

« L'enfance est terminée » : *la présence in absentia du personnage de l'enfant dans Le sang des promesses de Wajdi Mouawad*

by

Robin Greenwood

BA in French, University of Victoria, 2019

A Project Submitted in Partial Fulfillment

of the Requirements for the Degree of

MA IN FRENCH LITERATURE, LANGUAGE AND CULTURE

in the Department of French

Dr Sara Harvey, supervisor (French department)

Dr Pierre-Luc Landry, second reader (French department)

© Robin Greenwood, 2021

University of Victoria

All rights reserved. This project may not be reproduced in whole or in part, by photocopy or other means, without the permission of the author.

Supervisory Committee

« L'enfance est terminée » : *la présence in absentia du personnage de l'enfant dans Le sang des promesses de Wajdi Mouawad*

by

Robin Greenwood

BA in French, University of Victoria, 2019

Supervisory Committee

Dr. Sara Harvey, Department of French

Supervisor

Dr. Pierre-Luc Landry, Department of French

Second reader

## Remerciements

Je veux tout d'abord remercier ma superviseuse d'études supérieures, Sara Harvey, pour ses conseils, ses paroles d'encouragement, sa foi en moi et sa patience interminable. Son intelligence et sa passion pour le théâtre m'inspirent sans cesse. La réalisation de ce projet n'aurait jamais été possible sans elle et je lui resterai éternellement reconnaissante.

Je dois aussi un grand merci à mon deuxième lecteur, Pierre-Luc Landry, dont la connaissance et l'enthousiasme pour la littérature québécoise m'étonne. Son humour et son regard nouveau sont toujours appréciés.

J'ai commencé ce projet en 2019, sans savoir ce que l'avenir nous réservait. L'écriture pendant le confinement, pendant que le monde semble tomber en morceaux à l'extérieur et pendant que nous sommes obligés de rester à l'intérieur, seuls, était difficile pour moi, c'est le moins qu'on puisse dire. Mais, nous sommes arrivés enfin et la lumière est au bout du tunnel et comme elle est belle !

Sara et Pierre-Luc, vous m'avez motivée et vous m'avez aidée peut-être plus que vous le pensez. Je ne sais pas comment vous remercier assez.

Je veux également exprimer ma gratitude à mon amie Leah. Elle m'a empêchée d'abandonner ce projet plusieurs fois ; sa détermination et sa loyauté sont incomparables et je suis chanceuse de la considérer comme une de mes meilleures amies.

Je veux enfin remercier mes parents, pour leur encouragement et leur soutien pendant mes études. Ils ont inspiré l'apprentissage en moi, sans laquelle je ne serais jamais arrivé à ce point.

## TABLE DE MATIÈRES

Introduction.....	1
Présentation du corpus et problématique .....	5
État de la question .....	6
Méthodologie.....	9
Structure du projet .....	9
PARTIE I : L'enfant tragique – retour aux sources anciennes .....	8
PARTIE I.1 : Définition de l'enfance : recherche étymologique .....	8
PARTIE I.1.2 : Résumé de la tétralogie : les personnages au bord de la maturité.....	11
PARTIE I.2 : L'enfant dans <i>Le sang des promesses</i> : analyse des personnages au bord de la maturité en regard des sources anciennes.....	14
PARTIE II : Qui suis-je ? : les traces de l'enfance .....	19
PARTIE II.1 : La venue au monde des enfants dans <i>Le sang des promesses</i> .....	19
PARTIE II.1.1 : Les naissances qui résultent de l'amour .....	20
PARTIE II.1.2 : Les naissances qui résultent du viol ou de l'inceste et la condition féminine dans la tétralogie .....	22
PARTIE II.2 : L'onomastique : l'importance des noms.....	29
PARTIE III : Regards sur l'enfance dans <i>Le sang des promesses</i> : outil de compréhension de la tétralogie .....	32
PARTIE III.1 : L'enfance de Wajdi Mouawad .....	32
PARTIE III.2 : Les personnages mouawadiens : la gémellité et le double (l'alter ego) de l'écrivain.....	38
PARTIE III.3 : La catharsis et la représentation de l'enfance dans <i>Le sang des promesses</i> .....	41
Conclusion.....	45
Annexe .....	47
Tableau I : analyse onomastique.....	47
Bibliographie.....	49

*Le rire des enfants, la douleur des enfants - C'est ce qu'il y a de plus fort dans le monde*

Jacques Prévert, décembre 1972

## Introduction

Écrivain, dramaturge, directeur artistique et metteur en scène né au Liban, Wajdi Mouawad est aujourd'hui une figure réputée de la culture francophone. Son histoire biographique est bien connue ; elle travaille son œuvre de bout en bout et éclaire son parcours artistique original. En 1977, Mouawad a huit ans. Le Liban est rongé par une guerre civile et sa famille immigré en France avant de déménager à Montréal, en 1983. Mouawad se forme alors comme comédien à l'École nationale de théâtre du Canada, de laquelle il diplômé en 1991. De 1990 à 1999, il co-dirige la compagnie Théâtre Ô Parleur avec Isabelle Leblanc, période pendant laquelle il écrit ses premières pièces, dont *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, *Journée de noces chez les Cromagnons*, *Alphonse* et *Les Mains d'Edwidge au moment de la naissance*. Les premiers essais du dramaturge mettent sur scène la rébellion d'une jeunesse en colère, touchée par le conflit et refusant d'entrer dans un monde d'adultes. Ces thèmes reviennent également dans ses œuvres ultérieures.

En juin 1992, Mouawad a 25 ans et le Conseil des arts du Canada lui accorde une bourse de résidence artistique dans son pays natal, le Liban. Ce voyage fait partie du projet d'écriture du dramaturge, qui veut « parler sur l'exil mais sans jamais parler de l'exil »<sup>1</sup>. Il a déjà en tête un titre : « Littoral et autres imprécisions au pays des vieux ». Il n'arrive pas à écrire le texte pendant son voyage<sup>2</sup>. C'est seulement vers la fin de 1996 que *Littoral* est représentée. Entre-temps, le dramaturge s'est concentré sur la figure du père dans ses mises en scène d'*Œdipe roi*, d'*Hamlet*, et de *L'idiot*<sup>3</sup>. L'un des éléments forts qui distingue *Littoral* des précédentes créations est que jusqu'alors Mouawad représentait des personnages enfermés, dos tourné au monde. Ceux de *Littoral* se tournent vers l'extérieur et portent « ce désir de sortir de soi par la rencontre de l'autre »<sup>4</sup>. C'est à cette invitation que nous répondons, puisque cette pièce deviendra la première de la tétralogie *Le sang des promesses*, cycle sur lequel portera notre travail.

---

<sup>1</sup> Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses : Puz̄z̄le, racines, et rhizomes* (Actes sud / Leméac Éditeur, 2009): 15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 15-16.

<sup>3</sup> Charlotte Farcet, « Postface », *Littoral*, (Leméac Éditeur, 2009), 163.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 174.

La tétralogie qui nous intéresse est entièrement tragique et se compose de *Littoral* (1999), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006), et *Ciels* (2009). Si les quatre pièces sont autonomes les unes par rapport aux autres, elles se répondent, se font écho et souscrivent en quelque sorte à un cycle d'écriture. Au moment de composer *Littoral*, Mouawad ignorait que cette pièce deviendrait la première d'une série<sup>5</sup>. À la création d'*Incendies*, Mouawad avait l'impression de se répéter, de raconter la même chose que dans *Littoral* « sans [qu'il s'agisse de] la même histoire »<sup>6</sup>. De ce sentiment de répétition est née l'idée de créer une suite, ce qui motivera *Forêts* et enfin *Ciels*. On retrouve dans ces pièces de l'inceste, des meurtres, des suicides, des conflits sanglants, autant de thèmes qui relient la tétralogie à un théâtre de l'extrême violence. Aussi, à la lecture du cycle entier, il ne fait pas de doute que les œuvres partagent plusieurs éléments liés au tragique : la guerre, la fatalité du destin familial qui se lie au sang, à la mort et à la famille, la question des origines, la généalogie tragique et l'enfance. Parce que ce dernier motif est récurrent dans les nombreux écrits personnels de Mouawad au sujet de son rapport à la création, il nous a semblé être une porte d'entrée dans le cycle. Est-ce que cette écriture qui tourne en rond peut être mise en relation avec l'impossibilité de quitter le traumatisme de l'enfance ? La dernière pièce paraît aller dans ce sens : *Ciels* est très différente des trois premières : il n'y a aucun retour ou recherche dans le passé ou dans les origines et elle peut être considérée comme un « contrepoint »<sup>7</sup>. C'est également dans *Ciels* que l'on trouve une forme de mort unique dans la tétralogie : l'infanticide. Est-ce que la fin de la tétralogie représente également la fin de l'enfance ? C'est de ce point de départ que notre enquête est née.

Notre étude portera précisément sur l'enfance dans la tétralogie *Le sang des promesses*, puisqu'il s'agit d'un enjeu essentiel pour éclairer ce cycle tragique dans l'œuvre de l'auteur dramatique. Comme postulé dans le titre du présent projet, l'enfant est « in absentia » dans la tétralogie parce que ce sont des adolescents qui cherchent à comprendre leur identité, que celle-ci est liée à une généalogie tragique en lien avec leur enfance. Nous partirons de cette première question : pourquoi Mouawad a-t-il fait le choix, d'un côté, de ne pas monter d'enfant sur scène dans ces pièces, mais plutôt de multiplier les personnages adolescents, et de l'autre, de se servir de l'enfance (par le souvenir, la mémoire) comme un enjeu structurel au sein de l'intrigue dramatique ? C'est en abordant l'acte sexuel qui annonce la

---

<sup>5</sup> Jean-François Perrier. *Entretien avec Wajdi Mouawad - Incendies - Wajdi Mouawad, - mise en scène Wajdi Mouawad*, [en ligne] <https://www.theatrecontemporain.net/contacts/Incendies-1073/ensavoirplus>. Consulté le 23 avril 2020.

<sup>6</sup> Wajdi Mouawad, *Forêts*, (deuxième édition, Leméac Éditeur, 2009), 7.

<sup>7</sup> Charlotte Farcet, « Postface », *Ciels*, (Leméac Éditeur, 2009), 117.

naissance, la venue au monde, les traits d'origine, le nom propre et la gémellité que le dramaturge place paradoxalement l'enfant au centre des pièces. Dans le cycle *Le sang des promesses*, la présence de l'enfant est complexe et suscite plusieurs questions : l'enfant est-il protégé des horreurs dans lesquelles se déroulent les pièces ? Est-ce une page blanche ou porte-t-il fatalement le poids de sa généalogie dès qu'il vient au monde ? Et enfin, question centrale, en quoi les traumatismes de l'enfance sont liés à la réalisation de la catharsis dans la tétralogie ? Pour répondre à ces interrogations, nous proposons une analyse comparative de la structure, des thèmes et de l'esthétique dramatique de Mouawad à partir du motif précis de l'enfance. Pour ce faire, nous procéderons d'abord à une lecture des sources. Deux sources nous éclaireront : d'une part, les sources anciennes qui sont de véritables tremplins pour l'écriture de Mouawad, et d'autre part, les sources intimes, c'est-à-dire la parole du dramaturge lui-même sur la tétralogie et son rapport à la création. Après avoir identifié le passage de l'enfance à l'âge adulte dans les pièces, nous approfondirons quelques thèmes clefs et établirons des ponts entre les pièces : l'acte de création, l'accouchement, le nom propre donné, la gémellité et l'infanticide. Enfin, c'est à travers un regard d'ensemble sur la tétralogie que nous conclurons cette étude en analysant le passage de l'enfance à l'âge adulte dans le cycle entier et l'effet cathartique de la présence de l'enfance dans le cycle.

Plus exactement, la première partie vise d'abord à définir le personnage de l'enfant au théâtre en général, l'accent mis sur l'enfant dans les tragédies antiques et la mythologie. Nous allons également fournir un tableau raisonné de la présence de tous les enfants dans la tétralogie. Enfin, nous lierons l'enfant au théâtre tragique de Mouawad dont la présence est indissociable des sources antiques. La deuxième section consistera en une analyse structurelle et thématique de l'enfant dans chaque pièce du cycle *Le sang des promesses*. On va examiner de près les souvenirs de l'enfance des personnages adultes pour mieux comprendre leurs liens à l'enfance. Il s'agira notamment d'analyser la venue au monde des enfants : sont-ils issus de viols, d'amours incestueux, d'amours réciproques ou de passions ? Nous allons également examiner la manière dont on traite les personnages féminins dans la tétralogie, à partir des viols et de l'accouchement notamment, ce qui nous invitera à évaluer l'impact de ces représentations médiées par le regard de l'auteur. L'infanticide, qui se trouve significativement dans la dernière pièce seulement, sera abordé dans cette section. Le concept de la gémellité se trouve au premier plan d'*Incendies* également. La question du nom que l'on donne aux enfants (voir annexe) figure aussi parmi les éléments que nous allons analyser. L'enquête onomastique permettra d'éclairer sous un autre angle l'origine et l'identité des personnages, ainsi que

la perte de cette dernière. La dernière partie de cette étude vise à rassembler des morceaux du thème de l'enfance et à relier les pièces entre-elles dans une perspective plus générale et comparatiste. Pour ce faire, nous laisserons le dramaturge nous guider, car ce dernier s'exprime largement au sujet de sa production dramatique et établit lui-même des liens capables d'éclairer les points majeurs de cette tétralogie tragique. Un autre élément que nous aborderons dans cette dernière section est celui de l'alter ego de l'auteur en face de son public et de la circulation d'une émotion à travers le motif de l'enfance.

Parmi les travaux qui portent sur l'œuvre de Mouawad, sur la tétralogie et sur l'enfance, certains ont attiré notre attention. D'abord, les chercheurs s'accordent sur le fait que la tétralogie relève du théâtre de la compassion et du théâtre tragique contemporain qui participe à la résurgence de la notion de catharsis, purgation morale du spectateur par des émotions de frayeur et de pitié<sup>8</sup>. Cette notion est connue comme « l'effet propre »<sup>9</sup> de la tragédie depuis l'époque du philosophe grec Aristote, premier à théoriser la tragédie dans son œuvre *la Poétique*. La chercheuse Catherine Naugrette, spécialiste de l'esthétique tragique, remarque que le théâtre de Mouawad « est au plus près aujourd'hui de ce qu'on pourrait appeler un théâtre de la compassion, un tel retour de la pitié au théâtre va de pair avec une volonté de témoigner de la souffrance d'autrui »<sup>10</sup>. Tanya Déry-Obin, en se servant des travaux de Naugrette, fait une lecture poétique et politique de l'œuvre de Mouawad et s'intéresse à cette notion. Elle en vient à penser que la catharsis fait partie des stratégies dramaturgiques pour en appeler à l'action contre la guerre<sup>11</sup>. Suivant cette idée qui met en relation catharsis et engagement, d'autres chercheurs étudient l'œuvre du dramaturge dans la perspective d'un théâtre politique<sup>12</sup>. La chercheuse Céline Lachaud écrit que Mouawad veut situer ses œuvres comme des actes politiques parce que « l'art est selon lui l'un des ultimes moyens amenant vers une nouvelle réflexion et un nouveau combat »<sup>13</sup>. Une autre chercheuse, Jane Moss, s'accorde à cette idée en considérant le théâtre de Mouawad comme du

---

<sup>8</sup> Catherine Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique, » *Tangence* 88 (2008): 88 ; Tanya Déry-Obin, « De la reconnaissance à la responsabilité : L'Expérience tragique chez Wajdi Mouawad, » *Nouvelles études francophones* 29 no. 2 (2015) : 38.

<sup>9</sup> Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique, » 78.

<sup>10</sup> Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique, » 88.

<sup>11</sup> Déry-Obin, « De la reconnaissance à la responsabilité : L'Expérience tragique chez Wajdi Mouawad, » 32.

<sup>12</sup> François Ouellet, « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad, » *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales* 38 (2005) : 160 ; François Jardon-Gomez, « Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le Sang des promesses* (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad. » *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales* 60 (2016) : 179 ; Céline Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, (Dissertation, 2015) : 240 ; Jane Moss, « The drama of survival: Staging post-traumatic memory in plays by Lebanese-Québécois dramatists, » *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada* 22 no. 2 (2001) : 188.

