serrée avec la critique participe tout autant à la production d'un discours sur l'art de manière à valoriser sa propre production artistique.

Finally, Mouawad negotiates his legitimacy through an institutional insertion and the minor status of his enunciation in a way to ensure the authenticity of the discourse that he maintains on his work, the value of his writings in the newspapers and the necessity of the marginality of the artist as he preaches. These validation processes allow his work of fiction to exist on a relevant scene of enunciation where the autobiographical space and the necessity of political awakening intersect as valid reading grids.

De la parole aux mots : acte politique et rencontre

Even though the vision of engagement for Mouawad passes first through the awakening of a sense of surprise, this engagement is active through the taking of speech. Like his characters who try to re-establish a meeting with the other, Mouawad fights the silence of his childhood by emphasizing in all social spheres the importance of a taking of speech as a form of repair. In connection with the marginal space, this taking of speech takes first the form of the creation of a recognized space of expression for artists. Mouawad believes that artists and political power are two entities whose mutual comprehension and acceptance are practically impossible. Nevertheless, he pushes both artists and political powers to question the reasons for such a situation and to find solutions so that these marginal figures have a greater influence :

Why do art and creation occupy the place they occupy here? And what do we, as artists, do so that we are considered like this? There is a tendency to put the blame on others; one says that this country does not know art and culture. I want to pose the same question to us, artists: what do we do so that it is like this? (Mouawad, 2003b : 53).

La solution privilégiée proposée par l'auteur serait que les artistes fassent entendre collectivement leur voix, particulière et différente. C'est précisément ce à quoi Mouawad les encourage lors d'une allocution suite à des coupures budgétaires en culture. Tentant de créer un mouvement communautaire, il les enjoint de prendre la parole collectivement afin de faire entendre leur différence (Mouawad, 2008c : A8). Cette prise de parole collective fait office de geste politique en contexte conflictuel avec le gouvernement. Suivant la même idée, c'est son silence qu'il reproche en premier lieu à la ministre de la Culture lorsqu'elle s'absente d'une soirée des Masques qui célèbre le Théâtre Quat'Sous, témoignant par le même fait un manque d'intérêt face à la décrépitude du bâtiment. Alors qu'il assurait pour la dernière saison la direction du petit théâtre institutionnel, cette fois-ci conjointement avec Éric Jean, Mouawad semble exprimer certaines frustrations vécues lorsqu'il occupait cette position. Ce qu'il demande alors à la ministre, c'est d'avoir le courage de se faire entendre, de prendre la parole au nom de la culture qu'elle a pour mandat de défendre. Dans la lettre ouverte qu'il lui transmet via *Le Devoir*, il affirme que ce silence provoque au sein du milieu théâtral une « consternation devant la férocité de [son] apolitisme culturel » (Mouawad, 2005 : A7).

Outre les critiques que Mouawad adresse aux pouvoirs politiques pour le mépris et le bâillonnement qu'ils manifestent envers les artistes, l'importance de la parole comme action politique prend un sens plus large dans son discours. Pour lui, la parole est véritablement un espace de réconciliation, tel que son œuvre dramatique en rend compte. C'est cette vision qui transparait dans l'un de ses articles de journal les plus commentés, écrit aux lendemains du 11 septembre 2001. Dans cette « Lettre ouverte aux gens de mon âge » (Mouawad, 2001j), Mouawad insiste sur l'importance de persévérer à employer les

mots, même dans l'horreur, car « Quand on n'a plus rien, il nous reste encore des mots, si on commence à dire qu'il n'y a plus de mots, alors vraiment tout est perdu, noirceurs, noirceur » (Mouawad, 2001j : A7). L'importance de la prise de parole chez Mouawad prend la signification d'une manière de vivre collectivement, un geste politique, un « combat contre le monde », pour reprendre l'idée des mots de Kafka que l'auteur aime à répéter. Il écrit dans la même lettre : « Je voudrais devenir fou pour pouvoir, non pas fuir la réalité mais, au contraire, me réclamer tout entier à la poésie. Je voudrais déterrer les mots à défaut de ressusciter les morts » (Mouawad, 2001j : A7).

La pratique d'écrivain de Mouawad prend l'aspect d'une prise de parole comme geste engagé qui vise à assumer sa responsabilité face au monde et à ses massacres. Si la narration en particulier apparaît comme un lieu de survie qui amène une responsabilisation « face au temps du sang » (Mouawad, 2009b : 19), l'écriture est un moyen de contrer l'oubli, et de manière générale, une forme de résistance « de soi contre soi » (Mouawad, 2007 : 188). Dans le rôle engagé que nécessite l'art pour Mouawad, le théâtre adopte une posture particulière dans l'espace de rencontre physique qu'il crée. Effectivement, le théâtre ne fait pas que susciter l'étonnement, mais il provoque des émotions fortes chez le spectateur, qui le font participer au même mouvement d'éveil et de responsabilisation que suscitent les artistes par leur geste de création. En parlant de *Littoral*, Mouawad affirme :

Dans une Amérique 'nordesque' où règne une irresponsabilité grandissante face aux mots et face aux symboles, le théâtre peut, comme toutes les formes de beauté, devenir un espace où l'éveil est encore possible, où il est encore permis de s'arracher, ensemble, spectateurs et acteurs, au sommeil de la quotidienneté. *Littoral* a procédé de ce désir : tenter de nous éveiller de notre vie endormie (Mouawad, 2009c : 26).

Dans *Voyage pour le Festival d'Avignon*, il affirme que c'est particulièrement le moment de reconnaissance qui permet ce moment d'éveil et de communion entre l'action scénique et les spectateurs, et entre les spectateurs eux-mêmes. La création de liens à la fois émotifs et corporels produite par la narration serait précisément ce à quoi le théâtre de Mouawad tend, afin de créer une communauté de spectateurs : « à un même moment, vivant la même expérience, ils croient tous à la même histoire, du moins ils la suivent et la comprennent. Ils sont tout simplement émus. C'est ce moment-là de l'émotion commune que je cherche à explorer de façon critique dans mon théâtre » (Mouawad, 2009b : 41). Articulée entre narration, langage performatif et parole comme utilisation personnelle du langage, la pratique de l'engagement de Mouawad s'avère indissociable de son esthétique, son système de représentation et son utilisation de la dramaturgie. Ces stratégies sont au service de l'étonnement chez le spectateur, celui-ci devant inévitablement participer au mouvement de résistance que proposent les pièces. Finalement, bien que Mouawad affirme ne pas viser des changements sociaux à travers sa pratique artistique, il semble néanmoins que son désir de transmettre des émotions si fortes aux spectateurs dans l'objectif d'ébranler leurs existences ne soit pas éloigné d'une volonté de littéralement faire vivre une rencontre collective, à la mesure de ces moments de reconnaissance qui créent des communautés de spectateurs.

CONCLUSION

L'étude des différentes composantes de la scène d'énonciation de Wajdi Mouawad permet finalement de déterminer son positionnement auctorial. Adoptant des postures

individuelles et marginales qui échappent aux ensembles, l'énonciation de cet auteur, même dans ses textes de fiction, est toujours contaminée par l'espace autobiographique construit à travers les redites de son mythe personnel. Ce récit des origines est caractérisé par un Liban bombardé, tels que le montrent les exemples du jardin attaqué et de l'autobus incendié, où une expérience de la guerre est intrinsèquement liée à la scène d'énonciation. Au sein de ce même récit, prend place une enfance silencieuse à laquelle s'oppose la pratique artistique de Mouawad. En contradiction avec toute imposition au silence, sa parole en mode d'énonciation mineure le positionne comme celle d'un auteur engagé, qui vise à remuer le monde.

Le positionnement face à l'exil apparaît définitivement personnel chez l'auteur. Sans être lié à un groupement d'écrivains migrants, Wajdi Mouawad se présente comme un éternel étranger sans véritable appartenance nationale qui navigue entre les différentes institutions littéraires et théâtrales du Québec, de la France et du Liban, les investissant tous à la fois. Évoluant à la frontière entre l'espace marginal relégué aux artistes, celle des privilèges des enfants chéris de l'institution et celle de la scène publique, la langue déterritorialisée de Wajdi Mouawad acquiert une teneur particulière par son statut mineur deleuzien. Ce positionnement établit la légitimité du discours de l'auteur, disséminé entre l'œuvre littéraire et les essais. Par ses témoignages sur la guerre, l'auteur ancre son propos comme ayant une valeur historique, alors que ses perspectives sur l'ailleurs, l'immigration et la rencontre des cultures sont également valorisées puisqu'elles sont validées comme biographèmes vérifiables.

Il semble finalement que c'est bien la capacité de Mouawad à naviguer entre les espaces, mais surtout à amalgamer réalité et fiction, qui propulse son œuvre et la rend

légitime autant pour les différents ensembles institutionnels que les publics de tous les territoires nationaux. À la lumière de ce positionnement, nous voyons comment le désir de rencontres collectives qui anime l'auteur reste issu de préoccupations et d'expériences intimes. L'œuvre théâtrale de Wajdi Mouawad, ses récits comme sa volonté à vouloir secouer les spectateurs hors de leur zone de confort, tire non seulement son origine de motivations individuelles, mais d'abord et avant tout d'un récit personnel construit et manipulable où le passé migrant et la volonté d'une parole performative demeurent les éléments-clés.

Cette idée s'exprime dans la tétralogie du *Sang des promesses*. En juillet 2009, dans la Cour d'honneur du Palais des papes au Festival d'Avignon, deux mille spectateurs ont assisté à une nuit de théâtre où se sont déroulées pendant plus de douze heures les trois premières pièces du *Sang des promesses*. Pendant une nuit, ils ont été secoués par des catharsis répétées suscitées par l'éveil d'émotions pathétiques. Cette rencontre expérimentale qui s'est terminée à l'aube a laissé ces milliers de spectateurs endormis, affamés, inconfortables et transis de froid. La critique journalistique se rappelle de ce moment comme d'une mer d'individus emmitouflés dans des couvertures brunes, rappelant vaguement des images de camps de réfugiés. Les spectateurs ont été sortis de leur zone de confort au nom de plus qu'une simple contemplation théâtrale, mais d'une véritable expérience qui rappelle la nécessité de l'éveil d'étonnement et du combat contre le monde, vocabulaire récurrent lorsqu'il s'agit pour Mouawad de parler d'art. À la lumière de la thèse développée au long de ce chapitre, il apparaît que la rencontre de ces spectateurs tire sa motivation première d'un enfant silencieux dont le jardin a été trop tôt arraché.

Chapitre 3 : Promesse tenue contre promesse brisée

La création du *Sang des promesses* s'est déroulée sur plus de douze ans, de 1997 à 2009. D'abord montées en continu au Festival d'Avignon en juillet 2009, les trois premières pièces ont ensuite été présentées à la Place des Arts de Montréal dans le cadre du Festival TransAmériques en mai 2010, à Ottawa et à Québec, en tournée dans diverses villes de françaises et finalement, au Théâtre National de Chaillot à Paris en septembre 2010. Au début du *Sang des promesses*, il y eut *Littoral* (1999 pour la publication). Puis a été créée *Incendies* (2003) qui, même si elle n'était pas une suite narrative, s'affichait déjà comme le second volet d'une tétralogie explorant la question de l'origine (Mouawad, 2003a : 7). Longtemps, *Ciels* (2009) a été annoncée, jusqu'à ce que *Forêts* (2006) voit le jour, comme troisième pilier planté dans la terre d'une thèse réitérée au fil des œuvres : l'exigence de faire honneur aux promesses, quitte à fouiller les tréfonds du passé pour amener à la surface les mots prononcés, les serments brisés. Finalement, est venue *Ciels*, le contrepois et la négation de ces trois premiers volets. En soutenant l'impossibilité d'agir contre les promesses non tenues, *Ciels* ferme la boucle d'un quatuor finalement nommé *Le sang des promesses*, titre qui honore le sacré de la parole.

La filiation des quatre pièces s'est élaborée en cours de création, et pourtant, leur appartenance à un tout est indéniable. Celles-ci abordent les thèmes récurrents de la famille, du choc des générations, du secret, de la guerre et des mouvements entre l'Occident et le Moyen-Orient. À travers la métaphore répétée du couteau (pour casser le fil de la haine, ou que l'on enfonce dans la gorge de l'enfance), le rythme du cycle de la vie (représenté à l'aide de morts, de naissances et d'accouchements) et la puissance des

promesses tenues et brisées, les quatre pièces véhiculent la nécessité de la filiation et de la mémoire, malgré les secrets, les abandons et les déplacements. Dans *Le sang des promesses*, Wajdi Mouawad écrit : « *Littoral, Incendies, Forêts, Ciels*, comme l'envie de recréer les éléments pour répondre à la perte des éléments. Arraché à la mer voici *Littoral*, arraché au désir voici *Incendies*, arraché à la montagne voici *Forêts*, arraché aux oiseaux voici *Ciels* » (Mouawad, 2009c : 6). Intrinsèquement liée aux éléments primaires, la tétralogie se présente comme un ensemble offrant quatre perspectives sur la même idée : la nécessité et l'importance d'une parole active et performative, où le retour aux sources est à la fois primordial et salvateur. *Ciels* réfute cette idée, étant définie comme « l'hypoténuse », pour reprendre les mots de l'auteur, des trois premières pièces. À l'image de la dernière ligne qui unit les points opposés du triangle rectangle, *Ciels* clôt la thèse commune du *Sang des promesses*. Tournée vers l'avenir, cette pièce opte néanmoins tout autant pour la continuité sans compromis du cycle de vie.

Chaque réplique énoncée par les personnages participe à la construction d'une rhétorique qui vise à marteler la nécessité d'honorer sa parole. Tissées par un principe organisateur, les quatre pièces, à l'image des idées forces du discours selon Dominique Maingueneau (2004 : 32), sont transphatiques, actives et interactives. Plutôt que d'analyser les contenus et les modes de transmission en opposition, j'affirme plutôt que la structure dramatique déployée par le *Sang des promesses* sert à soutenir son argumentaire. En effet, la tétralogie reprend de pièce en pièce des procédés dramaturgiques similaires, où *Ciels* occupe tout autant la position de contrepoids venant détourner le système de représentation établi par les premières œuvres. L'organisation dramaturgique opère selon les mêmes fonctionnements : l'imbrication de la fable et

l'intrigue mène vers l'intensité du moment de reconnaissance, l'action est motivée par les mouvements d'une parole performative où la promesse occupe une place de premier plan, et un genre à la fois tragique et épique aux affinités mélodramatiques inscrit les rapports que ce théâtre entretient avec le monde. Ces composantes du discours dramatique de l'œuvre témoignent des relations que le texte entretient avec la représentation et les modalités de passage vers le public (Ryngaert, 2008 : 6). En démêlant ces liens complexes à l'aide de la dramaturgie, il sera possible de dégager le système de représentation mis en place par l'auteur dans les pièces à l'étude, de façon à, tel que l'appelle Foucault : « débusquer ces formes et ces forces obscures par lesquelles on a l'habitude de lier entre eux le discours des hommes » (1969 : 34) et, finalement, mettre à jour le discours de l'œuvre.

FABLE ET INTRIGUE

Entrelacements, dévoilements et retours vers le passé

Malgré que leurs conceptions du théâtre soient diamétralement opposées, les pensées d'Aristote et de Bertolt Brecht convergent néanmoins sur un point : l'importance de la fable et de l'intrigue. Définie par Patrice Pavis comme étant « la mise en place chronologique et logique des événements qui constitue l'armature de l'histoire représentée » (2002 : 132), la fable est l'âme du drame pour Brecht (1978 : 87). Selon lui, c'est bien la fable qui réunit tous les éléments constituant l'essence de la pièce. Aristote, quant à lui, insiste sur les effets produits par celle-ci. Pour ce premier théoricien du théâtre, la catharsis – la purgation des passions, principalement la frayeur et la pitié – est

l'objectif premier de la tragédie. Un moyen de provoquer cet état chez le spectateur est justement par la fable et l'organisation de son intrigue :

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. 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* (Aristote, 1980 : 81).

L'exemple de la pièce d'*Œdipe*, premier modèle d'Aristote tout au long de la *Poétique*, s'avère d'autant plus pertinent dans le cas des pièces de Mouawad, lequel tire une inspiration importante de la pièce d'Euripide, autant au niveau thématique qu'en ce qui a trait au fonctionnement dramaturgique. À l'instar d'*Œdipe*, les pièces du *Sang des promesses* mènent vers un sentiment cathartique chez les spectateurs. Pour Aristote, ce moment n'est pas uniquement émotif: il est aussi créé par l'emboîtement des éléments de la fable, fonctionnement validé par les pièces de la tétralogie. L'intrigue n'y suit pas la fable mais elle est construite sur un entrelacement des événements où le dévoilement progressif d'informations provoque la tension dramatique.

Cette structure narrative se retrouve de manière explicite dans *Incendies* et *Forêts*, mais aussi dans *Littoral*. Dans cette pièce, Wilfrid doit ramener le cadavre de son père, qu'il n'a pas connu, dans son pays natal. Cette longue séparation est une conséquence de la vie commune de ses parents, Jeanne et Thomas, deux amoureux dans un pays en guerre. Malgré les recommandations des médecins qui affirment que la santé de Jeanne, trop fragile, ne lui permet pas de supporter une grossesse et un accouchement, le couple choisit d'avoir un enfant. Jeanne meurt en donnant naissance à Wilfrid, ayant poussé Thomas à choisir la vie de leur fils plutôt que la sienne. Thomas, tenu responsable d'assassinat par les membres de la famille de Jeanne, tout en devenant fou de douleur

suite à la mort de sa femme, parcourt le monde en écrivant à son fils des lettres qu'il ne lui envoie jamais. Vingt-six ans plus tard, il meurt sur un banc de parc près de chez Wilfrid. À la suite de l'annonce de cette nouvelle, Wilfrid déambule toute la nuit dans la ville, et ce sont ces pas qui le mènent finalement vers l'identification, à la morgue, du corps de ce père inconnu. Au cours de cette promenade nocturne, le chevalier Guiromelan, personnage imaginaire de l'enfance de Wilfrid, lui apparaît afin de l'accompagner jusqu'à la fin de ses aventures. Peu après, Wilfrid est également visité par le fantôme de son père qui ne le quittera plus jusqu'à ce qu'un lieu de sépulture lui soit trouvé. Puisque sa famille maternelle refuse de laisser enterrer son père près du corps de sa mère, Wilfrid entreprend de convaincre un juge de l'autoriser à ramener le corps au pays natal. Accompagné des personnages fantasmés de son père et du chevalier, Wilfrid se rend dans un pays du Moyen-Orient qui émerge tout juste d'une guerre. Il y rencontre plusieurs personnages de son âge ayant vécu des combats et affrontements desquels ils témoignent, afin d'utiliser leurs histoires comme armes contre l'oubli. Le groupe grandit et poursuit sa recherche d'un lieu de sépulture pour le corps du père de Wilfrid, dans ce pays à la terre saturée par les morts. Leur quête se terminera finalement sur le littoral, où le cadavre du père est envoyé à la mer, attaché à des bottins qui recensent tous les habitants de ce pays à la mémoire défaillante.

Contrairement à l'enchaînement des événements tels que décrits dans la fable ci-dessus, la pièce s'ouvre sur Wilfrid s'adressant au juge afin d'obtenir la permission de transporter le corps de son père au pays natal. Au fil de son récit qui vise à relater le passé de ses parents et sa propre existence, les événements chronologiquement situés au tout début de la fable sont peu à peu dévoilés, mettant en place les ressorts de l'intrigue. Les

deux premiers tableaux, « Ici » et « Hier », couvrent la période chronologique allant de la mort de Thomas jusqu'à ce que Wilfrid obtienne l'autorisation de quitter le pays avec le corps. Les explications adressées au juge, le quotidien de Wilfrid, les retours en arrière et les différents lieux s'intercalent et prennent place simultanément sur scène, jusqu'à ce qu'un des personnages témoigne même de sa confusion quant à l'endroit où il se trouve :

ONCLE ÉMILE. Et moi j'ai pas peur de le lui dire, pas peur du tout de dire tout haut la vérité ! Mais vous êtes où, là ?

TANTE MARIE. Mais comment ça on est où ?

ONCLE ÉMILE. Mais oui, vous êtes où là ?

TANTE LUCIE. Mais nous sommes au salon funéraire !

ONCLE ÉMILE. Depuis quand on est au salon funéraire ?

TANTE LUCIE. Mais depuis quelques instants, enfin...

ONCLE ÉMILE. Écoutez ! Vous êtes peut-être au salon funéraire, mais moi, je n'y suis pas.

ONCLE FRANÇOIS. Et tu es où là ?

ONCLE ÉMILE. Moi je suis encore à l'appartement de Wilfrid.

ONCLE MICHEL. Mais qu'est-ce que tu fais là ? (*Littoral* : 43)

Les époques, les lieux et les retours vers le passé s'entremêlent afin de témoigner du passé des parents de Wilfrid, comme explication d'une mémoire perdue. L'emboîtement désordonné des lieux et périodes temporelles manifeste également de l'état mental dans lequel se trouve Wilfrid. Confus par la perte de son père, désespéré de convaincre le juge de lui permettre de rapporter le corps à l'étranger, troublé par les accusations que sa famille porte à son père, Wilfrid vit au centre de plusieurs trames narratives. Ce n'est qu'à partir du troisième tableau, « Là-bas », que Wilfrid amorce son chemin vers une paix intérieure, se trouvant alors au pays natal de son père. Jusqu'à la fin, l'action présentée chronologiquement sera motivée d'abord par des rencontres avec d'autres

personnages, alors que la représentation du passé est restreinte aux histoires racontées par ces derniers.

La construction de l'intrigue d'*Incendies* reprend le même fonctionnement que la première partie de *Littoral*, mais en mode exponentiel. Le présent de l'intrigue est au service d'un dévoilement du passé, qui contient la clé de l'intrigue. Dans un pays non-identifié du Moyen-Orient, Wahab et Nawal sont deux adolescents amoureux. Lorsque Nawal tombe enceinte, sa famille l'oblige à donner l'enfant, alors que Wahab est envoyé au loin. Avant de laisser partir son fils, Nawal glisse dans son berceau un nez de clown que Wahab lui avait offert. À la suite de l'abandon de son enfant, Nawal quitte son village afin d'apprendre à lire et écrire. Elle mène ensuite une recherche infructueuse dans le pays en guerre afin de retrouver son fils, nommé Nihad par sa famille adoptive. Quelques années plus tard, Nawal et son amie Sawda écrivent un journal de résistance et sont recherchées par les milices qui assassinent et torturent les réfugiés. Afin de désorganiser les milices, Nawal tue Chad, leur chef. Elle est emprisonnée à la prison Kfar Rayat pendant cinq ans, où elle est surnommée « la femme qui chante ». Le bourreau, Abou Tarek, la torture et la viole à répétition jusqu'à ce qu'elle tombe enceinte. Nawal donne alors naissance à des jumeaux, Jeanne et Simon, qui sont confiés à un paysan jusqu'à ce qu'elle les retrouve, à sa sortie de prison. Ils immigrèrent alors tous les trois au Canada où, plusieurs années plus tard, Nawal suit le procès d'Abou Tarek au Tribunal pénal international, auquel elle témoigne. Lorsque son bourreau dévoile le secret de sa naissance, c'est-à-dire qu'il est un enfant abandonné dans un panier qui contenait un nez de clown, Nawal comprend que son fils est son bourreau, le père de ses enfants. Le jour du dix-septième anniversaire des jumeaux, elle se tait pendant cinq ans. À sa mort, son

ami et exécuteur testamentaire, Hermile Lebel, dévoile le contenu du testament de Nawal à Simon et Jeanne. Ils doivent respectivement retrouver leur père et leur frère afin de leur donner une lettre écrite de leur mère. Au fil de l'enquête qui les mène au pays natal de leur mère, les jumeaux découvrent le secret honteux de leur naissance, c'est-à-dire que leur père et leur frère ne font qu'un.

