

UDC 821.133.1(71).09 Mouawad, W.
Original scientific paper
Reçu le 30 octobre 2013
Accepté pour la publication le 14 mars 2014

L'extention du domaine de la cohérence. Lecture de la tétralogie *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad

Marija Paprašarovski
Faculté de Philosophie et Lettres
Université de Zagreb
marija.paprasarovski@ffzg.hr

Rompant avec ce qu'il appelle « la nécessité des origines et de l'héritage » censée « éclairer la violence de notre présence », le dramaturge québécois Wajdi Mouawad introduit la nécessité de savoir accepter l'esprit contradictoire visant à maintenir l'équilibre interne de l'univers personnel et artistique. En premier lieu nous traiterons le problème de la recherche identitaire à partir d'une lecture croisée des trois premiers volets de sa tétralogie. Nous poursuivrons ensuite notre analyse en montrant comment la logique du contradictoire développée dans le quatrième volet clôt cette œuvre de manière à susciter un inconfort mental face à l'unité fondamentale des phénomènes et invite le spectateur/lecteur à penser la discontinuité, la rupture.

Mots clefs: l'identité, la quête, l'infini, la violence, la dissonance

*Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
Va te purifier dans l'air supérieur.*
Charles Baudelaire

Voici le temps des ASSASSINS.
Arthur Rimbaud

En disant que la pièce *Ciels* (2009), le dernier volet de la tétralogie *Le sang des promesses*¹ entamée avec *Littoral* (1997), *Incendies* (2003) et *Forêts* (2006), cherche à contredire « les arguments 'salvateurs et consolants' » que l'on retrouve dans les premières trois parties, mais aussi dans d'autres pièces de l'auteur (*Rêves*, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*), Wajdi Mouawad se propose non seulement de remettre en cause ses idées et sa façon d'écrire, mais vise aussi à restaurer un équilibre entre des mondes fictifs totalement différents. C'est ainsi qu'en introduisant cet élément dissonant il veut à la fois provoquer la rupture avec le

¹ Cette épopée théâtrale a été présentée dans son intégralité en ouverture du Festival d'Avignon 2009.

monde fictif qu'il a créé et trouver un moyen d'accepter les points de vue opposés comme si la recherche de sens imposait d'abord un lavage de cerveau incapable d'accepter la contradiction, encrée pourtant au cœur de l'univers exploré par Wajdi Mouawad dans cette tétralogie. Nous nous proposons de réfléchir ici à la représentation des événements discontinus censés former une totalité intelligible que nous appelons la cohérence. Notre souci n'est pas tellement la question de savoir comment la connexion entre parties apparemment non-liées est assurée, mais plutôt celle de savoir comment élargir la conception de la cohérence (« l'absence de contradiction » au sens traditionnel du terme) en y intégrant ce que Michel Foucault appelle « des phénomènes de rupture » (Foucault 1969 : 10).

Les trois premiers volets de la tétralogie *Le sang des promesses* portés par une conscience traumatique très lourde causée par les ravages des guerres, s'annoncent ouvertement comme un long voyage au pays d'origine. Les personnages à la recherche de leur identité découvrent au bout du chemin que leur histoire personnelle fait partie d'une histoire plus large, d'où l'importance de la mémoire, familiale et collective. Si chaque œuvre d'art est une rencontre dans un labyrinthe, celles de Mouawad nous invitent à les recevoir comme une entrée initiatique dans un mécanisme de fabrication des cultures: « depuis la fondation du monde », comme le montre René Girard (2011: 30-41), il y a une chaîne de meurtres qui se répètent et qui nous concernent tous car la violence est omniprésente. L'identité n'est donc pas vue comme une force qui réinstaura toujours de la différence, mais tout au contraire, c'est une force qui va vers la capitalisation des différences, de telle façon que finalement elles vont toujours vers une plus grande ressemblance, globalisation, uniformisation. En ce sens le parcours identitaire qui commence par la recherche de soi se transforme en quête de l'infini.

Au premier abord, notre objectif est de montrer que la recherche identitaire chez Mouawad, qui se manifeste ici en quelque sorte comme une ouverture sur l'infini, acquiert son sens de fermeture sur l'espace clos de notre conscience historique.

L'identité : face cachée de l'être

L'une des caractéristiques les plus évidentes de l'écriture dramatique de Wajdi Mouawad est sa grande épaisseur textuelle où c'est justement la force de la parole qui fascine et qui « fonde l'expérience du sens [car] elle démontre sa capacité de produire du réel, elle se fait chair: on me nomme, on me parle, donc je suis » (Godin 1999: 101). Ici s'ajoute le besoin, exprimé depuis sa pièce *Littoral* (1999), de se maintenir en vie en racontant son expérience. De cette façon, ceux qui survivront sont ceux qui doivent raconter. En le faisant, ils ne sont pas seulement les témoins du passé et les gardiens de la vérité historique transmise oralement, mais les vrais personnages d'une histoire encore vive et douloureuse, qui s'inscrivent d'emblée dans un acte de création, car une fois nommé, le monde est créé. Cela les met également dans une position spéciale qui nous fait penser aux rhapsodes, ces artistes de la Grèce antique qui récitaient ou/

et composaient eux-mêmes les poèmes qu'ils chantaient en allant de cité en cité pour trouver une audience, comme le fait Simone (*Littoral*) en hurlant en pleine nuit. Pourtant, elle qui passe pour folle aux yeux de tout le monde, dans un pays méditerranéen ravagé par la guerre où Wilfrid est venu du Québec enterrer son père, se distingue de tout le monde par ses chants: « Je ne sais pas de quoi vous parler, je ne sais même pas qui vous êtes, mais je sais une chose, c'est que je ne suis pas vous [...]. Ce n'est pas pour vous que je joue, jamais pour vous ! » (L: 70). Qui est-elle alors? Et pour qui joue-t-elle? En tant que conteuse, elle appartient aux tribus nomades qui errent en essayant de « rappeler aux vivants les morts » (L: 71), c'est-à-dire d'agir en quelque sorte contre l'oubli, de garder le souvenir du passé en le transformant en mémoire collective. En même temps, elle hurle dans la nuit pour que sa voix entre en dialogue avec une autre voix, car « toute l'intrigue de la vie prend naissance dans notre histoire avec l'autre » (L: 72). Ainsi se développent deux lignes de force autour desquelles tourne l'écriture de Wajdi Mouawad dans les premiers trois volets de sa tétralogie, l'une qui repose sur la nécessité de l'art en tant que témoin vivant de la vie (ce n'est qu'après être racontée que la vie acquiert un sens), et l'autre qui souligne la nécessité du contact avec l'autre, si insolite que soit ce contact, comme dans *Forêts* lorsque Loup découvre qu'elle est liée par ses promesses aux promesses de sa mère (F: 108).