<sup>13</sup> Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, 245.

théâtre politique, mais elle est également de l'avis que son théâtre appartient au genre de « théâtre de témoignage »<sup>14</sup>. Selon elle, le dramaturge ne participe pas à la résurgence de la catharsis, comme le soutiennent les autres chercheurs mentionnés, mais il vise à provoquer un sentiment d'anxiété et à créer un état de choc capable de faire sentir la violence extrême et inexplicable<sup>15</sup>. Moss examine l'œuvre de Mouawad comme l'affrontement de l'auteur avec son propre traumatisme et une dénonciation de la violence et de la guerre, mais non pas comme un appel à l'action contre ceux-ci<sup>16</sup>. Pour le chercheur François Ouellet, le thème fondamental des pièces de Mouawad est cette question de « comment vivre ensemble dans l'amour plutôt que de survivre dans la haine ? »<sup>17</sup>. Il ne commente pas le pouvoir du théâtre mouawadien à permettre aux spectateurs de se rassembler en une communauté de spectateurs, mais indique comment les personnages réussissent à le faire. Le spécialiste du théâtre François Jardon-Gomez, en revanche, met en évidence cette « expérience commune » vécue par les spectateurs<sup>18</sup>. Mouawad lui-même raconte qu'il veut « qu'il y ait un moment dans chaque spectacle où il y a [...] une émotion collective » et qu'il veut « créer une seconde où la majorité des spectateurs étaient ensemble dans la même émotion, alors qu'ils n'ont pas eu les mêmes vies »<sup>19</sup>. Nous nous intéressons à cette capacité du théâtre mouawadien d'unir les spectateurs, en nous appuyant sur ce que le chercheur Jacques Rancière écrit au sujet de la communauté théâtrale, et comment cette assemblée singulière garantit la fonction politique du théâtre<sup>20</sup>.

Par ailleurs, la gémellité est vue comme un motif important du *Sang des promesses* selon plusieurs spécialistes, telles Lachaud, dont les travaux portent plus généralement sur le théâtre politique, et Aude Campmas qui travaille notamment sur le thème de la guerre. Selon cette dernière « les jumeaux concentrent toutes les formes de monstruosité » dans *Forêts*<sup>21</sup>. Cette idée de monstruosité est un

---

<sup>14</sup> « theatre of witness » à l'origine, ma traduction ; Moss, « The drama of survival: Staging post-traumatic memory in plays by Lebanese-Québécois dramatists, » 173.

<sup>15</sup> Moss, « The drama of survival: Staging post-traumatic memory in plays by Lebanese-Québécois dramatists, » 174.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 188.

<sup>17</sup> Ouellet, « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad, » 160.

<sup>18</sup> François Jardon-Gomez, « Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le Sang des promesses* (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad, » 181.

<sup>19</sup> Mouawad, cité dans Navarro, Mariette. « L'ébranlement, le choc, le bouleversement : entretien avec Wajdi Mouawad », *Pouvoirs de l'émotion, Strasbourg, Théâtre national de Strasbourg, OutreScène* (2008) : 30-37 : 33.

<sup>20</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*. (La Fabrique, 2000), 16.

<sup>21</sup> Aude Campmas, « De la scène à la crypte : la famille et la guerre civile chez Wajdi Mouawad, » *Contemporary French and Francophone Studies* 18 no. 5 (2014): 482.

élément qui se retrouve à plusieurs reprises dans la tétralogie et, comme le constate Lachaud, elle est aussi liée à l'Antiquité<sup>22</sup>.

L'enfance représente un thème commun à la tragédie antique, mais comme le remarque Michel Menu, les enfants sont souvent absents de la scène tragique<sup>23</sup>. Le spécialiste Phillipe Lafargue constate que « l'enfant grec, comme l'enfant du Moyen Âge ou des Temps Modernes, n'existait pas »<sup>24</sup>. La chercheuse Marija Paprašarovski affirme que plusieurs des personnages mouawadiens sortent « de l'univers enfermé de [leur] enfance » à travers leur parcours, mentionnant Willy Protagoras (*Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*) comme exemple<sup>25</sup>. En se servant de la théorie d'Emmanuel Kant, Paprašarovski postule que les personnages principaux du *Sang des promesses* entrent dans l'âge adulte en accomplissant les dernières volontés de leur parent<sup>26</sup>. Dans la continuité de ces travaux, notre étude examinera la manière dont l'enfance contribue à l'effet cathartique de cette tétralogie.

Mouawad chercherait ainsi à dialoguer avec l'altérité, l'autre, voire la société toute entière en passant par les méandres de son propre parcours. Rappelons-nous que son théâtre tragique trouve ses racines dans le théâtre grec ancien, un genre qui, depuis Aristote, repose sur la catharsis, c'est-à-dire la purgation morale du spectateur par des émotions de frayeur et de pitié. Le théâtre tragique de Mouawad est cité par plusieurs chercheurs comme accomplissant ce but<sup>27</sup>. Ultimement, nous nous poserons cette question : ce but est-il atteint par la représentation des traumatismes d'enfance dans *Le sang des promesses* ? Comme la citation de Prévert nous le rappelle, il n'existe rien au monde qui est capable de toucher le cœur comme le fait la douleur des enfants.

---

<sup>22</sup> Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, 357

<sup>23</sup> Michel Menu, « L'enfant chez Euripide : affectivité et dramaturgie, » *Pallas*, (1992) : 242.

<sup>24</sup> Phillipe Lafargue, « L'enfant retrouvé : quinze ans de nouvelles recherches sur l'enfance en Grèce ancienne (2001-2015), » *Pallas. Revue d'études antiques* 105 (2017) : 258

<sup>25</sup> Marija Paprašarovski, « L'extention du domaine de la cohérence. Lecture de la tétralogie *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad », *Studia Romanica et Anglica Zagradiensia : Revue publiée par les Sections romane, italienne et anglaise de la Faculté des Lettres de l'Université de Zagreb* 58 (2013) : 127.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 127.

<sup>27</sup> Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique, » 88.



PARTIE I : L'enfant tragique — retour aux sources anciennes

PARTIE I.1 : Définition de l'enfance : recherche étymologique

Pour bien comprendre notre problématique, commençons par une définition générale de l'enfant, en débutant avec l'étymologie : le mot *enfant* vient du latin « infans », de « non fans »<sup>28</sup>, ou « non for » ; « for » vient du grec « phémi » (φημι), qui veut dire « parler » ou « dire »<sup>29</sup>, donc dans le monde latin, « enfant » désigne celui qui ne parle pas. Dans son texte *L'enfant et la vie familiale*, Philippe Ariès explique que pendant le Moyen Âge, l'enfance est considérée comme le premier âge de la vie et elle dure de la naissance jusqu'à l'âge de sept ans ; l'enfant est toujours qualifié comme non parlant, « pour ce qu'en cet âge il ne peut pas bien parler ni parfaitement former ses paroles, car il n'a pas encore ses dents bien ordonnées ni affermiées »<sup>30</sup>. Dans *Le sang des promesses*, les personnages principaux sont majoritairement adolescents ; ils et elles parlent, mais semblent avoir besoin de comprendre la place de ce moment silencieux et « informe » du cycle de la vie liée à l'enfance.

En grec classique, *enfant* ne signifie pas celui qui n'est pas capable de parler, mais plutôt celui qui est « né de », désignant le fils ou la fille de quelqu'un, avec le mot grec « teknon » (τεκνον) qui a le sens de « rejeton », ou « ce qui est produit »<sup>31</sup>, et le « teknoποιος » (τεκνοποιος) qui vient du grec « poieô » (ποιεω) et signifie « faire » au sens d'enfanter<sup>32</sup>. Ariès ajoute que pendant le 17<sup>e</sup> siècle la définition de l'enfant était liée à celle de dépendance : on définit les êtres les plus dépendants de la société comme des enfants et on « ne sortirait de l'enfance qu'en sortant de la dépendance »<sup>33</sup>. *Le Petit Robert* propose une signification qui va aussi en ce sens : « être humain à l'égard de sa filiation, fils ou fille »<sup>34</sup>. Cette question de la généalogie nous importe, car elle est au cœur des intrigues dans la tétralogie, et elle pose un problème récurrent dans le cycle, celui du passage de l'enfance à l'âge adulte, de la manière d'acquiescer de l'autonomie ou de trouver son identité. Une définition supplémentaire du *Petit Robert* définit *enfant* comme un « être humain dans l'âge de l'enfance, de la naissance à

<sup>28</sup> Gaffiot, Felix. *Dictionnaire Latin Français*, Paris : Hachette. 1934. Page 653, colonne II. Fans, fantis, est le participe présent de for.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 678 colonne III : For (inusité) du grec phémi (φημι) : parler, dire.

<sup>30</sup> Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Éditions du Seuil, Paris, 1973 : 8.

<sup>31</sup> Dictionnaire Pierre Chantraine, « τεκνον » voir « τιτω », dans *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Tome IV-2 P-Q et Index. Paris, Éditions Klincksieck, 1980 : page 1118, colonne I.

<sup>32</sup> Dictionnaire Pierre Chantraine, page 118, colonne II

<sup>33</sup> Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, 15.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 498

l'adolescence »<sup>35</sup>. Selon cette définition générale, *Le sang des promesses* présente des personnages sortant de l'enfance, des adolescents qui se trouvent au bord de la maturité. Ce sont précisément ces personnages en transition que nous allons analyser. Nous nous attarderons aussi sur les mémoires de l'enfance des personnages adultes, qui sont omniprésentes dans la tétralogie.

Bien qu'ancienne, l'*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot et d'Alembert permet d'introduire plusieurs éléments de toute première importance pour notre enquête. D'abord, les philosophes des Lumières affirment que « la principale fin du mariage est la procréation des *enfants* »<sup>36</sup>, et le « pere est civilement responsable du délit de ses *enfants* étant en sa puissance ; anciennement les *enfants* étoient aussi punis pour le délit de leur pere »<sup>37</sup>. Cette dernière déclaration, conforme à une dynamique récurrente dans les tragédies de l'Antiquité grecque, est aussi présente dans les pièces de Mouawad. En effet, des enfants qui payent la faute de leur père coupable forment un motif récurrent. Les auteurs de l'*Encyclopédie* interrogent cette loi : « on demande, si les *enfants* peuvent être punis pour le crime de leur pere ou de leur mere. Mais c'est-là une demande honteuse : personne ne peut être puni raisonnablement pour un crime d'autrui, lorsqu'il est lui-même innocent »<sup>38</sup>. À l'entrée du mot *innocence*, Diderot écrit « Qui est-ce qui parvenu à l'âge de quarante ans avec l'innocence qu'il apporta en naissant [?] », insinuant qu'on est né innocent<sup>39</sup>. Cette définition rappelle l'expression « être innocent comme l'enfant qui vient de naître », que l'on trouve dans l'entrée pour *enfant* dans le dictionnaire de l'Académie française<sup>40</sup>. Cette mise en relation entre innocence et enfance court depuis l'Antiquité ; elle se couple avec le motif de la culpabilité dans l'œuvre de Mouawad. Celle-ci paraît constitutive de l'identité et de la quête identitaire. Le motif d'une généalogie devenue tragique à cause de la faute d'un parent figure au reste comme une source d'intrigue principale des tragédies anciennes qui constituent les principales sources d'inspiration de Mouawad et l'effet tragique se voit assurée par l'innocence souvent associée aux enfants.

Ces quelques définitions générales nous permettent de mieux appréhender la manière dont est traité l'enfant en Grèce Ancienne, et plus spécifiquement dans la tragédie. Dans son article « L'enfant

---

<sup>35</sup> *Le Nouveau Petit Robert*, établi par Paul Robert, Alain Rey et Josette Rey-Debove, « Enfant » (Paris : Dictionnaires Le Robert, 1993) : 498.

<sup>36</sup> « Enfant » : *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Edition de 2017), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds), <http://encyclopedie.uchicago.edu/>, 5:654.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 5:654.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 4 : 654.

<sup>39</sup> *Ibid.*, « Innocence » : 8:754.

<sup>40</sup> « Enfant » : *Outil de consultation du Dictionnaire de l'Académie française (9<sup>e</sup> édition)*, 1992 [en ligne].

retrouvé : quinze ans de nouvelles recherches sur l'enfance en Grèce ancienne (2001-2015) », Phillip Lafargue affirme que l'enfance est considérée par les Anciens comme une étape préparatoire à traverser aussi rapidement que possible, sans aucune glorification, avant de devenir « l'homme fait »<sup>41</sup>. En se servant des travaux de Bernard Deforge, Lafargue affirme que selon cette vue de l'enfance et notamment chez les poètes Euripide et Sophocle, l'enfant devient souvent « un moteur du drame » et l'on se réfère à l'enfant comme la « parfaite victime tragique »<sup>42</sup>. Deforge lui-même écrit que la présence des enfants renforce le pathétique d'une situation<sup>43</sup>. Il insiste sur le fait que parmi les personnages tragiques, qui sont tous associés à la mort, l'enfant constitue le personnage « le plus tragiquement associé à la mort » parce qu'il est « la victime la plus intégralement pure et sans tâche ». Les personnages jeunes dans la tétralogie font partie d'une lignée tragique, et en menant leur quête identitaire dans leurs origines, ils mènent ainsi une reconquête de leur innocence<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Phillip Lafargue, « L'enfant retrouvé : quinze ans de nouvelles recherches sur l'enfance en Grèce ancienne (2001-2015), » *Pallas*. Revue d'études antiques 105 (2017) : 258.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 259 ; Michel Menu, « L'enfant chez Euripide : affectivité et dramaturgie, » *Pallas*, (1992) : 241.

<sup>43</sup> Bernard Deforge. « Les enfants tragiques, » *Enfants et enfances dans les mythologies : Actes du viii colloque du Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris-X, Chantilly : Actes réunis par Daniel Auger*. (1992) : 105-121. 112

<sup>44</sup> À notre connaissance, le théâtre contemporain tragique reste largement attaché à ces définitions générales de la figure de l'enfant. Aucun ouvrage consulté ne nous a permis d'envisager d'autres perspectives de lecture.

### PARTIE I.1.2 : Résumé de la tétralogie : les personnages au bord de la maturité

Chez les Anciens, la présence d'enfants sur scène peut signifier une variété de thèmes, dont « l'avenir d'une cité, d'une communauté »<sup>45</sup>. Il en est de même dans l'œuvre de W. Mouawad : l'enfant et les adolescents jouent plusieurs rôles essentiels dans la compréhension de ces tragédies. Il existe en effet plusieurs liens entre la tétralogie et les tragédies antiques ; à commencer par le recours évident à la mythologie. Afin de situer les adolescents de la tétralogie, ceux et celles qui se trouvent « à la croisée des chemins » entre l'âge de l'enfance et l'âge adulte, en regard de l'intrigue, et par rapport aux sources anciennes, nous allons brièvement résumer les pièces.

L'intrigue de la première pièce du cycle, *Littoral*, tourne autour des recherches d'un lieu d'enterrement pour le père du personnage principal, le jeune Wilfrid, un adolescent qui est devenu récemment orphelin. Un élément essentiel dans cette intrigue est que la mère de Wilfrid est morte en lui donnant la vie. Les proches de cette dernière refusent de laisser Wilfrid enterrer son père dans la sépulture familiale. Ce point de départ l'amène au pays natal de ses parents, où il rencontre plusieurs jeunes qui, comme ses parents, ont survécu à la guerre. Celle-ci a été tellement meurtrière que les cimetières sont débordés et le repos des morts est en quelque sorte compromis. Dans la tétralogie de Mouawad les fantômes de l'enfance des parents sont présents, mais plus littéralement dans *Littoral* où on voit le père de Wilfrid, Ismail, récemment mort, traîner à côté de lui et sa bande de jeunes. Le spectre représente ainsi l'impossibilité de trouver le repos pour les morts, mais peut-être aussi pour les vivants. Comme Ismail était absent pendant toute la vie de Wilfrid, c'est en tant que fantôme qu'il crée un lien : celui-ci sert à partager les traumatismes de la guerre. Sans cette relation, Wilfrid ne peut comprendre sa quête, se comprendre lui-même et ainsi assurer son passage de l'enfance à l'adulte.

Dans *Incendies*, il s'agit encore une fois de deux adolescents qui viennent de perdre un parent. Jeanne et Simon sont des jumeaux qui rentrent dans le pays natal de leur mère afin d'accomplir ses dernières volontés ; c'est-à-dire donner une enveloppe à un père qu'ils ont cru mort et qu'ils n'ont jamais connu et une autre à un frère dont ils ont ignoré jusque-là l'existence. Comme dans *Littoral*, le pays natal du parent n'est jamais nommé dans cette pièce. La pièce contient cependant plusieurs retours en arrière où l'on voit leur mère, Nawal, enfant dans un pays dévasté par la guerre. Les retours en arrière permettent aussi de comprendre que le premier fils de Nawal est rapidement enlevé de sa véritable mère et placé dans un orphelinat à sa naissance. Les conséquences de la guerre pour les

---

<sup>45</sup> Deforge. « Les enfants tragiques, » 112.

enfants et la manière dont l'enfance est violée par le conflit sont au cœur de cette intrigue. Les jumeaux comprennent progressivement que leur frère, nommé Nihad Harmanni est devenu un bourreau dans une prison, et qu'il est maintenant connu sous le nom d'Abou Tarek. C'est dans cette même prison que Nawal, prisonnière de guerre, a retrouvé son fils devenu son bourreau et son violeur. C'est de cette relation incestueuse que sont nés les jumeaux, Jeanne et Simon.