Comme *Littoral*, *Incendies* débute non pas par le premier événement de la fable – un couple d'amoureux qui s'échange un nez de clown –, mais par la mort d'un parent, ici la mère, qui confie à ses enfants leur quête. Bien qu'étant les protagonistes de l'histoire, les jumeaux sont somme toute peu présents au fil des événements de la fable. Ils refusent d'abord de s'acquitter de leur tâche, pour finalement accepter leur mission seulement aux troisième et quatrième tableaux. Cette quête s'avère surtout l'occasion leur permettant de revenir sur le chemin du passé de leur mère, pour dévoiler les épisodes de sa vie et découvrir son secret, événements qui constituent véritablement l'intrigue de la pièce. Entre le moment où la mission est donnée aux jumeaux et son accomplissement, peu d'événements se produisent au présent : seuls les retours en arrière, moteurs de l'intrigue, ponctuent l'enquête qu'ils mènent. La pièce est ainsi structurée en emboîtements où l'intrigue est basée sur le dévoilement, la tension vers le moment de reconnaissance et surtout, la découverte du passé.

Forêts fonctionne selon un schéma presque identique. La fable, qui s'étale sur plus de sept générations, débute en 1871. À la suite de la guerre franco-allemande, l'industriel alsacien Alexandre Keller choisit de changer de nationalité pour devenir Allemand et ainsi garder sa terre. Son fils Albert, se rebellant contre cette décision, quitte l'Allemagne et acquiert une terre dans la forêt des Ardennes, où il construit un zoo sur le mode

utopique. Calqué sur l'idée d'une utopie telle qu'imaginée par Thomas More, ce lieu idéal à l'écart de la société a l'objectif de créer un univers parfait, sans cruauté. Albert est accompagné dans cette aventure par sa femme Odette, ancienne maîtresse d'Alexandre de qui elle est enceinte. Odette donne naissance à deux jumeaux, Edgar et Hélène, enfants biologiques d'Alexandre. Elle donne ensuite naissance à Edmond, surnommé le girafon. La famille vit plusieurs années dans le zoo, jusqu'à ce qu'Hélène devienne une jeune femme aux yeux d'Albert. Tous deux tombent amoureux et Hélène, enceinte, prend la place de sa mère dans la maison. Elle donne naissance à Jeanne, puis à Marie. Une nuit pendant laquelle l'équilibre précaire du zoo se brise, Edgar, fou de jalousie et de besoin d'amour, tue son père et couche avec sa sœur avant de se suicider. Odette se jette dans la fosse aux animaux sauvages et meurt. Hélène veut ensuite quitter la forêt, mais Edmond décide de d'abord aller préparer leur arrivée dans le monde. Il promet de revenir les chercher, elle et ses filles. Une fois dans le monde, il devient fou à force de contempler la cruauté de la société et est enfermé dans un asile. Dans le zoo, Hélène donne naissance à des jumeaux, nés d'Albert ou d'Edgar : Léonie et un être informe et violent qui retient sa mère prisonnière dans la fosse aux animaux sauvages. Alors que les filles ont grandi, Lucien Blondel, soldat déserteur de la Première Guerre mondiale, arrive au zoo. Léonie et Lucien tombent amoureux et Léonie donne naissance à Ludivine. Se faisant passer pour Edmond le girafon, qui serait revenu au zoo honorer sa promesse, Lucien descend dans la fosse pour tuer le jumeau de Léonie et sauver Hélène, mais il meurt dans la bataille. Voulant se sauver de l'enfermement du zoo, Léonie réussit à rejoindre le monde par la rivière. Elle sait néanmoins qu'elle ne pourra y vivre, et elle y abandonne sa fille dans l'espoir qu'elle ait une meilleure vie. Elle lui tatoue « Je ne t'abandonnerai jamais » dans

le dos et la dépose devant un orphelinat avec cette note : « Je m'appelle Ludivine, remettez-moi à Edmond le girafon, fils d'Albert Keller, lui-même fils d'Alexandre Keller » (*Forêts* : 90). Ludivine est adoptée et prend le nom de famille de ses nouveaux parents, Davre.

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, Ludivine et ses amis Sarah et Samuel Cohen font partie d'un réseau de résistance alors que Ludivine est à la recherche de ses origines. Dans un asile, elle retrouve Edmond le girafon qui émerge brusquement de sa folie lorsque Ludivine lui rappelle sa promesse : « Je ne t'abandonnerai jamais ». Il retourne au zoo découvrir l'identité des parents de Ludivine, mais il reviendra trop tard pour informer sa petite-nièce de ses recherches, car entre temps, Ludivine a pris l'identité de Sarah lorsque celles-ci se font prendre par les Nazis. Elle est menée dans un camp de concentration et en 1944, Ludivine meurt, le crâne éclaté en mille morceaux.

Sarah, quant à elle, part à la recherche de sa fille Luce, qu'elle avait confiée à un aviateur qui allait l'emmenager en Amérique. En attente de sa mère, Luce tente de combler avec l'alcool le vide d'amour qui l'habite. Elle donne naissance à Aimée, mais celle-ci est prise par les services sociaux à cause de l'alcoolisme de Luce. Lorsque Sarah retrouve finalement Luce, celle-ci étant persuadée d'être la fille de Ludivine, elle n'aura pas le courage de lui dire la vérité.

Plusieurs années plus tard, Aimée, la fille de Luce, apprend qu'elle souffre d'un cancer et qu'elle porte au centre de son cerveau l'os d'un embryon qui serait celui de son jumeau avalé à un stade très précoce de gestation. Habitée par les visions d'un soldat de la Première Guerre mondiale, son ancêtre Lucien Blondel, Aimée choisit de garder l'enfant dont elle est enceinte, Loup, malgré les recommandations des médecins qui

craignent pour ses traitements contre le cancer. Aimée meurt quelques années plus tard, alors que Douglas Dupontel, paléontologue, pousse Loup à faire la lumière sur l'histoire de sa mère, l'os niché au creux de sa tête, et les origines de sa famille.

Comme dans *Littoral* et *Incendies*, le présent de l'intrigue – l'enquête de Loup et Douglas –, n'occupe qu'une place mineure au sein des événements qui jalonnent la fable. C'est précisément cette enquête qui emmène Loup, la protagoniste, vers le passé et les ténèbres de sa famille, dont les fragments sont intrinsèquement enchevêtrés les uns aux autres. Si *Forêts* fonctionne comme *Incendies* par dévoilements et emboîtements, les différentes époques et personnages sont encore plus entremêlés au sein du texte. Dans cet exemple, trois époques se côtoient : Edmond habitant au zoo dans les années 1870, Edmond qui rencontre Ludivine dans les années 1940 et Loup qui mène son enquête dans les années 2000. Douglas Dupontel, figure de l'adjuvant qui a pour mission de mener Loup vers sa quête – et dont on retrouve une figure semblable sous les traits d'Hermile Lebel dans *Incendies* – est celui qui dirige l'enquête :

DOUGLAS DUPONTEL. Voici la lignée de la famille Keller : Alexandre Keller a eu Albert. Albert a eu, avec Odette Garine, trois enfants : des jumeaux, Hélène et Edgar, puis, un fils, nommé Edmond. Ensuite, Albert s'installera avec sa famille dans un domaine au milieu la forêt des Ardennes à partir de 1874. Si Ludivine est issue de cette famille, cela signifie, Loup, que vous-mêmes en êtes issue.

LUDIVINE. Qu'allez-vous faire ?

EDMOND. Je dois retourner au zoo !

DOUGLAS DUPONTEL. Rencontrer le notaire qui s'est occupé de la famille Keller.

ODETTE. Edmond ? Qu'est-ce que tu fais ici, tout seul, entre les pattes de la girafe ?

EDMOND. La girafe et moi attendons la pluie. Edgar et Hélène m'ont dit que quand il pleut, la girafe est heureuse et moi, j'aime quand la girafe est heureuse.

Pluie 2006. Pluie 1943. Pluie 1873.

LOUP. Bon, ça y est...

LUDIVINE. Vous entendez ?

EDMOND. Enfin !

LOUP, ODETTE ET LUDIVINE. Il pleut.

EDMOND. Papa, maman, Edgar, Hélène, regardez... la girafe est heureuse !
(*Incendies* : 74)

Contrairement à *Littoral*, où le côtoiement de plusieurs épisodes met l'accent sur les divergences de points de vue, les emboîtements et moments de réunification de *Forêts* témoignent des similitudes entre les différents personnages et de l'histoire commune de la famille. Réunis au sein d'une même mise en représentation, les multiples époques, pays, et personnages sont unis dans leur rapport à l'Histoire, et à leur propre histoire. La fable, et la manière dont elle est relatée au sein de l'intrigue, montrent que la clé de l'énigme se trouve au sein d'un passé commun. Loup ne participe qu'à peu d'événements : c'est bien son enquête, réparatrice, qui s'avère être l'occasion pour dévoiler le passé. D'autre part, cette structure narrative en emboîtements permet de manipuler le spectateur de manière à accentuer la tension dramatique de la pièce. À quelques reprises, celui-ci connaît certaines informations avant la protagoniste, étant par exemple témoin privilégié des événements s'étant produits au zoo. La plupart du temps, le spectateur découvre par contre les informations au même moment que Loup, venant produire une identification empathique aux sentiments du personnage. Cette identification, caractéristique de la tragédie, consiste en une première étape de la catharsis.

Puisqu'il s'agit du contrepois de la tétralogie, il n'est pas étonnant que dans *Ciels*, la structure de l'intrigue s'avère complètement différente. Si les spectateurs apprennent les informations en même temps que les protagonistes, ce n'est pas parce que l'intrigue fonctionne par dévoilement comme dans les autres pièces, mais bien parce qu'il n'y a aucun retour vers le passé : le temps de la fable est celui de l'intrigue. La fable elle-même diffère grandement des autres pièces de la tétralogie. Ici, la pièce prend place dans un lieu

inconnu où la présence humaine est remplacée par la technologie informatique (*Ciels* : 13), prenant notamment la forme d'une voix masculine à l'appartenance non-identifiée. Ce lieu sans territoire rassemble les membres de la cellule francophone qui participent, avec les cellules anglophone, arabe, hispanique et asiatique, à l'élucidation d'une menace d'attentat terroriste. La pièce débute avec le suicide de Valéry Masson, cryptanalyste de la cellule, qui est rapidement remplacé par son ami et ancien étudiant, Clément Szymanowski. Celui-ci, sur la piste des informations que Valéry avait lui-même découvertes, poursuit son enquête qui le mène vers la tête dirigeante de l'attentat à venir. Les détails de l'enquête, les appels aux codes mathématiques et à l'histoire de l'art se multiplient et s'enchevêtrent afin de trouver l'énigme qui permettra d'empêcher le massacre. Le bureau du secrétariat à la Défense, instance qui supervise les différentes cellules linguistiques, envisage deux pistes pour retracer ceux qui planifient l'attentat en question : celle d'un complot d'islamistes extrémistes et celle de jeunes anarchistes (piste *Tintoret*). Lors d'une vidéoconférence qui a lieu entre les membres des différentes cellules, le directeur général du bureau du secrétariat à la Défense annonce la décision d'abandonner la piste *Tintoret* pour poursuivre avec la piste islamiste. Peu de temps plus tard, Clément réussit finalement à déverrouiller l'ordinateur de Valéry, grâce à une clé que lui donne Dolorosa, lui apprenant alors qu'elle et Valéry ont été amants. Sur l'ordinateur, Valéry a laissé un message à Clément lui disant qu'il doit absolument suivre la piste *Tintoret*. Clément explique alors à tous les membres de la cellule francophone les détails de cette thèse : l'attentat serait organisé par une jeunesse sacrifiée qui veut attaquer huit villes des huit pays les plus riches du monde. La voix du chef du groupe terroriste se fait alors entendre. Elle énonce un poème écrit par le grand-père de Valéry,

que celui-ci a traduit de l'ukrainien. Le dirigeant du réseau terroriste est le fils de Valéry, Anatole. Par la suite, Clément affirme que l'attentat se produira le jour de l'Annonciation, le 25 mars, un mois et demi plus tard. Le chef de la cellule, Vincent Chef-Chef, refuse pourtant d'adopter cette piste qui lui apparaît trop émotive. Les membres de la cellule francophones convainquent Vincent Chef-Chef de suivre leur intuition et d'aller chercher les autorisations nécessaires afin de poursuivre l'enquête. Cet acharnement est perçu par la direction générale comme du sabotage et les membres sont démis de leurs fonctions. Le temps avance. Vincent Chef-Chef transgresse l'autorité de la direction générale et donne l'ordre de reformater les ordinateurs et poursuivre les recherches en lien avec la piste *Tintoret*. Charlie Eliot trouve l'échelle à laquelle doit être transposé le tableau de l'Annonciation : ce sont les musées d'une grande ville de chacun des huit pays les plus riches du monde qui seront visés par l'attentat. Lorsqu'ils veulent prévenir l'extérieur de leur découverte, les membres découvrent que la direction générale leur a coupé tout contact avec l'extérieur. L'attentat a lieu, dans lequel péri Victor, le fils de Charlie Eliot, qui se trouvait dans un musée, envoyé par son père y faire une recherche. Au même moment, Dolorosa donne naissance à l'enfant qu'elle portait de Valéry.

Plutôt qu'un dévoilement graduel d'événements s'étant déroulés dans le passé, la tension dramatique est ici créée par la date présumée de l'attentat qui approche alors que l'enquête progresse. Contrairement à *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, l'enquête occupe une place primordiale puisque non seulement elle est menée en temps réel, mais sa résolution permettrait de modifier le présent, et pas uniquement de réparer le passé.

Dans les trois premières pièces, la fable traverse différentes époques (moitié du vingtième siècle, Première Guerre mondiale, Deuxième Guerre mondiale, les années

2000) et différents lieux (Québec, Moyen-Orient, France) dont l'enchevêtrement au sein de l'intrigue témoigne de la similitude des situations à travers l'espace-temps. Dans les trois premières pièces de la tétralogie, les personnages de tous les lieux partagent les mêmes récits, le même passé. *Ciels*, quant à elle, témoigne de l'avenir commun vers lequel se dirige l'humanité, peu importent les différentes appartenances linguistique et territoriale. Cette mise en commun des différences est également valide pour les spectateurs, qui peuvent s'identifier, peu importent leur génération, leurs expériences, leur identité nationale, au vécu et aux sentiments des personnages sur scène. C'est bien cette capacité d'identification qui permet la catharsis des spectateurs lors du moment de reconnaissance. Effectivement, si l'intrigue des pièces du *Sang des promesses* se situe le plus souvent dans le passé, c'est qu'elle est au service d'une tension dramatique dirigée vers le dénouement de l'intrigue, le moment de reconnaissance.

Catharsis et moment de reconnaissance

Le moment de reconnaissance désigne, d'après Aristote, l'aboutissement de la tragédie. L'ensemble de l'intrigue se dirige vers ce coup de théâtre, le moment où le secret peut finalement être dévoilé : « La reconnaissance, comme le nom même 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 » (Aristote, 1980 : 71). La reconnaissance peut désigner un moment où l'identité d'un personnage est révélée, mais aussi et plus largement, l'accession à un état de connaissance, un renversement pour reprendre le terme d'Aristote. Il s'agit d'une suite de l'erreur du héros tragique (Pavis, 2002 : 296), qui peut, comme dans *Œdipe*, signifier la reconnaissance de

sa propre faute. Dans *Le sang des promesses*, le genre est détourné puisque la plupart du temps, ce n'est pas le protagoniste lui-même qui a commis la faute, mais un ancêtre ou un parent. Le protagoniste se trouve alors à être coupable par association, par filiation du sang. Dans chaque pièce de la tétralogie, l'intrigue se dénoue par la reconnaissance d'un personnage, ou par la reconnaissance d'une faute, plus précisément le bris d'une promesse qui a été commis par un ancêtre.

La reconnaissance la plus classique, calquée sur *Œdipe*, est sans aucun doute celle d'*Incendies*, alors que les jumeaux apprennent que leur père et leur frère n'est qu'une seule et même personne. Les personnages se taisent devant l'horreur de cette révélation, alors que le sentiment d'effroi et de pitié est provoqué chez le spectateur. Nawal, apprenant la nouvelle, se tait jusqu'à sa mort, tout comme Jeanne reste silencieuse lorsque son frère lui explique : « SIMON. Tu te tais. Comme je me suis tu quand j'ai compris » (*Incendies* : 82). Le spectateur est finalement mis au fait :

CHAMSEDDINE. Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère était ton père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad, il est devenu Abou Tarek. Il a cherché sa mère, l'a trouvée mais ne l'a pas reconnu. Elle a cherché son fils, l'a trouvé mais ne l'a pas reconnu. [...] Oui, oui, tu comprends bien, il a torturé ta mère et ta mère, oui, fut torturée par son fils et le fils a violé sa mère. Le fils est le père de son père de son frère, de sa sœur. Tu entends ma voix, Sarwane ? On dirait la voix des siècles anciens qui vient à toi (*Incendies* : 84).

La parole de Chamseddine, par opposition au silence des protagonistes, provoque la reconnaissance, alors que ces derniers accusent le coup d'une culpabilité dont ils ne sont pas responsables. Ce renversement, typiquement œdipien, montre l'ignorance dans laquelle ils ont agi, la culpabilité par filiation dont ils sont affligés.

Dans *Littoral*, la filiation par le sang acquiert une importance moindre, puisque l'intrigue se dénoue lorsque le père de Wilfrid accepte d'être le père des autres personnages aux pères disparus, Amé, Sabbé et Massi.

LE PÈRE. [...] Qui êtes-vous à tourner autour de moi ?
Enfants d'une autre habitude
D'un autre pays,
D'un autre continent.
Toi qui a les yeux fermés,
Ne baisse pas la tête,
Je te reconnais.
Tu es celui qui m'a tué au détour du chemin. [...]
Toi aussi je te reconnais.
Tu es l'enfant aux grands yeux ouverts.
Lorsque les hommes ont posé entre tes mains d'enfant
Ma tête ensanglantée
Tu n'es pas parti en courant
Tu n'es pas parti en hurlant
Tu es resté debout
Les yeux fixés sur le bourreau [...]
Massi, viens-t'en, enfant humain.
J'embrasse mon enfant qui rit et le serre contre moi,
J'entends le vent sourd du monde qui tous deux nous appelle,
Je pars pour de bon vers la rive opposée,
Je te quitte, je te laisse,
Et que ton rire embrase le temps.
Nous nous retrouvons, père et fils,
Nous nous retrouvons, homme et enfant (*Littoral* : 130-131).

Enfants étrangers, enfants de la guerre, de d'autres pays et de d'autres histoires, Amé, Sabbé et Massi sont reconnus par la figure paternelle, leur permettant du même fait de réparer leurs fautes envers leurs propres pères (Amé, soldat, n'a pas reconnu son père au tournant d'une route et l'a tué ; Sabbé est resté stoïque devant le spectacle de son père

assassiné tranché en morceaux ; Massi, qui n'a jamais connu son père, n'a que le rire comme défense). Quant au protagoniste, Wilfrid, il assiste à la scène comme celui qui a reconnu son père quelques jours plus tôt : le corps décédé d'un homme inconnu. Ayant par la suite traversé l'océan en compagnie du fantôme de ce père jusque dans son pays natal, c'est ce voyage en sa compagnie qui lui permet, finalement, de quitter le monde de la confusion adolescente pour accéder au monde de la connaissance, celui des adultes. Prêt à enterrer son père, Wilfrid est aussi prêt à enterrer l'enfance et, par la même occasion, le chevalier Guiromelan, ami imaginaire de ses jeunes années : « WILFRID. L'enfance est terminée, chevalier, et tu vas me manquer » (*Littoral*, 132).

Chez Mouawad, le moment de reconnaissance ne fait pas que dénouer le conflit, mais vient également exprimer le fait que le jeune protagoniste a trouvé sa place au sein d'une filiation jusque là inconnue. Après des recherches leur ayant permis de mettre à jour les fautes de leurs ancêtres, Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup reconnaissent leur existence non seulement au sein de leur famille, mais ils trouvent justifiée leur place dans le monde. À la fin de *Forêts*, Loup affirme explicitement :

Maman,
Tu m'offres le monde
Et le monde est grand
Mais puisque tu choisis de me le donner
Je choisis de le prendre !
Nous ne savions pas qui nous étions
Et j'aurais voulu mieux te connaître
Mais nous ne pouvions pas savoir,
Nous ne le pouvions pas !
Tant d'enfance abandonnée
Tant d'amour donné
Repris

Redonné rapté

Nous ne le pouvions pas ! (*Forêts* : 107).

En parcourant les décennies à la recherche de l'histoire de sa famille et la place qu'elle y occupe, Loup finit par trouver sa propre place dans l'existence, en opposition à une jeunesse égarée, perdue, et même sacrifiée comme c'est le cas dans *Ciels*. Les diverses reconnaissances des pièces à l'étude, dans cette optique, désignent la nécessité pour l'actuelle jeune génération d'obtenir une voix, une place. La construction des pièces désigne ainsi une formation discursive qui rejoint un propos sur la jeunesse. Le discours des personnages apparaît comme étant la trace visible de mécanismes discursifs sous-jacents, tel que Foucault l'entend : « le discours manifeste n'est que la présence répressive de ce que l'on ne dit pas » (Foucault, 1969 : 39). Le propos de jeunes personnages, abandonnés, sacrifiés et perdus, désignent ainsi un propos social, servi par l'utilisation du moment d'intensité dramatique qu'est la reconnaissance.

Dans *Ciels*, où le propos politique est d'autant plus manifeste, le discours des personnages lors des deux moments de reconnaissance désigne l'abandon des fils par leurs pères. Lors du premier moment de reconnaissance, les membres de la cellule francophone apprennent l'identité du chef du groupe terroriste : il s'agit d'Anatole, le fils de leur collègue suicidé Valéry :

CLÉMENT SZYMANOWSKI. [...] Mais en s'élevant de plus en plus haut dans le ciel de sa connaissance et de ses recherches, [Valéry] a frappé avec une violence inouïe la clarté foudroyante du soleil puisqu'un jour, il comprend, comme je l'ai compris hier en décodant le dernier message, que cette voix ennemie, cette voix de l'ennemi, de l'autre, était une voix impossible, puisqu'elle était encore une fois la voix de son amour, de son fruit du moins, la voix de son sang, chair de sa chair !

Clément démarre une piste audio.

VOIX D'ANATOLE. Me reconnais-tu ? Me reconnais-tu ? ... Anatole ! Le fils parle au père ! Isaac à Abraham ! (*Ciels* : 62).

Le deuxième moment de reconnaissance arrive à la toute fin, alors que Charlie Eliot Johns comprend qu'en envoyant son fils Victor au musée, il a précipité sa mort au cœur de l'attentat terroriste. La pièce se termine sur le cri de Charlie et la naissance de l'enfant de Dolorosa et Valéry, sans retour au calme après la catharsis. Le spectateur reste sur le moment de reconnaissance final, alors que toute l'intrigue se dirigeait vers cette apogée de tension dramatique. Dans *Ciels*, les deux moments de reconnaissance fonctionnent comme les pôles de l'antithèse développée au fil des trois premières pièces. Nulle rédemption n'est possible, ni au passé, ni au présent : les sacrifices du père par le fils et du fils par le père se reproduisent et s'enchaînent comme une boucle incassable, à l'image d'un dispositif discursif dont il est impossible de sortir, tel qu'en traite Foucault (Foucault, 1969). Comme les protagonistes ne peuvent trouver leur place dans un monde qui explose sous les attentats terroristes et le sacrifice des fils par les pères, la tragédie ne peut être dénouée.