Autrement dit, l'identité se construit à travers la narration qui dépend de la présence de l'autre. Dans ce contexte, la notion d'identité narrative telle qu'élaborée par Paul Ricœur (1990: 167-198) implique que l'histoire personnelle d'un soi est interprétée par l'entremise de sa mise en récit, donc susceptible d'être racontée. Selon cette réflexion, une telle identité engendre la dialectique du personnage, ce qui signifie que « l'identité, narrativement comprise, peut être appelée, par convention de langage, identité du *personnage* [qui] se construit en liaison avec celle de l'intrigue » (Ricœur 1990: 168). Cette idée, issue de la poétique aristotélicienne où l'unité d'action ne peut pas être assurée s'il n'y a qu'un seul personnage dans le récit, montre bien que la perte d'identité d'un personnage est étroitement liée avec la perte de la configuration du récit. Et c'est pour cela justement qu'il est absolument urgent pour les personnages dont la vie s'effondre au début de chaque pièce choisie ici pour notre analyse – Wilfrid (*Littoral*), Willem (*Rêves*), Jeanne et Simon (*Incendies*), Loup (*Forêts*) – de se recomposer à l'intérieur d'un tissu narratif.

Si nous acceptons avec Ricœur que « la catégorie du personnage est donc elle aussi une catégorie narrative et [que] son rôle dans le récit relève de la même intelligence narrative que l'intrigue elle-même » (Ricœur 1990: 170), la question est de savoir comment l'identité du personnage est elle-même mise en intrigue. Laissant de côté les manières dont la narratologie a tenté d'expliquer la corrélation entre action et personnage, nous poursuivons notre lecture en soulignant l'idée que « le personnage tire sa singularité de l'unité de sa vie considérée comme totalité temporelle elle-même singulière qui le distingue de tout autre » (Ricœur 1990: 175). Or, ce qui distingue Wilfrid, Willem, Jeanne, Simon et Loup est en même temps ce qui les rend semblables au fil de l'histoire qui se répète. Rien, en effet, ne les sépare de la lignée généalogique qu'ils se mettent, chacun son tour, à découvrir brusquement et violemment en réalisant qu'ils sont habités par les

avatars de l'histoire qui tourne en rond. Que signifie alors cet appel à retrouver l'origine? Où commence leur histoire? Dans l'horreur, comme le précise le personnage de Nawal (*Incendies*) aux jumeaux qu'elle a eus sans le savoir, telle une grande héroïne tragique, avec son propre fils. De cette façon une histoire d'amour se transforme en une histoire d'horreur qui « prend sa source dans le sang, le viol, et [...] à son tour, le sanguinaire et le violeur tient son origine dans l'amour » (I: 90). S'il faut concevoir l'origine comme répétition, comme le montre Mouawad et l'explique Derrida (1967: 50), l'original est déjà une copie et l'identité n'est qu'une reproduction. Raconter ne suffit pas car, nous dit Nawal, « il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes » (I: 90). Tout paraît comme si, à travers le récit, le personnage et son identité narrative étaient toujours mis à l'épreuve de l'intrigue. Lors de leur parcours les personnages de Mouawad, partis tous à la recherche de leur origine censée leur révéler une nouvelle identité, doivent suivre les étapes d'une expédition tant spirituelle que mystique en explorant cette *terra incognita*, ce qui les mène peu à peu vers la sensation d'enracinement. Le récit de leur avancée est « soumis à la contrainte qui en fait une *mimêsis* de l'action » (Ricœur 1990: 178). En ce sens, si par action on comprend un assemblage de faits et d'incidents qu'on peut raconter, il faut que le personnage se mette à agencer ces faits en système et à en tirer une interprétation. Contrairement aux héros tragiques, auxquels l'auteur fait allusion dans ses avant-propos, ses personnages ne sont pas livrés aveuglement au destin. Par contre, ils apprennent à la fin à se réconcilier avec le leur qui les met sur une scène beaucoup plus large où l'identité se fait et se défait dans un jeu perpétuel du même et de l'autre et où la face cachée de l'un est en même temps la face visible de l'autre. Si le « je » de ces personnages est ambigu et insaisissable, c'est qu'ils ont entrepris leur quête identitaire dans un état « d'exil de soi » (Lépine 1994: 87), poussés par une exigence qui les dépasse (la mort d'un parent qui les entraîne dans ce labyrinthe de la mémoire où amour et horreur parviennent à parler la même langue). De même que Willy Protogoras s'enferme dans les toilettes (*Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*) et Willem (*Rêves*) dans une chambre d'hôtel (et Wahab, le personnage principal du premier roman de l'auteur, *Visage retrouvé*, dans l'imaginaire), de même ceux qui se meuvent dans un espace et un temps inconnus (Wilfrid, Jeanne, Simon, Aimée) habitent un non-lieu qui souligne leur non-appartenance. Leur comportement ne dégage pas un sentiment de nostalgie à l'égard de leurs racines perdues car, « dans l'antichambre de la conscience blessée du personnage » (Boudier 2006: 30), ils sont confrontés à leurs déchirures et divisions intérieures. Ainsi ces périples se transforment-ils en un long voyage au bout de la nuit de l'être et se présentent-ils finalement comme l'accès à une nouvelle étape de la vie. Il s'agit de jeunes gens, souvent des adolescents, pour qui s'achève un cycle de vie et commence l'âge adulte, ce passage étant montré comme un pèlerinage par étapes. Angoissés de ne pas pouvoir « trouver [leur] place dans le monde » comme le dit Loup dans *Rêves* (R:71), quand tout bouge autour d'eux dans une situation sans repères, ils sont sur le point de tout abandonner, du fait que tout d'un coup ils doivent subir une perte s'ils veulent poursuivre le questionnement sur le sens de leur parcours:

SIMON : Alors je ne sais plus ce que j'ai envie de faire (I: 70).