*Forêts* est le troisième volet du cycle et le dernier qui met aussi en scène une jeune personne qui entreprend une quête de ses origines. Contrairement aux deux premières pièces de la tétralogie qui se situent dans une temporalité resserrée, l'enquête de Loup, le personnage principal de *Forêts*, s'inscrit dans la longue durée : elle porte sur sept générations de femmes et remonte jusqu'aux années 1870. La quête de la jeune Loup commence, comme dans les deux premiers volets, avec l'annonce de la mort d'un parent. Sa mère, Aimée, vient de mourir d'un cancer du cerveau qui a grandi autour d'un os, découvert lorsqu'elle était enceinte de Loup. Aimée s'est sacrifiée afin de garantir la survie de sa fille, car le traitement du cancer était impossible lorsqu'elle était enceinte. Avant la mort de sa mère, Loup lui a promis de découvrir la signification de l'os dans son cerveau ; une promesse tenue grâce à l'aide du paléontologue Douglas Dupontel et un voyage au pays des ancêtres de Loup et d'Aimée. Toute l'histoire de filiation de ces femmes est tragique : inceste, gémellité camouflée, stérilité, et promesses non tenues. Ce n'est qu'en comprenant d'où elle vient et en prenant conscience des horreurs et sacrifices faits bien avant sa naissance que Loup arrive à sortir de la condamnation de ses ancêtres ; de « sortir toutes [leurs] enfances des ténèbres »<sup>46</sup>.

Le quatrième et dernier volet du cycle, *Ciels*, est très différent des trois premiers : il n'y a aucun retour ou recherche dans le passé ni dans les origines et il peut être considéré comme un « contrepoint » aux volets précédents<sup>47</sup>. Au lieu d'une intrigue orientée autour de jeunes protagonistes chargés de fouiller dans leur histoire familiale, *Ciels* met en scène une équipe militaire dans une cellule secrète, chargée d'empêcher un attentat terroriste. Le chef du groupe terroriste derrière cet attentat est en fait le fils d'un membre de cette équipe, Valéry Masson, qui vient de se suicider après avoir appris le rôle de son fils dans ce groupe terroriste, un fait appris trop tard pour arrêter l'attaque.

Bien que les volets de la tétralogie ne s'organisent pas comme une suite narrative, il existe plusieurs liens entre ces quatre pièces : chacune commence avec l'annonce de la mort d'un proche des personnages principaux, chacune met en scène un accouchement, la guerre est évoquée dans chaque

---

<sup>46</sup> Mouawad, *Forêts*, 99.

<sup>47</sup> Charlotte Farcet, « Postface, » *Ciels*, 117.

pièce (guerre soit mondiale, civile, ou contemporaine sous forme de terrorisme), mais jamais mise en scène, des promesses sont faites dans chaque pièce, et les influences des tragédies grecques sont présentes tout au long du *Sang des promesses*. Enfin et surtout, la présence de personnages adolescents et des souvenirs de l'enfance met l'accent sur le fait que le cycle participe à l'écriture d'une généalogie traumatique.

PARTIE I.2 : L'enfant dans *Le sang des promesses* : analyse des personnages au bord de la maturité en regard des sources anciennes

La construction identitaire des personnages de la tétralogie est largement associée à la question de l'enfance et paraît inséparable des traumatismes subis par les parents et par les ancêtres, qui vont de pair avec la guerre et rappellent la généalogie tragique qui demeure aussi important chez Mouawad que chez ses inspirations anciennes. L'écrivaine Marija Paprašarovski suppose que la structure familiale est souvent la source de conflits pour ces personnages et que c'est en remplaçant cette structure par l'amitié qu'ils arrivent à éviter « cette violence innée » de leur généalogie<sup>48</sup>. La chercheuse Lucie Robert écrit que « l'enfant est un héritier. Il porte en lui la mémoire, génétique et historique, de ceux qui sont venus avant lui »<sup>49</sup>. Les adolescents sont donc forcés de reconsidérer leur enfance, ainsi que celle de leur parent pour assurer la traversée du monde de l'enfance à celui des adultes : la recherche des origines est centrale pour la construction identitaire. Il s'agit de « trouver sa place dans le monde », de quitter l'enfance et atteindre l'âge adulte<sup>50</sup>. Or comprendre d'où l'on vient peut-il mener à une libération « du poids des origines associé au destin malheureux »<sup>51</sup> ? La tétralogie paraît en effet poser la question de la libération des personnages : sont-ils capables d'échapper à la malédiction de leur père ? Mouawad ne cesse jamais de questionner la filiation aux Anciens, une filiation tragique à surmonter. La filiation tragique est aussi un des grands thèmes des tragédies de la Grèce ancienne et figure parmi d'abondants liens établis par Mouawad entre le cycle *Le sang des promesses* et les tragédies grecques. Nous allons donc, dans les prochains paragraphes, analyser une partie des références aux Anciens dont la compréhension éclaire le cycle.

Nous commençons au début de la tétralogie, avec *Littoral* dont l'intrigue semble être inspirée d'une tragédie de Sophocle : les recherches d'un lieu d'enterrement fournissent l'action d'*Antigone*, pièce dans laquelle le personnage principal cherche à enterrer son frère, Polynice, un soldat en disgrâce après la guerre civile de Thèbes. Dans les deux tragédies, il y a ceux qui refusent d'enterrer le défunt. Comme nous l'avons mentionné ci-haut, dans *Littoral* la famille de la mère de Wilfrid, celle qui l'a élevé, ne veut pas le laisser enterrer son père avec sa mère ; surtout son oncle Émile, le frère de sa mère : « jamais cet homme ne sera enterré dans le caveau familial » parce qu'il a « profité » et « abusé »

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, 129.

<sup>49</sup> Lucie Robert, « Le théâtre en famille, » *Voix et images* 32, no. 2 (2007) : 145-154. 145.

<sup>50</sup> Mouawad, *Forêts*, 65.

<sup>51</sup> Aude Campmas, « De la scène à la crypte : la famille et la guerre civile chez Wajdi Mouawad, » *Contemporary French and Francophone Studies* 18 no. 5 (2014): 481.

de sa mère<sup>52</sup>. Wilfrid fait donc la promesse de traîner « les restes de [son] père en un lieu propice et reposant pour son âme »<sup>53</sup>. Cette intrigue rappelle le drame d'Antigone : Ismène, sœur d'Antigone, s'oppose au plan d'enterrement de son frère : « il [est] interdit à tout citoyen [d] e [...] cacher [son frère] dans un tombeau et de se répandre en lamentations ; On doit le laisser là, sans larmes ni sépulture » (v. 27-29)<sup>54</sup>. Antigone décide pourtant d'enterrer et de « donner une sépulture à [son] frère bien aimé » (v. 81) en disant qu'« il sera beau pour [elle] de mourir pour cela » (v. 72). Ces deux personnages, Wilfrid et Antigone, entendent honorer leurs morts, malgré l'opposition de leurs proches. Mouawad fait même une référence directe au personnage d'Antigone à travers le personnage de Joséphine, une des jeunes rencontrées sur le chemin : elle est appelée Antigone par un villageois aveugle. Cet aveugle, Wazâân, évoque évidemment le père de l'Antigone sophocléenne, Œdipe, qui s'arrache les yeux jusqu'à cécité après avoir découvert qu'il a épousé sa propre mère et a tué son propre père, sans le savoir, dans une autre pièce de Sophocle, *Œdipe-roi*. L'écrivain François Ouellet suppose qu'en fait Wilfrid intériorise la mort de son père comme parricide œdipien, c'est pourquoi Wilfrid s'imagine en face d'un juge pour raconter la mésaventure qu'il a vécue pendant que son père meurt<sup>55</sup>. Une citation de *Littoral* relève également de cette deuxième tragédie du cycle thébain — une trilogie composée d'*Antigone*, *Œdipe-roi*, et *Œdipe à Colone*. Dans *Littoral*, on entend la voix d'un des jeunes personnages crier « À la croisée des chemins il peut y avoir l'autre ! » ; chez Sophocle, le protagoniste dans *Œdipe-roi* raconte « Près de la jonction des deux routes, sur une voiture attelée de jeunes chevaux et précédée d'un piqueur, un homme répondant au signallement que tu m'indiques s'avance dans mon chemin »<sup>56</sup>. Cette remarque est répétée dans *Incendies* : « Une génération nourrie à la honte, je te jure. À la croisée des chemins. Si cette guerre se termine, alors le temps se terminera aussi »<sup>57</sup>. Il y a plusieurs répétitions de phrases semblables à travers la tétralogie, ainsi que plusieurs liens avec des sources anciennes qui apportent un éclairage singulier aux tragédies que représente *Le sang des promesses*. Dans le cas de *Littoral*, toute la quête identitaire de Wilfrid, qui se lie avec son sortir de l'enfance, est déclenchée par sa recherche d'un lieu pour enterrer son père. La pièce sophocléenne évoque la question des liens familiaux opposés à la responsabilité sociale, ainsi que celle du respect pour les

<sup>52</sup> Wajdi Mouawad, *Littoral*, (Leméac Éditeur, 2009) : 38 ; *Ibid.*, 39.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 94.

<sup>54</sup> Traduction de René Biberfeld.

<sup>55</sup> Ouellet, « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad, » 161.

<sup>56</sup> Mouawad, *Littoral*, 70 ; Sophocle, *Œdipe-roi*, Théâtre complet. Présentation et traduction par Robert Pignarre, (Paris, Garnier Frère, 1964) : 125.

<sup>57</sup> Wajdi Mouawad, *Incendies*, (Leméac Éditeur, 2009) : 76.

morts, de notre capacité à pardonner par-delà la vie. Les références à *Antigone* éclairent ce fait de se trouver « à la croisée des chemins » et « près de la jonction » de la découverte du soi, du monde des enfants et de celui des adultes, motif ainsi omniprésent dans *Littoral* et dans les autres volets de la tétralogie.

Dans *Incendies*, les influences de la mythologie commencent avec la naissance des jumeaux Jeanne et Simon. Leur venue au monde rappelle celle de Rémus et Romulus, les jumeaux de l'histoire du mythe fondateur de Rome<sup>58</sup>. Comme les jumeaux romains, les jumeaux mouawadiens auraient dû être noyés à leur naissance. Dans le cas de Jeanne et Simon, ils sont sauvés et confiés à un berger, Malak, alors qu'un dieu sauve les jumeaux mythiques, et ils sont nourris du lait d'une louve jusqu'à ce qu'un berger les adopte eux aussi. Le motif de la louve est également repris dans le texte d'*Incendies* dans le dernier testament de Nawal : « Une louve défend toujours ses petits »<sup>59</sup>. On peut analyser ce parallèle en regard du silence de Nawal après la découverte que son fils est devenu son bourreau : elle ne le dénonce pas, manière de le protéger. Le fait d'être élevé par un étranger est aussi un thème largement répandu chez les Anciens. On pense notamment à Oreste qui, dans l'œuvre d'Euripide, n'est pas élevé par sa mère Clytemnestre, mais par sa nourrice Clarisse, considérée comme « la véritable mère, la mère aimante » du jeune<sup>60</sup>. Chez le tragédien Eschyle, Oreste est présenté comme « l'enfant mal aimé de sa mère qui l'abandonne aux soins d'une nourrice »<sup>61</sup>. Dans la mythologie grecque, Clytemnestre a passé des années à planifier le meurtre d'Agamemnon, son mari et le père de ses enfants Iphigénie, Électre et Oreste. Elle veut le tuer à cause du sacrifice d'Iphigénie par Agamemnon. Chez Sophocle, les plans de vengeance mènent à l'abus des autres enfants, jusqu'à ce qu'Électre soit appelée « la fille de la plus misérable des mères » (v.120-1)<sup>62</sup>. À l'instar de la mère d'Oreste, Nawal est définie comme une mère indigne, surtout par son propre fils : en la décrivant, Simon dit « que ce n'était pas [sa] mère »<sup>63</sup>. Après avoir été libérée de prison, Nawal demande à Malak de garder ses jumeaux. Les circonstances de la naissance des jumeaux et des enfants de Clytemnestre sont similaires : dans l'œuvre d'Euripide, le tragédien évoque la pitié en mentionnant que Clytemnestre est violée par Agamemnon ;

<sup>58</sup> Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, 357.

<sup>59</sup> Mouawad, *Incendies*, 129.

<sup>60</sup> Alain Moreau. « Euripide ou le sacrifice de l'enfant Oreste », *Enfants et enfances dans les mythologies : Actes du viie colloque du Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris-X, Chantilly* : Actes réunis par Daniel Auger. (1992) : 169-194. 172.

<sup>61</sup> Moreau, « Euripide ou le sacrifice de l'enfant Oreste », 173.

<sup>62</sup> Sophocle, *Électre*, traduction de R. Biberfeld.

<sup>63</sup> Mouawad, *Incendies*, 20.

de même le viol de Nawal qui a mené à la naissance de Jeanne et Simon explique ses choix<sup>64</sup>. Il semble que les deux tragédiens utilisent l'horreur du viol afin de justifier la manière dont ces mères traitent leurs enfants.

Dans *Forêts*, Mouawad porte la généalogie tragique à son paroxysme. Selon Lucie Robert, le troisième volet du cycle est une réécriture des Atrides, une famille de la mythologie grecque dont plusieurs descendants ont déjà été mentionnés dans les paragraphes précédents, tels que Clytemnestre, Iphigénie et Électre<sup>65</sup>. Dans les deux lignées, il s'agit de la fatalité : la lignée Atride est maudite à cause des crimes de Pélopes et de Tantale. De la même manière, la lignée Keller de *Forêts* est liée à un destin tragique à cause des crimes d'Alexandre, d'Odette et d'Albert. Mouawad a même gardé un des prénoms de la lignée Atride : Hélène, sœur de Clytemnestre, fille de Zeus et de Lédè dans la mythologie grecque, figure comme une des aïeules de Loup dans *Forêts*. Dans le mythe, Hélène, extrêmement belle, attire plusieurs prétendants et est enlevée par Thésée. Dans *Forêts*, Hélène se trouve dans une relation incestueuse avec son père, Albert. Son frère Edmond raconte que la famille Keller était heureuse « jusqu'à ce qu'Hélène [...], ayant quitté l'enfance, soit devenue une jeune fille dans les yeux de [son] père »<sup>66</sup>. Hélène accouche de jumeaux, une fille qu'elle appelle Léonie, et « un garçon auquel elle ne sut pas donner de nom. Un enfant informe, monstrueux »<sup>67</sup>. Dans la mythologie, la gémellité peut être considérée comme une anomalie de nature et la tétralogie contient plusieurs cas qui rappellent ces croyances : le jumeau/monstre né d'Hélène apparaît comme le cas le plus critique. Selon la spécialiste Aude Campmas, « les jumeaux concentrent toutes les formes de monstruosité » dans *Forêts*<sup>68</sup>. Ces quelques exemples figurent parmi les plus frappants des références aux Anciens présents dans les trois premiers volets de la tétralogie.

La dernière pièce de la tétralogie est différente des trois autres pièces. *Ciels* met sur scène des enfants qui cherchent la vengeance contre leurs pères qui, eux, ont « dans [leurs] mains des bouchées d'enfance »<sup>69</sup>. Ici on voit un renversement du motif du père coupable et du fils qui paie la faute, car le fils condamne le père. Cette dynamique rappelle la première tragédie d'Euripide, *Alceste*, où la question de la « réconciliation possible — ou obligée ! — entre père et fils n'est même pas suggérée » entre

---

<sup>64</sup> Rachel Wolfe. « Woman, tyrant, mother, murderess: An exploration of the mythic character of Clytemnestra in all her forms. » *Women's Studies* 38, no. 6 (2009): 692-719. 711

<sup>65</sup> Robert, « Le théâtre en famille, » 152.

<sup>66</sup> Mouawad, *Forêts*, 70.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 82.

<sup>68</sup> Aude Campmas, « De la scène à la crypte : la famille et la guerre civile chez Wajdi Mouawad, » 482.

<sup>69</sup> Wajdi Mouawad, *Ciels*, (Leméac Éditeur, 2009) : 16.

Admète et Phérès<sup>70</sup>. L'impossibilité d'une résolution est une des inventions de la dramaturgie euripidienne : « c'est à nous de réfléchir sur la (les) suite(s) possibles des événements, d'interpréter ce nouveau monde de la tragédie »<sup>71</sup>. Parmi les éléments qui distinguent *Ciels*, on remarque l'unique cas d'infanticide du cycle, ce qui rappelle Médée, mère et meurtrière de Phérès et Merméros. La tragédie de Mouawad se termine avec l'accouchement de cette mère qui a déjà tué ses premiers enfants. Si l'infanticide veut indiquer l'impossibilité de sortir du traumatisme de l'enfance, est-ce que le nouvel accouchement de Dolorosa devrait être interprété comme un message positif, un sentiment d'espoir dans l'avenir et la possibilité de la continuation de la vie, malgré les traumatismes ? Comme les tragédies euripidiennes, la tétralogie se termine de manière ambiguë, elle est ouverte aux interprétations variables.