Dans *Le sang des promesses*, l'articulation de la fable et de l'intrigue dirige la tension dramatique vers le moment de reconnaissance de manière à exprimer la place du protagoniste – et par extension de l'individu – dans le monde. Cette mise en représentation témoigne de l'importance de chercher à comprendre cette position, quitte à fouiller les tréfonds du passé. Ce fonctionnement dramatique mouawadien est au service d'un sentiment cathartique où une communauté de spectateurs se sent unie au sort des personnages. Sans égards pour les différences qui peuvent subsister entre eux ou face aux personnages qu'ils contemplent, les spectateurs croient, le temps du moment de reconnaissance, à la même histoire. Tout à coup membres d'une communauté, ils font aussi partie d'un dispositif discursif commun. C'est à partir de la construction dramatique

que la création d'une telle communauté devient possible, celle-ci étant basée sur l'imbrication entre la fable et l'intrigue dans l'objectif de diriger la tension dramatique vers le moment de reconnaissance. Si cette construction permet de souligner l'importance de ce moment final, ce n'est pourtant pas, dans le théâtre de Mouawad, l'intrigue ou l'enchaînement des événements qui est le principal élément qui fait avancer l'action. Il s'agit plutôt, en continuité avec le titre de la tétralogie qui célèbre la performativité du langage, de la parole.

MOUVEMENT DE L'ACTION ET PAROLE

De l'immobilisme des protagonistes au voyage vers l'ailleurs

Contrairement à la fable et à l'intrigue qui consistent en la représentation narrative des événements dramatiques, l'action met l'accent sur le mouvement des désirs des personnages. D'après Joseph Danan, ce mouvement est tout entier contenu dans l'écriture, qui est orientée de manière à créer une dynamique entre les gestes et la parole, laquelle définit l'avancement de la pièce (Danan, 2004b). Dans le cas de Mouawad, bien que la fable définisse des rebondissements événementiels multiples, c'est dans la parole que se situe l'avancement dynamique de l'état des personnages. Ce théâtre fait ainsi usage de la parole-action, d'après la catégorie définie par Michel Vinaver : « La parole est action (et on l'appelle parole-action) quand elle change la situation, autrement dit quand elle produit un mouvement d'une position à une autre, d'un état à un autre » (Vinaver, 1993 : 900). Dans *Le sang des promesses*, l'état des personnages, leur désir de

s'engager ou non dans leur quête et leur rapport face au monde qui les entoure est contenu dans leur utilisation du langage, comme forme de mouvement d'action intérieure, tel qu'en parle Danan (2004b : 82). Le théâtre de Wajdi Mouawad, considéré de la parole, évolue ainsi dans un univers performatif où l'énonciation des personnages est le premier lieu de l'action.

Du point de vue de l'action d'ensemble, d'après la catégorie empruntée à Vinaver, les protagonistes traversent tous une phase d'inaction avant d'accepter la mission qui définit la quête principale de la pièce. Dans *Littoral*, Wilfrid doit enterrer le cadavre de son père dans son pays natal. Ce n'est, par contre, qu'à la fin du premier tableau qu'il prendra fermement la décision d'accomplir cette tâche, pour ensuite s'envoler vers le pays étranger. Dans *Incendies*, les jumeaux Jeanne et Simon doivent remettre les lettres écrites par leur mère à leur père et à leur frère. Il faut attendre le troisième tableau, « Incendie de Jannaane » pour que Jeanne accepte sa mission, et un tableau supplémentaire pour que Simon se joigne à elle dans leur quête commune. Quant à Loup dans *Forêts*, elle refuse jusqu'au deuxième tableau de s'acquitter de sa quête, c'est-à-dire, remonter aux origines de sa famille. Dans tous les cas, le premier obstacle des protagonistes est leur propre immobilisme. C'est précisément à travers leur parole que ces personnages vont passer de l'inaction à l'action, venant littéralement se constituer dans leur discours. Leur conscience, leur rapport au monde, et l'action qu'ils y apportent ne sont contenus que dans leur utilisation du langage. Les protagonistes en viennent jusqu'à disparaître derrière leurs mots, à l'image de la théorie du *verbe* amenée par Foucault, qui « expliqu[e] comment le langage [peut] déborder de lui-même et affirmer l'être » (Foucault, 1966 :

347). Les personnages, ainsi, ne sont rien de plus que l'action dont ils témoignent dans leur discours.

S'adressant au juge, Wilfrid affirme, vers la fin du premier tableau :

WILFRID. [...] Ma vie tout entière sortait des enveloppes que j'ouvrais, mes souvenirs, mon imagination, tout m'échappe et s'évapore, monsieur le juge. D'où je viens moi ? qu'est-ce que je suis ? Je suis qui moi ? Je suis qui ? J'ai eu tout à coup 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 voir et 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, un autre gars, 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 ? J'ai passé la nuit encore à lire ces lettres, beaucoup parlaient de la terre, du pays, de l'enfance. Toujours la mer, souvent la mer. Avec ma mère. Parfois de la mort, souvent de l'amour. Beaucoup d'amour (*Littoral* : 56).

Dans ce monologue adressé au juge silencieux, Wilfrid passe de la confusion identitaire la plus totale à la constatation évidente que le repos de son père est lié à sa terre natale. Tel que montré par Pavis, Wilfrid produit « un discours qui assure le passage de l'inaction à l'action et qui donne sens au texte qu'il est en train de proférer » (Pavis, 2007 : 20). Dans cette réplique, Wilfrid passe du statut de spectateur passif de sa propre vie à celui qui prend en main son destin, ce qu'il effectuera en quittant la ville qu'il habite pour s'envoler vers la terre natale de son père. Le mouvement de l'action ne se trouve donc pas dans son départ, extérieur à l'action dramatique, mais bien dans la modification rhétorique de son discours. Effectivement, l'action est « sensible dans la transformation de la conscience des protagonistes, transformation qui n'a d'autre baromètre que les discours » (Pavis, 2002 : 10) : c'est sa parole qui produit le changement d'état de Wilfrid. Puisque son action est motivée uniquement à travers son utilisation du langage, Wilfrid, sans sa parole, n'est rien si ce n'est qu'un être passif à la merci des événements.

L'émergence de son pouvoir d'agir étant issue d'une « dynamique engendrée [...] par l'énergie de [s]a parole » (Danan, 2004b : 81), le devenir du personnage de Wilfred se fait tout entier à l'intérieur même de son langage.

Un procédé similaire est à l'œuvre dans *Incendies*. À la fin du deuxième tableau, Jeanne est sur le point de se rendre dans le pays de sa mère afin de poursuivre sa quête. Jeanne téléphone alors à Simon et lui exprime en mode monologué son passage de l'inaction vers l'action. Quelques pages plus tôt, un dialogue rapide avec Antoine, l'ancien infirmier de sa mère, agit comme moteur de cette transformation :

ANTOINE. [...] Ça va ? Ça va, Jeanne ? Ça va ?

JEANNE. Non, ça ne va pas.

ANTOINE. De quoi avez-vous peur, Jeanne ?

JEANNE. De trouver.

ANTOINE. Qu'est-ce que vous allez faire maintenant ?

JEANNE. Acheter un billet d'avion (*Incendies* : 43).

Ici, les paroles de Jeanne ne représentent pas uniquement le témoignage du changement de son état, mais véritablement son déclencheur. C'est en répondant aux adresses d'Antoine, qui joue le rôle de répondant ayant comme tâche de renvoyer l'interlocuteur à ses propres questionnements, que Jeanne passe de l'inaction à l'action en s'engageant dans son départ vers le pays natal de sa mère. Son changement d'état ne se produit pas dans ses actes, mais dans la parole qu'elle professe. Quant à Simon, il quitte la passivité non pas en répondant à la parole d'un autre, mais plutôt en utilisant le témoignage de sa mère comme justification à son action, s'appropriant la promesse de sa mère pour la remplir. Ce témoignage de Nawal, qu'elle énonce devant son bourreau lors de son procès au Tribunal pénal international, est transcrit dans un cahier rouge, laissé à Simon en héritage. Dans cette scène intitulée « La parole de Nawal », la mère reconnaît Abou

Tarek comme son bourreau, puis elle explique au juge les sévices qu'il lui a infligés. Elle dit, s'adressant à Abou Tarek :

Mon ventre qui gonfle de vous, votre infecte torture dans mon ventre et seule, vous avez voulu que je reste seule pour accoucher. Deux enfants, jumeaux. [...] je vous promets qu'un jour ou l'autre, ils viendront se mettre devant vous, dans votre cellule et vous serez seul avec eux, tout comme moi, vous ne saurez plus rien du sentiment d'existence. [...] Je vous promets aussi que lorsqu'ils se présenteront devant vous, tous deux sauront qui vous êtes (*Incendies* : 69).

À la fin du témoignage monologué de Nawal, Simon prend en charge l'énonciation de sa mère et endosse le témoignage : « SIMON. (*lisant dans le cahier rouge*). Mon témoignage est le fruit de cet effort. Me taire sur vos crimes serait être complice de vos crimes » (*Incendies* : 69). Le sujet de l'énonciation est ainsi brouillé entre Nawal et Simon. En faisant sienne cette phrase qui témoigne de la ténacité à ne pas rester silencieux – ou passif – face aux horreurs perpétrées par le bourreau, Simon s'engage dans l'action qui vise à réparer ces fautes. D'une certaine façon, il adopte aussi le monologue de Nawal, incluant la promesse de reconnaître Abou Tarek tel qu'il est. En faisant sienne la promesse de Nawal, Simon s'engage également à accomplir sa quête. Ici, la parole s'avère action puisque témoigner apparaît comme une lutte contre la violence.

Comme Wilfrid et Jeanne qui acceptent de poursuivre leur quête en premier lieu dans un processus de définition identitaire afin de savoir d'où ils viennent et la place qu'ils occupent dans le monde, Loup quitte son état d'inaction dans l'objectif de connaître ses propres origines. Par contre, la résistance qui l'habite n'est pas motivée par un simple manque de volonté, comme il pourrait être reproché aux autres protagonistes, mais bien par une promesse faite à Aimée. Ayant promis à sa mère qu'aucune recherche scientifique ne serait effectuée sur l'os après sa mort, c'est l'argument premier qui l'empêche de faire enquête sur l'origine de celui-ci, tel que l'y pousse Douglas

Dupontel : « LOUP. Je suis responsable de cet os. Ma mère me l'a confié avant de mourir. Et à cause de vous, de votre entêtement, je n'arrive plus à dormir ! Vous m'empêcher de tenir ma promesse ! » (*Forêts*, 38). De cette opposition entre une promesse et la quête à poursuivre, c'est celle-ci qui triomphe alors que Loup se laisse silencieusement convaincre par Douglas. Elle explique peu après sa décision à son père, s'insérant dans une rhétorique similaire à celle proférée par Wilfrid:

LOUP. Papa c'est moi, c'est Loup. Je voulais juste te dire que je pars. Je ne veux pas que tu t'inquiètes. Je pars. Je vais aller voir Luce. Je ne sais pas comment te dire ça alors je vais te le dire au hasard. Mot par mot et pas à pas jusqu'au dernier. Je vais aller voir Luce. Papa, mon âme a mal aux dents. [...] Papa, je déballe les mots comme des oiseaux en nuées qui rentrent dans la maison et ne trouvent plus la sortie alors ils se cognent partout. Papa ? Qu'est-ce qui me met en pièce donc ? Me dépèce ? (*Forêts* : 43).

Face à une confusion identitaire généralisée, la seule solution, pour Loup, à l'instar des autres protagonistes, est de s'engager dans l'action en parlant. Bien que le moteur de l'action soit ici le bris d'une promesse, Loup se rattrape en faisant un nouveau serment, cette fois-ci à sa grand-mère : aller au bout de l'histoire de leur famille (*Forêts* : 55). Promesse contre promesse, l'action, encore une fois, naît au cœur du pouvoir de la parole, que ce soit pour la motiver, la justifier ou y prendre forme.

Même si elle est le contreponds des trois premières pièces de la tétralogie, l'action de *Ciels* tire tout autant son origine au cœur de la parole, et plus particulièrement des structures de discours. Contrairement aux protagonistes de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, les personnages de *Ciels* ne résistent pas à leur quête à cause d'une passivité personnelle. Au contraire, ils tentent de faire avancer l'enquête sur l'attentat terroriste. Ils sont par contre immobilisés par leur hésitation entre deux pistes : celle du *Tintoret* et celle des terroristes islamistes. Entre une explication poétique et l'autre qui serait justifiée par un

contexte sociopolitique, ils ne peuvent choisir entre deux visions du monde, deux formations discursives. Tel qu'il est clairement exprimé lors d'une vidéoconférence entre les différentes cellules linguistiques qui cherchent à trouver les coupables de l'attentat terroriste, il est facile pour la direction générale de privilégier une piste qui confirme une compréhension du monde généralement véhiculée selon laquelle les islamistes menacent le monde occidental. La cellule arabophone se défend de cette décision politique, alors que la cellule anglophone s'inscrit en parfaite continuité avec le discours social ambiant : « CELLULE ANGLOPHONE : It's a fact that the majority of terrorist attacks taken in the last fifteen years were carried out by Islamic extremists, with no offense of course for my African and Islamic friends » (*Ciels* : 30). Quant à la piste *Tintoret*, qui suppose une compréhension du monde organisée à partir d'œuvres d'art, elle n'apparaît pas suffisamment crédible pour être privilégiée par la direction générale. Du point de vue du discours, elle n'est pas valable. C'est véritablement à partir de la scène « La vérité », où Clément expose le résultat de ses recherches, que la thèse du *Tintoret* sera privilégiée par les membres de la cellule francophone :

CLÉMENT SZYMANOWSKI. France, États-Unis, Angleterre, Italie, Russie, Allemagne, Japon, Canada. De quoi ces pays sont-ils coupables pour mériter d'être attaqués ? De libéralisme ? De capitalisme ? De la mondialisation ? Fausse piste, affirme Valéry, fausse piste ! Ces pays sont coupables d'avoir versé le sang des fils du siècle ! (*Ciels* : 59).

Cette réplique offre une nouvelle interprétation à la thèse du *Tintoret* qui n'apparaît plus aussi fantaisiste, mais explique les motivations des terroristes par un contexte sociopolitique. En insérant leur projet dans une telle formation discursive, Clément amène une crédibilité à cette piste, tout en poussant les autres personnages à croire en sa rhétorique. À la suite de ces explications, il ne fait aucun doute que les présumés terroristes font partie de la jeunesse sacrifiée du monde entier, sans distinction entre

l'Orient et l'Occident (*Ciels* : 60). Finalement, c'est le choix d'insérer les motivations de l'attentat dans une seule interprétation du monde qui va sortir les personnages de l'inaction : ils feront alors avancer l'enquête jusqu'à découvrir le moment et les lieux prévus pour l'attentat. Face à la thèse islamiste, le discours de la pièce privilégie une compréhension du monde où la poésie joue un rôle primordial dans l'articulation des faits sociaux. En proposant des pistes d'analyse qui détournent le discours ambiant, *Ciels* pousse à une responsabilité collective et un passage vers l'action motivés par une perspective critique face à une vision du monde largement véhiculée.

Même s'ils possèdent les détails de l'attentat terroriste qui se prépare, les membres de la cellule francophone ne peuvent empêcher le massacre. Contrairement aux protagonistes des autres pièces de la tétralogie pour qui la résistance à leur mission se trouve en eux-mêmes, les opposants à la quête dans *Ciels* sont bien tangibles. La direction générale, invisible mais toute puissante, figure métonymique du pouvoir étatique, est l'opposant des membres de la cellule francophone. Bien qu'ils aient la clé de l'enquête, les membres de la cellule sont enfermés dans un espace clos coupé de toute communication par leurs supérieurs. Sans véritable ancrage géographique, ils ne peuvent, à l'instar de Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup, poursuivre leur action vers un ailleurs bien défini. Ainsi, *Ciels* prouve encore une fois une position contraire à celle développée dans les autres pièces : même une fois engagés dans l'action, les personnages ne peuvent arriver à réparer les fautes commises et changer la face du monde, car ils sont immobilisés par les forces d'un pouvoir plus puissant qu'eux. Dans *Ciels*, la configuration de la parole et de l'action diffère ainsi des autres pièces de la tétralogie. Si la parole est aussi le lieu d'émergence de l'action, ce n'est pas dans le contexte d'une

recherche identitaire individuelle où le personnage construit son identité dans le discours. *Ciels* témoigne plutôt de l'indécision discursive du monde et du choc de ses interprétations. Les pertes de repères individuelles des personnages de *Ciels* n'ont que peu de conséquences sur un monde attaqué de toutes parts où les œuvres d'art explosent sous les bombes d'une jeunesse sacrifiée. De la parole individuelle des trois premières pièces, l'organisation langagière de *Ciels* témoigne d'un passage vers un contexte d'énonciation collectif.

Promesses et performativité du langage

Ce passage d'une énonciation individuelle à une énonciation collective se manifeste peut-être davantage dans l'échec des promesses proférées dans *Ciels*. Dans la tétralogie, la promesse occupe en effet une place de premier plan, allant jusqu'à lui donner son titre. Parole-action par excellence, la promesse engage le sujet à accomplir l'acte promis dans une convention qui s'apparente au sacré, assurant ainsi le statut performatif de l'énonciation. Tel que le souligne Austin, les circonstances appropriées doivent régir un énoncé pour que celui-ci soit performatif (Austin, 1970 : 43), et bien qu'au théâtre, dire c'est faire, cela ne signifie pas pour autant que toute parole dite sur scène acquiert un tel statut. Le théâtre mouawadien, par contre, expose le pouvoir performatif de la parole en mettant de l'avant non seulement son potentiel d'action, mais aussi la puissance des promesses. Scellée par la performativité du langage, *Le sang des promesses* soutient la thèse que ne pas respecter les promesses, les siennes comme celles de ses ancêtres, amène des conséquences fâcheuses, tout en exemplifiant cette idée en faisant de la promesse un moteur de l'action dans chacune des pièces.

Au sein de cette configuration, *Ciels* acquiert un statut particulier justement à cause de l'énonciation communautaire qui la caractérise. L'ennemi, une voix collective qui rassemble la jeunesse sacrifiée du monde entier, reproche à la génération de ses pères de ne pas avoir tenu la promesse implicite que font les parents à leurs enfants. Cette génération a vu le sang couler plutôt que recevoir tendresse et amour. La voix de leur porte-parole menace : « Voyez le sang : qui ordonne qu'il soit versé ? Les pères les pères ! Qui l'a versé ? Les fils les fils ! » (*Ciels* : 59). Une génération entière, voix d'ensemble, crie l'impossibilité des promesses tenues. Clément Szymanowski explique :

Cette voix qui nous condamne et nous menace, c'est la voix de ceux qui sont nés pendant les guerres, Vietnam, Liban, Iran-Irak, et qui ont grandi à l'ombre des hécatombes : Bosnie, Rwanda, Kosovo, Tchétchénie. Ils ont trente ans et cherchent aujourd'hui à donner la parole à toutes les jeunes gens sacrifiées avant eux. [...] La jeunesse du XX^e siècle, dans le silence de son charnier, trouvant parole dans la jeunesse du XXI^e siècle, fera entendre sa voix et son cri sera effroyable (*Ciels* : 59-60).

Plus loin, il affirme à nouveau : « CLÉMENT. [...] Or justement Anatole est poésie, et si la poésie réussit la destruction en versant le sang, en se liant au sang, en faisant du sang innocent l'encre de son signe, alors une promesse n'aura pas été tenue » (*Ciels* : 64). Les promesses, disent les terroristes, s'avèrent obsolètes, ce que soutient l'organisation de la parole-action de la pièce. Contrairement aux autres pièces de la tétralogie, seules deux promesses sont explicitement proférées. D'abord, alors que les membres de la cellule francophone hésitent à poursuivre leurs recherches concernant la piste *Tintoret*, tout juste à quelques jours de l'attentat prévu. Clément, en tentant de convaincre Vincent, le chef de la cellule, d'influencer la direction générale dans le choix de leurs recherches, le pousse à une promesse d'union contre l'ensemble des forces qui les menacent : « 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 ! » (*Ciels* : 71). La deuxième promesse est échangée entre Charlie et son fils Victor, alors que celui-ci lui promet de se rendre dans un musée afin d'effectuer des recherches pour un travail scolaire sur la beauté. Ces deux serments du langage, désignés par les titres des scènes où ils se déroulent (promesse 1, promesse 2), s'avèrent vains bien que respectés. La première promesse échoue à changer la face du monde, puisque la cellule francophone n'a pu prévenir l'extérieur à temps de l'attentat, et la deuxième provoque la mort de Victor, qui se trouve au musée au moment précis où celui-ci explose. Si la collectivité ne peut tenir ses promesses, comment avoir confiance en ce serment ? Encore une fois, *Ciels* vient réfuter une idée argumentée du début à la fin des autres pièces de la tétralogie, car pour tous les autres personnages, rien n'est plus important que leurs promesses tenues.

Le testament de Nawal, qui ouvre *Incendies*, stipule qu'elle ne peut avoir d'épithète sur sa tombe, car : « Pas d'épithète pour ceux qui ne tiennent pas leurs promesses. Et une promesse ne fut pas tenue » (*Incendies* : 14). Affirmer « je te le promets » apparaît comme la parole la plus engageante, un serment pris jusqu'à sa mort et au-delà, envers sa descendance. Le bris de la promesse signifie la faute (tragique) devant impérativement être réparée, dans ce cas-ci par les jumeaux. La promesse brisée de Nawal est celle faite à son fils Nihad, à qui elle a promis de l'aimer toujours. La promesse d'amour vient compenser l'abandon obligé et apparaît ainsi d'autant plus forte. Nawal dira même : « à chaque instant je pense à lui et chaque instant est comme une promesse de mon amour pour lui » (*Incendies*, 33). Le temps qui passe agit ainsi comme la réitération de cette promesse non-tenue, venant de ce fait renforcer le serment et aggraver la faute. Effectivement, Nawal répétera cette promesse à son fils jusqu'à ce qu'elle apprenne la

vérité, même lorsqu'elle subit les sévices de son bourreau. Elle écrit dans sa lettre au fils : « Je te racontais ma promesse faite au jour de ta naissance. / Quoi qu'il arrive je t'aimerai toujours, / Quoi qu'il arrive je t'aimerai toujours / Sans savoir qu'au même instant, nous étions dans notre défaite / Puisque je te haïssais de toute mon âme » (*Incendies* : 87). Finalement, c'est lorsque son fils Simon adoptera et réalisera la promesse faite à Abou Tarek, affirmant que les jumeaux se présenteront devant lui sachant qui il est, qui permettra de réparer le passé. La promesse tenue de Simon agit contre la promesse brisée de Nawal, permettant finalement de réparer la faute à travers le dévoilement du secret, le bris du silence. Dans la pièce, ce silence qui s'oppose à la promesse non tenue et les horreurs qui en ont découlé est aussi celui auquel s'oppose Mouawad dans sa vie et dans son œuvre, tel qu'il en fut question au chapitre précédent. Dans ce sens, Nawal écrira aux jumeaux : « Vous avez ouvert l'enveloppe, vous avez brisé le silence. Gravez mon nom sur la pierre. Et posez la pierre sur ma tombe » (*Incendies* : 90).