LOUP : Puis ? Quand les morceaux seront en place ? Qu'est-ce que je vais faire? (F: 70).

WILFRID : À quoi tu sers alors? Hey, le rêve, à quoi tu sers si t'es pas capable de changer le monde, à quoi tu sers ? (L: 87).

L'identité ne s'avère donc pas quelque chose de stable mais plutôt comme un processus continu de croissance et de déclin: tout change, tout finit, tout recommence. L'identité n'est pas un savoir absolu; c'est un flux imprévisible qu'on ne doit pas pourtant saisir trop vite, comme l'indique le livre de l'Éclésiaste dans *Rêves* (R: 54). Devant la page de l'écriture et de la création, Willem doit reconnaître que toutes ces voix et tous les personnages sont en lui, ils sont lui. L'exil de soi finit toujours par l'irruption de l'autre. Toutefois, le « je » n'est pas un autre, le « je » et l'autre s'installent tous les deux dans l'inachevé et l'incertain. Même si « tout a commencé dans la colère » et que « [l']écriture prend sa source dans la colère » (R: 48), la vérité sur nous et sur le monde autour de nous n'est pas une vérité absolue. L'hésitation entre le monde connu – « On se fait une idée. On se console. Un père héros. C'est dur de passer à un père violeur », comme le dit Simon (I: 70) – et la recherche d'une origine plus ancienne – « J'ai besoin de savoir », comme l'indique Loup (F: 51) – sont présentées comme un balancement constant entre la volonté de savoir des uns et la volonté de se taire des autres : « Alors si vous êtes, comme moi, liée à cette famille, je crois que votre ignorance est une grâce pour vous », comme l'affirme Edmond (F: 75). L'identité se définit alors par cette impossibilité définitive d'une coïncidence avec soi-même, autrement dit, le « je » n'est jamais tout à fait un « je », le fils bien-aimé est en même temps le violeur de sa mère, et le père de son frère et de sa sœur, on vit comme Luce avec « un grand trou dans le cœur » (F:52) ne sachant pas que le même sang coule dans les veines des victimes et des bourreaux.

La question qui hante les personnages en quête identitaire n'est pas de savoir qui ils sont, mais d'où vient cette douleur qui a si horriblement déchiré leurs ancêtres et continue à les déchirer. Cette question dépasse le problème de la connaissance de soi-même pour tâcher de trouver une loi fondamentale agissant dans l'univers, car résoudre l'énigme d'une vie, ce n'est pas chercher à se justifier, à faire un plaidoyer en faveur de son moi; c'est au contraire partir à la recherche « des choses cachées depuis la fondation du monde », comme l'indique le titre du bel ouvrage de René Girard (1978). Sans cela tout le parcours n'a pas de sens parce qu'au bout du chemin on ne découvre, comme Loup, que les preuves d'une violence extrême: « La mère abandonnant sa fille, la fille tête fracassée à coups de marteau le marteau a concassé la mâchoire de sa fille jusqu'à la dernière dent une dent au milieu du cerveau de sa fille qui n'a pas su donner un cœur à la sienne qu'elle a appelée Loup » (F: 90). Et Loup a raison de se demander avec ironie ce qu'on a trouvé en trouvant cela. En poursuivant son enquête, elle doit, comme personnage type de Mouawad, faire face au travail de la mémoire et aux mécanismes des souvenirs refoulés pour, comme l'auteur le dit lui-même, « éclairer la violence de notre présence » (F: 8). Or, cette violence est étroitement

liée avec le désir mimétique et le rôle des jumeaux dans la société que nous allons maintenant analyser dans une approche girardienne selon laquelle le mécanisme sacrificiel est finalement une invention pour limiter cette violence perpétuelle. Notre but sera aussi de montrer à quel point ce système sacrificiel est responsable de la répétition de la violence sans fin dans l'histoire personnelle et collective dont les personnages de Mouawad sont témoins.

Un passé surcomposé et sanglant

Au commencement des trois premiers volets de la tétralogie (*Littoral*, *Incendies* et *Forêts*) est une mort dont la nouvelle inattendue perturbe la vie des personnages principaux (Wilfrid, Jeanne et Simon, Loup) vécue jusqu'alors « sans chagrin » comme le dit Loup (F: 37) et où tout tourne autour de la carrière – Jeanne (*Incendies*) vit dans la solitude des mathématiques pures, obsédée par la théorie des graphes – ou de la « baise » que Wilfrid (*Littoral*) considère comme « une injection de bonheur vite fait bien fait » (L: 14). Ils réagissent différemment à la mort de leurs parents respectifs. Pour Wilfrid (*Littoral*), c'est une occasion de partir à l'aventure, de trouver cet ailleurs qu'il a cherché sans parvenir à le trouver: « Partout, c'était toujours ici, et c'était crevant » (L: 15). Pour Jeanne (*Incendies*), jeune scientifique, c'est une épreuve de résoudre l'énigme de la vie et le mystère de la complexité théorique épuisante dont elle s'occupe dans son doctorat et qu'elle trouve belle: « [...] il sera question de problèmes insolubles qui vous mèneront, toujours, vers d'autres problèmes tout aussi insolubles » (I: 19). Par contre, Loup (*Forêts*) et Simon (*Incendies*) plus jeunes et plus indifférents envers tout, s'opposent à l'idée de fouiller dans le passé pour dévoiler les secrets enfouis qui ne les intéressent pas. Pour Loup, « c'est une question de *who cares* » (F: 38), et pour Simon, « on a pas le choix que d'oublier » (I: 48). Il est bien évident que les parents n'ont pu transmettre directement l'héritage de leur passé lourd de souvenirs douloureux, et comme nous l'avons déjà constaté, il s'agit de secrets que leurs enfants doivent découvrir par étapes. En ce sens, leur voyage dans un pays chimérique, qui fait penser à la Grèce antique, d'où la notion de voyage comme synonyme d'aventure et d'errance, correspond en effet à une initiation de formation. Ne connaissant pas leur destination finale, à la manière des premiers navigateurs, ils s'orientent sans carte, ayant pour seule limite un horizon, comme le père dans *Littoral*, « au bout des routes, au bout des pays, au bout des joies, au bout du temps » (L: 135). Pourtant, grâce à ce parcours qui consiste en une activité d'appropriation personnelle des secrets de la vie, ils sont constamment mis à l'épreuve: soit, comme Simon, ils refusent de participer – « Ça ne me tente pas » (I: 16); soit, comme Loup, ils sont épuisés et découragés – « Alors je ne sais plus si je veux savoir » (F: 70); soit, comme Wilfrid, ils ne pensent qu'à l'accomplissement de leur tâche de façon purement mécanique – « Encore un peu, et je me débarrassais de toi ni vu ni connu ! » (L: 113). Le voyage en tant qu'apprentissage initiatique suppose aussi que les initiés soient accompagnés: Wilfrid par un chevalier imaginaire, Jeanne par Antoine, Simon par Hermile Lebel, Loup par Douglas Dupontel. Le travail d'accompagnement consiste à toujours repousser les limites de la recherche, c'est-