Dans *Littoral*, il y a les similarités entre la pièce et celles d'Euripide non seulement en regard de la source de l'intrigue, mais aussi dans les références directes aux personnages anciens et aux paroles des personnages anciens. Dans *Incendies*, l'influence de la mythologie romaine est évidente dans la description de la naissance des protagonistes et le tragédien Eschyle influence l'intrigue de ce deuxième volet. Dans *Forêts*, la généalogie tragique de la famille Keller est clairement influencée par celle de la famille Atride, une figure importante dans la mythologie et la tragédie grecque. Enfin dans *Ciels*, Médée, mais surtout l'ambiguïté du tragique d'Euripide inspire la pièce. L'influence des Anciens sur l'œuvre de Mouawad est donc indéniable, mais nous sommes face à un théâtre tragique contemporain et les violences qui y sont dénoncées sont celles de notre temps présent. Or, il semble que cette dénonciation est rendue plus forte par l'utilisation des enfants et l'illustration des traumatismes néfastes de la guerre. Dans la partie suivante, on analysera les accouchements qui sont mis sur scène et la condition féminine dans la tétralogie, ainsi que les noms donnés aux personnages.

---

<sup>70</sup> György Karsai. « Haïr les enfants dans la tragédie grecque », *Enfants et enfances dans les mythologies : Actes du viie colloque du Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris-X, Chantilly* : Actes réunis par Daniel Auger. (1992) : 123-136. 134.

<sup>71</sup> Karsai. « Haïr les enfants dans la tragédie grecque », 134.

PARTIE II : Qui suis-je ? : les traces de l'enfance

PARTIE II.1 : La venue au monde des enfants dans *Le sang des promesses*

Il est clair que la naissance joue un rôle important dans une tétralogie dans laquelle l'enfance est un thème majeur. En effet, chaque pièce met en scène un accouchement, généralement à travers les souvenirs des personnages principaux. L'accouchement est lié à la question de la mémoire traumatique et selon Céline Lachaud, « l'enfantement est rarement un moment de joie » dans *Le sang des promesses*<sup>72</sup>. Dans les quelques pages qui suivent, nous allons examiner de près chacune des naissances représentées dans la série en focalisant notre attention sur l'origine de la création : soit le viol, soit l'inceste, soit l'amour. Dans le cas des trois premières pièces, l'accouchement des personnages principaux est mis en relation avec la quête des origines et mis en scène grâce aux souvenirs de leur parent. L'idée d'accoucher d'un « monstre » est présente dans les deux pièces centrales de la tétralogie de manière métaphorique ainsi que littérale. Dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Jean-Pierre Vernant postule que les mythes présentent la monstruosité, souvent représentée sous forme d'anomalie, comme le contraire de l'accouchement normal<sup>73</sup>. Ce motif du monstre est mis en perspective dans l'œuvre de Mouawad par un autre motif récurrent, celui des jumeaux. Chez les Anciens, les jumeaux étaient souvent considérés comme des monstruosité parce que « leur formation est contraire à la règle générale et à ce qui est normal »<sup>74</sup>. La gémellité est au cœur du tragique et éclaire cette idée de la monstruosité notamment dans *Forêts* et *Incendies*. La question du nom que l'on donne aux enfants figure aussi parmi les éléments que nous allons aborder. L'enquête onomastique permettra d'éclairer sous un autre angle l'origine et l'identité des personnages. En outre, plusieurs de ces accouchements représentent des sacrifices : la mère qui meurt lors de l'accouchement est un motif commun à la tétralogie. La naissance est fondamentalement liée à la condition féminine ; nous allons donc examiner la manière dont on traite les personnages féminins à partir des viols et de l'accouchement.

---

<sup>72</sup> Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, 288.

<sup>73</sup> Vernant, « The Lame Tyrant », *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, translated by Janet Lloyd, (New York, New York : Zone Books, 1988): 207-236. 208.

<sup>74</sup> « their formation is contrary to the general rule and to what is usual » à l'origine, ma traduction ; Dasen, Veronique. "Multiple births in Graeco-Roman antiquity." *Oxford Journal of Archaeology* 16, no. 1 (1997) : 49-63. 49.

### PARTIE II.1.1 : Les naissances qui résultent de l'amour

Les naissances représentées dans la tétralogie qui résultent d'une relation amoureuse commencent avec celle de Wilfrid, dans *Littoral*. Sa mère Jeanne est morte en lui donnant la vie. Selon l'oncle de Wilfrid, le frère de sa mère, « Elle était trop fragile pour avoir un enfant, elle le savait, elle n'en avait ni la constitution ni la santé ! Lorsqu'elle est tombée enceinte, il aurait fallu qu'elle se fasse avorter, mais [Ismail] l'a obligée à garder l'enfant... »<sup>75</sup>. La mémoire du père raconte que c'était plutôt Jeanne qui a décidé de mener sa grossesse à terme : « Pour toi, pour moi, [l'enfant] sera nous deux, lui nous deux, sans lui plus de vie, plus rien, tu m'as promis, Ismail, tu m'as promis... La vie, la vie hors de moi ! »<sup>76</sup>. Cette promesse tenue est la première de la tétralogie.

La seconde naissance qui résulte de l'amour entre Nawal à l'âge de quatorze ans et son amant Wahab dans *Incendies*. Juste avant la naissance de cet enfant, Nawal raconte à Wahab :

Je lui dirai, je te jure que je lui dirai. Pour toi et pour moi. Je lui soufflerai à l'oreille : « Quoi qu'il arrive, je t'aimerai toujours. » Je retournerai moi aussi au rocher aux arbres blancs, je dirai, moi aussi, au revoir à l'enfance, et l'enfance sera un couteau que je me planterai dans la gorge<sup>77</sup>.

Cette déclaration d'amour qui reprend d'ailleurs la formule « pour toi, pour moi » de *Littoral* met en perspective l'idée que son accouchement signifie la fin de l'enfance, ainsi que la fin de l'innocence, dans les yeux de Nawal. Dans ce passage, une promesse du cycle est formulée : Nawal a juré qu'elle aimera son fils « quoi qu'il arrive ». Ce fils qui est le résultat d'une « grande histoire d'amour » est enlevé à Nawal et il n'est retrouvé que des années plus tard, devenu son bourreau et son violeur<sup>78</sup>.

Loup de *Forêts* est aussi l'un des personnages nés d'une relation amoureuse. Dans cette pièce, le médecin d'Aimée, mère de Loup, dit qu'elle est trop fragile pour accoucher de son enfant, de la même manière que l'était Jeanne, la mère de Wilfrid. Dans ce cas, la fragilité de la mère est liée à un cancer présent depuis longtemps. Aimée, contrairement à Jeanne, a pensé à l'avortement. Sa décision de garder son enfant est prise au moment où elle entend la nouvelle de la tuerie de l'École polytechnique :

---

<sup>75</sup> Mouawad, *Littoral*, 45.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 61.

<sup>77</sup> Mouawad, *Incendies*, 39.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 131.

AIMÉE. Trop de morts, Baptiste ! Trop, pour un seul corps ! Entre l'enfant que je porte dans ma tête et celui que je porte dans mon ventre, entre ma propre mort et celle de ces quatorze femmes, dans la haine que j'ai de ma mère et l'ignorance que j'ai du monde, il faut bien trouver une joie ! Même si ce n'est que de la tristesse, une joie, pour me donner un souffle, pour que de moi, de tout ça qui est là, qui est Aimée, qu'on appelle Aimée et qu'il a fallu beaucoup aimer, tu en sais quelque chose, il puisse en sortir un éclat, si petit soit-il, qui soit vivant<sup>79</sup> !

Aimée, comme Jeanne, se concentre sur « la vie hors [d'elle] » ; elles misent sur le fait que leurs enfants figurent l'avenir comme une promesse de changements<sup>80</sup>. Ce sentiment rappelle l'espoir dans l'avenir que représentent les enfants sur la scène antique<sup>81</sup> : l'enfant sur scène chez les Anciens représente l'avenir ; les naissances sur scène chez Mouawad paraissent inspirées par cette même promesse. Les mères acceptent ainsi de bon gré leur mort pour assurer la vie de leur enfant, formulant par cette décision un espoir dans l'avenir.

Les accouchements qui résultent de l'amour représentent chacun, d'une certaine manière, un sacrifice : dans le cas de Jeanne et d'Aimée, le sacrifice de soi ; pour Nawal, le sacrifice de l'enfance, de l'innocence et de la parole. De plus, ces personnages semblent revendiquer leur droit de s'aimer au-delà de la raison et des normes, ainsi que malgré leur santé. Rappelons que la norme est définie comme un principe d'harmonisation sociale dans une société, elle repose sur des conventions qui peuvent être remises en question. Mouawad interroge les limites des normes dans la tétralogie, notamment celle de l'amour lorsqu'il est incestueux ou de la relation sexuelle lorsqu'il s'agit d'un viol. Dans ce théâtre, la rupture de certaines normes est l'une des conséquences de la guerre dans la vie intime. Aussi, toutes ces naissances sont représentées sur scène grâce à la mémoire d'un parent mort (Ismail dans *Littoral*, Nawal dans *Incendies*, Aimée dans *Forêts*). La spécialiste Aude Campmas écrit que dans la tétralogie, « les parents ne deviennent des figures positives qu'une fois morts »<sup>82</sup>. C'est en fouillant dans leur passé familial, en apprenant plus sur leurs parents que les héros mouawadiens arrivent à considérer leurs parents de manière positive et peuvent dire « au revoir à l'enfance »<sup>83</sup>.

---

<sup>79</sup> Mouawad, *Forêts*, 25.

<sup>80</sup> Mouawad, *Littoral*, 45.

<sup>81</sup> Deforge. « Les enfants tragiques, » 112.

<sup>82</sup> Aude Campmas. « Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous ? L'amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad, » *International Journal of Francophone Studies* 15, no. 1 (2012): 103-117. 108.

<sup>83</sup> Mouawad, *Incendies*, 39.

## PARTIE II.1.2 : Les naissances qui résultent du viol ou de l'inceste et la condition féminine dans la tétralogie

Le cœur de la tétralogie, *Incendies* et *Forêts*, met sur scène des accouchements qui résultent du viol et de l'inceste. Dans les deux naissances qui résultent d'un viol, les femmes donnent naissance à des jumeaux. Il est important d'insister sur le fait que dans le cycle, les jumeaux sont issus dans tous les cas de viol et d'inceste, et que les jumeaux se trouvent au cœur des pièces, dans les deux œuvres « jumelles ». Il y a également des accouchements qui résultent de l'amour « hors-norme », comme celui de Nihad, qui est hors-norme en raison du jeune âge de ses parents, ainsi que celui de Jeanne et de Marie, qui résultent de la relation incestueuse mais consensuelle entre Hélène et son père Albert. Contrairement aux viols qui créent systématiquement des jumeaux, vus comme des anomalies de la nature, les enfants nés de ces relations hors-normes sont plutôt des êtres « normaux ». On se demande si Mouawad a fait ce choix afin de mettre la question du consentement au premier plan dans la tétralogie. Si oui, c'est plutôt la femme-victime qui semble être punie, d'une certaine manière — une idée injuste. Cela pourrait être un autre exemple du fatum, de l'impossibilité de contrôler le destin et l'aboutissement. Dans *Incendies*, Nawal est violée en prison par son propre fils, sans que ni elle ni lui ne le sachent. De cette relation vont naître les deux protagonistes, Simon et Jeanne. Quant à *Forêts*, Hélène entretient une relation incestueuse avec son père, Albert. Cette relation inspire le viol du jumeau Edgar. De cette relation, Hélène accouche de jumeaux, qui peuvent être d'Albert ou d'Edgar ; une fille qu'elle appelle Léonie et son frère, décrit comme « un enfant informe, monstrueux »<sup>84</sup>. Vernant, en se servant des travaux de Claude Lévi-Strauss sur les mythes, écrit que le mythe emploie plusieurs manières d'aborder le thème des anomalies en relation avec les canaux de communication bloqués ; la première qu'il mentionne se situe justement au niveau de la communication sexuelle et de la transmission de la vie, supposant que l'accouchement normal s'oppose à la stérilité ou à la monstruosité<sup>85</sup>. Vernant et Lévi-Strauss proposent l'idée que dans la mythologie, l'infertilité représente un échec de la communication sexuelle qui mène à un échec de la communication entre les générations. Elle rompt ainsi la continuation d'une généalogie et implique qu'il y a absence de transmission du « statut et [de] la fonction » de père en fils<sup>86</sup>. De fait, cette troisième partie de la tétralogie contient aussi un cas de stérilité : Léonie, la jumelle née de l'inceste, aura une fille avec un déserteur de la Première

---

<sup>84</sup> Mouawad, *Forêts*, 82.

<sup>85</sup> Vernant, « The Lame Tyrant », 208.

<sup>86</sup> *Idem.* (« their status and functions », ma traduction)

Guerre mondiale qu'elle appelle Ludivine. Cette fille va naître intersexe et stérile. Selon Aude Campmas « les jumeaux concentrent toutes les formes de monstruosité » dans *Forêts*<sup>87</sup>. Elle va même jusqu'à comparer toute la famille Keller, les ancêtres de Loup, à un monstre : « la famille-monstre transgresse tous les tabous »<sup>88</sup>. L'enfant monstrueux d'Hélène est le cas le plus extrême dans la tétralogie, mais il existe plusieurs autres personnages qui peuvent aussi être décrits comme commettant des actes monstrueux : un garçon qui a tué son père sans l'avoir reconnu (*Littoral*), le guerrier qui tue son propre frère, le jumeau qui tue son père et viole sa jumelle (*Forêts*), le bourreau de guerre qui viole sa propre mère (*Incendies*), et enfin une mère infanticide (*Ciels*). La quasi-majorité des actes a lieu pendant la guerre, sauf le parricide dans *Forêts* et l'infanticide dans *Ciels*. Ce deuxième cas sera analysé plus en détail dans la section suivante. Campmas écrit que dans *Forêts*, la famille Keller « est une miniature de la guerre civile, les mêmes atrocités fratricides que dans *Littoral* et *Incendies* y dénoncent les liens du sang »<sup>89</sup>. Outre ces actes monstrueux, il y a plusieurs relations qui peuvent être décrites comme monstrueuses, c'est-à-dire les relations incestueuses, on pense au viol de Nawal par son propre fils et au viol d'Hélène par son frère jumeau. En revanche, la relation entre Hélène et son père n'est pas aussi simple, puisqu'elle semble être une consentie. Une question morale se pose ici : est-ce qu'on a le droit de s'aimer au-delà des normes sociétales ? Le théâtre de Mouawad semble répondre que non, car l'amour incestueux intensifie la généalogie tragique, et apparaît comme un ressort de l'intrigue dramatique.

En outre des jumeaux littéraires, qui semblent arriver à un point critique avec le cas du jumeau/monstre né d'Hélène, la tétralogie contient par ailleurs plusieurs exemples de jumeaux métaphoriques : dans *Littoral*, Wilfrid et son double imaginaire, le chevalier Guiromelan, représentent une forme de gémellité<sup>90</sup>. Cet ami imaginaire de l'enfance, réapparu depuis la mort d'Ismail, raconte que « Dieu [I] a créé pour être un enfant, et [I] a laissé enfant toute [sa] vie »<sup>91</sup>. Il quitte Wilfrid dès que ce dernier trouve un lieu convenable pour le repos de son père :

WILFRID. Ne t'inquiète pas. J'ai bien appris ce que tu m'as montré. Appris à mourir, qui est la plus grande leçon, mais maintenant je dois faire le dur apprentissage de la vie et pour ça, sans filet, sans rien, je dois marcher dans le vide à mon tour, sans fantôme pour me tenir la main, mais avec un esprit dans le cœur. Sois cet esprit, sois cet ange sur ma route,

<sup>87</sup> Aude Campmas, « De la scène à la crypte : la famille et la guerre civile chez Wajdi Mouawad, » 482.

<sup>88</sup> Aude Campmas. « Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous ? L'amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad, » 111.

<sup>89</sup> *Idem*.

<sup>90</sup> Campmas, « De la scène à la crypte : la famille et la guerre civile chez Wajdi Mouawad, » 482.

<sup>91</sup> Mouawad, *Littoral*, 98.

cette étoile à laquelle mon âme sera attachée. Je n'ai plus besoin de te voir pour continuer à croire en toi. Tu vois, je ne te demande pas de partir, je ne cherche pas non plus à te quitter, au contraire, je veux que tu vives si ancré en moi que nous ne soyons plus en mesure de nous voir... L'enfance est terminée, chevalier, et tu vas me manquer.<sup>92</sup>

Après ce voyage au pays de l'enfance de son père, Wilfrid se sent capable de quitter l'enfance lui-même, et d'entrer dans l'âge adulte. Comme l'experte Tanya Déry-Obin l'écrit : « Prêt à enterrer son père, Wilfrid est aussi prêt à enterrer l'enfance et, par la même occasion [...] ami imaginaire de ses jeunes années »<sup>93</sup>.