Les promesses acquièrent un statut encore plus important dans *Forêts*. Lorsque Loup décide de s'engager dans son enquête afin de remonter aux origines de sa famille, c'est dans l'objectif de trouver sa place dans le monde. Ce qu'elle découvre finalement, c'est qu'elle se définit par ses paroles, tel qu'elle l'affirme dans son monologue final : « Moi qui croyait 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 » (*Forêts* : 108). Les promesses prennent une place si importante dans *Forêts* qu'elles jalonnent chaque étape de l'action. En suivant l'ordre chronologique de la fable : Odette promet de ne jamais dire à Albert que les jumeaux Hélène et Edgard sont les enfants de son père Alexandre : cette promesse tenue mènera à la relation incestueuse

entre Albert et Hélène. Edmond promet à Hélène de revenir la chercher dans le zoo : cette promesse brisée causera l'attente et le chagrin sans fin d'Hélène. Léonie inscrit une promesse tatouée sur le dos de sa fille Ludivine : « Je ne t'abandonnerai jamais ». Cette promesse brisée au moment de son énonciation retient en ses mots le secret de la naissance de Ludivine, qu'elle n'élucidera jamais. Edmond promet à Ludivine de revenir lui dire qui sont ses parents, après être retourné au zoo : cette promesse brisée prolongera le secret de la naissance de Ludivine. Sarah promet à Luce de revenir la chercher : cette promesse brisée sera la cause de l'insubmersible manque d'amour de Luce. Sarah et Ludivine se promettent de changer d'identité et d'un jour témoigner du sacrifice qu'elles ont fait l'une pour l'autre : cette promesse tenue liera la famille de Ludivine et la descendance de Sarah en une seule lignée. Douglas Dupontel promet à son père de retrouver le visage du crâne éclaté de Ludivine : cette promesse tenue le poussera à convaincre Loup de poursuivre l'enquête avec lui, quitte à ce qu'elle brise la promesse faite à sa mère de ne pas permettre d'études scientifiques sur l'os. Loup promet à Luce de faire la lumière sur les ténèbres de la famille : cette promesse tenue témoigne de la quête effectuée par Loup. Finalement, Loup promet à Douglas Dupontel de porter le manteau qu'il lui a offert, promesse implicite de ne plus porter que du noir ni d'être aussi triste.

Les promesses dans *Forêts* traversent ainsi toutes les époques et les personnages. Elles motivent chacune des étapes de l'action et de l'avancement de l'intrigue. Les promesses brisées créent des chagrins insurmontables chez les personnages, dont l'accumulation crée finalement une transmission de la colère. De manière significative, Edmond dit à Ludivine : « Les promesses parfois sont plus justes dans leur profération que dans leur échec » (*Forêts* : 89). Les promesses brisées signifient une disjonction entre l'énonciation

et l'action, donc une faute et des conséquences parfois irréparables. Ainsi, les personnages de *Forêts* se rendent prisonniers de leurs paroles en s'engageant à remplir des actes. Leur incapacité à faire honneur à leur parole rend compte de la colère et la peine reproduites.

Dans *Littoral*, la configuration des promesses adopte un statut différent. La seule promesse énoncée dans des circonstances appropriées est celle de Thomas faite à Jeanne de la sacrifier pour garder l'enfant à naître. Cette promesse qu'il honore le rendra fou d'une douleur qui l'empêchera d'entretenir une relation avec son fils, venant de même fait briser la promesse implicite d'amour que les parents font à leurs enfants. L'opposition entre ces deux promesses consiste en la prémisse de la pièce dans son ensemble. Contrairement aux autres pièces, d'autres serments du même ordre ne jalonnent pas l'avancement de l'intrigue et pourtant, l'action d'ensemble est chapeauté par la réitération de l'importance de la parole performative. Cette performativité de la parole s'exprime dans *Littoral* non seulement à travers la promesse implicite, mais aussi dans le pouvoir des histoires racontées. Effectivement, une fois que Wilfrid se trouve au pays natal de son père, les rencontres sont le premier moteur de l'action. Après avoir fait connaissance avec Simone, la jeune femme dont la colère s'exprime par un cri visant à réveiller la mémoire des morts, les deux personnages parcourent les villages à la recherche d'un lieu pour enterrer le cadavre du père. Cette recherche de sépulture apparaît comme un prétexte aux rencontres avec d'autres jeunes de leur âge et faire grandir leur groupe. La phrase clé de la pièce, « À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre », provoque les rencontres, certes, mais assemble aussi le bagage d'histoires que le

groupe accumule. Car si le groupe grandit, c'est dans le but premier de parcourir le pays afin de témoigner de leurs expériences, raconter leurs histoires :

SIMONE. Écoute-moi, la bombe que je veux aller poser est encore plus terrible que la plus terrible des bombes qui a explosé dans ce pays. [...] On va aller leur raconter des histoires. Des histoires telles qu'ils seront bien obligés de nous arracher le visage ou de venir avec nous ! (*Littoral* : 84)

Témoigner en racontant les histoires qui se sont produites pendant la guerre est un acte performatif qui définit la parole comme agent transformateur. En écoutant les histoires des autres, les personnages réalisent que d'autres comme eux existent et que l'espoir est possible. Ils sont ainsi transformés par la parole, la même qu'ils veulent ensuite transmettre. La pièce elle-même acquiert le statut de témoignage d'une grande histoire visant à transmettre certains événements s'étant déroulés pendant la guerre. *Littoral* s'affiche ainsi comme étant elle-même une parole performative, une voix ayant la possibilité de transformer les gens, en s'opposant au silence obligé que les vieux forcent Simone à garder.

Dans la tétralogie, les rapports entretenus entre l'action et la parole témoignent donc d'une adhésion sans compromis au pouvoir performatif des mots. Non seulement le passage de l'inaction vers l'action se fait toujours à travers la rhétorique, mais l'avancement de l'action, comme les transformations des personnages, se font grâce à la parole. La tétralogie évolue dans un espace performatif où les pièces elles-mêmes s'affirment comme des paroles au pouvoir transformateur. Considérant les prémisses à la base de l'analyse discursive, qui supposent une interaction entre le texte et la dimension sociale, cette réitération de l'importance de la promesse et de la parole performative signifie une adhésion équivalente hors du monde de la représentation. Tel que le soutient Maingueneau :

[L'œuvre] présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énoncé même. Elle se légitime à travers une boucle : à travers le monde qu'elle met en place, il lui faut justifier tacitement la scène d'énonciation qu'elle impose d'entrée (Maingueneau, 2004 : 43).

L'articulation entre le monde représenté et le monde dans sa réalité permet à l'œuvre d'assurer la force et la validité de son discours. Dans la tétralogie, cette articulation prend notamment place dans les genres dramatiques utilisés, qui inscrivent les rapports que ce théâtre entretient avec le monde.

TRAGÉDIE, ÉPOPÉE ET MÉLODRAME: GENRES ET DÉTOURS

L'expérience tragique

La place et l'influence que les pièces de la tétralogie souhaitent exercer, autant sur les spectateurs que la société qu'elles représentent, transparaissent à travers les emprunts et les rejets des genres dramatiques. Le discours critique sur l'œuvre mouawadienne témoigne de la multiplicité des genres pouvant être associée à ses pièces. Plusieurs critiques font référence à l'influence tragique des pièces de Mouawad, qu'elle soit qualifiée de comique (Godin, 2001 : 94), sans catharsis (Moss, 2001 : 173), moderne (O'Neill-Karch, 2004) ou classique (Gingras, 2007 : 46 ; Parisse, 2008 : 335). À d'autres reprises, on relève le ton « à la fois épique et tragique » (O'Neil Karch, 2006), faisant référence au déploiement de l'œuvre qui rappelle l'épopée, tout comme lorsqu'elle est qualifiée de « théâtre-odyssée » (Gingras, 2007 : 42). À l'opposé, d'autres soulèvent que l'œuvre est proche du théâtre de situations existentialiste (Ouellet, 2005 : 159) ou qu'elle relève du mélodrame (Sirois, 2004). Ces appellations divergentes soulignent les différents aspects de l'œuvre, qui, tout en s'inscrivant dans une tradition théâtrale, témoigne de

l'importance de susciter de fortes émotions chez le spectateur, tout en assumant une volonté politique, ou du moins, didactique.

L'une des premières caractéristiques marquant l'esprit du spectateur, ou du critique, demeure néanmoins cette ampleur dans le déploiement dramatique, ainsi que l'appel au tragique qui passe souvent par des motifs œdipiens ou des Atrides. Effectivement, la filiation du *Sang des promesses* avec l'esthétique qui caractérise les débuts du théâtre occidental est indéniable. Dans sa *Poétique*, Aristote affirme que la tragédie doit susciter de fortes émotions libératrices chez le spectateur, tout en jouant un rôle exemplaire pour son public (Aristote, 1980 : 53), raison pour laquelle elle doit représenter des hommes meilleurs que ceux qui vivent actuellement (Aristote, 1980 : 37). Plus précisément, le héros tragique tombe dans le malheur à cause d'une faute (Aristote, 1980 : 77). Cette faute et sa réparation deviennent l'objet premier de la tragédie, ainsi que le processus de transformation du héros. Tel qu'il en a été question plus haut, le protagoniste de chacune des pièces du *Sang des promesses* est l'héritier d'une quête : la faute qu'un ancêtre a commise et qu'il doit réparer. Cette reprise d'une composante incontournable de la tragédie semble signifier que les pièces de la tétralogie adoptent la doxa tragique selon laquelle le héros, seul, doit affronter le monde. Pourtant, nous avons vu que la tâche des héros du *Sang des promesses* consiste aussi, et en premier lieu, à trouver leur place dans l'univers. Les héros ne sont finalement que l'instrument de leur recherche et semblent vivre les aléas du monde plutôt que l'affronter. Si cet aspect peut sembler contraire à l'idée classique de la tragédie, Raymond Williams réfute cette idée en mettant l'accent sur l'action tragique, plutôt que le héros :

We think of tragedy as what happens to the hero, but the ordinary tragic action is what happens through the hero. When we confine our attention to the hero, we are

unconsciously confining ourselves to the individual. Yet over a very wide range we see this transcended in tragedy. Life does come back, life ends the play, again and again. And the fact that life does come back, that its meanings are reaffirmed and restored, after so much suffering and after so important a death, has been, quite commonly, the tragic action (Williams, 2006: 79).

Cette idée exprime bien le cycle de vie inéluctable dans lequel sont pris les héros mouawadiens, à la merci des naissances, des décès et des violences qui se déroulent autour d'eux, et à travers eux. D'ailleurs, si les protagonistes des trois premières pièces parviennent à rétablir la vérité du passé et à briser les successions de haine et de violence dont ils sont les héritiers, *Ciels* soutient que cette colère est inéluctable. Se terminant malgré tout sur le renouveau d'une naissance, celle de l'enfant de Valéry et Dolorosa, *Le sang des promesses* dans son ensemble s'affirme résolument en faveur de la continuité du cycle de vie, malgré les violences qui l'assaillent. Peu importe que Dolorosa soit une mère infanticide ayant assassiné ses trois filles et leur père et que Valéry ait mis fin à ses jours après que son fils se soit avéré le chef d'un complot terroriste, l'enfant se doit de naître, et ce, même si c'est dans un monde saturé de violences. Cette expérience tragique, où le héros est voué à vivre une existence où se côtoient malheurs, passions et fautes, est bien celle qui est au cœur du genre selon Williams.

Cette expérience tragique est également un des véhicules de transmission des émotions de pitié et de frayeur qui doivent être véhiculées aux spectateurs, tel que le suppose la catharsis. De façon significative, cette composante prend une place prépondérante chez Mouawad qui fait du moment de reconnaissance une étape dramatique de prédilection. Mais à la lumière des différentes composantes des pièces qui multiplient les coups de théâtre et les moments de reconnaissance, tout en construisant une identification entre les spectateurs et les personnages, l'expérience tragique dans *Le sang des promesses* désigne d'abord et avant tout une expérience émotive face au déroulement scénique dans son

ensemble. Le spectateur suit le parcours des protagonistes de chaque pièce en s'identifiant à leurs découvertes, leurs sentiments, et leurs quêtes. La tragédie prend ainsi d'assaut le spectateur en lui faisant vivre de fortes émotions créées par l'identification à l'action scénique, à travers le procédé de la mimésis.

L'identification nécessaire à l'expérience tragique repose sur la mimésis, procédé qui consiste à observer le déroulement de la scène comme une reproduction du réel. Bien que ce procédé ait été déconstruit dans le théâtre du XX^{ème} siècle, Mouawad le réintègre au sein de son esthétique dramatique. Par l'expérience tragique, l'auteur installe volontairement les conditions de l'éclosion d'émotions, dans ce cas-ci, l'éveil d'une colère et l'adhésion à la nécessité de la parole. Si la création de ces sentiments est motivée par un discours désigné comme engagé, il reste que cette identification passive à ce qui se déroule sur scène a été critiquée par les théoriciens d'un théâtre social. Bertolt Brecht, en premier lieu, écrit que « si l'art reflète la vie, il le fait avec des miroirs spéciaux » (Brecht, 1978 : 98), affirmant la nécessité d'observer une distance critique face au déroulement de la scène, plutôt qu'une identification passive caractéristique de la mimésis.

Didactique ou épique ?

Brecht écrit sur la représentation théâtrale :

Il est totalement indifférent de savoir si l'objectif principal du théâtre est d'offrir une connaissance de l'univers, le fait demeure qu'il faut que le théâtre donne des représentations de l'univers et que ces représentations ne doivent pas induire en erreur (Brecht, 1978 : 113).

Plutôt que de poser un jugement de valeur quant à ce que seraient des représentations erronées et d'autres, véridiques, le théâtre didactique de Brecht prône une distance critique face à ce qui se passe sur scène, afin que le spectateur soit conscient d'assister à une représentation et non à la vie réelle. Anti-mimétique, ce théâtre assume un engagement social : grâce à des procédés textuels et scéniques qui créent une distanciation, il pose un regard critique sur la représentation, tout en désignant une voie au spectateur. Le théâtre brechtien indique clairement son didactisme : « Ce qui est à la base de la pièce didactique, c'est l'espoir que celui qui joue peut être socialement influencé par l'exécution de types d'actes bien précis, l'adoption d'attitudes bien précises, la restitution de discours bien précis, etc. » (Brecht, 2006 : 53). Effectivement, le théâtre brechtien rend le discours visible, comme si, pour reprendre les mots de Jean-Pierre Sarrazac, l'auteur serait présent sur scène, « imprimant sur la représentation le geste de sa propre lecture » (Sarrazac, 1995 : 43). Considérant l'investissement que Mouawad met dans ses pièces, autant au niveau artistique (puisqu'il les écrit, les met en scène et parfois y joue), qu'au niveau énonciatif (puisqu'il en contamine le contenu avec un espace autobiographique et une scène d'énonciation indissociable de son personnage), il est manifeste qu'à l'instar du théâtre brechtien, une voix auctoriale se fait entendre au sein du *Sang des promesses*. Puisque ce discours de l'auteur apparaît à certains moments de manière répétée, comme lorsque sont relatés les épisodes de son mythe des origines, tel que celui de l'autobus incendié, peut-on dire que la mimésis est totale, tel que le prescrit la tragédie ?

Le théâtre mouawadien assume, à l'instar du théâtre brechtien, une fonction didactique qui tend à désigner une vérité au spectateur. Contrairement au théâtre brechtien, cette

fonction passe à travers l'identification et la mimésis, et ce, malgré la présence du discours auctorial qui ne sert pas à briser l'identification. Dans les pièces de Mouawad, ce discours dissimulé sert la création de fortes émotions qui ne sont pas en contraction avec une volonté didactique, mais servent plutôt cette fonction. Si Brecht propose de poser un regard critique sur la nature dans le but de la chambarder (Brecht, 1978 : 32-33), Mouawad propose plutôt d'adhérer à sa vision du monde dans le but, pour reprendre ses mots, de faire de son théâtre un champ de bataille (Mouawad, 2007).

S'il semble que les critiques qui qualifient le théâtre de Mouawad d'épique (O'Neil-Karch : 2006) font référence à l'ampleur homérique qui caractérise plus particulièrement *Incendies* et *Forêts*, comme dans l'appellation de « théâtre-odyssée » (Gingras, 2007 : 42), le terme d'« épique » comme désignant une narration dramatique telle qu'utilisée par Brecht ne doit pas être négligé. En effet, bien qu'utilisée différemment, la narration chez Mouawad et Brecht est tout autant au service d'une prise de position sociale. Bien qu'elle soit une composante actuellement impopulaire sur les scènes mondiales, Mouawad témoigne de l'importance qu'occupe pour lui la narration, un aspect dramatique étant pour lui incontournable (Mouawad, 2009b). Le fait de raconter des histoires apparaît non seulement comme une manière de contrer l'oubli, à l'image des personnages de *Littoral*, mais aussi de diriger le spectateur à travers les dédales de l'intrigue vers le moment de reconnaissance final, moment d'explosion émotif et de création d'une communauté au sein des spectateurs. Significativement, une collaboratrice ayant travaillé avec l'auteur comme dramaturge au sein de quelques spectacles, Charlotte Farcet, écrit dans un carnet sur l'artiste : « La narration [dans l'œuvre de Wajdi Mouawad] est le chemin par lequel tout se révèle sans avoir besoin d'être nommé, par le biais du chagrin et du

bouleversement. Il arrive souvent que quittant la salle, le spectateur ne comprenne pas ce qui s'est passé, pourquoi il a été ainsi touché » (Farcet dans *Le Grand T*, 2009 : 59). Cette utilisation de la narration s'inscrit en opposition aux procédés brechtiens : « La caractéristique essentielle du théâtre épique est peut-être de s'adresser moins à l'affectivité du spectateur qu'à sa raison. Le spectateur ne doit pas vivre ce que vivent les personnages, mais mettre ceux-ci en question » (préface à *Mahoganny*, Brecht 2006 : 17). Essentiellement au service de l'émotivité, l'aspect épique du théâtre de Mouawad sert néanmoins une prise de position qui témoigne de l'engagement politique de son théâtre. La narration témoigne d'une articulation affirmée entre l'œuvre et le monde. Bien que les spectateurs s'identifient aux personnages, ils sont guidés à travers leurs actions par une présence auctoriale subjective. Par ses affinités avec le théâtre épique et didactique de Brecht, le théâtre mouawadien affirme ainsi son appartenance à un théâtre engagé dont l'objectif est d'influencer la société dans lequel il prend place.

Mélodrame et pathos

Le sang des promesses, comme un théâtre rassemblant plusieurs genres, comporte des affinités avec le genre tragique, où l'expérience émotive face au monde prime, ainsi qu'une volonté didactique qui rappelle une esthétique brechtienne. La nécessité de susciter de fortes émotions pathétiques chez les spectateurs et de livrer un message didactique sont des caractéristiques réunies au sein du mélodrame, genre décrié par la critique mais apprécié du public du XIX^{ème} siècle (Thomasseau, 1984 : 8). Le mélodrame comporte une structure fixe et prédéfinie où les affrontements manichéens entre les personnages stéréotypés créent des situations étant le cœur du genre. Catherine Sirois

(Sirois, 2004) a étudié dans le détail les mouvements de l'intrigue de certaines pièces de théâtre de Mouawad en lien avec le sacré caractéristique du genre mélodramatique. Mais au-delà d'une structure dramatique, *Le sang des promesses* est lié à un esprit du genre, principalement au niveau de la tension entre un théâtre émotif et un qui serait didactique.

Spécialiste du mélodrame, Jean-Marie Thomasseau affirme qu'une mission éducatrice est intrinsèquement liée au genre (Thomasseau, 1984 : 20). Cette mise de l'avant de certaines valeurs est par contre déterminée d'avance, et par définition, le mélodrame prône la valorisation de la famille, de la patrie et de l'honneur, valeurs situées au-dessus de l'amour. Bien que les pièces de Mouawad prônent des valeurs récurrentes – telles que l'amour, la famille, le vivre ensemble – celles-ci ne sauraient être prédéterminées par un genre fixe, mais bien par les messages personnels que l'auteur souhaite véhiculer par ses pièces. Alors que le mélodrame repose « presque entièrement sur les situations, une mise en scène sans défaut et le talent des acteurs » (Thomasseau, 1984 : 4) et qu'il a parfois été désigné par l'histoire littéraire comme étant un affaiblissement de la tragédie (Thomasseau, 1984 : 9), ce ne sont pas les aspects qui se retrouvent dans *Le sang des promesses*, mais plutôt la prépondérance et la mise de l'avant de fortes émotions.

Thomasseau affirme que l'imagerie mélodramatique est entièrement au service de la persécution (Thomasseau, 1984 : 28), émotion personnifiée par le personnage du traître. Cette persécution, exercée sur les personnages positifs, prend fin au moment de reconnaissance, qui dénoue l'intrigue en permettant aux protagonistes de reconnaître le traître comme tel :

C'est avec la ou les reconnaissances que se termine la persécution et que se marque avec " la voix du sang " ou " la croix de ma mère ", l'acmé pathétique du

drame accentué encore par l'utilisation du tableau qui, par la mise en scène, fige les personnages avec trémolos à l'orchestre (Thomasseau, 1984 : 28-29).

À l'instar du mélodrame, les pièces du *Sang des promesses* mettent effectivement l'accent sur un moment de reconnaissance infiniment émotif, surpassé peut-être uniquement par l'utilisation d'un orchestre dans le mélodrame. Le sentiment n'est pas que cathartique chez Mouawad, mais appelle véritablement des émotions profondes, enfouies, et même pathétiques, que seul l'appel à des problématiques universellement taboues comme l'inceste peuvent provoquer. Utilisant le pathos comme mode de persuasion, *Le sang des promesses* s'inscrit dans un théâtre de l'émotion où le sentiment outrepassa la raison dans la rhétorique qu'il met en place.

Le mélodrame est un genre théâtral qui privilégie d'abord l'émotion et la sensation. [...] C'est aussi un théâtre où l'action romanesque et spectaculaire interdit la réflexion et laisse les nerfs à vif, un théâtre où " pas n'est besoin de vécu pourvu qu'il y ait du vivant " (G. Jubin) » (Thomasseau, 1984 : 123).

Sans être un théâtre codé et restrictif ayant pour objectif unique de faire adhérer ses spectateurs à des valeurs faciles et largement propagées, le théâtre mouawadien affirme l'influence qu'il souhaite avoir sur le monde par les genres dont il se réclame. Tout en étant un théâtre des émotions qui vise une catharsis par identification à l'action scénique, les pièces de la tétralogie sont guidées par une narration qui assume un rôle épique et didactique.

CONCLUSION

À la lumière des composantes de la construction dramatique des œuvres du *Sang des promesses*, il apparaît manifeste que l'organisation des discours des personnages est au

service de l'affirmation de la thèse récurrente de Mouawad : il est nécessaire de parler, d'utiliser une parole performative comme lutte à un silence forcé. L'analyse de la structure des pièces de la tétralogie *Le sang des promesses* a permis de relever les procédés dramaturgiques qui construisent cette thèse. Plus particulièrement au sein des trois premières pièces, l'enchevêtrement du temps et de l'espace de la narration vers de multiples retours vers le passé met l'importance sur le dévoilement d'événements à mesure qu'avance l'intrigue. La clé de l'intrigue se trouve précisément au sein d'un passé commun plutôt que dans la quête que poursuivent les protagonistes. Seul *Ciels* s'oppose à cette idée, où le présent de l'intrigue constitue également le présent de l'action. Contrairement aux trois premières pièces, la quête des personnages pourrait véritablement participer à changer le futur, plutôt que de retracer et réparer le passé. Dans tous les cas, il demeure que la progression dramatique mène à l'aboutissement du moment de reconnaissance où est convoquée une intense émotion cathartique. À ce moment de relâchement, le spectateur s'identifie au personnage et ce, malgré les différences vécues à son égard. Ensuite, l'action des pièces de la tétralogie est dictée par l'utilisation de la parole des personnages. Leur rapport au langage, leur capacité à témoigner de leurs histoires et leur obligation à respecter leurs promesses sont autant d'éléments qui affirment le pouvoir performatif des mots. Finalement, les affinités du *Sang des promesses* avec les genres tragique, didactique et mélodramatique démontrent comment la tétralogie affirme un désir d'influence chez le spectateur, lequel se transmet à travers la convocation de fortes émotions. L'ensemble de ces éléments appuie la thèse selon laquelle la tétralogie évolue dans un espace performatif qui assume le pouvoir transformateur de la parole des personnages sur les spectateurs.