à-dire à mettre les apprenants sur la voie de la connaissance afin de les inciter à accomplir leur propre dépassement.

Bien que l'art de l'initiateur consiste à inventer des obstacles de plus en plus difficiles à surmonter, il apparaît ici que les accompagnateurs occupent la même position que les apprenants: « Ne partez pas, Loup. [...] C'est moi qui vous supplie [...] c'est un homme qui lui-même a perdu toute cohérence et qui ne comprend pour quelle raison il se lève encore tous les matins. J'ai besoin de vous », comme l'avoue Douglas Dupontel (F: 39). Aussi faut-il remarquer que leur rôle s'arrête au moment où ils doivent laisser leur élève construire sa propre voie, comme l'explique le Chevalier: « Wilfrid, je ne peux plus accourir quand tu m'appelles. Tu demandes de te secourir des choses lesquelles je ne peux pas » (L: 86). Voilà donc comment, au cours de leur quête, les héros découvrent peu à peu pourquoi leurs parents ne pouvaient pas raconter simplement ce passé compliqué: l'expérience n'est pas de l'ordre du communicable ou du transmissible. La question de la formation est une question du dépassement qui relève d'une partie intime et secrète de l'être. Cela suppose que l'initié et l'initiateur acceptent qu'on ne peut pas transmettre la connaissance. En cela l'initiation procède du secret du parcours où l'initié doit non seulement apprendre comment franchir le mur du silence mais aussi témoigner de ce qu'il a vécu: « Regardez-les. Ils sont brûlés. Enflammés par la vérité [...] », comme le dit Nawal (I: 85). C'est quand le verbe se fait chair et que le corps se soumet à la parole qu'une vie perdue devient une vie sauvée. Telle semble être la leçon qu'ils ont dû apprendre.

Le passé qui se dévoile peu à peu devant eux est d'une telle complexité qu'il les épuise. Wilfrid voyage à travers le pays natal de son père pour l'enterrer mais il n'y trouve que la misère de la guerre; Jeanne et Simone risquent de perdre leur âme en essayant d'apaiser celle de leur mère; Loup traverse l'histoire en s'enfonçant de plus en plus dans les forêts généalogiques. Au départ ils se sont tous vite mobilisés dans l'urgence pour satisfaire aux dernières volontés de leurs parents qui peuvent, par ailleurs, être considérés comme le fil conducteur ou les guides invisibles dans ce labyrinthe mystérieux, la dernière étape de l'éducation, ou l'antichambre de l'âge adulte où il faut se battre avec les pièges et les grandes énigmes humaines. Selon Kant, comme le remarque Kanz (1993 : 818), au stade final de l'éducation, le devoir, l'obéissance et la raison se conjuguent. Or, accomplir un acte par devoir, comme doivent le faire Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup, c'est obéir à la raison, autrement dit c'est devenir responsable envers soi-même et envers les autres, ce qui pourrait bien être la définition d'une personne adulte. C'est aussi s'ouvrir au monde, sortir de l'univers enfermé de son enfance (Willy Protagoras) ou de son imagination (Willem) et gagner le large. Les pièces mentionnées que nous avons choisies comme point de départ de notre réflexion sur l'identité montrent bien comment s'opère cette obéissance à la raison. Leur passé étant quelque chose d'étrange et d'inconnu, tel un objet externe à explorer, les personnages en quête de leur vérité doivent élaborer et mettre en œuvre une stratégie efficace ou un mode d'approche. Celui de Wilfrid (*Littoral*) est d'ordre imaginaire ou artistique, parce qu'il y a deux niveaux de réalité, l'un qui se déroule en tableaux successifs pour raconter l'itinéraire parcouru par Wilfrid et le cadavre de son père, l'autre

qui représente une équipe de cinéma comme si toute cette histoire n'était qu'une œuvre d'art, ce qui la rend moins brutale et moins sanglante. En prenant de la distance avec la vie réelle, Wilfrid se protège contre la violence d'un monde qui, certes, n'est pas le sien, mais qui le concerne gravement. Ce faisant il s'invente un « je » fictif qui joue dans le film sur son pèlerinage. C'est en même temps sa façon de se débarrasser de ce monde imaginaire qui l'obsède : « Mais vos gueules, bordel, vos gueules, et sortez de ma tête. Sortez, allez-vous-en ! Laissez-moi tout seul ... » (L: 17).