Les cas de la gémellité métaphorique dans les deux autres volets de la tétralogie sont beaucoup plus sinistres que ce retour d'un ami imaginaire. Campmas écrit que la « gémellité renvoie à la lignée, à l'origine partagée, le partage de l'utérus, forme de crypte intérieure, la caractérisant » et décrit les jumeaux comme « l'essence de la guerre entre civils [...] qui] signal[e] plutôt l'espace d'un traumatisme intérieur hérité »<sup>94</sup>. Dans *Incendies* le motif du double est présent dans le personnage de Nihad/Abou : le fils perdu devenu violeur de sa propre mère et père de son frère et de sa sœur<sup>95</sup>. Ce fils aîné de Nawal est nommé Nihad par ses parents adoptifs, mais se renomme Abou Tarek quand il devient bourreau dans la prison où il a retrouvé sa mère sans l'avoir reconnue. Nihad, fils et frère perdu et abandonné, double comme Abou, père violeur pendant la guerre. Quant à *Forêts*, le thème de la gémellité/monstruosité apparaît sous la forme d'un véritable monstre, le jumeau de Léonie. Outre les jumeaux littéraux, le jumeau-violeur et le jumeau-monstre qui en résulte, il y a également l'os dans le cerveau d'Aimée qui représente l'embryon de son jumeau perdu dans le ventre et qui devient la tumeur qui la tue. Mouawad semble utiliser le motif de la gémellité, soit littéralement, soit métaphoriquement, pour tisser des liens avec la monstruosité, afin d'illustrer les effets du traumatisme.

Outre les viols qui mènent à une naissance, il y a également les viols présents dans les récits secondaires de la tétralogie, souvent décrits comme résultat de la guerre. Par exemple, dans *Littoral*, Wilfrid rencontre un chef de milice qui raconte l'histoire d'un homme « capturé par l'ennemi avec sa petite fille de huit ans »<sup>96</sup>. Les ennemis ont forcé ces otages à participer à un acte sexuel ensemble jusqu'à ce qu'« un des soldats, pris de pitié, leur a tiré une balle dans la tête »<sup>97</sup>. Chez Mouawad, il y a

---

<sup>92</sup> Mouawad, *Littoral*, 140.

<sup>93</sup> Déry-Obin, « De la reconnaissance à la responsabilité : L'Expérience tragique chez Wajdi Mouawad, » 36.

<sup>94</sup> Campmas, « De la scène à la crypte : la famille et la guerre civile chez Wajdi Mouawad, » 482.

<sup>95</sup> *Idem*.

<sup>96</sup> Mouawad, *Littoral*, 80.

<sup>97</sup> *Ibid.*, 81.

un lien entre la guerre et la communication sexuelle, lien qui devient central dans *Incendies* à travers le viol de Nawal dans la prison de guerre. Les spécialistes Margaux Rase et Jean-Louis Dufays écrivent que le viol est utilisé « comme arme de guerre », surtout dans *Incendies*<sup>98</sup>. Elles ajoutent que dans cette pièce la sexualité est « réduite à une simple pulsion sexuelle », privée de toute passion ; le viol de Nawal en est l'illustration, par opposition à la « passion amoureuse » dont son violeur est le produit<sup>99</sup>. Cet argument peut être appliqué au viol d'Hélène par son frère jumeau dans *Forêts* également.

La condition féminine chez Mouawad est représentée de manière assez négative : on voit plusieurs femmes victimes de viol, d'autres qui subissent l'inceste, et d'autres encore qui meurent pendant l'accouchement. Par ailleurs, chaque accouchement qui est le résultat d'une relation amoureuse mène soit à la mort de la mère (Jeanne dans *Littoral* ; Aimée dans *Forêts*), soit à l'enlèvement de l'enfant (Nihad pris de Nawal dans *Incendies* ; Luce prise de Sarah dans *Forêts*). En plus de ces cas extrêmes, plusieurs femmes figurent comme passeuses de colère, ce qui relève de la fatalité tragique. Dans *Incendies*, la grand-mère de Nawal dit à sa petite-fille :

Nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme toi, tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil.<sup>100</sup>

Cette généalogie pathétique liée aux femmes est évoquée aussi dans *Forêts*, encore une fois de la bouche d'une grand-mère à sa petite-fille :

LOUP. D'où vient tout ça ? Cette douleur ? Qu'est-ce qui t'a fait si mal et qui, malgré la beauté de ton visage, Luce, t'a si horriblement déchirée, a déchiré ma mère, et continue encore à me déchirer ?<sup>101</sup>

LUCE. Comme si nous étions, toutes les quatre, liées à quelqu'un d'autre, quelqu'un qui tente de nous appeler non pas du passé mais des ténèbres et son cri, pour attirer notre attention, a pris des formes terrifiantes : le crâne de Ludivine, ma mâchoire arrachée, et le cerveau de ta mère. Aujourd'hui, il s'adresse à toi et tu n'as pas le choix : tu dois casser le fil de nos enfances concassées ou il te fracassera le cœur.<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> Margaux Rase et Jean-Louis Dufays. «Le symbolisme des dualités dans » *Incendies* » de Wajdi Mouawad et son adaptation cinématographique par Denis Villeneuve : analyse littéraire et propositions pour la classe de français, » (2020) : 31.

<sup>99</sup> Rase et Dufays, « Le symbolisme des dualités dans » *Incendies* » de Wajdi Mouawad et son adaptation cinématographique par Denis Villeneuve : analyse littéraire et propositions pour la classe de français, » 21.

<sup>100</sup> Mouawad, *Incendies*, 42.

<sup>101</sup> Mouawad, *Forêts*, 48.

<sup>102</sup> *Ibid.*, 51

Ce thème de la responsabilité des femmes de « casser le fil », de sortir de la généalogie tragique dont elles ont hérité, est significativement présent dans les pièces centrales et jumelles de la tétralogie.

La condition féminine est présentée de manière très différente dans le dernier volet de la tétralogie. Au lieu d'être décrite comme victime de viol ou comme portant la responsabilité de changer son destin et le destin des générations à venir, Dolorosa Haché, le seul personnage féminin de *Ciels*, incarne les aspects monstrueux mentionnés auparavant. Contrairement aux mères déjà décrites, celles qui se sacrifient ou celles qui subissent un destin tragique, elle est une mère infanticide. De plus, elle est enceinte de l'enfant de Valéry Masson, l'homme qui vient de se suicider après avoir appris que son premier fils planifiait un attentat terroriste. Dolorosa, elle aussi, tente de se suicider, mais sans y parvenir : « *Tentative de suicide de Dolorosa. Clément intervient* »<sup>103</sup>. Comme nous l'avons déjà souligné dans la partie précédente, Dolorosa est comparable au personnage de Médée, mère infanticide de la tragédie d'Euripide. La magicienne est décrite comme « follement maternelle, amoureuse et meurtrière »<sup>104</sup>. Dans la tragédie euripidienne, Médée tue ses fils pour se venger du père qui l'a quittée, geste qui menace sa position, en tant que femme, dans la société grecque. C'est pour cette raison que certains chercheurs sont de l'avis que la création de ce personnage et le fait de lui avoir laissé la parole après le meurtre de ses enfants témoignent d'une critique par Euripide de la domination des hommes dans le monde grec<sup>105</sup>. Dans *Ciels*, rien ne permet de justifier l'infanticide. La seule description de cet acte présente dans le texte est celle-ci :

DOLOROSA HACHÉ. [...] Une nuit comme celle-ci, c'était avant la fin du siècle, je suis rentrée chez moi et j'ai tué en leur tirant une balle dans la tête mes trois filles Emily, Sylvia et Clarisse, sang de mon sang, vérité de ma vérité, puis j'ai tué, de deux balles dans la poitrine, leur père.<sup>106</sup>

L'absence de justification rend l'infanticide de Dolorosa extrêmement violent et témoigne sans doute moins d'une vision critique de la condition des femmes que d'une approche tragique de la condition humaine dans le monde contemporain. Or, c'est la femme qui endosse cette vision du monde, ce qui contribue aussi à la monstruosité du crime. Le spécialiste Galbert Davez Lebita écrit que le meurtre des enfants représente « une cassure du lien parental, partant un effondrement de la structure familiale

---

<sup>103</sup> Mouawad, *Ciels*, 52.

<sup>104</sup> Jacqueline Assaël. « Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide, » *Pallas* (1985) : 91-103. 99.

<sup>105</sup> *Idem.* ; Lucien Borda. « Quelques remarques sur Euripide, homme de théâtre dans » Médée », » *Pallas* (1996) : 169-179. 170.

<sup>106</sup> Mouawad, *Ciels*, 92.

mais également un anéantissement de toute perspective d'avenir »<sup>107</sup>. L'infanticide annule la possibilité de communication intergénérationnelle de la même manière que le fait l'infertilité. Pareillement, la mort d'un parent, comme dans les trois premières pièces, participe à cette cassure de la filiation.

Bien qu'il n'y ait aucune explication pour l'infanticide dans la pièce, la mère semble le regretter. Dans une petite section intitulée « PAROLE DE LA MÈRE », Dolorosa s'adresse aux statues dans un jardin :

Je ne sais pas si vous entendez les mots qui gisent en moi ! À peine je tente de les dire qu'ils s'évaporent en silence. Je profite de ces statues, fragiles intercesseurs, pour vous parler, mes chères disparues : je porte un enfant et je vais le garder, et tout est détraqué ! [...] Je vais le garder, mes chéries, parce que c'est vous trois en un qui me revenez, en pleurant, en riant, moi, votre si mauvaise mère, vous revenez vers moi et si vous revenez pour me tuer, je ne vous en empêcherai pas, je me jetterai à vos pieds pour offrir ma gorge à votre couteau. Égorgée, mes mots d'amour sortiront enfin ! Parvenir enfin à prononcer vos prénoms, pour une dernière fois, mes chéries, mes petites chéries, mes enfants chéries...<sup>108</sup>

Ce passage paraît signaler la transformation « de la mère infanticide à une mère désireuse de garder l'enfant qu'elle porte »<sup>109</sup>. Il témoigne aussi du fait que le geste meurtrier peut être lu comme un geste d'amour ultime et indicible. Le personnage met également le doigt sur un autre des thèmes tragiques, celui de la vengeance. Les remarques de Dolorosa (« c'est vous trois en un ») rappellent aussi celles de Jeanne dans *Littoral* au moment où elle décide de garder son enfant (« il sera nous deux, lui nous deux »). Pour Jeanne, son enfant représente la fusion entre son amant et elle-même ; pour Dolorosa, l'enfant à naître devient ses trois premières filles réincarnées, peut être prêtes à se venger de leur mère infanticide. Elle accouche de son enfant au dernier moment de la pièce, et donc de la tétralogie. Selon Lebita, l'accouchement de Dolorosa représente une « fin au cycle destructeur de la violence tragique »<sup>110</sup>. Comme nous l'avons observé, les enfants sur scène dans une tragédie antique représentent l'avenir d'une communauté et donc la naissance est le signe d'un espoir. De la même manière, l'accouchement par une mère infanticide de l'enfant conçu avec un père suicidé semble indiquer la possibilité d'un avenir et la sortie du cycle des violences et des traumatismes.

<sup>107</sup> Galbert Davez Lebita. *Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire*, PhD diss., (Sorbonne Paris Cité, 2016) : 138.

<sup>108</sup> Mouawad, *Ciels*, 73.

<sup>109</sup> Lebita. *Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire*, 164.

<sup>110</sup> *Ibid.*, 96.

Comme l'a écrit Lachaud, l'accouchement n'est assurément pas un moment de joie dans la tétralogie. Presque tous les accouchements qui résultent de l'amour (celui de Wilfrid ; celui de Loup) représentent, chacun de manière différente, un sacrifice. Ceux qui résultent de l'amour hors-norme (Nihad ; Jeanne et Marie) produisent les descendants « normaux » en comparaison avec les jumeaux qui résultent des viols (Jeanne et Simon ; Léonie et le monstre). La gémellité métaphorique existe dans les deux pièces jumelles aussi, elle est présentée à travers le motif des personnages doubles. En lien avec l'accouchement, la condition féminine est dépeinte de manière négative, surtout dans les moments de guerre marqués par la violence sexuelle envers les femmes. En outre, le dernier accouchement de la série, qui en est aussi le point final, est celui d'une mère infanticide, ce qui paraît être annonciateur d'un avenir différent.

## PARTIE II.2 : L'onomastique : l'importance des noms

JOSEPHINE. Et un nom à quoi ça sert ? Les noms ! Tous les noms ! La plupart sont partis ou morts et personne ne sait plus où ils sont ! Cris et peines et chagrins ! Il ne restait plus que des cendres, alors les noms ! À quoi ça sert une pierre ? Une statue ? Ni pierre ni statue dans le pays pour graver les noms !<sup>111</sup>

Le choix d'un nom, qui succède aux accouchements, joue un rôle significatif dans la tétralogie. Dès le premier volet du *Sang des promesses*, Mouawad donne le ton. Le nom relève de l'identité ; il représente l'essence même d'une personne. Il est préalable à la naissance, précède l'identité, et porte la mémoire après la mort. Dans le texte de théâtre, le nom est nécessaire afin d'identifier un personnage ; un changement de nom représente alors un changement de personnage, et *le Sang des promesses* montre plusieurs exemples de ce type de transformation. De plus, le prénom est souvent porteur de symbolique<sup>112</sup>.

Le spécialiste François Jardon-Gomez écrit que « l'oubli menace le pays tout entier, le nom étant tout ce qui reste d'une personne après sa mort »<sup>113</sup>. Quand Joséphine, personnage qui cherche à conserver la mémoire de tous les noms dans *Littoral*, dit qu'elle ne peut pas garder ces noms avec elle indéfiniment, elle invite à une comparaison avec la situation de Wilfrid : il ne peut pas garder le cadavre de son père pour toujours. « On a comme qui dirait le même problème ! » affirme-t-il, et ce problème est celui de la trace des disparus<sup>114</sup>. Comme le corps, le nom porte la mémoire et, plus encore, il condense l'identité dans le théâtre tragique de Mouawad. De plus, le nom *Wilfrid* signifie « protecteur, volonté », ce qu'il devient pour le corps et la mémoire de son père. L'acte de donner un nom participe à la construction identitaire et permet ainsi aux générations futures « de se réinscrire dans sa filiation brisée ou perdue »<sup>115</sup>. Le nom permet l'accès à cette filiation en partie en participant à une tradition (voir tableau I en annexe).

Dans *Incendies*, les dernières volontés de Nawal exposent ce lien entre identité et filiation : « pas de pierre/ pas de nom sur la pierre/ pas d'épithète pour un nom absent sur une pierre absente/ pas

---

<sup>111</sup> Mouawad, *Littoral*, 113-114.

<sup>112</sup> À la fin de ce document, une annexe vient synthétiser notre analyse.

<sup>113</sup> François Jardon-Gomez. « Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le sang des promesses* (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad. » *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 60 (2016) : 167-187. 178.

<sup>114</sup> Mouawad, *Littoral*, 119.

<sup>115</sup> Jardon-Gomez. « Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le sang des promesses* (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad, » 178.

de nom »<sup>116</sup>. Pour Nawal, l'inscription du nom, et par conséquent de la mémoire, sont des privilèges qui doivent être mérités. Le fait que le nom est fortement lié à la mémoire est rendu même plus clair dans une lettre écrite par Nawal à Jeanne : « Je t'aurais appelée Sawda/ Mais ce prénom encore dans son épellation/ Dans chacune de ses lettres/ Est une blessure béante au fond de mon cœur »<sup>117</sup>. Sawda est l'amie de Nawal, celle qui lui a demandé de lui apprendre à lire et qui l'a accompagnée dans les recherches de son fils. Sawda est aussi connue comme « la femme qui chante », une identité que Nawal a adoptée dans la prison : « [...] quand j'aurai besoin de courage, je chanterai, je chanterai, Sawda, comme tu m'as appris à le faire. Et ma voix sera ta voix et ta voix sera ma voix »<sup>118</sup>. Sawda, comme tous les amis de Nawal, est attrapée et tuée après l'assassinat du chef des milices par Nawal ; la mémoire de cette perte semble être douloureuse au point que la mention de son nom devienne impossible pour Nawal.

Mouawad montre dans quelle mesure le nom est lié à l'identité de plusieurs manières à travers la tétralogie. Dans *Incendies*, Nihad se renomme Abou quand il devient militaire ; le fils de Valéry fait pareillement dans *Ciels* en changeant son nom d'Anatole à Ali Al Lybie quand il devient chef d'un groupe terroriste. Le choix du nom *Abou* est intéressant, cela veut dire *père* en arabe et Ali signifie *l'élevé* ou *le haut* en arabe. Dans les deux cas, ces deux hommes abandonnent leur nom d'origine, le nom de leur enfance, au moment où ils deviennent criminels. Comme il s'agit du théâtre, le nom est un indicateur important d'un personnage ; le changement de nom représente en ce sens une métamorphose du personnage. Cette métamorphose marque une coupure avec tout ce qui vient avant, elle efface la mémoire, l'innocence et, peut-être aussi, la culpabilité. En outre, Nawal décide de changer le nom de ses jumeaux, qui sont appelés Jannaane et Sarwane à leur naissance par le berger qui les a gardés jusqu'à la libération de la mère de la prison. Céline Lachaud est de l'avis que Nawal a fait ce choix pour cacher l'identité arabe de ses enfants<sup>119</sup>. Ils sont en fait les seuls personnages principaux de la pièce qui n'ont pas de noms arabes. En plus de briser le lien avec leur pays natal, Nawal a peut-être aussi voulu renommer ses jumeaux afin de briser le lien avec « l'horreur » de leur naissance<sup>120</sup>. On voit également un exemple de la relation entre l'échange du nom et le changement d'identité dans *Forêts*. Ludivine donne son nom et son identité à Sarah pendant la guerre afin d'assurer la survie de cette

---

<sup>116</sup> Mouawad, *Incendies*, 18.