Outre cette thèse, l'étude de ces composantes dramatiques a permis de mettre au jour le tissu de relations entre énoncés, première caractéristique du discours selon Foucault. Le philosophe, conscient de la multiplicité des sens que peut adopter le terme « discours », le définit comme étant « tantôt domaine général de tous les énoncés, tantôt groupe individualisable d'énoncés, tantôt pratique réglée rendant compte d'un certain nombre d'énoncés » (Foucault, 1969 : 110). Revenir à la source de cet énoncé et de son organisation, tel qu'il a été fait au cours de ce chapitre, s'avère une manière de discerner le discours mis en place, cette fois-ci compris dans son organisation sociale. Présentes sans toujours être débusquées, les formations discursives sont celles qui participent à la construction d'objets discursifs, en tant que modes d'organisation de la pensée. La nation, dans cette mesure, consiste en une formation discursive par excellence : n'ayant d'autre existence que sa présence dans le langage, les lois, la foi que la société y porte, les différentes occurrences disséminées dans toutes les sphères produisant le discours, la nation est également un concept particulièrement lié à Mouawad, précisément car il semble y échapper. Considérant comment les pièces de théâtre à l'étude s'affirment comme interventions au sein du discours social et collectif ayant pour objectif d'influencer les spectateurs par leurs constructions dramatiques, nous verrons en dernière partie comment les constructions de l'œuvre rejoignent et participent à la construction du concept de « nation ».

Chapitre 4 : Appartenances, tensions et ambiguïtés : la nation en question

Que ce soit dans le domaine littéraire ou dans une perspective sociale et politique, les débats sur la nation au Québec ont été incessants au fil de son histoire, au point tel que plusieurs chercheurs témoignent de l'épuisement de la question (Michaud, 1987 ; Harel, 2006). Alors que certains affirment qu'une nation est un territoire délimité géographiquement et administré par un État, d'autres insistent sur les caractéristiques communes d'une population qui, par sa langue, sa culture, ses us et coutumes, s'identifie comme appartenant au même groupe. Si le mouvement souverainiste québécois a longtemps été motivé par la nécessité qu'un groupe identitaire distinct obtienne une souveraineté politique légiférée par un état indépendant, il ne s'agit pas nécessairement du point d'entrée de tous ceux qui se penchent sur les questions d'appartenances et de constructions nationales. D'après Ernest Renan, théoricien français de la nation du XIX^{ème} siècle : « une nation est un principe spirituel, résultant des complications profondes de l'histoire, une famille spirituelle, non un groupe déterminé par la configuration du sol » (2007 : 33). En insistant sur une union historique et sur les sentiments que la population éprouve envers un principe unificateur, Renan met l'accent sur l'aspect façonné d'une nation. Le chercheur en études postcoloniales Homi K. Bhabha écrit quant à lui : « Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind's eye » (1990: 1). Le théoricien affirme que si l'idée de la nation est devenue aussi puissante dans les sociétés occidentales, c'est qu'elle tire sa légitimation des traditions de pensée politique et de langage littéraire. Peu

importe la perspective adoptée, la nation – et l'identité qui s'y rattache – s'avère ainsi être un objet construit à la mesure des discours qui en sont faits.

Dans ses écrits, Bhabha met l'accent sur l'espace liminaire des délimitations nationales et les personnes qui y résident. La liminalité de Wajdi Mouawad consiste en un cas exemplaire. L'écrivain ne se réclame pas d'une seule identité nationale mais évolue plutôt au carrefour de la France, du Québec et du Liban. Non seulement son appartenance nationale est multiple, mais le personnage est aussi difficilement classifiable au sein de catégories dichotomiques qui définiraient uniquement des positions d'opprimés et d'opresseurs, postulat parfois adopté par les études postcoloniales. D'après la grille d'analyse postcoloniale, soit l'affirmation d'identités nationales s'inscrit dans une résistance culturelle visant à lutter contre des pouvoirs extérieurs pour certaines populations assujetties, soit d'autres récits sont la réitération d'idéologies impérialistes construisant certaines populations dans un rapport d'altérité et de mise à distance qui les considère comme inférieurs. Le positionnement de Wajdi Mouawad ne peut correspondre à l'une ou l'autre de ces positions : enfant de l'immigration issu de deux vagues de colonisation, son appartenance nationale et sa position face aux pouvoirs impérialistes témoignent d'une liminalité qui ne peut être exprimée qu'en termes de tensions et d'ambivalences. À partir de cette position instable et singulière, les textes de Mouawad alimentent et résistent à une conception traditionnelle de la nation, venant à la fois reproduire et contredire certaines constructions impérialistes du monde de manière à obliger une réflexion sur les délimitations nationales qui séparent les sociétés actuelles.

De l'affirmation nationale au transculturalisme

Avec son texte « Qu'est-ce qu'une nation ? », Renan jette les bases d'une certaine conception européenne de la nation. Le théoricien originaire de la France élabore ses idées alors même que se consolide le second espace colonial français. Nécessairement influencé par les entreprises expansionnistes de son pays d'appartenance, Renan met au point une pensée selon laquelle les divergences dans le passé d'une population doivent être mises de côté afin qu'un désir d'union soit le principe unificateur d'un groupe, celui-ci étant dès lors défini comme une « nation ». Les principes de Renan, tel qu'il les expose dans ce texte maintes fois repris et critiqué depuis, s'appuient en majeure partie sur l'idée d'une *tradition* sur laquelle les habitants d'un territoire s'identifient dans l'objectif de créer un sentiment d'appartenance qui constitue l'essence d'une nation :

Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. L'une est la possession en commun d'un riche legs de souvenirs ; l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis (Renan, 2007 : 33).

Pour Renan, le caractère national réside tout entier dans le désir qu'ont des habitants de partager une identité et un futur communs, et ce, sans considération pour les divergences d'expériences et de passé qui les habitent. Les idées de Renan s'inscrivent dans un contexte colonial et une tradition selon lesquels l'individu est nécessairement défini par sa nation d'appartenance. Dans cette mesure, les populations d'Afrique de l'Ouest ou des Antilles ne devaient pas s'identifier à un passé ancestral, mais au principe unificateur les liant à la France et à la nouvelle appartenance que leur offre la colonisation.

Le discours national québécois hérite en partie de cette pensée à travers l'utilisation du sentiment d'appartenance identitaire comme moyen de lutte aux impérialismes culturels et économiques traditionnellement perçus par la population à l'égard du Canada anglais, de la France et des États-Unis. En mettant l'accent sur un principe spirituel inspiré par les idées de Renan qui a pour objectif d'unifier une population face à la menace des « autres », le discours national québécois s'est constitué autour d'une nécessité identitaire, l'obligation au ralliement. L'appartenance nationale québécoise ne se construit pas nécessairement autour d'une similitude ethnique, mais bien de la réitération commune et collective d'un désir partagé de vivre ensemble qui s'exprime, notamment, à travers la spécificité de la langue. Cette conception nationale permet une certaine intégration de la population immigrante, à la condition que ceux venus d'ailleurs acceptent de mettre en veilleuse leurs particularités d'antan pour adopter, entre autres, la langue française et se joindre à la nation québécoise. Au sein de ce discours, l'affirmation nationale dans les productions culturelles agit comme lutte contre les impérialismes grâce à la solidité de l'union dont elle témoigne.

Quelques intellectuels, dont Jocelyn Létourneau (2006), relèvent l'état d'indétermination dans lequel se positionne actuellement la société québécoise : la majorité ne souhaite pas fonder un état indépendant, mais la collectivité dans son ensemble ne semble pas prête à enterrer les débats sur la question nationale. La définition de la nation québécoise demeure toujours un sujet d'actualité et de questionnements, que ce soit dans le discours public ou sur les scènes de théâtre. Pourtant, dans un contexte où les mouvements diasporiques et la cohabitation de cultures s'accroissent, le discours nationaliste diminue toujours en popularité, sans qu'il soit néanmoins considéré comme

un sujet clos. En continuité avec les idées sur la nation de Renan qui visent une certaine homogénéisation de la population, une conception nationaliste du Québec est habituellement située à l'opposé des modèles d'intégration culturelle tels que le multiculturalisme, l'interculturalisme et le transculturalisme. Un des premiers à aborder les questions culturelles dans le domaine littéraire au Québec, Pierre Nepveu, présente effectivement en 1989 le thème de la « transculture » comme l'expression de l'éclatement de la culture nationaliste (1989 : 17) et qu'il définit comme :

une alternative culturelle au projet d'une culture québécoise définie en termes d'identité, d'appropriation, d'homogénéité. Il s'agit d'ouvrir la québécity à son altérité fondamentale, sur la base à la fois de solidarités, de dialogues, d'échanges, de contaminations réciproques (Nepveu, 1989 : 20).

Il a été question au premier chapitre de la manière dont la brèche des années 1980 a amené une redéfinition des rapports identitaires en lien avec la question nationale au sein du théâtre québécois. Vers la même époque, c'est l'apport des écritures migrantes qui fait l'objet de l'intérêt grandissant de la critique et des chercheurs de l'institution littéraire. Considérées comme un contrepoint à la ferveur nationaliste, les écritures migrantes permettraient d'apporter un regard extérieur, nouveau, et « autre » sur la littérature nationale. D'après ce discours où s'opposent des conceptions interculturelle et nationaliste, une réflexion sur l'appartenance nationale est parfois accompagnée d'un rejet de quiconque considéré comme « autre » :

Dans le cas précis du Québec, cette lutte [contre la détestation et l'envie qu'incarne l'Autre] est exacerbée par la présence manifeste du discours national. Ce dernier a mauvaise presse chez beaucoup d'intellectuels québécois dans la mesure où il incarne un espace schématique et contraint. Selon ce point de vue, le discours national est autocentré. Il crée un sentiment d'appartenance où l'inhabitable, la démesure, le singulier sont des scories irritantes. Le discours national a besoin de créer la fiction d'une appartenance pour se convaincre de la légitimité d'un espace à aménager (Harel, 2006 : 23).

Dans sa réflexion sur les braconnages identitaires – terme qui désigne la violence des rapports d’altérité se déroulant en marge de la société –, Simon Harel critique cette opposition où une position nationale autoritaire et repliée sur elle-même affronte un discours où les perceptions des expériences et des récits de l’Autre sont contés sur un mode extatique et positiviste. Plus de vingt ans après la montée des discours de l’intégration culturelle, il semble en effet que ceux-ci parviennent difficilement à articuler une compréhension adéquate des récits venant d’ailleurs, surtout lorsqu’il s’agit de réfléchir à la nation en évitant d’opposer des positionnements dichotomiques : « La " situation " québécoise, par l’indétermination de la question nationale, nous oblige à faire preuve de prudence dans notre lecture, souvent absolutiste, des représentations marginales de l’altérité » (Harel, 2006 : 26). Puisque le positionnement national du Québec est définitivement caractérisé par la tension et l’ambivalence, il va de soit que les récits d’altérité doivent également être analysés comme tels. Effectivement, non seulement le Québec apparaît occuper une position éternellement indécise quant au statut de sa nation, mais il s’agit également d’un lieu où la complexité du passé colonial et des relations d’attribution de pouvoir liées aux impérialismes demande des analyses spécifiques.

Bien que la recherche portant sur l’analyse postcoloniale se fasse des plus discrète au Québec, elle alimente les débats de plusieurs parties du monde. Ayant d’abord émergé dans le monde anglo-saxon, l’analyse littéraire postcoloniale est adaptée à l’espace francophone par les travaux de certains chercheurs, dont Jean-Marc Moura dans son livre *Littérature francophone et théorie postcoloniale*. Dans cet ouvrage, l’auteur définit le projet de l’analyse littéraire postcoloniale comme une mise en lumière « des pratiques de

lecture et d'écriture intéressées par les phénomènes de domination, et plus particulièrement par les stratégies de mise en évidence, d'analyse et d'esquive du fonctionnement binaire des idéologies impérialistes » (Moura, 1999 : 11). D'après Edward Said dans *Culture et orientalisme*, l'impérialisme désigne « la pratique, la théorie et la mentalité d'une métropole dominatrice qui gouverne un territoire lointain » (Said, 2000 : 44). Par le pouvoir qu'il exerce sur d'autres territoires, l'impérialisme est une idéologie qui définit les limites nationales des populations qu'il contrôle, qu'elles soient géographiques, identitaires ou culturelles. Il s'agit également d'un outil d'analyse permettant d'appréhender non seulement la construction de certaines nations maintenues en contexte colonial ou ayant vécu en contexte impérialiste, mais aussi les relations qu'entretiennent entre eux ces divers ensembles nationaux. Les œuvres littéraires, non seulement participent à la construction de ces récits d'attribution de pouvoir, mais tissent littéralement les liens entre la culture et l'impérialisme.

Alors que pour Renan, le désir d'une communauté à effacer les distinctions passées pour se diriger vers un avenir commun est une option à privilégier, le projet d'Edward Said vise justement à remettre en question la stabilité de ces appartenances nationales. Observant que la presque totalité du monde actuel a été touché par les entreprises coloniales, Edward Said s'intéresse aux constructions discursives qui ont supporté ces campagnes expansionnistes, principalement telles qu'elles sont représentées dans la forme romanesque. D'après Said, ce sont ces constructions discursives qui ont façonné l'« Orient » comme entité culturelle, tout comme les nations colonisées ont été construites comme inférieures à travers le récit qui a été fait. Les idées de Said visent ainsi à interroger la tradition, qui perdure jusqu'à ce jour, à partir de laquelle les nations

sont l'objet de formations discursives. Comme il l'écrit en reprenant le titre de l'ouvrage collectif d'Homi Bhabha, « les nations elles-mêmes *sont* des narrations » (Said, 2000 : 13). Le travail de Said vise également à s'interroger sur les « autres » que suppose l'existence d'une nation en particulier. Effectivement, si une nation existe par le désir commun qui habite ses habitants, c'est qu'elle se différencie d'un autre groupe. Dans cette mesure, l'« Occident » ne pourrait exister sans l'« Orient » auquel il se confronte. Cette idée ne se restreint pas à l'opposition entre l'est et l'ouest, mais s'applique à toute nation qui se construit à la mesure des « autres » auxquels elle se compare :

Il faut insister : si nous traitons ici de la formation d'identités culturelles, nous n'y voyons absolument pas une invention d'"essences" (même si ces identités en ont l'air et sont considérées comme telles, ce qui explique en partie leur attrait durable). Il s'agit de la mise en place de "contrepoints" - car le fait est qu'aucune identité n'a jamais pu exister toute seule, sans un appareil de contraires, de négatifs, d'opposés (Said, 2000 : 98).

Même en acceptant l'affirmation de Renan selon laquelle l'appartenance nationale tire son existence du désir commun d'une communauté, il semble aussi nécessaire d'étudier les configurations de ce désir en lien avec les rapports d'altérité qu'il oppose, et contre lesquels il se construit.

La position nationale du Québec, nous l'avons vu, est ambiguë. Non seulement sa population semble souhaiter la stabilité de son ambiguïté quant à son autodétermination, mais le passé québécois et sa place sur la scène internationale poussent à repenser les configurations mises de l'avant par les études postcoloniales. Appartenant au monde occidental par les moyens économiques dont il dispose et la position géographique qu'il occupe, le Québec est une nation de colons issus des peuples français et anglais. La littérature québécoise est néanmoins d'emblée incluse dans la catégorie « postcoloniale » selon Moura, en continuité avec une certaine partie de la population québécoise qui se

réclame comme traditionnellement assujettie par les impérialismes culturels et économiques de la France, du Canada anglais et des États-Unis. Le cas de Wajdi Mouawad ajoute à cette tension : originaire du Liban mais dorénavant étranger à ce pays du Moyen-Orient déchiré par les tensions ethniques et religieuses, Mouawad vit en migrant entre le Québec et la France. Considérant l'ensemble des tensions qui s'affrontent dans son œuvre, c'est plus précisément à travers les relations qu'entretiennent les personnages de différents lieux et leur utilisation de la parole qui permettra une analyse des appartenances et constructions nationales.

De l'est à l'ouest : les voyages de pénétration

Dans son travail qui vise à retracer les constructions discursives qui supportent les entreprises coloniales, Edward Said s'intéresse notamment à ce qu'il désigne comme étant des « voyages de pénétration », c'est-à-dire le récit d'un personnage occidental allant à la découverte de l'exotique territoire de l'« autre ». Les voyages en d'autres lieux peuvent contenir, d'après Said, une « structure d'attitudes et de références » dans le récit, « qui autorise le sujet-auteur européen à tenir un territoire d'outre-mer, à en tirer profit, à dépendre de lui, mais finalement à lui refuser son autonomie, son indépendance » (Said, 2000 : 279). À première vue, il semble que Mouawad échappe à tout discours nationaliste justement à cause de ses allers-retours au-dessus des océans, du fait qu'il se réclame d'une identité mondiale, et s'inscrive dans la mouvance de la littérature-monde, notamment à travers son adhésion au manifeste *Pour une littérature-monde* dans lequel il signe l'essai biographique « Je t'embrasse pour finir ». Mais au contraire, il apparaît plutôt que la représentation du voyage au sein de son œuvre puisse renforcer les

constructions nationales. Dans *Le sang des promesses*, la rencontre de personnages ayant de fortes relations d'altérité par leur appartenance à différents ensembles nationaux provoque une mise en lumière des traits distinctifs des différentes nationalités et une opposition de leur positionnement face aux pouvoirs impérialistes. Effectivement, la structure de « voyage de pénétration » dont parle Said se retrouve en partie dans le fonctionnement dramatique du *Sang des promesses*.

Au chapitre précédent, nous avons vu comment les protagonistes de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* vivent d'abord une période d'immobilisme pour ensuite s'engager dans l'action à travers leur parole. Cette mise en action du langage est également accompagnée d'un voyage dans l'ailleurs, le pays des aïeux : un lieu non-identifié du Moyen-Orient pour Wilfrid et les jumeaux Jeanne et Simon (*Incendies*), la France pour Loup (*Forêts*). Si ces voyages ont pour objectif de retracer la mémoire perdue de leurs familles, et donc supposent que l'origine même des personnages se trouve dans un lieu autre, il reste qu'une étude plus attentive révèle des différences dans la manière dont les usages de la parole diffèrent entre les protagonistes et les habitants des autres pays. L'utilisation particulière de la parole chez Mouawad, nous l'avons vu, est primordiale. Il s'avère ainsi d'autant plus significatif que l'autorisation de parler ne soit pas répartie également entre les différents personnages. En effet, il semble que l'autorité de parole soit le plus souvent détenue par le protagoniste occidental, alors que celui-ci accorde le droit d'expression aux autres personnages lorsque la valeur de leur témoignage est jugée valable. Cette structure divise les personnages en deux catégories d'après leur lieu de naissance géographique : ceux qui parlent – les occidentaux – et ceux que l'on autorise à parler – les autres.

Cette structure de l'usage de la parole est particulièrement présente dans *Littoral* où d'entrée de jeu, il est manifeste que Wilfrid est celui qui contrôle le discours. La pièce commence alors que face au juge silencieux, figure symbolique des spectateurs, il annonce qu'il se trouve en ce lieu afin de raconter son histoire, toute son histoire (*Littoral* : 13). Au cours du deuxième tableau de la pièce, Wilfrid laisse place au discours de son père qui lui relate des épisodes de la venue au monde de son fils et de la vie de sa mère alors décédée, le tout par l'entremise de lettres jamais envoyées. Wilfrid demande alors à son père : « WILFRID. Comment ça se fait que je sois né ici ? LE PÈRE. Va savoir. Tout a été si vite. La guerre, la famille, je ne sais plus, je ne sais plus ... » (*Littoral* : 53). Les deux différents lieux de naissance du père et du fils marquent dès le départ une différence identitaire entre les deux personnages. Jusqu'à la fin de la pièce, Wilfrid est celui qui est né « ici » – sans que ne soit nommé le Québec –, alors que son père reste celui qui est né « là-bas » – sans que ne soit nommé le Liban. Il s'agit bien de Wilfrid, celui qui a été occidentalisé au Québec, qui détient le contrôle du discours durant l'ensemble de la pièce.

Wilfrid est une figure autoreprésentationnelle de l'auteur, notamment par le « W » que son prénom arbore, sa confusion identitaire liée à la perte de ses origines et de la mémoire filiale et le fait que Mouawad lui-même jouait le rôle du personnage dans la production originale. Considéré comme un exilé, Mouawad se représente néanmoins dans *Littoral* comme appartenant à la nation québécoise : doté d'une mémoire perdue quant à ses ancêtres, son récit est celui de son exil et non le témoignage d'une communauté. Comme nous l'avons exploré au chapitre deux, le discours de Mouawad porte le déracinement de la littérature mineure, son épuisement à témoigner d'une communauté à

laquelle il n'appartient pas, l'obligation à ne parler qu'au nom de soi. Comme le Sujet-Nation tel qu'en parle Ginette Michaud, la voix de Mouawad adopte une position individuelle, quoique symboliquement collective (Michaud, 1987 : 120). Bien que représentant le discours d'un apatride, Wilfrid reste celui qui organise le discours d'autrui, permet à l'Autre de s'exprimer, à l'image de ces lettres qu'il laisse son père lui raconter.

Lorsque Wilfrid comprend que le repos de son père ne pourra être assuré que lorsque celui-ci reposera sur sa terre natale, Wilfrid se rend au pays de ses ancêtres, décidé à trouver une sépulture pour son père. Dès les premières répliques en ce nouveau lieu, c'est la voix de Simone se fait entendre au loin, répétant la phrase clé de la pièce : « À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre ! » (*Littoral* : 65). Le drame de Simone, pourtant, est qu'elle n'est pas écoutée, tel que l'explique Ulrich, l'aveugle du village :

ULRICH. Simone qui hurle et qui joue de son violon au loin et qui met en colère tous les villageois. Tu arrives dans un drôle de pays, Wilfrid, ici les gens sont amers, ils ne veulent plus rien entendre, ni musique ni rien, ni le cri des enfants, ni leur rage, les vieux sont vieux par ici et ils veulent le calme, mais Simone hurle à pleins poumons, en pleine nuit et joue sans cesse pour casser le calme, car Simone s'en fout, Simone est maigre, Simone est laide, Simone est seule, Simone est en colère et elle joue de son violon !

SIMONE (*au loin*). À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre !

ULRICH. Et elle crie ! Et les villageois sont en colère ! Ils arrivent d'ailleurs. Tu vas voir, ils sont assez folkloriques. Mais il ne faut pas leur en vouloir, ils ont beaucoup souffert pendant la guerre (*Littoral* : 69).