La démarche de Jeanne (*Incendies*) et de Loup (*Forêts*) est tout autre. C'est la méthode scientifique qui est employée comme outil d'investigation grâce auquel elles peuvent formuler des hypothèses en travaillant sur des documents authentiques (photographies, lettres, cassettes) pour en tirer des conclusions. Jeanne est elle-même mathématicienne, Loup est lancée dans cette aventure par Douglas Dupontel, paléontologue. Si l'art et l'imaginaire ne peuvent que témoigner d'un monde vrai-faux, il reste à savoir si la démarche scientifique permet de tout expliquer surtout quand il s'agit de l'histoire de l'homme. Affolée par ses découvertes, Jeanne se demande comment on fait pour vivre avec tout ce bagage de l'histoire familiale, et Simon de répondre : « Comment on fait? Tu jettes les cassettes. Tu retournes à l'université. Tu donnes tes cours et tu continues ton doctorat ... » (I: 37). De la même façon, Loup s'oppose à Douglas: « C'est peut-être intéressant pour un pantalogue... mais pour le commun des mortels, c'est bullshit! » (F: 91). Autrement dit, il n'y a rien à raconter, rien à expliquer. Nous avons vu que, dans *Littoral*, Wilfrid rejette le réalisme parce que pour lui la vérité ne peut être saisie que par le prisme de l'imaginaire et du rêve jusqu'au moment où cet imaginaire se dissout dans une lumière diaphane et il se rend compte que « l'enfance est terminée » (L: 132). Wilfrid doit se séparer à jamais du Chevalier qui était sa force. Par contre, les pièces *Incendies* et *Forêts* reposent justement sur ce réalisme souligné par l'approche documentaire sous le signe de la raison et de ses lois. Ni la première ni la seconde démarche ne peuvent cependant faire face à cette violence intestine en chaîne qui frappe dur sur des victimes innocentes: « Le jumeau viola sa jumelle et se tua. Le jumeau entraîna sa mère au fond d'un fossé et la tua », comme le constate Loup (F: 90).

Dans tout ce désordre, qui va toujours vers de plus en plus de violence on remarque que l'homme est la proie de cet instinct de violence. René Girard est convaincu que « nombre de mythes et de rites associent violence et jumeaux biologiques en raison d'une confusion fréquente » (2011: 81) favorisant des conflits qui reposent tous sur le désir mimétique car « l'homme est la créature qui ne sait pas quoi désirer et qui se tourne vers les autres afin de se décider » (Girard 2011: 79). Selon la théorie mimétique girardienne, le désir n'a pas d'objet spontané et originel. Par contre, il s'agit du « désir selon l'Autre » (Girard 1961:101) ou plus précisément du désir déclenché par l'imitation du désir de l'Autre, qui apparaît toujours plus comblé que soi-même. Pourtant l'imitation ne s'arrête pas ici car « le désir mimétique subordonne le quelque chose désiré au quelqu'un qui jouit avec cette chose » (Girard 1990:10). Il en résulte que le modèle et son imitateur désirant la même chose deviennent rivaux, et cette rivalité conduit à la violence

mimétique, source profonde de guerres interminables, une guerre de chaque homme contre chaque homme, surtout lorsque les antagonismes s'exaspèrent et se généralisent. C'est contre cet état de désordre extrême d'où naissent la tentation du crime, l'oppression et la guerre, que Willy Protogoras réagit (*Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*). En transposant les instincts guerriers dans un appartement où deux familles se disputent pour conquérir l'espace, Wajdi Mouawad souligne que ce conflit tragique s'opère aux niveaux personnel, social et national, bref que l'absurdité de la guerre s'inscrit profondément dans la nature humaine : « [...] tu es généreuse, oui, lorsque tout va comme tu veux, mais dès que tu n'es plus satisfaite, tu es prête à tout pour ta petite personne, maman, [...] tu as fait de papa un véritable bourreau, alors que le bourreau, c'est toi, c'est, toi, c'est toi ! » (WP: 74). Ainsi, pour Mouawad, nous sommes tous porteurs de violence, ou comme le dit Loup: « [d]epuis toujours l'orage gronde dans nos vies » (F: 108). Cette violence innée, comme nous l'avons déjà mentionné, repose selon René Girard (1978 : 20-50) sur le désir mimétique dont il rend la face conflictuelle parce que les rivaux, fascinés les uns par les autres, deviennent un modèle/obstacle les uns pour les autres, un modèle adorable et haïssable, celui qu'il faut à la fois abattre et absorber. Telle que Girard la conçoit, la rivalité mimétique repose sur la ressemblance et la perte de différence, autrement dit la répétition infinie des mêmes antagonistes :

« Le mimétisme, en effet, c'est la contagion dans les rapports humains, et en principe, elle n'épargne personne [...] Si le disciple sert de modèle à son propre modèle, le modèle, en retour, devient disciple de son propre disciple. [...] Chacun, dans la rivalité, occupe toutes les positions successivement puis simultanément, et il n'y a plus de positions distinctes. [...] On ne peut plus différencier les partenaires les uns des autres. C'est ce que j'appelle le rapport de *doubles*. » (Girard 1978 : 323-324)

D'où le rôle des jumeaux qui sont responsables du déchaînement des rivalités, car ils sont des doubles parfaits, ces frères ennemis à l'image du double monstrueux composé du « non-moi » et du « moi » qui s'entredéchirent. Selon Girard (1972 : 87-89) les jumeaux font peur parce qu'ils incarnent la violence indifférenciée et annoncent l'exaspération de la rivalité mimétique.² Dans *Forêts* figure une suite de jumeaux qui naissent à chaque génération et provoquent le désordre. Quand Albert demande à Odette de ne plus se faire violence, elle le lui promet « jusqu'à la naissance des jumeaux » (F : 68). La lutte fratricide rappelle le meurtre fondateur, celui d'Abel, qui est à la source de la fondation du premier ordre culturel et qui s'est maintenu comme modèle d'imitation. En analysant le texte de l'Évangile de Jean (Jn 8, 43-44, 59), Girard souligne que le

² Dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, la lutte entre le frère et la sœur symbolise la lutte à un niveau plus général car tout se passe en France à l'époque de la guerre d'Algérie et la pièce finit par la naissance de jumeaux, nommés Romulus et Rémus, ce qui évoque la continuation du conflit, la répétition infinie des mêmes antagonistes dans une société qui risque d'être vouée à l'antagonisme perpétuel.