<sup>117</sup> Mouawad, *Incendies*, 131.

<sup>118</sup> *Ibid.*, 82 ; *Ibid.*, 92.

<sup>119</sup> Lachaud, *Wajdi Mouawad : Un théâtre politique ?*, 373.

<sup>120</sup> Mouawad, *Incendies*, 131.

dernière : le nom de Sarah Cohen faisant immédiatement référence à son identité de juive, il l'aurait menée dans les camps de concentration. En adoptant l'identité de Ludivine Davre, elle a une chance de survivre.

Chez Mouawad, il existe plusieurs cas d'absences ou de pertes de noms qui sont aussi signifiants pour l'intrigue dramatique. L'exemple le plus évident est sans doute le monstre qui résulte du viol d'Hélène, mentionné auparavant et décrit comme « un garçon auquel elle ne sut pas donner de nom »<sup>121</sup>. Sans nom, ce « monstre » est exclu de la condition humaine. En outre, dans les descriptions de la prison dans laquelle Nawal est placée, il est indiqué que les prisonnières ne sont plus appelées par leur nom, mais par un numéro :

LE GUIDE. On ne connaissait pas son nom. Ils avaient tous un matricule. Un numéro.<sup>122</sup>

NAWAL. [...] Mon nom peut-être ne vous dira rien, car toutes les femmes étaient pour vous des putes. Vous disiez la pute 45, la pute 63.<sup>123</sup>

Comme déjà décrit, le nom est fortement lié à l'identité et à la mémoire, ainsi qu'à l'individualité, et le manque ou la perte du nom représente un manque de singularité et de distinction, qui sont liés à la dignité humaine. Cette perte du nom dans la prison contribue à la dégradation subie par les prisonnières.

La nomination qui suit l'accouchement joue un rôle important dans la tétralogie et Mouawad n'a pas nommé ses personnages au hasard. Ces noms sont fortement liés à l'identité, ainsi qu'au souvenir des personnages, et ils permettent aux personnages d'accéder à leur filiation. Les changements de nom représentent des métamorphoses de personnages.

---

<sup>121</sup> Mouawad, *Forêts*, 82.

<sup>122</sup> Mouawad, *Incendies*, 82.

<sup>123</sup> *Ibid.*, 102.

PARTIE III : Regards sur l'enfance dans *Le sang des promesses* : outil de compréhension de la tétralogie

PARTIE III.1 : L'enfance de Wajdi Mouawad

En cherchant la source de l'inspiration de la tétralogie, plusieurs chercheurs avant nous se sont tournés vers l'enfance du dramaturge. Céline Lachaud remarque que Mouawad a eu besoin de fuir la guerre du Liban « durant sa plus tendre enfance »<sup>124</sup>. Ce thème se situe au premier plan dans la tétralogie à cause des répercussions importantes qu'il a eues sur la vie de l'écrivain. Ce constat, c'est le dramaturge lui-même qui l'explore et dans les pages suivantes, nous allons nous servir des propos de ce dernier, ainsi que de ceux d'autres écrivains et critiques pour mieux comprendre le lien entre le théâtre de Mouawad et ce que le dramaturge raconte sur sa vie et son enfance marquée par la guerre et l'exil de son pays natal qui en a résulté.

Dans l'œuvre de Mouawad, certains des personnages principaux sont obligés de rentrer dans le pays natal d'un de leur parent, le pays de l'enfance, là où cette enfance est terminée, abandonnée, perdue, ou encore à retrouver. Selon Lachaud, Mouawad crée en effet du théâtre afin de réunir les éléments « de son enfance perdue avec la guerre »<sup>125</sup>. Les propos autobiographiques de Mouawad invitent à une comparaison avec la vie de ses personnages : « J'ai quitté le Liban à la suite d'une décision prise par mes parents. Depuis, je n'ai jamais cessé de recoller les morceaux cassés de cette enfance »<sup>126</sup>. Lors d'un entretien où l'on demande à Mouawad s'il est « à la recherche d'un Liban perdu », l'auteur répond : « C'est notamment sur mon enfance dans ce pays que je reviens. J'essaie de retrouver le chemin qui me mène vers elle »<sup>127</sup>. Mouawad affirme par ailleurs que la création au théâtre est pour lui une manière de « recréer l'espace du bonheur, celui qui [le] gardait en lien avec la nature, avec ces éléments si présents au quotidien dans [sa] vie d'enfant »<sup>128</sup>. Mouawad avec sa famille — sauf son père, qui a été ruiné par la guerre et a tenté de protéger ses affaires — quitte cet « espace du bonheur » que représente le Liban pour Paris en 1978. Cinq ans plus tard, la famille immigré vers le Québec. Ce deuxième exil est vécu de manière négative par le jeune Mouawad : « Je me sentais comme quelqu'un

<sup>124</sup> Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, 61.

<sup>125</sup> *Ibid.*, 259.

<sup>126</sup> *Le regard de la francophonie Libanaise*, In Libanvision, [en ligne]. Source disponible sur : < [http://www.libanvision.com/mouawad\\_theatre.htm](http://www.libanvision.com/mouawad_theatre.htm) >. (Page consultée le 13 février 2021).

<sup>127</sup> *Idem.*

<sup>128</sup> Wajdi Mouawad, in Ouvrage collectif, *Les tigres de Wajdi Mouawad*, (Nantes : Éditions joca seria, Collection Le Grand T, 2009) : 36.

qui vient de survivre à une avalanche, qui remonte à la surface et qui reçoit une nouvelle masse de neige sur la tête »<sup>129</sup>. Malgré ces multiples exils forcés, un élément relie l'écrivain à son pays d'origine :

Mon père, qui venait de la montagne, a tenu à nous donner des prénoms arabes. Nous étions les seuls, parmi nos cousins et nos camarades de classe, à ne pas avoir de prénoms français. Cela a sonné comme un rappel constant de mon étrangeté. Un signe que je n'étais pas d'ici...<sup>130</sup>

Comme souligné dans la section précédente, les prénoms et l'onomastique jouent un rôle important dans l'œuvre de Mouawad et offrent souvent un indicateur de l'identité d'un personnage. Pour le dramaturge, son prénom devenait « une chose qui s'étirait, se déformait, perdait son sens, devenait l'objet d'abréviations »<sup>131</sup>. En écho avec ces propos, la tétralogie évoque l'importance de la signification du nom et rappelle le lien au prénom même du dramaturge : chacun des trois premiers volets contient en effet un personnage avec un prénom qui commence avec « *W* comme *Wajdi* », ce qui est souligné par l'auteur lui-même dans son œuvre *Le sang des promesses : Puzzle, racines, et rhizomes* (Wilfrid, Wahab, Loup (Wolf))<sup>132</sup>. Le parallèle avec le personnage de Nawal est aussi frappant : elle a donné à ses enfants des noms occidentaux afin de les éloigner de leur origine, alors que les parents de Mouawad ont, au contraire, maintenu cette filiation. Cela représente un écart entre l'écrivain et ses personnages, mais on peut établir plusieurs parallèles entre Mouawad et ses protagonistes, dont ce fait d'être « à cheval entre deux mondes » : entre le monde occidental et le monde oriental, ainsi qu'entre l'enfance et l'âge adulte<sup>133</sup>. Toutes et tous se trouvent « à la croisée des chemins »<sup>134</sup>. Pour l'auteur, le monde oriental représente l'enfance perdue tandis que le monde occidental représente l'adolescence et l'âge adulte. Les personnages principaux se trouvent également entre la jeunesse et la maturité, et subissent une transformation après le retour au pays de leurs ancêtres<sup>135</sup>. Dans les paragraphes suivants, on analysera les autres similarités entre le dramaturge et ses personnages et comment celles-ci contribuent à l'effet cathartique de cette tétralogie.

---

<sup>129</sup> *Le regard de la francophonie Libanaise*, In Libanvision, [en ligne]. Source disponible sur : < [http://www.libanvision.com/mouawad\\_theatre.htm](http://www.libanvision.com/mouawad_theatre.htm) >. (Page consultée le 13 février 2021).

<sup>130</sup> *Idem*.

<sup>131</sup> *Idem*.

<sup>132</sup> Mouawad, Wajdi. *Le sang des promesses : Puzzle, racines, et rhizomes*. Leméac Éditeur, 2009 : 10.

<sup>133</sup> Renata Jakubczuk, « À la recherche d'une identité Les enfants des immigrés de guerre dans Littoral et Incendies de Wajdi Mouawad. » *Romanica Silesiana* 14 no 2 (2018) : 96.

<sup>134</sup> Mouawad, *Littoral*, 70 ; Mouawad, *Incendies*, 76.

<sup>135</sup> Jakubczuk, « À la recherche d'une identité Les enfants des immigrés de guerre dans Littoral et Incendies de Wajdi Mouawad, » 96.

Un autre lien entre la vie du dramaturge et ses personnages repose sur le retour au pays d'origine. Significativement avant l'écriture de *Littoral*, en 1993, Mouawad a visité le Liban pour la première fois depuis son émigration à l'âge de 7 ans<sup>136</sup>. Ce voyage, financé par le Conseil des arts du Canada, visait à écrire un texte sur l'exil avec le titre « Littoral et autres imprécisions au pays des vieux »<sup>137</sup>. Le résultat de cette résidence a finalement donné *Alphonse*, pièce née de cette phrase écrite pendant ce voyage au Liban :

Si, par le plus grand des hasards,/par exemple au sortir d'un brouillard épais,/un homme croisait sur son chemin/l'enfant qu'il avait été/et si tous deux se reconnaissent comme tel alors, inévitablement, les deux s'écrouleraient la face la première contre le sol/l'homme de désespoir et l'enfant de frayeur.<sup>138</sup>

L'auteur raconte la difficulté d'écrire lors de ce voyage. *Littoral* demeure à cette période une idée, un texte à venir. C'est finalement en 1996, trois ans après ce voyage, qu'il revient à *Littoral*, mais c'est la lecture d'*Œdipe roi*, d'*Hamlet*, et de *L'idiot* qui lui donnent l'impulsion de l'écriture<sup>139</sup>. Les relations père/fils dans ces trois œuvres deviennent un des points de départ pour Mouawad. Cet élément déclencheur permet de comprendre l'importance de la relation entre Wilfrid et son père récemment mort, ainsi que celles des personnages qu'ils rencontrent pendant son voyage, qui sont en fait inspirés des personnages d'*Œdipe roi*, d'*Hamlet*, et de *L'idiot*<sup>140</sup>.

Avant son voyage à son pays natal, Mouawad raconte qu'il n'était pas certain si les horreurs de la guerre dont il se souvient n'étaient « qu'un mauvais rêve », mais son voyage au Liban a mis fin à cette illusion : les horreurs qu'il a trouvées là-bas sont en fait aussi terrifiantes que ses souvenirs<sup>141</sup>. La plus frappante fait aussi partie des souvenirs de Nawal dans *Incendies* : l'autobus incendié duquel s'échappe Nawal est basé sur l'incendie d'un bus de Palestiniens qui a eu lieu le 13 avril 1975, événement décrit comme l'élément déclencheur de la guerre du Liban auquel Mouawad a assisté, du balcon de son appartement à Beyrouth, âgé alors de sept ans<sup>142</sup>. Cet attentat est mis en fiction par le souvenir de Nawal dans la pièce : « ils ont tiré, et d'un coup vraiment, l'autobus a flambé, il a flambé avec tous ceux qu'il y avait dedans, il a flambé avec les vieux, les enfants, les femmes, tout ! »<sup>143</sup> La

<sup>136</sup> Mouawad, *Le sang des promesses : Puzzle, racines, et rhizomes*, 15.

<sup>137</sup> *Idem*.

<sup>138</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>139</sup> Charlotte Farcet. « Postface à *Littoral*, » 162 -163.

<sup>140</sup> *Ibid.*, 164.

<sup>141</sup> Mouawad, *Le sang des promesses : Puzzle, racines, et rhizomes*, 17.

<sup>142</sup> Charlotte Farcet. « Postface à *Incendies*, » (Leméac Éditeur, 2009) : 156.

<sup>143</sup> Mouawad, *Incendies*, 72-73.

mémoire de l'incendie de l'autobus par l'auteur est au reste ravivé par les attentats du 11 septembre 2001 :

De manière toujours privée [...] la chute des tours m'a ramené à l'autobus mitraillé à Beyrouth en 1975. Ce lien-là m'a permis d'imaginer un peu ce que mes parents ont pu ressentir il y a de cela près de trente ans, lorsque la force du destin, et la force du tragique, leur sont tombées dessus, alors qu'ils n'y étaient pas préparés. Oui. Les deux événements que je viens de relater, leur surgissement dans ma mémoire, s'associant malgré moi aux images du 11 septembre, ont été les premières prémisses de ma réaction intime à ces attentats.<sup>144</sup>

En se servant de cette citation, Lachaud affirme que c'est donc aussi la guerre en Iraq qui a inspiré Mouawad à créer une pièce telle qu'*Incendies*, malgré les références évidentes à la guerre civile du Liban présentes dans la pièce<sup>145</sup>. Ce fait est une preuve de la complexité de l'acte créatif : on ne peut jamais compter uniquement sur les liens biographiques, par exemple, afin d'expliquer les choix dramaturgiques, comme le présent d'écriture et des combinatoires variées avec d'autres événements historiques peuvent avoir un impact sur la création littéraire également.

Un fait intéressant que plusieurs chercheurs ont déjà noté est que Mouawad ne nomme jamais son pays natal dans son théâtre<sup>146</sup>. Sur ce sujet, le dramaturge lui-même raconte :

On voulait absolument que *Littoral* soit le retour d'un Québécois vers le Liban, alors que ni le Québec ni le Liban ne sont présents dans le texte ; qu'*Incendies* se déroule au Liban, que mes pièces ne soient que des recherches sur l'origine. J'avais beau me défendre, les raccourcis étaient permanents alors que, justement, il était impossible pour moi de mettre le mot « Liban » dans un seul de mes textes, car cette guerre qui m'a entraîné vers l'exil est indicible. Quand il a fallu donner un titre générique à cette tétralogie, le mot « promesse » est donc venu assez vite, car depuis longtemps je me pose la question des raisons qui font qu'on n'est jamais vraiment à la hauteur de ses promesses.<sup>147</sup>

<sup>144</sup> Wajdi Mouawad, dans Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur* (Lémeac Éditeur, 2005) : 39.

<sup>145</sup> Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, 246.

<sup>146</sup> Heba Alah Ghadie & Rainier Grutman « Incendies de Wajdi Mouawad : Les méandres de la mémoire. » *Neobelicon* 33, no. 1 (2006) : 91-108. 93 ; Jardon-Gomez, « Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le sang des promesses* (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad. », 171 ; Lachaud, *Wajdi Mouawad : Un théâtre politique ?*, 259-260.

<sup>147</sup> Wajdi Mouawad dans Entretien avec Wajdi Mouawad artiste associé, propos recueillis par Jean-François Perrier, [en ligne]. Source : < <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Incendies-1073/ensavoirlplus/>>. (Page consultée le 20 mars 2021).

Selon Lachaud, Mouawad a fait le choix de présenter la guerre comme « un fait universel qui n'a pas forcément besoin de nom de territoire pour avoir un impact fort »<sup>148</sup>. En fait, la vie de Mouawad est touchée par plusieurs conflits, comme il le démontre dans l'extrait suivant :

Je suis né pendant la guerre du Vietnam quelques semaines après les événements de Mai 68 et me suis éveillé quittant la prime enfance avec la guerre du Liban puis celle de l'Irak contre l'Irak ma pensée a été dépassée par la guerre des Malouines et j'ai senti la nécessité de prendre la parole avec la guerre de l'ex-Yougoslavie les charniers du Rwanda ont été le relais de la guerre du Golfe et ont précédé les hécatombes du Kosovo je n'ai rien compris aux massacres en Algérie et personne ne m'a encore parlé du Tibet et très peu de la Somalie je suis devenu adulte avec la seconde Intifada de septembre 2000 et mon innocence a éclaté contre le récif du 11 septembre 2001.<sup>149</sup>

Il est clair que la guerre civile du Liban, qui a rongé son enfance et qui a mené aux exils successifs de la famille Mouawad, n'est pas la seule à avoir un effet néfaste sur le dramaturge. Ce trauma initial semble être revécu dans l'œuvre mouawadien et on peut argumenter qu'il est aussi responsable du développement d'une hypersensibilité aux atrocités en général, comme indiqué dans l'extrait ci-dessus. En fait, le processus d'écriture est toujours intimement lié à la guerre chez Mouawad. À ce sujet, il écrit :

Avant d'interroger le rôle du théâtre en temps de guerre, les artistes doivent se poser une question, plus grave. Pour quelles raisons font-ils ce métier ? Je ne pense pas que les membres du Groupe de La Veillée ou du Nouveau Théâtre Expérimental, par exemple, se demandent s'ils doivent continuer de jouer si les États-Unis attaquent l'Afghanistan ? Parce que ces personnes ont toujours fait du théâtre dans l'urgence. Et le théâtre fait dans la nécessité transforme la perte en vie. Au lieu de s'enfoncer dans l'angoisse, le théâtre permet aux gens de s'arracher à leur douleur.<sup>150</sup>

Selon C. Lachaud, la création au théâtre est « une sorte de thérapie (individuelle et collective) » pour l'écrivain libano-québécois<sup>151</sup>. Mouawad écrit lui-même que « La guerre, c'est à la fois le collectif et l'intime qui se confondent, entrent en collision. Ma question est de savoir comment être heureux personnellement quand le collectivement ne va pas »<sup>152</sup>. Son théâtre a cet effet collectivement

<sup>148</sup> Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, 386.