Pour reprendre les idées de Renan, le principe spirituel partagé entre les membres de la communauté est ici dirigé autour d'un silence envers le passé qui signifie l'obligation de faire taire – et d'exclure – ceux qui ne se conforment pas à cette assignation. Définis comme folkloriques, et donc rétrogrades, les habitants de cette nation de « là-bas » sont en premier lieu caractérisés par la douleur qu'ils ont vécue pendant la guerre, mais aussi

leur refus de résilience. Repliés sur eux-mêmes, hostiles à l'étranger et sans mémoire, les habitants de cette nation d'outre-mer sont hantés par une terre qui déborde de cadavres. Le discours de l'apatride, celui de Mouawad à travers le regard de Wilfrid, sert ici à poser un jugement sur une population qui ne lui ressemble plus suite aux transformations que l'exilé a vécues en terre d'accueil. Qu'il porte ses racines en cette terre importe peu : la perspective de Wilfrid sur le pays de son père est celle d'un étranger qui ne peut comprendre, ou adhérer, aux événements qui s'y déroulent. Dans l'altercation qui oppose Simone et Ulrich aux villageois, l'un d'entre eux dira : « ISSAM. [...] le village au complet sort épuisé, ruiné d'un cauchemar sans nom, alors que notre terre est vaincue, envahie, gagnée par d'autres, l'ennemi a gagné, notre terre ne porte plus son véritable nom (*Littoral* : 70) ». Ce peuple est dépossédé de son identité car sa terre est sans nom : ce n'est qu'avec une parole, une nomination, qu'elle pourra récupérer son statut de nation. Les vieux, pourtant, empêchent Simone de faire usage de sa parole et ne lui envoient que l'injonction de se taire. Ce n'est que lorsque Wilfrid arrive au village que Simone pourra parler et être véritablement entendue par ce jeune homme, Autre par sa nationalité mais Même par son âge et ses origines. Alors que Wilfrid assiste à la scène dissimulé de Simone, celle-ci, discutant avec Ulrich de l'altercation qui l'a opposée aux villageois, en appelle justement à une telle rencontre qui bouleverserait sa vie :

SIMONE. [...] Je veux sortir de moi, Ulrich, je veux sortir de moi et rencontrer quelqu'un, quelqu'un qui aurait un visage différent du mien, le visage d'un autre, l'autre Ulrich, l'autre. Toute l'intrigue de la vie prend naissance dans notre histoire avec l'autre, mais il n'y a personne ici, il n'y a personne (*Littoral* : 72).

La présence de Wilfrid permet l'existence du discours de Simone, augmentant d'autant plus le pouvoir accordé à son autorité de parole. Similairement aux propos exposés plus tôt d'Edward Said, c'est le sujet occidental qui autorise le discours de celle qui est née

« là-bas ». C'est bien à travers la rencontre avec l'Autre, à travers la différence entre les deux nations représentées, que la parole est possible. La constitution des deux nations se construit à travers l'opposition des deux discours : l'autorisation de celui qui est né « ici », face au témoignage de ceux nés « là-bas ».

À partir de l'arrivée de Wilfrid, Simone peut se mettre en route afin de rencontrer d'autres personnes de son âge qui, comme elle, ont vécu la guerre et peuvent témoigner de leurs histoires : « SIMONE. On va aller leur raconter des histoires. Des histoires telles qu'ils seront obligés de nous arracher le visage ou de venir avec nous ! » (*Littoral* : 84). Comme personnage pouvant autoriser la parole de l'autre, Wilfrid se retrouve alors emprisonné par son rôle d'autorité. Il demeure différent, celui qui appartient à une nation sans conflit et ce, malgré sa confusion identitaire qui l'amène à tisser des liens solidaires envers ceux qui sont nés « là-bas » :

WILFRID. Pis moi, qui c'est qui va la raconter, mon histoire ?

LE PÈRE. Vous n'êtes pas du même monde, eux, ils ont connu la guerre.

WILFRID. Ben tu sais quoi, je commence à les envier sérieusement d'avoir vécu la guerre, ça leur donne une raison valable pour aller parler au monde (*Littoral* : 99).

Bien que considéré comme un étranger, Wilfrid participe activement au processus qui vise à réparer l'oubli du passé de la nation qu'il visite. Avec ses nouveaux compatriotes, il envoie son père à la mer, comme gardien de la mémoire de cette terre sans nom. D'après Edward Said, « l'une des premières tâches de la culture de résistance a été de revendiquer, renommer et *réhabiter* la terre » (Said, 2000 : 322). L'action du groupe, lequel inclus Wilfrid malgré son appartenance « autre », est donc un acte de résistance inscrit dans l'obligation de sauver la terre des ennemis, ou des étrangers. Wilfrid semble au moins en partie s'intégrer au désir de vivre ensemble du peuple dont il a traversé le

territoire. Il est celui qui a offert l'occasion de cette libération, celui sans qui le périple n'aurait pu se produire. L'argumentaire de la pièce soutient donc la nécessité pour les différents ensembles nationaux d'être en contact : seule la confrontation avec d'autres permet la libération, autant pour Wilfrid que pour les jeunes habitants de la « terre natale ». La recherche de la mise en contact, prétexte des entreprises coloniales d'après l'un des plus virulent critique du colonialisme, Aimé Césaire (1955 : 9), et seul succès de l'impérialisme d'après Said (2000 : 24), ne semble pourtant pas empêcher la séparation entre les deux groupes. Bien que les expériences d'altérité soient présentées comme étant souhaitables et même nécessaires par l'argumentaire de la pièce et notamment la phrase clé, « À la croisée des chemins il peut y avoir l'autre », le rapport de différenciation s'avère pratiquement indestructible. Wilfrid éprouve le désir de rejoindre le groupe et d'en faire véritablement partie et pourtant, les structures de pouvoir empêchent une transformation complète. Wilfrid ne peut totalement faire partie du groupe, et ce dernier n'existe qu'à travers la place que Wilfrid – figure de l'auteur – décide de lui octroyer dans son récit. Le groupe s'avère relativement homogène et inféodé à la quête du retour du protagoniste, seul véritable acteur (et actant) d'un monodrame qui ne concernera, finalement, que lui seul.

Incendies, à plusieurs égards, reprend la double construction nationale observée dans *Littoral*. Dans ce cas-ci, deux jeunes Occidentaux plutôt qu'un seul effectuent un voyage de pénétration au cœur du Moyen-Orient, encore une fois pour accomplir une réconciliation familiale. Jeanne et Simon, tout comme Wilfrid, parcourent le territoire du pays natal de leur mère du haut de l'autorité enquêtrice de deux étrangers qui viennent effectuer un retour vers une horreur dépeinte comme primitive. Un peu comme dans

Littoral, c'est leur enquête qui permet de donner une voix à leur mère, Nawal, celle-ci ayant volontairement tu les malheurs vécus dans son pays d'origine. Ici également, le personnage de Nawal, d'abord silencieux, est construit en opposition avec ceux des jumeaux qui la font témoigner par le contrôle qu'ils détiennent sur le discours de la pièce. Nawal est pourtant un personnage angulaire dans *Incendies*. Ayant vécu les pires sévices dans son pays d'origine, elle se réfugie au Canada avec ses enfants. Entre la nation de l'« ici » et celle de « là-bas », Nawal est emprisonnée dans son passé et ne peut, comme le prescrit Renan, embrasser le désir de partager l'avenir avec l'ensemble de la population québécoise. Nawal est celle qui, plus que tout autre, résiste. À l'instar de Simone, elle refuse de se taire et va à l'encontre des traditions des membres de sa communauté. Elle suit les principes de sa grand-mère qui lui dit avant de mourir : « NAZIRA. [...] Ne tombe pas, Nawal, ne dis pas oui. Dis non. Refuse. Ton amour est parti, ton enfant est parti. [...] N'accepte pas, Nawal, n'accepte jamais. Écoute-moi alors. Écoute-moi : pour pouvoir refuser, il faut savoir parler » (*Incendies* : 28). Défiant les convenances, Nawal quitte son village pour apprendre à écrire, puis emmène Sawda avec elle, qui souffre tout autant de l'impossibilité de nommer ses souffrances : « SAWDA. Mes parents ne me disent rien. Ils ne me racontent rien. Je leur demande : « Pourquoi a-t-on quitté le pays ? ». Ils me disent : « Oublie. À quoi bon. N'y pense plus. Il n'y a pas de pays. Pas d'importance. On est en vie et on mange à chaque jour. Voilà ce qui compte » (*Incendies* : 35). Pour Nawal, tel qu'elle l'apprend à Sawda, les lettres et les mots sont des munitions (*Incendies* : 38), faisant écho aux propos de l'auteur selon lesquels le théâtre est un champ de bataille (Mouawad, 2007).

À l'instar du discours des personnages orientaux de *Littoral*, celui de Nawal est autorisé par les jumeaux lorsque ceux-ci commencent à s'intéresser au passé de leur mère. Par contre, l'utilisation du langage de Nawal est libre et contestataire : plus encore qu'un témoignage de l'horreur vécue, ses mots ont une force d'impact qui vise à attaquer ses adversaires. Cette manière de parler, active, s'oppose au silence passif de Nihad / Abou Tarek, autre personnage originaire de sa terre natale. Contrairement à Nawal, Nihad / Abou Tarek ne parle pas. Jusqu'au troisième tableau, il est absent de l'action, si ce n'est qu'à travers le discours que tiennent les autres personnages à son sujet. Lorsque Jeanne apprend que son père était au contraire un bourreau sans pitié, elle réagit très fortement : « JEANNE. Mon père est mort, il a donné sa vie pour le pays, et ce n'est pas un bourreau, et il a aimé ma mère ! » (*Incendies* : 67). Contrairement à la fausse idée que Jeanne en avait, son père n'est pas un héros, mais l'incarnation même de l'horreur. Il n'en demeure pas moins intrinsèquement lié à sa nation d'origine, tel que Nawal le rappelle elle-même lors du procès de son bourreau :

Nous venons tout deux de la même terre, de la même langue, de la même histoire, et chaque terre, chaque histoire est responsable de ses traîtres et de ses héros. Responsable de ses bourreaux et de ses victimes, responsable de ses victoires et de ses défaites (*Incendies* : 69).

La représentation de la terre natale prend ici des aspects contradictoires. Elle est d'une part peuplée par des habitants à la langue bien aiguisée visant à résister au mal de ce monde. À l'opposition, se tient le Mal lui-même, silencieux mais bien réel, dont les sévices assaillent la terre et leurs habitants. À l'instar de ce désir tel qu'en traite Renan, l'ensemble de cette population est unie pour le meilleur et pour le pire, prisonnière d'une terre et d'un destin qu'elle n'a pas choisis. Face à Nawal et Abou Tarek, se tiennent les jumeaux qui ont pénétré aux tréfonds de ce territoire, pour finalement en découvrir toute

son horreur et les liens qu'ils entretiennent avec cette terre. Font-ils pourtant partie de cette nation ? Si les jumeaux puisent leurs origines dans l'histoire de cette « terre natale », les sentiments de rejet et de colère qu'ils éprouvent envers leurs parents les en différencient. Autres par rapport à leurs propres parents, ils ne partagent avec eux que le souvenir d'un passé, et aucun désir qui les mènerait vers un avenir. Venus en cette terre pour en faire resurgir les secrets, ils la quittent lorsqu'ils ont obtenu réponses à leurs questions : venus et repartis aussi vite que s'effectue un voyage de pénétration.

L'union de plusieurs nations au sein d'un même passé est une composante qui se retrouve également dans *Forêts*, quoique cette configuration ne serve pas les mêmes objectifs que dans *Littoral* et *Incendies*. Dans cette pièce, les voyages s'effectuent entre le Québec et la France, nations qui sont ici nommées contrairement aux pièces précédentes. Il n'y a donc nulle construction opposant l'Orient et l'Occident, mais plutôt un passé commun qui unit les deux nations, cette fois-ci au cœur même de la représentation à travers les didascalies :

Neige. Aimée dans une cage de verre. Chimiothérapie.

Neige. Forêts des Ardennes.

Lucien tue Louis et plonge dans la rivière (Forêts : 28).

Cette union de différentes époques au sein des didascalies se retrouve à quelques reprises dans la pièce, mettant l'accent sur l'appartenance commune entre les différents membres de la famille. Dans *Littoral* et *Incendies*, l'autorisation de l'utilisation de la parole sépare avec autorité deux catégories de personnes : si cette organisation du discours est inexistante dans *Forêts*, il reste qu'une séparation est effectuée entre les habitants des différentes nations. Le fort accent québécois de Loup est ancré à même son texte, alors

que la différence de son parler avec celui des Français est même relevée par un personnage :

BAPTISTE. Les gens sont gentils là-bas ?

LOUP. Ben... c'est des Français, tsé.

BAPTISTE. Ils te comprennent quand tu parles ?

LOUP. Faut que j'articule (*Forêts* : 65-66).

Baptiste, quant à lui, sent le besoin d'expliquer la fusillade de la Polytechnique de Montréal de 1989 dans un effort de traduction culturelle lorsqu'il affirme : « BAPTISTE. Les tragédies de mon pays n'intéressent pas le monde. Elles n'ont pas le prestige d'un mur de Berlin. Et pourtant, elles ont changé nos vies, la mienne du moins et celle de Loup, définitivement » (*Forêts* : 25). Le Québec et la France sont présentés comme deux entités nationales distinctes dont les habitants ne sauraient partager les mêmes caractéristiques. Dans la même mesure, la France et l'Allemagne sont autant deux territoires précis dont les délimitations définissent l'identité de leurs habitants.

ALEXANDRE. Nous voici forcés de choisir entre notre cœur et notre raison, entre notre terre et notre nationalité, forcés de sacrifier l'une au profit de l'autre ; or, ce sacrifice, en vertu duquel nous devons refonder notre existence, a été décidé en accord avec votre mère : nous resterons ici. Nous choisissons la terre et nous perdons la nationalité (*Forêts* : 57).

Cette allocution qu'Alexandre Keller prononce lorsqu'il choisit d'abandonner la nationalité française à la suite de la guerre franco-allemande est représentative du discours courant sur la nation. D'après les mots d'Alexandre Keller, l'identité et la nationalité sont presque des termes équivalents alors qu'abandonner son titre de Français équivaut à un déchirement sacrificiel lié au territoire qu'il occupe. Alexandre choisit finalement de garder sa terre pour des raisons économiques. Son fils Albert se rebelle contre un tel choix, désirant rester Français coûte que coûte : c'est dans une utopie territoriale qu'il actualisera son désir de résistance. Créant un lieu qui échappe aux lois

humaines, en terre française mais en un lieu où même les guerres sont inconnues (*Forêts* : 30), Albert et son utopie expriment un désir d'échapper aux limites nationales par la création d'un lieu qui serait hors-lieu. Ce projet fantasmatique relève, comme dans une utopie imaginée par Thomas More, d'un désir de perfection de la société qui la rendrait idéale dans son organisation. Les caractéristiques de l'utopie expriment les points à améliorer d'une société donnée. Dans ce cas-ci, l'union entre les êtres humains et les animaux dans un partenariat où est exclue toute cruauté témoigne, sur un mode fantasmé zoomorphe, d'un besoin de vivre ensemble en harmonie. Le lieu où prend place l'utopie est aussi significatif : dans un hors-lieu quoique sur le territoire français, le zoo prend place en une absence de lieu qui permet de conserver la nationalité française, d'appartenir à la France quoique dans ses marges. Ce désir de liminalité est pourtant rapidement annihilé car l'utopie du zoo échoue.

Dans le reste de la pièce, les occurrences renforçant la prédominance de la qualification nationale sont d'ailleurs toujours présentes pour rappeler que le lieu de naissance assigne l'appartenance nationale. Lorsque Douglas et Loup poursuivent leur enquête à la recherche des origines de la jeune protagoniste, le grand-père de Loup leur apprend que Luce ne peut, en aucun cas, être québécoise : « DOUGLAS DUPONTEL. Luce n'est pas québécoise ? / ACHILLE. Pantoute » (*Forêts* : 46). Loup apprend alors que sa grand-mère adoptée a été sauvée de l'Europe en guerre par un aviateur qui l'a amenée en Gaspésie alors qu'elle était un bébé. Peu importe, ainsi, que Luce ait passé l'ensemble de sa vie au Québec, y ayant atterri étant encore un poupon et ayant été élevée par un couple de Québécois : elle ne peut être Québécoise.

Considérant les efforts que fait Mouawad pour sensibiliser aux sorts malheureux de sa « communauté d'ébranlés », aux répercussions de la guerre au Moyen-Orient et aux conséquences fâcheuses de la haine de l'autre, il peut sembler étonnant de soutenir que son œuvre témoigne en même temps de séparations nationales qui inscrivent l'œuvre dans un schéma selon lequel les frontières nationales sont renforcées et où certaines populations ont un droit restreint à la parole. Il ne s'agit pas ici d'accuser l'auteur de positions contradictoires, mais plutôt de relever comment, sans égard à son intention, les structures discursives qui soutiennent les différences entre les peuples en en construisant certains comme « autres » peuvent être présentes dans les manifestations les plus diverses et étonnantes. Par l'autoreprésentation de l'auteur à travers la figure de Wilfrid, on peut constater que dans son œuvre, Mouawad se positionne d'abord et avant tout comme un personnage à l'identité nationale troublée – ou un exilé –, plutôt que comme un natif du Moyen-Orient qui témoignerait du vécu de sa population. Les protagonistes des pièces *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, organisateurs du discours d'autrui, témoignent en premier lieu de leur regard, leur expérience et leur jugement personnel sur les populations et territoires qu'ils rencontrent. Le discours d'un apatride apparaît effectivement légitime de poser un rapport d'altérité face à tous ceux qu'il rencontre : c'est bien cette mise à distance qui permet de renforcer les appartenances nationales distinctives.

Ces constructions qui soutiennent le discours ambiant sur les délimitations de la nation ne sont pourtant pas uniques, mais côtoient plutôt une résistance à ce même discours. Tel que le soutenait Foucault, la présence du pouvoir signifie toujours l'existence de son contrepoint, de sa résistance. L'œuvre mouawadienne n'échappe pas à cette règle et

d'autres configurations du discours des personnages soutiennent l'importance de résister et remettre en question les structures de pouvoir nationales et impérialistes.

LA RÉSISTANCE À LA NATION

Représentations des mouvements de résistance

Les travaux d'Homi Bhabha se basent en partie sur ceux d'Edward Said dans leur objectif de déjouer les rapports de pouvoir qui tissent la narration à la nation, comme l'indique le titre de son ouvrage collectif, *Nations and Narrations*. Bhabha s'intéresse plus précisément aux espaces liminaires des appartenances nationales, et comment ces positions marginales participent aux définitions, et à la critique, de la nation :

Cultural difference must not be understood as the free play of polarities and pluralities in the homogeneous empty time of the national community. It addresses the jarring of meanings and values generated in-between the variety and diversity associated with cultural plenitude; it represents the process of cultural interpretation formed in the perplexities of living, in the disjunctive, liminal space of national society that I have tried to trace (1990: 312).

Dans la première partie, nous avons constaté que le positionnement liminaire de Mouawad ne l'empêche pas d'insérer le discours de ses œuvres dans des représentations traditionnelles de la nation. *Ciels* est à plusieurs égards la négation des positions avancées dans les trois premières pièces du *Sang des promesses* : on constate dans *Ciels* une virulente critique de la nation et de l'État – et ce, malgré le rôle de fonctionnaire qu'occupe Mouawad au Théâtre français du Centre national des arts – qui prend la forme de la représentation de mouvements de contestation anarchistes et terroristes. L'intrigue est construite autour des membres de la cellule francophone qui tentent coûte que coûte

de découvrir l'énigme qui leur permettra d'empêcher le groupe d'anarchistes de mettre à exécution l'attentat terroriste qu'ils préparent.

Dans *Ciels*, les appartenances nationales sont brouillées, dans certains cas critiquées. L'ouverture, qui installe le système de représentation de la pièce dans son ensemble, donne le ton avec cette première didascalie :

Lieu sans présence humaine.

Technologie informatique.

Ciel de millions de voix.

Chaos de langues, de paroles, d'intimités (Ciels : 13).

Au sein de ce chaos territorial où les différences ne sont pas discernables, le premier personnage qui brise le silence du début de la pièce n'a pas de présence scénique, si ce n'est que le son de sa voix. D'où vient-il ? Qui est-il ? Peu importe son identité, son lieu de naissance, son ancrage géographique : seuls importent sa colère et le fait qu'il soit prêt à se venger. « Vous nous avez habitués au sang » (*Ciels* : 13) dit-il d'entrée de jeu, accusant un ennemi encore inconnu. Cet ennemi, nous l'apprendrons plus tard dans la pièce, s'avèrent être les nations les plus puissantes économiquement de ce monde, le G8 (la France, les États-Unis, l'Angleterre, l'Italie, la Russie, l'Allemagne, le Japon et le Canada). Avant que le spectateur connaisse cette information, l'ouverture se concentre sur l'absence d'ancrage territorial qui caractérise la voix colérique et le rejet de l'organisation du monde telle que nous la connaissons : « VOIX MASCULINE. [...] Vous êtes l'haleine de l'Histoire. Et on appelle cela un État ! » (*Ciels* : 14). Cette voix qui crie sa colère contre la violence du monde est la porte-parole d'un groupe organisé qui rassemble une jeunesse voulant se venger des sacrifices qu'ont imposé les guerres. Un message du groupe est intercepté : celui-ci planifie un attentat en huit langues différentes

– le polonais, le hongrois, l’anglais, le russe, le japonais, le coréen, l’arabe et le français – qui s’entremêlent, symbole d’une parole commune qui unit les différentes nations. Le mouvement de contestation dans *Ciels* est uni d’abord et avant tout par la colère éprouvée par ses membres. Les militants ne se connaissent pas, ne partagent aucune caractéristique identitaire commune si ce n’est que leur jeunesse. Valéry Masson, cryptanalyste de la cellule francophone qui enquête sur la planification de leur attentat jusqu’à son suicide au début de la pièce, dira à leur sujet : « on les dirait soudés par un état d’esprit, une sensation...par leur jeunesse » (*Ciels* : 52). Si cette affirmation rappelle les idées de Renan sur la nation, il n’en demeure que ce groupe ne partage pas l’ancrage territorial que suppose une entité nationale. Le groupe rejette l’État et n’a aucune présence géographique. Comme les membres de la cellule francophone qui luttent pour démanteler les messages codés du groupe de terroristes, ces jeunes n’existent au sein d’aucun territoire. Dans *Ciels*, nulle géographie ne tient : les personnages – autant ceux du côté de la lutte au terrorisme que les terroristes eux-mêmes – et les spectateurs qui les contemplent évoluent tous dans un « hors-lieu » qui ne peut être situé. L’espace scénique est ici particulièrement significatif : enfermés dans une petite pièce au dispositif scénique claustrophobe où, en situation d’inconfort sur de minuscules bancs qui tournent sur eux-mêmes, les spectateurs assistent à l’action dans un lieu qui leur est autant étranger que celui dans lequel les personnages évoluent. Au sein de cette configuration, la seule géographie qui compte est celle du sang versé, des crimes qui ont été commis, de la violence qui a été perpétrée :

France, États-Unis, Angleterre, Italie, Russie, Allemagne, Japon, Canada. De quoi ces pays sont-ils coupables pour mériter d’être attaqués ? [...] Ces pays sont coupables d’avoir versé le sang des fils du siècle ! Cette géographie doit être vue comme la géographie des puissances des deux premières guerres mondiales,

matrices des guerres d'aujourd'hui, d'un siècle mécanique et de son cortège de morts. C'est la géographie du sang versé, c'est la géographie de la jeunesse massacrée (*Ciels* : 59).

Ainsi, le groupe terroriste ne se bat pas pour une cause en particulier, mais attaque l'esprit de violence qui a traversé l'histoire mondiale récente. Ce groupe ne défend pas une cause politique particulière ancrée dans un contexte national, mais il combat les affrontements menés par les grandes nations de ce monde, laissant les autres peuples subir les contrecoups de cette violence.

D'après Edward Saïd, les mouvements de résistance à l'impérialisme se sont souvent organisés en tant que mouvements nationalistes (Saïd, 2000 : 282-283). Face à une puissance extérieure qui dicte à un peuple des comportements, l'affirmation d'une identité nationale agit comme lutte contre l'envahisseur. D'après Saïd, l'assujettissement à l'impérialisme et l'affirmation nationaliste se posent ainsi comme les deux pôles d'un continuum de la résistance où s'opposent d'un côté la mise en place d'un pouvoir éloigné sur un territoire et/ou une population, et de l'autre côté, l'affirmation de la spécificité de ce groupe et de son occupation du territoire.