meurtre d'Abel a une signification exceptionnelle, car si « dès l'origine, ce fut un homicide » (Girard 1978 : 184), le texte de Jean en explique le mécanisme fondateur et aboutit à l'hypothèse de la violence fondatrice. Cette mimésis de l'antagoniste fait alors boule de neige et la folie mimétique se déclenche comme une avalanche que seule une victime sacrificielle peut arrêter. Si le désir mimétique est à l'origine du conflit et occasionne la violence, la victime est à l'origine d'une nouvelle paix qui est pourtant très fragile, car ce mécanisme victimaire tourne en rond depuis la fondation du monde et fonctionne dans la fabrication des cultures en sacrifiant ces victimes. Le sacré résulte donc selon Girard d'un processus violent aux dépens d'une victime émissaire qui rend cette violence bénéfique en mettant fin aux luttes et au désordre, au moins temporairement. Quant à Mouawad, il se contente de montrer un délire épuisant par l'accumulation des images ancrées dans la mémoire collective qui, dans *Forêts*, donne le vertige car c'est le point culminant de cette nécessité des origines d'où résulte « le désir étrange de vouloir tout renverser » (F: 8). Ce désir exprimé dans la préface de la pièce publiée annonce déjà une volonté de trouver une nouvelle voie, celle qui mène vers un autre type d'écriture issue d'une autre vision du monde que l'auteur réalisera dans le quatrième volet, *Ciels*, pour se détourner de la quête de sens qui mène les personnages principaux des premières trois parties de cette tétralogie vers l'infini.

Vers l'infini

L'image qui hante Willem (*Rêves*) est celle d'un homme qui marche vers la mer. De même, dans *Littoral* Wilfrid avance vers ce rivage maritime où il va non plus enterrer, mais « emmerrer » le cadavre de son père. Nawal (*Incendies*) évoque dans son adresse finale le mot océan qui la fait sangloter. C'est de nouveau l'océan qui s'impose entre Loup et la vérité de son origine (*Forêts*), cet océan que sa grand-mère Luce a dû traverser pendant la Deuxième Guerre mondiale pour être sauvée et que Loup a franchi à son tour pour connaître ses origines. Dans toutes ces pièces, il y a donc cette image d'un vaste espace illimité, « la grande mer qui emporte tout » (L: 135). Ces pièces se terminent chacune à sa façon par une image «[d']effroyable anéantissement » (F: 107); Willem fait « don à la mer de la douleur de [son] enfance, pour qu'elle puisse l'attraper à marée haute, et pour qu'elle puisse ainsi l'entraîner avec elle au fond de son sexe liquide » (R: 64); le père de Wilhem va « aller rejoindre le grand calme des profondeurs, [...] les vagues [l']emportent, la mer [l']avale » (L:134); Nawal a « vu le mot Océan éclater » et elle est tombée par terre « plus bas encore, au creux même de l'océan, c'est-à-dire, au plus profond de [ses] larmes de bonheur » (I: 92). Le calme et le bonheur de se trouver emporté par cette énorme force naturelle et spirituelle, de se dissiper et perdre en elle : toute la symbolique de la mer est là, la mer en tant que lieu de naissance, de transformation et de renaissance, mais aussi en tant que symbole des origines et de la mère enfin retrouvée. Ici, cette image est le bout du voyage pour tous les personnages, les morts et les vivants. En ce sens, ils ont appris la leçon de la vie et de la mort, de la profonde vérité du corps et de

l'âme unis dans l'esprit éternel. Pourtant, pour y arriver, ils ont dû comprendre d'abord que leur identité n'est pas une donnée fixe, qu'elle se révèle plutôt sous plusieurs facettes changeantes, mais aussi et surtout, ils ont finalement compris que c'est, sans doute, important mais que là n'est pas la question, car ce qui fait bouger cette mer, c'est ce qui « voyage dans le cœur de l'homme » (R: 66).

De plus, ils se trouvent face à la mer en dehors du temps où il est possible de rejoindre « un amour adolescent » venu « comme un rayon de soleil », dans le cas de Nawal (I: 92) ; de se mettre enfin à écrire toute la douleur dont on peut témoigner, comme le fait Willem (R: 64); d'accepter la mort en présentant à la mer le corps du père pur et sans tache, c'est-à-dire en faisant l'offrande de ce corps comme un parfait sacrifice, comme le fait Wilfrid: « Je vais lui laver le corps, je vais lui nettoyer ses vêtements, et quand il sera bien propre, bien beau, on l'offrira aux vagues. » (L: 118). Là ils peuvent finalement soulever de leurs épaules le fardeau du temps et comparer la liberté et la perfection de la mer avec les leurs. C'est la liberté qui vient, selon Stig Dagerman, « de la capacité de posséder son propre élément » (1981: 20). L'homme doit vivre à l'intérieur des formes de la société, mais sa seule consolation, sa raison de vivre, c'est « le souvenir du miracle de la libération [qui le] porte comme une aile vers le but qui [lui] donne le vertige » (Dagerman 1981: 21). Selon Wajdi Mouawad l'homme est fait de la même substance que la mer: « Je la regarde et je reconnais en elle tout ce qui fait ma propre architecture », dit Willem (R: 64). Et le frisson, devant « son chaos et sa beauté [qui lui] rappellent les pulsions de son cœur » (R: 64), c'est l'acte de créer toujours « lié avec l'invisible » (Mouawad 1996 : 19). Le secret de l'invisible est alors le but de ces voyages imprévisibles entre des lieux qui n'existent que dans la mémoire et qui mènent toujours vers la mer. Telle une manifestation divine, l'image de la mer conduit les personnages de Mouawad à surmonter le mécanisme du modèle sacrificiel (mimétisme, conflit, crise, violence généralisée, résolution sacrificielle, fondation d'un nouvel ordre sur la victime divinisée) que, depuis son ouvrage *La violence et le sacré* (1972) René Girard a reconnu comme immanent au discours mythique auquel il oppose celui portant sur le judéo-christianisme comme transcendance effective de la violence. Or, Girard ne se contente pas de décrire le déchaînement mimétique et les processus sacrificiels dans nos sociétés tant sur le plan interpersonnel qu'institutionnel ou géopolitique : il envisage également un moyen de mettre fin à cette violence perpétuelle engendrée par les doubles et leur exaspération. Selon Girard, la pensée biblique, dont il offre une interprétation critique (1978 :165-307), proposerait la seule sortie non-violente de la crise conflictuelle car à une mimesis horizontale (la relation entre les hommes) elle associe une mimesis verticale (l'imitation de la divinité non-violente qui ne peut pas servir de rival étant donné qu'elle se manifeste comme amour absolu). Il faut cependant souligner que certains parmi les « girardiens » ne partagent pas cette vision chrétienne qui n'est qu'un aspect de la théorie girardienne.