<sup>149</sup> Wajdi Mouawad, *Le Poisson-soi*, (Éditions Boréal, Collection Liberté Grande, Montréal, Québec, 2011) : 44.

<sup>150</sup> Wajdi Mouawad, entretien par Luc Boulanger, *Quand les hommes vivront d'amour*, VOIR MONTREAL, le 03 octobre 2001, [en ligne]. Source : <https://voir.ca/scene/2001/10/03/wajdi-mouawad-quand-les-hommes-vivront-damour/> (Page consultée le 4 avril).

<sup>151</sup> Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, 62.

<sup>152</sup> Wajdi Mouawad, Interview de Wajdi Mouawad, de retour à Chaillot !, sur PREMIERE.fr, le 01 septembre 2010, [en ligne], cité dans Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, 61.

thérapeutique en partie parce qu'il fait naître le partage de l'expérience difficile que représente la guerre avec son public<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, 62.

### PARTIE III.2 : Les personnages mouawadiens : la gémellité et l'alter ego de l'écrivain

L'art et le théâtre en particulier sont considérés depuis longtemps comme possédant la capacité de créer un sentiment de communauté. Le philosophe et écrivain Jacques Rancière est de l'avis qu'il existe trois éléments responsables de cet effet du théâtre :

La surface des signes « peints », le dédoublement du théâtre, le rythme du chœur dansant : on a là trois formes de partage du sensible structurant la manière dont des arts peuvent être perçus et pensés comme arts et comme formes d'inscription du sens de la communauté. Ces formes définissent la manière dont des œuvres ou performances « font de la politique ». <sup>154</sup>

Le théâtre mouawadien fait certainement partie de l'art qui crée un sens de communauté parmi son public. Mouawad lui-même raconte qu'il veut « qu'il y ait un moment dans chaque spectacle où il y a [...] une émotion collective » et qu'il veut « créer une seconde où la majorité des spectateurs étaient ensemble dans la même émotion, alors qu'ils n'ont pas eu les mêmes vies » <sup>155</sup>. Un autre élément qui semble permettre à l'œuvre de Wajdi Mouawad de passer de « la pensée individuelle » à « la pensée collective » est la représentation du double, voire de l'alter ego du dramaturge lui-même <sup>156</sup>. Par le motif de la gémellité susmentionné, Mouawad développe une dramaturgie de la dualité ; il démontre « que nous ne pouvons jamais penser seuls et que nous faisons indubitablement partie d'un collectif » <sup>157</sup>. Pour Mouawad, cette question des doubles est aussi une méditation sur les résultats possibles de sa vie si la guerre n'avait pas forcé l'exil de sa famille <sup>158</sup>. Comme postulé par la journaliste Fabienne Darge, cet enjeu apparaît notamment dans *Seuls*, une pièce créée en 2008 :

Wajdi Mouawad, seul sur scène, seul avec son double ou ses « doubles », toutes les éventualités, les possibilités d'un être. Celui qui serait resté à Beyrouth, enfant, adolescent, adulte, celui que son père aura transporté au Canada pour lui offrir une vie meilleure, le privant d'une langue, d'un jardin, d'un bonheur céleste.

Wajdi Mouawad qui lutte pour être quelqu'un de bien, d'heureux, dans un pays en paix et qui trébuche sur l'absence de l'enfant qu'il a été, celui qui aimait la couleur, les étoiles et son chien — et dont on a omis d'emmener les jeux, les cadeaux de Noël, les tableaux qu'il avait lui-même peints, parce que ce n'était pas essentiel et

<sup>154</sup> Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, 16.

<sup>155</sup> Mouawad, cité dans Navarro. « L'ébranlement, le choc, le bouleversement : entretien avec Wajdi Mouawad », 33.

<sup>156</sup> Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, 164.

<sup>157</sup> *Idem*.

<sup>158</sup> *Ibid.*, 163.

que lorsqu'on part en exil, c'est l'essentiel (mais quoi ? Des vêtements ? Les carnets scolaires ? Les livrets de vaccination ?) qu'on prend avec soi.<sup>159</sup>

Si dans *Seuls* l'auteur cherche à représenter ce qu'il aurait pu être sans l'exil forcé, dans *Le sang des promesses* il cherche plutôt à mettre sur scène la « prise de conscience par le sujet de sa propre étrangeté » qui résulte de cet exil, à travers le motif de la gémellité<sup>160</sup>. Ce fait est notamment présent dans les pièces « jumelles » de la tétralogie, *Incendies* et *Forêts* : ces pièces qui se trouvent au cœur du cycle contiennent les uniques exemples des jumeaux, ceux que Lachaud interprète comme « l'incarnation symbolique de l'alter ego »<sup>161</sup>. Les jumeaux mouawadiens représentent une méditation sur l'altérité de la part de l'auteur<sup>162</sup>. Dans le cas de Mouawad, cette altérité est le résultat de son exil « puisqu'il y a rupture entre l'être qu'il était et celui qu'il devient et qu'il restera à jamais »<sup>163</sup>. Le dramaturge inclut souvent les aspects de lui-même dans ses personnages et ce sentiment d'altérité semble être vrai pour ses personnages aussi. Pourtant, les jeunes protagonistes sont tous marqués également par les autres formes de séparation : le deuil d'un parent, ainsi que la fin de l'enfance<sup>164</sup>. Comme leur créateur, les personnages mouawadiens sont forcés d'apprendre comment naviguer dans un nouveau monde caractérisé par plusieurs pertes. Lachaud est de l'avis que c'est grâce à la présence de l'alter ego que Mouawad est capable de passer de la pensée individuelle à la pensée collective ; elle propose l'idée que cet aspect de son écriture rend le théâtre de Mouawad politique, ce qui fait écho aux commentaires de Rancière sur le sentiment de communauté créé par le théâtre et comment cela rend le théâtre plus politique<sup>165</sup>. D'autres chercheurs, tels que Jane Moss, soutiennent que Mouawad traite sa création théâtrale comme un affrontement avec son propre traumatisme vécu pendant son enfance<sup>166</sup>. Son public témoigne des atrocités de la guerre, souvent vraiment vécues par le dramaturge, et connaissent le même sentiment d'anxiété et de choc qu'a connu Mouawad<sup>167</sup>. Le dramaturge arrive à traduire sa douleur et sa perte personnelle en quelque chose d'universel, quelque chose qui « permet aux gens de s'arracher à leur douleur »<sup>168</sup>. Sa création artistique est un parcours du personnel à l'universel, de son

---

<sup>159</sup> Fabienne Darge. *Wajdi Mouawad : le théâtre comme antidote à l'exil*, in Libanvision, octobre 2006, [en ligne]. Article disponible sur : < [http://www.libanvision.com/mouawad\\_theatre.htm](http://www.libanvision.com/mouawad_theatre.htm) >. (Page consultée le 10 avril, 2021)

<sup>160</sup> Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, 163.

<sup>161</sup> Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, 164.

<sup>162</sup> *Idem.*

<sup>163</sup> Marie-Christie Gareau. « Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post-migratoire » *Postures*, Dossier « Post » 12 (2010) : 109-124. 111.

<sup>164</sup> *Ibid.*, 109.

<sup>165</sup> Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, 164.

<sup>166</sup> Moss, « The drama of survival: Staging post-traumatic memory in plays by Lebanese-Québécois dramatists, » 188.

<sup>167</sup> *Ibid.*, 174.

<sup>168</sup> Wajdi Mouawad, entretien par Luc Boulanger, *Quand les hommes vivront d'amour*, en ligne.

vécu unique au vécu du monde. C'est à travers ses personnages qui représentent à la fois l'autre et une partie de lui-même que ce dramaturge arrive à s'extraire de son expérience individuelle et traverse aux expériences collectives, une expérience qui est aussi thérapeutique pour l'auteur qu'elle l'est pour son public.

PARTIE III.3 : La catharsis et la représentation de l'enfance dans *Le sang des promesses*

Ce passage de l'individuel au collectif fait partie des éléments qui font en sorte que le théâtre mouawadien figure parmi les œuvres qui contribuent à la résurgence de la catharsis, ce qui constitue l'un des objectifs du tragique. Depuis sa création, la fonction et le devoir moral du théâtre tragique ont fait l'objet de débat. Aristote, l'auteur de *la Poétique*, est le premier à théoriser la tragédie<sup>169</sup>. Selon ce philosophe grec, la catharsis est le but de tout art et « l'effet propre » de la tragédie<sup>170</sup>. La définition de cette notion essentielle au genre de la tragédie n'est pas très claire dans *la Poétique*<sup>171</sup>. Aristote la décrit comme la purgation morale des émotions de frayeur et de pitié du spectateur, purgation capable d'« éveiller le sens de l'humain » ; cette purgation des émotions senties pour l'autre (le personnage) est susceptible de créer de l'empathie<sup>172</sup>. Plus récemment, plusieurs chercheurs maintiennent que la catharsis est moins un processus de sensibilisation uniquement émotive qu'un procès cognitif de « l'identification du spectateur aux personnages agissants que les comédiens imitent »<sup>173</sup>. Cette identification permet aux spectateurs de se sentir unis dans une communauté « sans égards pour les différences qui peuvent subsister entre eux ou face aux personnages qu'ils contemplent »<sup>174</sup>. La notion de catharsis a été considérée comme démodée dans le théâtre tragique contemporain, et ce jusqu'aux années 1990, elle n'est basée que sur la frayeur et non pas la pitié<sup>175</sup>. Cependant, plusieurs chercheurs sont de l'avis que le théâtre de Mouawad participe à une résurgence de la pitié évoquée chez les spectateurs<sup>176</sup>. La chercheuse Catherine Naugrette écrit que le théâtre mouawadien « est au plus près aujourd'hui de ce qu'on pourrait appeler un théâtre de la compassion, un tel retour de la pitié au théâtre va de pair avec une volonté de témoigner de la souffrance d'autrui »<sup>177</sup>. Tanya Déry-Obin, en se servant

<sup>169</sup> Déry-Obin, « De la reconnaissance à la responsabilité : L'Expérience tragique chez Wajdi Mouawad. » 30.

<sup>170</sup> Aristote 52b28, cité dans Catherine Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique, » 78.

<sup>171</sup> Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique. » 78 ; Jardon-Gomez. « Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le sang des promesses* (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad. » 173.

<sup>172</sup> Aristote, *Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, 56a25, cité dans Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique, » 88.

<sup>173</sup> Bertolt Brecht, « La dramaturgie non aristotélicienne, » *Théâtre épique, théâtre dialectique*, éd. Jean-Marie Valentin, (Paris, Éditions de L'Arche, 1999) : 69-70, cité dans Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique, » 82.

<sup>174</sup> Déry-Obin, « De la reconnaissance à la responsabilité : L'Expérience tragique chez Wajdi Mouawad, » 37.

<sup>175</sup> Jardon-Gomez. « Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le sang des promesses* (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad, » 178 ; Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique, » 87.

<sup>176</sup> Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique, » 88 ; Déry-Obin, « De la reconnaissance à la responsabilité : L'Expérience tragique chez Wajdi Mouawad, » 39.

<sup>177</sup> Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique, » 88.

des travaux de Naugrette, argumente que les pièces de théâtre de Mouawad « participent à un processus cathartique d'éveil à une compréhension des violences du monde où une réflexion critique, intellectuelle, est sollicitée »<sup>178</sup>. Cette chercheuse souligne que les pièces de Mouawad fonctionnent également comme un appel à l'action pour son public<sup>179</sup>. Elle postule que l'expérience tragique chez Mouawad évoque un sentiment de responsabilité : après avoir entendu les propos des protagonistes qui dévoilent des horreurs du passé, ce qu'ils sont incapables de changer, mais peuvent seulement apprendre à accepter, le spectateur serait obligé de réfléchir sur des méprises ou des fautes dont il ou elle est responsable<sup>180</sup>. Déry-Obin affirme que le processus de la catharsis dans la tragédie mouawadienne est un acte de reconnaissance qui s'accomplit à deux niveaux : un qui est du côté émotif, la reconnaissance de la tragédie en tant que souffrance « racontée et reracontée depuis des siècles », et l'autre, du côté intellectuel, « qui pousse le spectateur à identifier les sources de cette souffrance dans le cadre d'un projet engagé de sensibilisation aux violences contemporaines »<sup>181</sup>.

L'effet cathartique et la prise en compte du collectif par les spectateurs de la tétralogie sont en fait intentionnels. Quand on l'interroge sur les différences entre *Seuls* et *Le sang des promesses*, Mouawad répond : « *Seuls* ne crée pas une émotion chez le spectateur ou du moins pas de manière collective. Au début ça me troublait, j'avais fini par m'habituer à ça, mais c'était précisément ce que je voulais casser. »<sup>182</sup> Sur l'effet cathartique de ses pièces, il raconte :

À partir du moment où j'ai fait attention aux réactions des spectateurs, j'ai fait en sorte qu'il y ait un moment dans chaque spectacle où il y ait une émotion collective. Ça m'a vraiment intéressé, parce que quand ce moment-là arrivait j'avais l'impression d'être un peu moins seul, de faire quelque chose d'un peu moins personnel. Et là, le théâtre a pris un sens extraordinairement « anti-mort ». C'est comme si ce moment-là répondait à toutes les morts, à toutes les guerres. Tout d'un coup, par le théâtre, j'arrivais à créer une seconde où la majorité des spectateurs étaient ensemble dans la même émotion, alors qu'ils n'ont pas eu les mêmes vies. Ça s'appelle la catharsis.<sup>183</sup>

C'est la catharsis liée à cette émotion de la mort ressentie par les spectateurs qui les unit non seulement entre eux, mais qui les unit à Mouawad aussi. Quand il réfléchit à la raison pour laquelle les spectateurs

<sup>178</sup> Déry-Obin, « De la reconnaissance à la responsabilité : L'Expérience tragique chez Wajdi Mouawad, » 38.

<sup>179</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>180</sup> *Ibid.*, 39-40.

<sup>181</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>182</sup> Mouawad, cité dans Navarro. « L'ébranlement, le choc, le bouleversement : entretien avec Wajdi Mouawad, » 37.

<sup>183</sup> *Ibid.*, 32.

restent à une pièce telle que *Forêts*, qui dure quatre heures et qui se termine non pas de manière heureuse, mais plutôt avec « le personnage [qui] découvre que son père a couché avec sa sœur », il raconte<sup>184</sup> :

Peut-être parce qu'on touche à l'inconnu, et donc à la mort. C'est le contraire d'un film américain, où dès le début on sait comment ça va finir. Je travaille fortement pour que les gens ne puissent pas savoir comment la pièce qu'ils voient va finir. À l'intérieur de ça, il y a quelque chose qui est proche de la catharsis. C'est permettre aux gens de faire l'expérience de la mort, faire en sorte que quand ils vont mourir ils soient un peu plus préparés...<sup>185</sup>

La catharsis qui résulte d'une pièce de Mouawad est particulière parce qu'elle est liée à l'émotion ultime, celle de la mort : c'est la raison pour laquelle le public est si captivé par le théâtre mouawadien. Rappelons que dans *Littoral* Wilfrid annonce qu'il est prêt à quitter l'enfance parce qu'il a « appris à mourir, qui est la plus grande leçon »<sup>186</sup> et parce qu'il se sent prêt pour « faire le dur apprentissage de la vie »<sup>187</sup>. L'effet cathartique mouawadien a cette capacité de transmettre l'émotion de la mort imminente, de la mort passée, de la mort future. Cette expérience ne se présente qu'une fois dans une vie ; une fois vécue, la vie s'étant achevée, il n'y a plus rien, aucune transmission possible. Mouawad rend ce sentiment plus proche pour son audience, il le démystifie. Le public témoigne à la continuation de la vie des personnages qui viennent de perdre un proche, ainsi que l'expérience de la mort grâce à la présence sur scène des personnages qui viennent de mourir, tel que le père de Wilfrid dans *Littoral*. Il est évident que le dramaturge a fait la décision consciente de créer la catharsis parmi son public, et on se demande si les enfants et la représentation de l'enfance figurent parmi les facteurs qui y contribuent. Dans *Le sang des promesses*, le cœur du tragique réside chez les personnages adolescents, ce qui nous pousse à croire que la catharsis, le but du tragique, est atteint grâce à ces personnages représentants de la jeunesse.