Au sein de ce continuum, comment insérer les mouvements de contestation tels qu'ils sont représentés dans *Ciels* ? Le groupe terroriste n'affirme pas la spécificité identitaire de son groupe, mais plus radicalement, rejette l'État, figure autoritaire qui organise et régit l'identité de la nation. Reprenant en partie les idées de Frantz Fanon, théoricien postcolonial intéressé par la psychanalyse, telles qu'il les développe dans les *Damnés de la terre*, Saïd explique comment, suite à une période de montée des indépendances nationalistes, une nouvelle attitude a émergé : « Dans cette phase, la nouvelle alternative est la libération, non l'indépendance nationaliste – libération qui par nature suppose de

passer rapidement, dit Fanon, de la conscience nationale à la conscience politique et sociale » (Said, 2000 : 327). Par son rejet de l'État et des ancrages territoriaux, il peut être suggéré que *Ciels* prône une libération face aux discours qui enferment les appartenances dans des identités nationales. Pourtant, dans cette pièce qui montre comment s'organisent le terrorisme et son contraire, la lutte au terrorisme, les conséquences de la violence ne sont pas moins fatales que dans les premières pièces : *Ciels* se conclut sur la mort du fils d'un des membres de la cellule francophone, Charlie Eliot Johns. Malgré les efforts constants des membres de la cellule francophone pour empêcher l'attentat terroriste de se produire, leur action est finalement neutralisée par la direction générale, figure métonymique du pouvoir étatique, et ce, même si les membres ont la réponse à l'intrigue. *Ciels* semble ainsi prôner une libération face aux pouvoirs qui enferment les populations dans des cycles de la violence, sans nécessairement proposer des solutions à cet achèvement.

Vision alternative de l'histoire

Les trois premières pièces de la tétralogie mettent en place des positionnements liminaires qui, comme l'avance Bhabha, questionnent la construction de la nation et ses appartenances rigides. Dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, c'est par l'exploration du passé que se traduit la libération de chacun des protagonistes. La mise en place d'une conception alternative de l'histoire, qui ne traduirait pas une histoire artificiellement unifiée pour les besoins de la cohésion nationale mais qui exprimerait plutôt les expériences distinctes d'une population et les conséquences que les événements historiques ont eues sur leurs vies, consiste en un thème de la résistance d'après Said.

Dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, cette configuration de la résistance est primordiale : les protagonistes retournent vers le passé de leurs ancêtres dans l'objectif de trouver leur place dans le monde et d'atteindre une libération personnelle. Non seulement les personnages des lieux disparates partagent les mêmes histoires et le même passé, mais les histoires personnelles sont également montrées comme ayant davantage de valeur que des récits historiques canoniques. Effectivement, les (en)quêtes menées par les protagonistes sont jalonnées de moments clés de l'Histoire, telles que la guerre du Liban pour *Littoral* et *Incendies*, la guerre franco-allemande, la Première et Deuxième Guerre mondiale, la chute du mur de Berlin et la tuerie de la Polytechnique de Montréal pour *Forêts*. Le déroulement de ces événements est pourtant secondaire à l'expérience qu'en tirent les personnages: les événements historiques ne sont présents que pour montrer leurs conséquences sur les êtres humains. Le discours d' Aimée au début de *Forêts* est particulièrement révélateur de cette caractéristique de l'œuvre, alors que le personnage témoigne ne plus se souvenir d'innombrables événements historiques :

AIMÉE. Je ne me souviens de rien et ce que je sais, je le sais parce qu'on me l'a appris. Je ne me souviens ni de la guerre du Vietnam ni du début de la guerre du Liban et je confonds la Crise d'octobre avec l'Immaculée Conception avec mai 68 parce qu'on m'interdit d'injurier l'un ou l'autre (*Forêts* : 11).

Elle s'adresse alors à ses amis qui sont venus fêter en sa compagnie la nouvelle de son enfant à naître, date qui coïncide avec la chute du mur de Berlin. La chute du mur, tel qu'Aimée l'exprime avec exactitude, n'est que peu de choses à côté du plaisir qu'elle éprouve à partager une si heureuse nouvelle avec ses amis :

Qu'est-ce qu'on fête ? Un anniversaire. L'anniversaire de qui ? Ce sont des mots difficiles à prononcer. Le mur de Berlin est en train de tomber ! Qu'est-ce qu'on pourrait bien fêter de plus grand ? [...] Je suis enceinte. Une petite fille. J'avais envie de fêter son anniversaire *d'avant la naissance*, le jour où j'allais l'annoncer

à mes amis. Pas de bougie à souffler, mais une allumette à craquer, et comme on n'est pas certain de son prénom, on fera un silence (*Forêts* : 13).

C'est en cette journée historique qu'Aimée aura sa première vision de son ancêtre Lucien, soldat de la Première Guerre mondiale, à la suite de quoi elle apprendra qu'elle porte en son crâne un os entouré d'une tumeur cancéreuse. Cette journée, qui allait radicalement changer la vie d'Aimée, coïncide avec la chute du mur de Berlin. Pourtant, l'événement historique n'est là que pour rappeler la date exacte où son histoire personnelle allait changer pour toujours.

Cette idée se poursuit au fil de *Forêts*, alors que le même Lucien qui hante Aimée se retrouve au zoo de la forêt des Ardennes, après avoir tué son frère et déserté l'armée. C'est avec surprise qu'il apprend que les habitantes du zoo n'ont pas la moindre idée des événements qui se produisent à côté d'elles, dans un monde qui leur est étranger :

JEANNE. Quelle guerre ?

LUCIEN. Comment " quelle guerre " ? Celle qui gronde là-bas...

JEANNE. Un orage interminable rugit au loin.

LUCIEN. Pas l'orage, mais les tranchées, des hommes qui meurent, qui meurent pour rien par centaines, par milliers, par centaines de milliers des deux côtés du front, Français comme Allemands, toujours plus, toujours plus, 1914, 1915, 1916 et c'est de plus en plus terrible et partout en Artois, en Champagne, à Verdun, le pays flambe ! Vous ne le saviez pas ? (*Forêts* : 29-30).

La sensibilisation aux événements historiques et leurs conséquences sur l'humanité passe en premier lieu par les histoires des individus qui ont vécu ces événements. Dans cette conception de l'histoire, celle-ci devient alternative puisqu'elle n'est pas contée comme étant la suite d'événements mondialement jugés pertinents, mais bien le récit d'expériences vécues. Ce mode de narration s'inscrit comme étant une résistance face aux récits universalisant de ce monde, lesquels sont produits par ceux possédant le pouvoir : les récits font place à ceux et celles pour qui une voix n'est pas acquise. Cette

conception de l'histoire apparaît d'autant plus claire dans *Incendies*, qui se déroule en grande partie pendant la guerre du Liban, et qui tente de faire la lumière sur le vécu des personnes ayant traversé cette guerre. Avant que Nawal et Sawda décident d'assassiner le chef des milices, Nawal dira à son amie :

Écoute ce que je te dis : le sang est sur nous et dans une situation pareille, les souffrances d'une mère comptent moins que la terrible machine qui nous broie. La douleur de cette femme, ta douleur, la mienne, celle de tous ceux qui sont morts cette nuit ne sont plus un scandale, mais une addition, une addition monstrueuse qu'on ne peut pas calculer (*Incendies* : 58).

La mise de l'avant des souffrances quotidiennes des êtres humains qui parcourent les pièces participent en grande partie à l'engagement et la dénonciation de la guerre dans les pièces de Mouawad. Mais plus encore, cette représentation de l'histoire participe à une vision qui a comme objectif d'unifier, plutôt que de diviser, les membres d'une population. Reconnaître les souffrances particulières des individus, et le pouvoir de compassion que ces expériences supposent, sert à unir dans la différence. Cette pratique s'inscrit en directe opposition avec les principes de Renan lorsqu'il affirme : « Or l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses » (Renan, 2007 : 22). Si l'oubli collectif est un moyen de diriger un peuple vers une union efficace dans l'objectif qu'il se fonde en un tout unifié, et ce, peu importent les différences vécues dans le passé, un retour vers les particularités de différentes mémoires aura l'effet inverse. En plus de s'inscrire contre une pratique qui vise à diviser des populations en nations au récit historique artificiellement uni, les pièces du *Sang des promesses* montrent sur scène la diversité de passés distincts, mais au sein desquels plusieurs peuvent se reconnaître, assumant ainsi la nécessité de construire une mémoire qui ne soit pas dictée par des pouvoirs lointains, impérialistes ou autres.

Si la mise en scène des différences peut servir de résistance à des pouvoirs impérialistes, comme à travers la représentation diversifiée du passé, d'autres représentations de l'altérité peuvent servir à séparer les populations, comme le montrent les structures d'usage de la parole dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* où les protagonistes occidentaux détiennent le pouvoir du discours qu'ils se chargent de distribuer parmi les autres personnages. Rappelons les origines du public théâtral de Mouawad : québécois, montréalais en premier lieu, qui s'est ensuite élargi à la France, en traduction au Canada anglais, puis en d'autres lieux de la francophonie et du monde. Bien que *Littoral* ait été présenté au Liban, le public premier des pièces de la tétralogie est constitué d'Occidentaux qui pouvaient contempler les récits d'autres, l'anamnèse de leurs histoires. Tel que mentionné plus haut, lors de la représentation de *Littoral* au Liban, une partie du public affirme ne pas comprendre comment des Québécois peuvent venir leur raconter leur propre passé : s'il peut profiter du spectacle qui leur est adressé, il reste que le public libanais n'est aucunement le premier destinataire des œuvres de Wajdi Mouawad. Dans un contexte où la représentation de ces récits est organisée à partir de la nécessité d'une catharsis où l'identification est obligatoire, les spectateurs qui sont entraînés dans le discours des autres se doivent, l'espace d'un instant, de croire à la même histoire. Dans cette mesure, un transfert s'avère obligatoire : le public doit en effet s'identifier à des personnages envers lesquels ils vivent une relation d'altérité. Pourtant, le public réussit à se reconnaître dans ces personnages qui viennent d'autres lieux et vivent d'autres histoires. Cette identification avec l'altérité peut constituer en elle-même l'étonnement nécessaire à l'engagement tel que le conçoit Wajdi Mouawad.

Le théâtre de Mouawad semble s'adresser au public québécois en prenant pour acquis que sa parole donnera l'impression d'un écho venu d'ailleurs, qu'on y verra surgir l'irruption de l'Autre, pour reprendre les mots de Stéphane Lépine. La position occidentale du protagoniste dans les trois premières pièces, *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, contredit cette position. Ce théâtre est à plusieurs égards une voix venue de l'ici-même, mais tentant d'éveiller un étonnement qui sensibiliserait à l'Autre. D'après Moisan et Hildebrande, cette tendance devrait être nommée « transculturelle », position qui s'oppose au nationalisme selon Nepveu :

Le transculturel, caractéristique de la présente période [1986-1997], dépasse la mise en présence ou en conflit des cultures pour dégager des passages entre elles et dessiner leur traversée respective. Il s'agit bien alors d'une résultante, car l'état d'équilibre précédent ne peut jamais, dans tout système littéraire, demeurer très longtemps (Moisan et Hildebrand, 2001 : 207).

En reconnaissant que la délimitation de la période soit un peu dépassée, les exemples auxquels recourent les auteurs s'avèrent actuels (tels que Ying Chen et Dany Laferrière). Cette période, dans laquelle Mouawad semble s'insérer parfaitement, devrait ainsi servir à créer de nouveaux espaces plutôt qu'à développer des positions d'affrontement. Ce processus rappelle à certains égards la position libératrice dont parlait Frantz Fanon : les positions binaires ne sont plus utiles, il s'agit dès lors de dépasser les dichotomies afin de traverser les nations. Hildebrande et Moisan ont d'ailleurs recourt à des auteurs qui affirment fonder leur identité dans la littérature plus qu'en n'importe quel lieu géographique : la paratopie, le hors-lieu où seul peut exister la littérature selon Maingueneau, serait le seul lieu de leur identité nationale. Ce genre de discours rappelle les propos de Mouawad, lorsqu'il affirme que l'écriture est son seul exil, le seul lieu de son identité nationale (Mouawad dans Côté, 2005).

Il convient par contre de s'interroger sur cette supposée traversée des nations dont la littérature de la période actuelle serait dorénavant tributaire, lorsque l'on constate que les écritures d'ailleurs sont considérées comme une « brèche » (Moisan et Hildebrand, 2001 : 153), ou même un simple regard extérieur. Peut-on supposer que la littérature québécoise est libérée de considérations nationales lorsque l'on suppose qu'elle construit tout autant l'idée de nation : « Ainsi, on peut affirmer que la littérature québécoise, devenue diverse et métissée, a contribué à construire une autre identité nationale, et à nourrir un projet national, à partir de ces nouvelles orientations sociales et politiques » (Moisan et Hildebrand, 2001 : 312). Cette idée selon laquelle la littérature québécoise consolide l'identité nationale s'inscrit dans une perspective où le théâtre québécois conserve de profonds ancrages nationaux.

Dans la première partie de ce mémoire, j'ai soutenu que l'énonciation communautaire comme affirmation identitaire au sein du théâtre québécois se désagrègeait pour faire place à des prises de parole individuelles qui mettent de l'avant des différences subjectives. Ces pratiques théâtrales s'affirment comme étant inscrites dans un contexte spécifique qui renforce l'idée de nation et qui, comme le montre l'exemple de Mouawad, peut assumer une volonté politique en s'inscrivant dans une perspective d'étonnement, de remise en question face à un monde où les identités s'avèrent trop souvent rigides. Cette idée s'inscrit en continuité avec la réflexion de Ginette Michaud qui, dès 1987, propose une conception du Sujet-Nation et son énonciation comme un inconfortable entre-deux, « ni strictement sociologique, politique, philosophique, psychanalytique ou linguistique, mais entrelaçant strate sur strate tous ces plans à la fois » (127), mais aussi comme position intermédiaire entre sujet individuel et sujet collectif. Elle continue en affirmant :

« Peut-on penser le Sujet-Nation de manière différentielle et non-positiviste, c'est-à-dire en ne projetant pas dans cette notion une identité pleine et homogène, le plus souvent composée de traits nationaux caricaturaux ? » (Michaud, 1987, 127). En mettant en scène les représentations diversifiées de personnages vivant les conséquences de la guerre, en représentant la recherche d'un passé commun qui unit les spectateurs et les personnages de tous horizons, en poussant des spectateurs québécois à une identification avec des personnages qui viennent d'ailleurs, les pièces étudiées contribuent à ébranler l'idée de nation en provoquant l'intégration et la (re)connaissance de nouvelles identités. À l'image de Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup, les spectateurs sont ainsi invités à entreprendre un voyage vers les profondeurs d'un territoire sans véritablement savoir qui ils sont, pour en sortir avec l'impression qu'ils connaissent un peu mieux la relativité de leur place dans le monde. La mise en scène de discours nationaux n'est pas restreinte à l'espace théâtral, mais participe véritablement à un questionnement et une remise en question des identités nationales. Faisant un lien avec la théorie de la performativité de Judith Butler, c'est la thèse que soutient le chercheur en études théâtrales Ric Knowles:

If, as many have argued, this is true of social identifiers such as race and ethnicity – then intercultural performance has the potential performatively to bring into being not merely new aesthetical forms but new social formations, new diasporic, hybrid, and intercultural social identities (Knowles, 2010 : 45).

CONCLUSION

Tel que le soutient Knowles, il est primordial d'affirmer l'influence de la mise en scène de récits interculturels dans la définition du concept de nation tel qu'il s'applique à la littérature par l'imaginaire social. Si ceux-ci peuvent d'une part réitérer une conception

traditionnelle de la séparation du monde en confirmant une séparation entre « nous » et « eux », l'identification aux émotions de personnages venant d'autres lieux participe non seulement à la sensibilisation de conditions de vies qui étaient jusque là étrangères, mais surtout à une ouverture de ce que peut être la nation québécoise. Le théâtre de Mouawad oblige à une réflexion et une remise en question des délimitations nationales qui ne peuvent plus uniquement être comprises en termes d'oppositions binaires. Alors que *Littoral* met en scène le récit d'un retour de l'exil où les natifs d'ailleurs sont inféodés à une recherche personnelle des origines, les protagonistes d'*Incendies*, « autres » par rapport à leurs propres parents, découvrent dans l'horreur un passé dont ils portent la responsabilité. Ces récits où l'identification à l'« autre » est obligatoire ne peuvent laisser les spectateurs indifférents face à un monde où s'entrechoquent les relations avec l'autre et le métissage des identités. Avec le projet de l'utopie du zoo que tente Albert dans *Forêts* et la ténacité dont témoignent les anarchistes dans *Ciels*, les pièces de Mouawad, à l'instar des propositions de Bhabha, montrent bien la nécessité de construire des récits de la marge qui bousculent et renversent de tranquilles conceptions nationales.

À l'étude des composantes qui structurent le discours sur la nation dans les œuvres de Wajdi Mouawad, il apparaît que son théâtre, malgré la multiplication des rapports d'altérité, s'insère résolument dans l'histoire du théâtre québécois. Les pièces du *Sang des promesses* assument des prémisses similaires que celles du discours sur la nation québécoise : une ouverture et un questionnement des regards posés sur l'autre est manifeste, quoique la perspective occidentale des protagonistes – alter ego de l'auteur – montre bien que l'ancrage premier du discours se situe au Québec ; si les limites de la nation sont repoussées et questionnées, elles restent toujours présentes.

Dans son texte de présentation à un numéro de la revue *Québec Studies* ayant pour thème « En quoi la littérature québécoise est-elle postcoloniale ? », Vincent Desroches soulève les divers aspects qui problématisent la place de la littérature québécoise « émergente » face aux pouvoirs impérialistes, c'est-à-dire « celle d'une petite nation, minoritaire dans l'ensemble canadien, excentrique dans l'espace francophone, et marginale dans la perspective impériale étasunienne » (2003 : 5), dont les « colons blancs ont subi une oppression spécifique sous l'empire britannique » (idem) et qui voit les vagues d'immigration et la montée de la transculture transformer ses rapports d'altérité. En résultat de ces transformations culturelles, il affirme que « la société québécoise élabore de nouvelles stratégies de résistance à l'uniformisation et à la satellisation, qui, paradoxalement, semblent mettre en veilleuse les efforts pour définir un pôle identitaire québécois » (Desroches, 2003 : 6). Si les propositions de Desroches semblent justes, la remise en question d'un pôle identitaire québécois n'apparaît pas tout à fait exacte à la lumière de l'analyse du discours de la nation dans les pièces de Wajdi Mouawad. Il semble plutôt que ce contexte dans lequel la société québécoise élabore de nouvelles stratégies de résistance assume la pérennité de la nation québécoise, comme si, finalement, la stabilité de son statut indéfini ne devait jamais être remise en question.

Conclusion : Retour au pays natal

Dans le programme de la saison 2009-2010 du Théâtre français du Centre national des Arts ayant pour thème *Nous sommes en manque*, Wajdi Mouawad, directeur artistique, écrit :

Nous voilà des greffés du visage, des opérés à cœur ouvert, usant des lacets du temps à force de colmater ces failles appelées *peine, peur, chagrin* et *humiliation* indicibles, espérant toujours retrouver la phrase manquante qui saurait tout renverser puisque la phrase est à jamais perdue dans les interstices de la mémoire, il est permis de voir l'art comme une tentative de renversement ponctuel, comme un coup d'état contre la mécanique du manque. Le théâtre comme asile pour les mots rescapés de la fragmentation. Le théâtre comme théâtre. Non pas comme un espace mais comme un temps, celui de la métamorphose. Non pas comme un divertissement mais comme un engagement, celui de la rencontre (Mouawad dans *Le Grand T*, 2009 : 86).

Dans le cadre de son travail de directeur artistique, Mouawad recherche cette phrase manquante afin de pouvoir la mettre à l'affiche. En tant qu'auteur et metteur en scène, Mouawad est à la recherche de cette même phrase dans l'objectif de remuer les émotions de ses spectateurs, usant de sentiments pathétiques comme forme d'engagement, mais aussi de persuasion. À travers la contamination du discours de l'auteur sur la nécessité d'un art engagé, la narration dramatique des pièces et les affinités de l'œuvre avec les genres didactiques et mélodramatiques, la tétralogie *Le sang des promesses* s'affirme comme un théâtre voulant marquer son influence sur le monde.

Dans sa volonté d'action, le théâtre mouawadien ne fait pas uniquement appel aux émotions, mais expose également le pouvoir performatif de la parole. À travers le discours que l'auteur entretient sur l'art et sa propre œuvre, l'importance de la prise de

parole prend la signification d'un combat contre le monde, d'un geste politique. La performativité de l'acte théâtral et de la parole des personnages sont profondément concomitantes au sein de l'esthétique mouawadienne. Par conséquent, la structure dramatique soutient avec force une thèse de la primauté du langage. Dans *Le sang des promesses*, les personnages font usage de leur parole-action en faisant progresser les événements dramatiques. Leur obligation à tenir leurs promesses démontre le pouvoir actif du langage, contrairement à une imposition au silence qui doit être combattue. Dans cette mesure, témoigner apparaît comme étant une lutte contre la violence, mais aussi un désir pour les personnages de faire connaître à d'autres leurs expériences personnelles, particulières.

Au sein de la représentation mouawadienne, plusieurs éléments sont mis en commun afin de démontrer les ressemblances entre les populations. Le temps et l'espace sont tour à tour brouillés, interchangeables et unis au sein d'un récit qui assemble le passé de divers personnages. À travers le moment de reconnaissance et la convocation d'émotions cathartiques, le spectateur est poussé vers une identification envers des protagonistes qui, le plus souvent, vont trouver dans d'autres lieux et d'autres époques la relativité de leur place dans le monde. Cette identification à travers la marginalité a pour objectif de créer une communauté, tel que l'explique Lise Lenne à propos de l'œuvre mouawadienne :

L'horizon se dégage et laisse apparaître un espace qui est *nous*, une circonférence. Le véritable partage ne peut se faire que dans le réel échange entre le *je* et le *tu* pour inventer le *nous* sacré d'une nouvelle communauté, noué par la promesse, à la source de l'amitié (Lenne dans *Le Grand T*, 2009 : 92).

Cette création d'une communauté se fait à travers le choc de l'identification avec l'autre, un double étonnement comme le qualifie Éric Méchoula : « L'autre est ce qui arrive quand ce qui arrive fait événement, autrement dit quand ce qui étonna apparaît étonnant,

quand je suis surpris d'être surpris » (Méchoula, 2007 : 156). Paradoxalement, la communauté, le lien, se créent à travers la différence. Dans la même mesure, le positionnement national de Mouawad en tant qu'éternel étranger accentue la nécessité d'altérité et de marginalisation que l'auteur entretient envers les spectateurs de ses créations. En représentant ses alter ego comme des figures occidentalisées qui effectuent des voyages de retour vers leurs origines, Mouawad pousse les spectateurs à s'identifier à des personnages « autres », tout en favorisant un sentiment d'étrangeté face aux lieux et leurs habitants que les protagonistes visitent. En organisant la parole de personnages qui viennent d'ailleurs, les protagonistes perpétuent une compréhension du monde où les nations sont non seulement séparées, mais où certaines populations ont un droit à la parole restreint. À travers des épisodes de rencontres avec l'Autre, *Le sang des promesses* rassemble, d'une part, diverses populations dans des périodes temporelles et des espaces communs et, d'autre part, divise les ensembles nationaux par le droit restreint à la parole qu'il accorde à certains peuples. Le discours sur la nation dans les pièces de la tétralogie mouawadienne est ainsi caractérisé par une ambivalence qui reprend le positionnement de l'identité nationale de l'auteur lui-même. Enfant de l'immigration issu de deux vagues de colonisation, Mouawad occupe une position face à la nation et aux pouvoirs impérialistes qui s'exprime en fonction de tensions originaires.