Quant aux personnages de Mouawad en quête de sens, avant de trouver une issue à la situation qui les a confrontés avec leur passé, marqué par une longue suite de malheurs et de tragédies, ils doivent subir une crise qui les place dans une agitation tumultueuse les privant de leur identité : « Non ! Non ! Ce n'est

pas ça! Ce n'est pas nous! Je m'appelle Jeanne et mon frère, Simon ... » (I: 67). Leur sort tragique résulte de la crise des différences qui est, selon Girard, au cœur de la tragédie où « il n'y a pas de différence entre les antagonistes tragiques parce que la violence les efface toutes » (Girard 1972 : 74). Analysant la tragédie grecque, Girard constate en effet qu'elle repose sur une « opposition d'éléments symétriques » (Girard 1972 :70) et que pour communiquer cette symétrie ou la réciprocité, les grands tragédiens grecs utilisent même des formules très semblables. Dans cet esprit, en poussant sa réflexion, Girard identifie la crise tragique et la crise sacrificielle, laquelle est pour lui une crise des différences concernant l'ordre culturel dans son ensemble :

« Chacun dans le débat tragique, recourt aux mêmes tactiques, utilise les mêmes moyens, vise la même destruction que son adversaire. [...] Si la violence d'abord cachée de la crise sacrificielles détruit les différences, cette destruction en retour fait progresser la violence » (Girard 1972 :76-77).

Comme partout dans la tragédie, « le parricide s'inscrit dans un échange réciproque. Il constitue une représaille dans un univers de représailles » (Girard 1972 : 75), et c'est pourquoi il faut qu'absolument « toujours, toujours, toujours, toujours, toujours, toujours, les pères veuillent sacrifier leur fils! » (F: 83). Cette contagion galopante qu'est la crise sacrificielle relie la tragédie au mythe où le héros s'enferme dans son destin qui fait de lui, malgré son innocence, une victime coupable. À la différence du héros tragique, le personnage central de Mouawad, habité par ce « désir de vouloir tout bouleverser », que nous avons mentionné plus haut, prend l'initiative, il veut couper le fil du sang versé pour limiter cette violence acharnée. Si la tragédie incarne le mécanisme sacrificiel, les pièces de Mouawad, tout en étant imbibées de tragique, révèlent ce mécanisme et l'empêchent de se perpétuer en introduisant l'idée de la victime sainte, qui selon René Girard, est porteuse de la non-violence (Girard : 2011 :72). Bien que la Passion soit présentée comme un acte qui apporte le salut à l'humanité, Girard refuse de le traiter comme un sacrifice de la victime émissaire. Tout d'abord parce qu'il s'agit d'une divinité non violente. Celui qui dit « Je vous appelle amis » (Jn 15, 15) est celui qui est venu partager l'amour, et « il n'y a pas de plus grande preuve d'amour que de mourir pour ses amis » (Jn 15, 13). Girard souligne que jamais, dans les Évangiles, cette preuve n'est définie comme sacrifice, mais comme « œuvre d'amour » ou « œuvre de grâce » (1978 :204-205). Ainsi cette divinité non violente ne peut-elle jamais devenir un modèle/obstacle si ce dernier s'impose comme objet du désir mimétique, car seul l'amour « échappe à l'esprit de revanche et de vengeance » (Girard 1978: 301). L'enterrement du père de Wilfrid (*Littoral*) représente en quelque sorte un acte non-violent de sacrifice ; il est non seulement arrivé au terme du chemin lavé et nettoyé pour faire l'offrande du corps *sans* souillure, mais à la manière d'une victime sainte, il a rassemblé des jeunes gens accompagnant Wilfrid sur le chemin de l'amitié – ce qui les différencie d'une foule de persécuteurs suivant une victime innocente dans le modèle sacrificiel que Girard appelle mythique (2011: 105-108). Un groupe de gens, donc qui dépasse celui de la famille, source de conflit perpétuel chez