Avec les définitions de l'enfant présentées dans la première partie de ce projet, il semble juste de considérer les enfants comme jouant un rôle important pour la réalisation de la catharsis mouawadienne. L'enfant est décrit comme la « parfaite victime tragique »<sup>188</sup>. Les enfants sont aussi

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, 36.

<sup>185</sup> Mouawad, cité dans Navarro, Mariette. « L'ébranlement, le choc, le bouleversement : entretien avec Wajdi Mouawad, » 36-37.

<sup>186</sup> Mouawad, *Littoral*, 139.

<sup>187</sup> *Ibid.*, 140.

<sup>188</sup> Menu, « L'enfant chez Euripide : affectivité et dramaturgie, » 241.

considérés comme « le plus tragiquement associé[s] à la mort [...] parce que l [es] victime[s] l [es] plus intégralement pure[s] et sans tâche », ce qui demeure vrai notamment dans *Ciels* avec la présence de l'infanticide<sup>189</sup>. Les enfants de la tétralogie sont tous victimes de leur généalogie tragique, ces jeunes protagonistes ont toutes et tous « reçu une faute en héritage »<sup>190</sup>. Chacun de ces adolescents est impuissant face au monde qui l'entoure à cause de cette faute de leur ancêtre « dont il est coupable par association »<sup>191</sup>. Déry-Obin écrit :

Ce transfert de la faute renforce une prise de conscience élargie qui dépasse la responsabilité individuelle en suggérant plutôt l'importance de se sentir concerné par les fautes et les violences commises en d'autres lieux et en d'autres époques. Pour les spectateurs, l'expérience tragique mouawadienne impose la responsabilité liée à la connaissance.<sup>192</sup>

Selon cette chercheuse, les premiers volets de la tétralogie servent à instruire le public des atrocités de la guerre. Une fois ces atrocités reconnues, voire vécues par la catharsis, le public ne peut plus les ignorer, et sera obligé de déplorer la guerre<sup>193</sup>. C'est dans ce but que Mouawad utilise la catharsis.

---

<sup>189</sup> Deforge, « Les enfants tragiques, » 121.

<sup>190</sup> Déry-Obin, « De la reconnaissance à la responsabilité : L'Expérience tragique chez Wajdi Mouawad, » 28.

<sup>191</sup> *Ibid.*, 34.

<sup>192</sup> *Idem.*

<sup>193</sup> *Ibid.*, 38.

## Conclusion

Nous avons commencé ce projet avec l'ambition de trouver la raison pour laquelle l'enfance est omniprésente dans la tétralogie *Le sang des promesses*, et plus spécifiquement, de quelle manière la présence de l'enfance contribue à l'effet cathartique de la tétralogie. Selon ce que Mouawad raconte lui-même, l'enfance représente une étape importante de la vie ; le dramaturge se souvient de sa propre enfance de manière positive, mais abrégée à cause des exils multiples<sup>194</sup>. Il inclut plusieurs éléments autobiographiques dans son œuvre, notamment au sujet de son enfance en Liban. Des faits historiques et des références multiples aux tragédies de la Grèce ancienne traversent également le cycle. L'auteur est surtout inspiré par l'œuvre de Sophocle, d'Euripide et d'Eschyle et, plus largement, par la mythologie grecque, mais aussi romaine. En se basant sur ce qu'il raconte lui-même, il est évident que pour la création de cette tétralogie, Wajdi Mouawad a cherché l'effet catharsis dans le but de créer, même un seul instant, un sens de la communauté parmi son public<sup>195</sup>. Aussi son œuvre est-elle considérée comme contribuant à une résurgence de la pitié au théâtre ; la catharsis dans le théâtre contemporain avant le sien était plutôt basée sur la frayeur uniquement<sup>196</sup>. La présence de l'enfant dans le théâtre tragique vient d'ailleurs précisément toucher la pitié du spectateur : l'innocence est typiquement associée aux enfants, mais elle leur est enlevée dans la tragédie<sup>197</sup>. Les personnages jeunes de *Littoral*, *Incendies*, et *Forêts*, comme les héros des tragédies anciennes qui servent d'inspiration à l'œuvre de Mouawad, sont nés héritiers d'une généalogie tragique rongée par la guerre, l'inceste, le viol et la colère. Les personnages jeunes sur scène contribuent ainsi à l'union du public à travers la pitié partagée.

En menant une enquête sur leurs origines, les protagonistes au bord de la maturité arrivent à sortir de la généalogie traumatique de leur histoire familiale. C'est en répondant à la question d'où ils viennent qu'ils arrivent à quitter l'enfance. *Ciels*, le contrepoint aux trois premiers volets, met sur scène un renversement de cette dynamique et on voit plutôt les jeunes qui ont « dans [leurs] mains des bouchées d'enfance » tiennent leur père pour responsable<sup>198</sup>. Tanya Déry-Obin se demande si ce

---

<sup>194</sup> *Le regard de la francophonie Libanaise* [en ligne].

<sup>195</sup> Mouawad, cité dans Navarro. « L'ébranlement, le choc, le bouleversement : entretien avec Wajdi Mouawad », 32.

<sup>196</sup> Jardon-Gomez. « Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le sang des promesses* (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels*) de Wajdi Mouawad. », 178 ; Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique, » 88.

<sup>197</sup> Deforge. « Les enfants tragiques, » 112

<sup>198</sup> Mouawad, *Ciels*, 16.

renversement signifie un appel à l'action contre les violences contemporaines pour le public<sup>199</sup>. La capacité du théâtre de réunir les spectateurs à travers la catharsis est liée à sa capacité de « [faire] de la politique »<sup>200</sup>. La catharsis mouawadienne est assurément politique ; il l'utilise afin de dénoncer la guerre.

Comme dans les tragédies de l'Antiquité, les personnages jeunes dans la tétralogie et la présence de l'accouchement sur la scène finale du cycle semblent indiquer l'espoir dans l'avenir<sup>201</sup>. Chaque pièce contient un exemple d'un accouchement sur scène, et la tétralogie se termine significativement avec l'accouchement d'une mère infanticide, une référence à Médée. Une nouvelle piste de recherche est cette question du symbolisme de l'accouchement d'une mère infanticide. Ce thème de la naissance est mis en perspective par un autre thème récurrent, celui de la mort. Chacune des quatre pièces commence par l'annonce d'une mort et c'est clair que la mort captive le dramaturge. La catharsis qui résulte du témoignage dans ses pièces est liée à la mort comme dans toute la tradition tragique. Pourtant, Mouawad veut que son théâtre ait un effet « anti-mort » pour son public et, paradoxalement, qu'il fonctionne en tant que préparation pour l'expérience de la mort<sup>202</sup>. Une autre piste de recherche possible serait ainsi d'examiner comment Mouawad achève cet effet anti-mort, et d'explorer dans quelle mesure il est lié à la présence des jeunes.

---

<sup>199</sup> Déry-Obin, « De la reconnaissance à la responsabilité : L'Expérience tragique chez Wajdi Mouawad, » 39.

<sup>200</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 16.

<sup>201</sup> Deforge. « Les enfants tragiques, » 112.

<sup>202</sup> Mouawad, cite dans Navarro, Mariette. « L'ébranlement, le choc, le bouleversement : entretien avec Wajdi Mouawad, » 32.

AnnexeTableau I : analyse onomastique*Littoral*

Nom	Tradition	Signification
Wilfrid	Germanique	Wil : volonté ; fried : protecteur
Ismail	Hébraïque	Dérivé d' <i>ismaél</i> : Dieu a entendu ; Présent dans la Genèse et le Coran ; fils d'Abraham et d'Adgar
Jeanne	Hébraïque	Dérivé de <i>Yehobanan</i> : Dieu pardonne
Simone	Hébraïque	Dérivé de <i>shimôn</i> : qui est exaucé
Joséphine	Hébraïque	Dérivé de <i>yôsephyâh</i> : que Dieu ajoute
Antigone	Grecque (mythologique)	Nom de la fille d'Édipe et de Jocaste

*Incendies*

Nom	Tradition	Signification
Nawal	Arabique	« Celle dont le travail est fructueux » en arabe
Jeanne	Hébraïque	Dérivé de <i>Yehobanan</i> : Dieu pardonne
Simon	Hébraïque	Dérivé de <i>shimôn</i> : qui est exaucé
Sawda	Arabique	« La femme aux secrets » en arabe
Nihad	Arabique	« Élite » en arabe
Abou	Arabique	« Père » en arabe

*Forêts*

Nom	Tradition	Signification
Aimée	Latin	« Aimé de Dieu »
Baptiste	Grecque	« Baptiser »
Léonie	Latin	Dérivé de Léon ( <i>lion</i> ), signifie courage
Lucien	Latin	Dérivé de <i>lux</i> (lumière)
Luce	Latin	Dérivé de <i>lux</i> (lumière)

Ludivine	Germanique	« Doux ami »
Achille	Grecque	« Celui dont l'armée est affligée »
Odette	Germanique	« Richesse »
Alexandre	Grecque	Dérivé d' <i>alexein</i> (repousser) et d' <i>andros</i> (homme) : repousser l'ennemi
Albert	Germanique	Dérivé d' <i>adal</i> (noble) et de <i>berth</i> (brillant)
Hélène	Grecque	« Éclat du soleil »
Edgar	Portugais	« Richesse »
Edmond	Germanique	« Prospérité et protection »
Sarah	Hébraïque	« Princesse » ; Dans la genèse, femme d'Abraham qui ne peut pas avoir d'enfants, reçut la promesse d'avoir de nombreux descendants
Samuel	Hébraïque	« Nom de dieu » ; Dans l'ancien testament, fils d'Anne la stérile
Loup	Latin	Dérivé de <i>lupus</i> (loup), signifie le courage

### Ciels

Nom	Tradition	Signification
Clément	Latin	Dérivé de <i>clemens</i> (indulgent, bon, doux)
Blaise	Latin	Dérivé de <i>blaesus</i> (qui bégaie)
Dolorosa	Latin	Dérivé de <i>dolor</i> (douleur)
Charlie	Latin	Dérivé de <i>karolus</i> (fort)
Vincent	Latin	Dérivé de <i>vicere</i> (vaincre)
Valéry	Latin	Dérivé de <i>valere</i> (être bien portant)
Victor	Latin	Dérivé de <i>vicere</i> (vaincre)
Anatole	Grecque	« Qui vient du Levant »
Ali	Arabique	« L'élevé, le haut »

## Bibliographie

### Corpus

- Mouawad, Wajdi. *Littoral*. Leméac Éditeur, 2009. Imprimé.
- Mouawad, Wajdi. *Incendies*. Leméac Éditeur, 2009. Imprimé.
- Mouawad, Wajdi. *Forêts — deuxième édition*. Leméac Éditeur, 2009. Imprimé.
- Mouawad, Wajdi. *Ciels*. Leméac Éditeur, 2009. Imprimé.
- Mouawad, Wajdi. *Le sang des promesses : Puz̄z̄le, racines, et rhizomes*. Actes sud/Leméac Éditeur, 2009. Imprimé.

### Références

- Ariès, Phillipe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- Aristote, Poétique, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Assaël, Jacqueline. « Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide. » *Pallas* (1985) : 91-103.
- Bordaux, Lucien. « Quelques remarques sur Euripide, homme de théâtre dans “Médée” », *Pallas* (1996) : 169-179.
- Bertolt Brecht, « La dramaturgie non aristotélicienne. », Théâtre épique, théâtre dialectique, éd. Jean-Marie Valentin, Paris, Éditions de L'Arche, 1999.
- Campmas, Aude. « Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous ? L'amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad. » *International Journal of Francophone Studies* 15, no. 1 (2012) : 103-117.
- Campmas, Aude. « De la scène à la crypte : la famille et la guerre civile chez Wajdi Mouawad. » *Contemporary French and Francophone Studies* 18.5 (2014) : 479-486.
- Choplin, Olivia. « Ou Placer Les Bombes ? Art and Violence in Wajdi Mouawad's Le Sang Des Promesses ». *Quebec Studies* 54 (2012) : 77-87
- Davez Lebita, Galbert. *Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire*. PhD diss., Sorbonne Paris Cité, 2016.
- Fabienne Darge. *Wajdi Mouawad : le théâtre comme antidote à l'exil*, in Libanvision, octobre 2006, [en ligne]. Article disponible sur : < [http://www.libanvision.com/mouawad\\_theatre.htm](http://www.libanvision.com/mouawad_theatre.htm) >.
- Deforge, Bernard. « Les enfants tragiques », *Enfants et enfances dans les mythologies : Actes du viie colloque du Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris-X, Chantilly : Actes réunis par Daniel Auger*. (1992) : 105-121.

- Déry-Obin, Tanya. « De la reconnaissance à la responsabilité : L'Expérience tragique chez Wajdi Mouawad. » *Nouvelles études francophones* 29.2 (2015) : 26-41. Web. 31 oct. 2019.
- Dictionnaire Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Tome IV-2 P-Q et Index. Paris, Editions Klincksieck, 1980.
- Farcet, Charlotte. Postface à *Incendies* de Wajdi Mouawad. Leméac Éditeur, 2009. Imprimé.
- Farcet, Charlotte. Postface à *Littoral* de Wajdi Mouawad. Leméac Éditeur, 2009. Imprimé.
- Gaffiot, Feilix. *Dictionnaire Latin Français*, Paris : Hachette, 1934.
- Gareau, Marie-Christie. « Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post-migratoire » *Postures*, Dossier « Post » 12 (2010) : 109-124.
- Jakubczuk, Renata. « À la recherche d'une identité Les enfants des immigrés de guerre dans Littoral et Incendies de Wajdi Mouawad. » *Romanica Silesiana* 14.2 (2018) : 91-100.
- Jardon-Gomez, François. « Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans Le Sang des promesses (Littoral, Incendies, Forêts, Ciel) de Wajdi Mouawad. » *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales* 60 (2016) : 167-187. Web.
- Lachaud, Céline. *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, Dissertation. 2015.
- Lafargue, Philippe. « L'enfant retrouvé : quinze ans de nouvelles recherches sur l'enfance en Grèce ancienne (2001-2015). » *Pallas. Revue d'études antiques* 105 (2017) : 257-294.
- Lebita, Galbert Davez. *Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire*. PhD diss., Sorbonne Paris Cité, 2016.
- Le regard de la francophonie Libanaise*, In Libanvision , [en ligne]. Source disponible sur : < [http://www.libanvision.com/mouawad\\_theatre.htm](http://www.libanvision.com/mouawad_theatre.htm) >.
- Menu, Michel. « L'enfant chez Euripide : affectivité et dramaturgie. » *Pallas* (1992) : 239-258.
- Moreau, Alain. « Euripide ou le sacrifice de l'enfant Oreste », *Enfants et enfances dans les mythologies : Actes du viie colloque du Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris-X, Chantilly* : Actes réunis par Daniel Auger. (1992) : 169-194.
- Moss, Jane. « The drama of survival: Staging post-traumatic memory in plays by Lebanese-Québécois dramatists. » *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada* 22.2 (2001) : 173-89.
- Mouawad, Wajdi. *Le Poisson-soi*, Éditions Boréal, Collection Liberté Grande, Gatineau, Québec. (2011)
- Naugrette, Catherine. « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique. » *Tangence* 88 (2008) : 77-89.

- Navarro, Mariette. « L'ébranlement, le choc, le bouleversement : entretien avec Wajdi Mouawad. » Pouvoirs de l'émotion, Strasbourg, Théâtre national de Strasbourg, « *OutreScène* (2008) : 30-37.
- Ouellet, François. "Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad." *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales* 38 (2005) : 158-172.
- Paprašarovski, Marija. "L'extention du domaine de la cohérence. Lecture de la tétralogie Le sang des promesses de Wajdi Mouawad." *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia : Revue publiée par les Sections romane, italienne et anglaise de la Faculté des Lettres de l'Université de Zagreb* 58 (2013) : 121-137.
- Perrier, Jean-François. *Entretien avec Wajdi Mouawad — Incendies — Wajdi Mouawad, — mise en scène Wajdi Mouawad*, <https://www.theatrecontemporain.net/contacts/Incendies-1073/ensavoirplus>. Consulté le 23 avril 2020.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. La Fabrique, 2000.
- Rase, Margaux et Jean-Louis Dufays. "Le symbolisme des dualités dans" Incendies » de Wajdi Mouawad et son adaptation cinématographique par Denis Villeneuve : analyse littéraire et propositions pour la classe de français. » 2020.
- Robert, Lucie. « Le théâtre en famille », *Voix et images* 32, no. 2 (2007) : 145-154.
- Sophocle, *Électre*, traduction de R. Biberfeld.
- Sophocle, *Œdipe-roi*, Théâtre complet. Présentation et traduction par Robert Pignarre, Paris, Garnier Frère, 1964.
- Vernant, Jean-Pierre. « The Lame Tyrant », *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, translated by Janet Lloyd, (New York, New York: Zone Books, 1988), 207-236
- Wolfe, Rachel. "Woman, tyrant, mother, murderess: An exploration of the mythic character of Clytemnestra in all her forms." *Women's Studies* 38, no. 6 (2009) : 692-719