Cette position liminaire est manifeste à l'étude des rapports autobiographiques que l'auteur entretient avec son œuvre. Ses textes, autant essayistiques que fictionnels, sont marqués par un espace autobiographique où est répété le récit des origines de l'auteur. Une enfance silencieuse et un Liban en guerre, illustrés à travers les images du jardin du père bombardé et d'un autobus incendié, se présentent comme le moteur d'écriture à

l'origine du travail de Mouawad. Motivant d'une part le refus d'une imposition au silence qui prend la forme de sa pratique d'écriture, ce mythe des origines lie intrinsèquement la guerre civile libanaise à la scène d'énonciation de l'auteur. L'espace autobiographique de Mouawad est également caractérisé par un discours sur l'exil qui l'a mené vers la France puis vers le Québec, deux lieux entre lesquels il vit dorénavant en migrant. Cet espace autobiographique qui semble échapper aux ensembles nationaux, tout étant lié à différents lieux du monde, participe à une légitimation du propos sur l'ailleurs, les relations interculturelles et les conflits armés. D'après le discours entretenu sur et par l'auteur, Mouawad est porteur d'une identité stratifiée qui évolue à la marge de divers ensembles nationaux. Bien que considéré « autre » par la critique québécoise, le théâtre mouawadien est inclus sous la bannière du théâtre québécois, quoiqu'il soit souvent libellé comme étant de la littérature migrante, venant donc apporter un regard extérieur à la littérature québécoise. Cette position marginale, extérieure, n'empêche pas Mouawad d'occuper plusieurs places de choix au sein des institutions littéraires et théâtrales autant du Québec que du Canada et de la France et ce, bien qu'il entretienne un discours critique sur l'institution sur les tribunes publiques. La voix particulière de Mouawad adopte ainsi une posture liminaire qui évolue à la frontière entre l'espace marginal relégué aux artistes, les privilèges de l'institution et les divers ensembles nationaux. Ce positionnement définitivement personnel ne permet aucun groupement identitaire auquel Mouawad parlerait à titre de porte-parole : ce positionnement agit plutôt comme légitimation d'un discours à la fois public et poétique.

Intégrant momentanément la parole de l'artiste au discours sur l'actualité à l'occasion du Salon du livre de Montréal, l'édition du 17 novembre 2010 du quotidien *Le Devoir*

laisse toute la place rédactionnelle à des écrivains. Wajdi Mouawad, profitant de son rôle temporaire de chroniqueur théâtral pour commenter la « marchandisation de la culture », fait grand bruit avec un article intitulé *Les estis d'intellectuels* où il écrit :

La culture est le mot qui permet de ne pas dire le mot « art ». La culture n'est pas la fierté d'aucun peuple. La fierté d'un peuple c'est son courage à ne jamais obéir à ce qui, chez lui, et malgré lui, veut s'instaurer comme culture : langage au lieu de langue, tradition au lieu d'altérité, passé au lieu de mythe (Mouawad, 2010 : B9).

Mouawad multiplie les positions controversées en faisant une critique acerbe du fonctionnement d'attribution de subvention : « Théâtre donc. [...] subordonné aux abonnements, assujettis aux demandes de subventions qui sont la forme contemporaine de torture découverte par les États démocratiques envers leurs dissidents qui n'ont de dissident que le désir » (idem). La solution d'après Mouawad : faire des spectacles qui énervent.

Les positions défendues par Mouawad dans cet article ne sont pas nouvelles, mais la répétition de son discours qui s'oppose à la bureaucratisation des arts, qui dénonce le manque de manœuvre des institutions artistiques, qui appelle à une rébellion des artistes face à des pouvoirs endormis. Malgré l'avancement constant de Mouawad au sein des institutions d'élite de la francophonie et son rôle d'employé de l'État au Centre national des arts, son discours demeure radical, augmentant d'autant plus la tension de sa position institutionnelle. Est-il étonnant qu'il ait annoncé en septembre 2010 son départ du Théâtre français comme directeur artistique à compter de la saison 2012-2013 ?

Même si la critique québécoise perçoit souvent le travail de Mouawad comme une parole venue d'ailleurs, il demeure indéniable que le théâtre mouawadien s'inscrit dans une tradition québécoise. Le théâtre de Mouawad suit les préoccupations du théâtre

québécois d'une nécessité collective vers des pratiques plus individuelles et subjectives où l'importance esthétique du texte est primordiale et ce, sans pour autant que soit négligé un travail scénique et visuel. Nous avons vu en première partie de ce mémoire comment les réflexions liées à la question et la définition nationales ont été incessantes au cours de l'histoire du théâtre québécois et ne se sont pas nécessairement effritées suite à la baisse en popularité du théâtre politique des années 1980. Si le théâtre québécois s'affirme toujours comme un lieu de discussions liées à l'identité nationale québécoise, nous avons également vu que ces questions nationalistes sont habituellement considérées comme opposées aux questions culturelles, celles-ci attirant le plus d'attention lorsqu'il est question du théâtre mouawadien. Pourtant, nous avons vu comment Wajdi Mouawad, par l'entremise de son théâtre, participe aux réflexions liées à la question nationale en proposant une vision de l'identité québécoise, en créant des récits qui assument la nécessité d'une certaine affirmation identitaire, mais aussi en remettant en question la rigidité de ses frontières nationales et en appelant à des relations d'identification et ce, malgré le choc des relations avec l'autre. Si Wajdi Mouawad échappe aux ensembles par ses positionnements, il semble finalement que ni des discours positivistes sur l'intégration culturelle, ni des propositions identitaires nationalistes exclusives ne soient à même de mettre en lumière les procédés qui sont à l'œuvre chez des auteurs venant d'ailleurs lorsqu'il est question de la nation.

Près de quinze ans après avoir commencé le travail artistique qui allait devenir *Le sang des promesses*, cette fresque épique sur les origines, une nouvelle tangente se dessine dans le théâtre mouawadien. *Seuls*, aparté artistique créé en 2008, interrompait déjà la tétralogie non seulement au niveau chronologique, mais aussi par l'intimité dont il

faisait preuve suite à trois créations à l'ampleur homérique. *Ciels*, créé à la suite de *Seuls*, s'inscrit à son opposé en niant toute perspective subjective de la personne de l'auteur, mais en mettant de l'avant l'expérimentation de mécanismes visuels technologiques et médiatiques qui avait été amorcée avec *Seuls*. Comme *Seuls* qui semblait revenir une fois pour toutes aux tréfonds mêmes de l'origine en creusant dans le métalangage visuel, *Ciels* indique une nouvelle voie où l'auteur semble avoir disparu, comme si les questions de l'origine, de l'exil, du Liban, de la guerre, avaient été réglées et bouclées. Alors que ce mémoire lui-même se termine, Mouawad travaille sur [...], un spectacle qui prendra l'affiche dès le mois d'avril 2011 au Théâtre d'Aujourd'hui, création dont on ne sait rien si ce n'est que le désir de rencontre des artistes qui créeront cette pièce (Mouawad, 2010a). L'auteur déclare qu'il se consacrera par la suite à la mise en scène des sept tragédies de Sophocle en commençant par un premier opus des femmes avec *Trachiniennes*, *Antigone* et *Électre*. Après avoir fait le tour de la question de l'origine, peut-être Mouawad va-t-il revenir à ses propres origines théâtrales et plonger finalement dans l'esthétique antique qui lui permettra de manipuler à souhait les ressorts du genre tragique. Alors que le pays natal peut désigner le chemin de l'exilé vers ses origines ethniques ou culturelles selon les mots du poète Aimé Césaire, peut-être peut-il aussi désigner un retour vers l'esthétique antique qui a, en premier lieu, nourri les influences artistiques de Wajdi Mouawad.

Bibliographie

A. Corpus principal :

MOUAWAD, Wajdi (1999). *Littoral*. Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 135 p.

————— (2003a). *Incendies*. Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 93 p.

————— (2006a). *Forêts*. Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 108 p.

————— (2009a). *Ciels*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud-Papiers, 81 p.

B. Corpus secondaire :

MOUAWAD, Wajdi (2002a). *Visage retrouvé*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 211 p.

————— (2008a). *Seuls. Chemins, texte et peinture*. Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 189 p.

C. Ouvrages de théorie théâtrale

Livres, thèses et mémoires

ARISTOTE (1980). *La poétique*. Traduit et présenté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 465 p.

BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert David, dir. (2003). *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : Trajectoires et territoires*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 436 p.

BEDNARSKI, Betty et Irène Oore, dir. (1997). *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal/Halifax, XYZ/Dalhousie French Studies, coll. « Documents », 203 p.

BRECHT, Bertolt (1999). *Théâtre épique, théâtre dialectique, Écrits sur le théâtre*. traduit par Jean Tailleur, Guy Delfel et Edith Winkler, L'Arche, Paris, 253 p.

- (1978). *Petit organon pour le théâtre*. traduit par Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 116 p.
- DANAN, Joseph et Jean-Pierre Ryngaert (1997). *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*. Paris, Dunod, 186 p.
- DAVID, Gilbert (1995). *Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990*, Montréal, Université de Montréal, thèse de doctorat en études françaises, 451 p.
- GODIN, Jean Cléo et Dominique Lafon (1999). *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Ottawa, Leméac, coll. « Théâtre Essai », 264 p.
- KNOWLES, Ric (2010). *Theatre and Interculturalism*. New York, Palgrave Macmillan, coll. « Theatre & », 95 p.
- PAVIS, Patrice (2002). *Dictionnaire du théâtre*. nouvelle édition, Paris, Armand Colin, 447 p.
- (2007). *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et image de la scène*. 4^e édition, Lille, Septentrion, 482 p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2008). *Introduction à l'analyse du théâtre*. 3^e édition, Paris, Armand Colin, 164 p.
- (1993). *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 202 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1995). *Théâtres du moi, théâtre du monde*, Rouen, Médianes, 360 p.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1984). *Le mélodrame*. Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 127 p.
- VINAVER, Michel (1993). « Méthodologies » dans *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes dramatiques*. Arles, Actes-Sud/Babel, pp. 893-908.

WILLIAMS, Raymond (2006). *Modern Tragedy*. Toronto, broadview encore editions, 256 p.

Articles

DANAN, Joseph (1999). « Du mouvement comme forme moderne de l'action dans deux pièces d'Ibsen », *Études théâtrales*, no. 15-16, pp. 211-218.

————— (NANAMa). « Mutations de l'action ; Présentation », *Annuaire théâtral*, no. 36, automne 2004, pp. 9-12.

————— (NAN04b). « Généalogie d'une question », *Annuaire théâtral*, no. 36, automne 2004, pp. 79-89.

LARRUE, Jean-Marc (1988-1989). « Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec », *L'Annuaire théâtral*, no. 5-6, pp. 61-72.

LEROUX, Patrick (2004). « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Cahiers de théâtre JEU*, no.111, p. 78.

ST-HILAIRE, Jean et Hervé Guay (1994). « La question nationale sur la scène », *Théâtre /Public*, no. 117, mai 1994, pp. 16-22.

D. Ouvrages théoriques sur le discours

AUSTIN, John Langshaw (1970). *Quand dire, c'est faire*. traduit par Gilles Lane, Seuil, Paris, 183 p.

FOUCAULT, Michel (1966). *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard, coll. Tel, 400 p.

————— (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard, coll. Tel, 1969, 288 p.

————— (1971). *L'ordre du discours, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Gallimard, coll. NRF, 82 p.

MAINGUENEAU, Dominique (1990). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Bordas, Paris, 187 p.

————— (2004). *Le discours littéraire; paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin, coll. « U », 262 p.

E. Autres ouvrages de théorie littéraire et sociale

Livres

ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, dir. (1995). *The Post-colonial Studies Reader*. Londres et New York, Routledge, 526 p.

BHABHA, Homi K., dir. (1990). *Nation and Narration*. Londres et New York, Routledge, 333 p.

BIRON, Michel, Fernand Dumont et Elizabeth Nardout-Lafarge (2007). « Le décentrement de la littérature (depuis 1980) » dans *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, pp. 529-627.

CÉSAIRE, Aimé (1955). *Discours sur le colonialisme*, Paris/Dakar, Présence Africaine, 59 p.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari (1975). « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? » dans *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », pp. 29-50.

FANON, Frantz (1952). *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Points », 188 p.

HAMEL, Réginald, dir. (1997). *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, éditions Guérin, 820 p.

HAREL, Simon (2005). *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal, XYZ, coll. Théorie et littérature, 250 p.

————— (2006). *Braconnages identitaires : Un Québec palimpseste*. Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 124 p.

LEJEUNE, Philippe (1996). « Le pacte autobiographique », *Le pacte autobiographique (nouvelle édition augmentée)*, Paris, Seuil, coll. « Points », pp. 13-46.

LÉTOURNEAU, Jocelyn (2006). *Que veulent vraiment les Québécois ?* Montréal, Boréal, 180 p.

MÉCHOULAN, Éric (2007). « Outre l'autre » dans Pierre Ouellet et Simon Harel (dir.) *Quel autre ? L'altérité en question*. Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », pp.153-162.

MOISAN, Clément et Renate Hildebrande (2001). *Ces étrangers du dedans*. Montréal, Nota Bene, 364 p.

MOURA, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris, Presses Universitaires de France, 185 p.

RENAN, Ernest (2007) [1887]. *Qu'est-ce qu'une nation ?* Marseille, Le mot et le reste, 48 p.

ROBIN, Régine (2000). « Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues ? Les écritures migrantes » dans A. Vaucher Gravili, dir., *D'autres rêves. L'écriture migrante au Québec*. Venise, Supernova, pp. 17-43.

SAID, Edward W. (2000). *Culture et impérialisme*. traduit par Paul Chemla, Paris, Fayard Le Monde diplomatique, 558 p.

Articles

DESROCHES, Vincent (2003). « Présentation. En quoi la littérature québécoise est-elle postcoloniale ? », *Québec Studies*, vol. 35, pp. 3-13.

MICHAUD, Ginette (1987). « "On ne meurt pas de mourir." Réflexions sur le Sujet-Nation » *Études françaises*, vol. 23, no. 3, pp. 113-132.

NEPVEU, Pierre (1989). « Qu'est-ce que la transculture ? » *Paragraphes 2 : Autrement, le Québec, conférences 1988-1989*, Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, pp. 15-31.

F. Documentation critique de l'œuvre de Wajdi Mouawad

Livres, thèses et mémoire

LAURENTIE, Claire (2005). *Incendies Un spectacle de Wajdi Mouawad : Le théâtre et le monde*. Paris, Université Paris III, mémoire de maîtrise en études théâtrales, 88 p.

L'HÉRAULT, Pierre (2004a). « Littoral de Wajdi Mouawad : l'hospitalité comme instance dramatique » dans Lise Gauvin, Pierre L'Hérault et André Montandon, dir., *Le dire de l'hospitalité*. Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal, collection « Littératures », pp. 179-187.

LAPORTE, Julee R (2009). *Unforgettable Cruelties: Influence of Antonin Artaud's Theatre of Cruelty on Abba Farhoud's Jeux de patience and Wajdi Mouawad's Incendies*. Chapel Hill, Université de Caroline du Nord à Chapel Hill, mémoire de maîtrise en langue romane (français), 42 p.

LE Grand T (2009). *Les tigres de Wajdi Mouawad*. Nantes, éditions joca seria, coll. « Les carnets du Grand T », 129 p.

LE ROUX, Patrick (2009a). *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3, thèse de doctorat en études théâtrales, esthétique, sciences de l'art, 399 p.

PARISSE, Lydie (2008). « Œdipe par temps de catastrophe : *Incendies* de Wajdi Mouawad » dans M. L. CLÉMENT et S. Van Wesemael, dir. (2008). *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles, la figure du père*. Paris, L'Harmattan, pp. 335-341.

PÉPIN, Véronique (2004). *De la résistance à la réconciliation : le rituel comme lieu d'action et de prise de parole dans le théâtre de Wajdi Mouawad*. Montréal, Université du Québec à Montréal, mémoire de maîtrise en études littéraires, 109 p.

SIROIS, Catherine (2004). *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 Rêves*. Montréal, Université du Québec à Montréal, mémoire de maîtrise en théâtre, 156 p.

Articles

- BELZIL, Patricia (2008). « Jeune homme en colère », *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 128, 2008, no. 3, pp. 9-11.
- BLAIS, Geneviève L. (2005). « Wajdi Mouawad : Regard vers un ailleurs troublant », *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 117, no. 4, pp. 154-160.
- GAGNON, Lise (2005). « Imaginaire quantique ; Chantier autour de *Forêts* », *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 117, no. 4, pp. 118-119.
- GINGRAS, Chantale (2007). « Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée », *Québec français*, vol. 146, pp. 42-46.
- GODIN, Diane (1994). « La guerre et nous : Tragédies récentes », *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 94, no. 1, pp. 92-99.
- (1999). « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 92, no. 3, pp. 99-110.
- (2000). « La tentation 'autobioscénique' », *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 96, no. 3, pp. 29-35.
- GRUTMAN, Rainier et Heba Alah Ghadie (2006). « *Incendies* de Wajdi Mouawad : les méandres de la mémoire », *Neohelicon : Acta Comparationis Litterarum Universarum*, vol. 33, no. 1, pp. 91-108.
- KNOWLES, Ric (2005). « Of Morality and Men », *Canadian Literature*, vol. 187, pp. 171-172.
- LÉPINE, Stéphane (1994). « Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'Autre ». *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 73, no. 4, pp. 80-87.
- LEROUX, Georges (2009). « On the trail of the prodigal son », *Queen's Quarterly*, vol. 116, no. 1, pp. 38-50.

LEROUX, Patrick (2009b). « How does one even say memory in Arabic ? », *alt.theatre: cultural diversity and the stage*, vol. 6, no. 4, p. 36.

L'HÉRAULT, Pierre (2000). « Les mots engendrant les personnages », *Spirale*, no. 175, p. 36.

————— (2001). « Quelques textes porteurs de la dernière décennie », *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 100, no. 3, pp. 127-139.

————— (2004b). « De Wajdi... à Wahab », *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 111, no 2, pp. 97-103.

LÉTOURNEAU, Sophie (2007). « Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* », *L'Annuaire théâtral*, no. 41, pp. 149-160.

MEERZON, Yana (2010). « Searching for Poetry: On Collective Collaboration in Wajdi Mouawad's Theatre », *Canadian Theatre Review*, no. 143, pp.29-34.

MOSS, Jane (2001). « The Drama of Survival: Staging Post-traumatic Memory in Plays by Lebanese-Québécois Dramatists », *Theatre Research in Canada - Recherches théâtrales du Canada*, vol. XXII, no 2, pp. 173-189.

O'NEILL-KARCH, Mariel (2004). « Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. 74, no.1, pp. 63-73.

————— (2009). « Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. 78, no. 1, pp. 540-556.

OUELLET, François (2005). « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », *L'Annuaire théâtral*, no. 28, automne 2005, pp. 158-172.

PICARD, Lucie (2003). « L'histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans "Littoral" de Wajdi Mouawad et "Le collier d'Hélène" de Carole Fréchette », *Annuaire théâtral*, no. 34, pp.147-160.

ROBERT, Lucie (2004). « Guerres et tragédies », *Voix et images*, vol. 29, no. 3, pp. 171-178.

————— (2005). « Voyager pour souffrir », *Voix et images*, vol. 31, no. 1, pp. 166-173.

————— (2007). « Le théâtre en famille », *Voix et images*, vol. 32, no. 2, pp. 145-154.

TURP, Gilbert (1997). « Écrire pour le corps », *L'Annuaire théâtral*, no 21, pp. 161-171.

G. Essais et entretiens de Wajdi Mouawad

Livres

CÔTÉ, Jean-François (2005). *Architecture d'un marcheur, Entretiens avec Wajdi Mouawad*. Montréal, Leméac, collection « L'écritoire », 147 p.

CLOUTIER, Anne-Marie (2005). « Wajdi Mouawad » *Le dépit amoureux; Créateurs et critiques au théâtre*. Montréal, Fides, pp. 108-114.

MOUAWAD, Wajdi (2004). « Je suis le méchant ! » *Entretiens avec André Brassard*. Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Entretiens », 166 p.

————— (2007). « Je t'embrasse pour finir » dans M. Le Bris et J. Rouaud, dir., *Pour une littérature-monde*. Paris, Gallimard, coll. « NRF », pp. 175-195.

MOUAWAD, Wajdi avec H. Archambault et V. Baudriller (2009b). *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*. Avignon, P.O.L. Festival d'Avignon, 102 p.

————— (2009c). *Le sang des promesses, Puzzle, racines et rhizomes*. Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 91 p.

Articles

MOUAWAD, Wajdi (1996). « Acte de foi », *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 78, pp. 18-21.

————— (2000a). « La résistance de David », *Relations*, no. 663, pp. 36-37.

- (2000b). « Le défi de l'Amérique », *Relations*, no. 664, pp. 36-37.
- (2000c). « Hands up ! », *Relations*, no. 665, pp. 36-37.
- (2001a). « Le don de l'idiotie », *Relations*, no. 666, pp. 36-37.
- (2001b). « Le lieu du crime », *Relations*, no. 667, pp. 36-37.
- (2001c). « Le sexe de l'homme », *Relations*, no. 668, pp. 36-37.
- (2001d). « L'ennemi inexistant », *Relations*, no. 669, pp. 36-37.
- (2001e). « La mort de mon père », *Relations*, no. 670, pp. 36-37.
- (2001f). « Architecture d'un marcheur 1. Réveil », *Relations*, no. 671, pp. 36-37.
- (2001g). « Architecture d'un marcheur 2. La confrérie des arbres », *Relations*, no. 672, pp. 36-37.
- (2001h). « Architecture d'un marcheur 3. Le premier chagrin », *Relations*, no. 672, pp. 36-37.
- (2001i). « Un jeu pornographique », *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 100, 2001, no. 3, pp. 174-176.
- (2001j). « 'Le Canada est un pays stupide et absurde' », *Le Devoir*, jeudi 24 mai 2001, p. A7.
- (2001k). « Au lendemain du 11 septembre 2001 ; Lettre ouverte aux gens de mon âge », *Le Devoir*, jeudi 27 septembre 2001, p. A7.
- (2002b). « Radio-Canada : Conflit de travail ? Non : conflit de société », *Le Devoir*, jeudi 2 mai 2002, p. A7.

————— (2003b). « Un espace de liberté », *Théâtre, les cahiers de la maîtrise*, no. 8, pp. 45-53.

————— (2003c). « Le créateur curieux de la parole des autres ». *Théâtre, les cahiers de la maîtrise*, no. 8, pp. 54-62.

————— (2005). « Le torse de Cassandre ; Soirée des Masques : « La ministre n'est pas venue », *Le Devoir*, jeudi 3 février 2005, p. A7.

————— (2006b). « La courbature », *Le Devoir*, mardi 25 juillet 2006, p. A7.

————— (2008b). « La rive miroir », *Le Devoir*, mercredi 27 août 2008, p. A7.

————— (2008c). « Faire entendre notre voix », *Le Devoir*, vendredi 26 septembre 2008, p. A8.

————— (2010a). « Résumé de [...] » site web du Théâtre d'Aujourd'hui [En ligne] www.theatredaujourd'hui.qc.ca, page consultée le 28 novembre 2010.

————— (2010b). « Biographie » site web de Wajdi Mouawad [En ligne] www.wajdimouawad.fr, page consultée le 28 novembre 2010.

————— (2010c). « Les *estis* d'intellectuels » *Le Devoir*, mercredi 17 novembre 2010, p.B9.

TORSCHI, Francesca (2008). « 'Des ciels, il peut y avoir plusieurs, je commence à le comprendre' entretien avec Wajdi Mouawad », *Francofonia : Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, vol. 28, no. 55, pp. 111-124.