Mouawad, parce qu'elle n'a d'autre fonction que de transmettre le mauvais sang et au sein de laquelle naissent des jumeaux, source de conflit perpétuel et de guerre. L'excès d'images corporelles dans *Forêts* évoque la fin des frères de même sang et annonce un nouvel héritage spirituel issu de l'amour et du pardon « pour enfin rallumer la lumière et sortir toutes [leurs] enfances des ténèbres » (F :107). Lorsque dans *Littoral* Amé, l'un des personnages que Wilfrid rencontre en route et qui a tué son père sans l'avoir reconnu, ne peut pas comprendre pourquoi il faut se souvenir et pourquoi son histoire serait importante, Simone lui dit qu'il y a un courant qui s'est levé et qui les entraîne, une vague immense de l'amitié qu'il doit rejoindre « pour que le monde sache ce qui s'est passé, qu'il sache que le petit Amé, un jour, fut aveuglé par sa folie mais que maintenant, de ville en ville, il est retourné vers la lumière. Avec ses amis. » (L: 96). Cette main offerte, pleine d'amour, le pousse gentiment vers la voie du salut et de la rédemption. Afin de trouver une solution à la guerre qui l'aveugle, Nawal, elle aussi, croit qu'il s'agit de la dernière guerre du monde et veut une fois pour toutes en finir avec ces massacres: « Pourquoi on fait tout ça? Pour se venger? Non. Parce qu'on veut encore aimer avec passion » (I: 61). Dans une lettre pleine de tendresse adressée à ses jumeaux, elle leur transmet la parole d'amour en leur disant que « le sanguinaire et le violeur tient son origine dans l'amour » (I: 90) les empêchant ainsi de haïr leur père qui est en même temps leur frère. Par cet acte d'amour, Nawal les fait sortir de ce cercle vicieux de la haine et les sauve de la rivalité infernale des frères ennemis. Révoltée contre tous, Loup, quant à elle, finit par se lier d'amitié avec Douglas Dupontel qui, en tant que scientifique, reconnaît à son tour l'inutilité des origines et de l'héritage dans les recherches pour éclairer le sens de la vie: « Nous cherchons toujours nos origines en remontant le fil qui nous rattache à notre sang et c'est dans le sang que mon père a tenté de trouver le visage de ce crâne » (F: 105). Il prend alors conscience de ce que son père ne pouvait pas imaginer, à savoir « que la réponse se situait en dehors de la sphère scientifique [...] il ne pouvait pas savoir que ce visage recherché se situait dans cela qui nous dépasse et nous émeut à chaque instant » (F: 105).

Sur le chemin vers l'infini, attirés par une force cosmique insaisissable représentée par la mer ou l'océan, les personnages principaux de *Littoral*, *Incendie* et *Forêts* ont tous retrouvé que l'amitié ou plutôt la fraternité nourrit l'amour qui « s'épanouit entre humains [...] dès lors qu'il ne se réduit pas au manque ou à la passion (à l'éros) » (Comte-Sponville 1995: 334), *φιλία* donc, une formule idéale pour, comme nous l'avons déjà mentionné, remplacer structure familiale, source de conflits. Il s'agit de l'amitié élevée au-dessus de toutes les autres valeurs, probablement grâce au fait que l'univers tragique se prête à vérifier les amis par de nombreuses épreuves. Par contre, dans le monde occidental épuisé et pessimiste, l'amitié a perdu ce sens. Le héros de *L'identité* de Milan Kundera, par exemple, se faisait une haute idée de l'amitié au sens romantique du terme et à la manière des mousquetaires de Dumas dont il ne lui est resté que « la nostalgie de l'univers perdu de l'amitié » (1997: 52). Il en est ainsi parce que « nous traversons nos vies sans grands dangers, mais aussi sans amitié » (Kundera 1997: 53). Vue sous cette perspective, l'idée de l'amitié salvatrice proposée par Mouawad pourrait

bien passer pour pathétique sinon banale, surtout lorsqu'en témoins passifs des conflits armés, « ces réalités [...] nous confinent [...] à un indicible sentiment de dégoût et de révolte impuissante » (Godin 2001 : 92). Il paraît que c'est justement ce sentiment de révolte impuissante qui est exprimé à travers ce que l'auteur appelle « le cri hypoténuse » (C: 7) dans le quatrième volet *Ciels*.

Dans le huis clos multimédia

L'aspiration vers l'infini exprimée par l'image de la mer ou de l'océan dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* qui traduit l'élan de l'homme désirant, selon Baudelaire, aller se « purifier dans l'air supérieur » (1972 :15) aboutit de façon inattendue dans le huis clos multimédia symbolisé par un cube blanc dans lequel Wajdi Mouawad a enfermé ses personnages et les spectateurs lors de la représentation de *Ciels*. La place qui est faite à la connaissance de soi-même dans les trois premiers volets de cette tétralogie, en mettant l'accent sur le passé et les origines des personnages, est vidée de sens dans *Ciels*. Cet effort de clore la quête identitaire entreprise par Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup en provoquant la rupture avec leur monde où l'errance suppose un vaste espace et la liberté de chercher, correspond à la volonté d'aller au-delà des contraires : le clos et l'ouvert mis ensemble visant à restaurer un équilibre délicat entre deux visions opposées. Car si les chemins parcourus par Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup sont ceux de tous les possibles, dans *Ciels* rien n'est plus possible. Enfermés dans la cellule francophone d'une organisation anti-terroriste mondiale les personnages essayant de déjouer un complot international selon une intrigue qui ressemble à celle d'un roman d'espionnage se heurtent à leur impuissance et leur impossibilité d'agir, envahis par un sentiment de fin du monde: « Tout le monde est crevé [...] D'ailleurs aucune plante n'a survécu, aucune bête [...] Chacun ici est un outil qui remplit une fonction. » (C: 16). Dans cet espace fermé et dépourvu de vie (on a installé des statues pour procurer un sentiment de présence) la communication avec l'extérieur se fait grâce au son et à l'image (le téléphone et l'ordinateur). L'homme s'identifie à son ordinateur : l'ordinateur « c'est une structure mentale » (C: 45), et en même temps l'homme est enfermé dans un espace qui se transforme lui-même en un gigantesque écran. Celui de Valéry, dont le suicide provoque les investigations autour desquelles tourne la pièce, est un labyrinthe où se cachent les secrets qui, une fois dévoilés, pourraient délivrer « le monde de son démon » (C: 62) nourri du sang versé au cours du XX^e siècle. Pour y mettre un terme, un réseau d'individus très jeunes souffrant « d'un mal de vivre qui s'apparente à un chagrin ou de la peine infinie » (C: 52) s'est organisé, guidé par le fils de Valéry, ayant pour but de venger « toutes les jeunesses sacrifiées avant eux » (C: 60) et dévorées par les guerres et les catastrophes. Le suicide de Valéry, qui a découvert le programme des attentats envisagés, représente en fait la mort du père responsable des sacrifices des fils au fil des siècles, comme le dit Anatole, le fils de Valéry: « Le fils parle au père ! Isaac à Abraham ! Il n'y a plus d'ange pour arrêter le bras des pères, le couteau au sacrifice des fils, au sacrifice des fils ! Meurs avant moi, papa, meurs avant moi ! » (C: 62). Ainsi la mort du père pourrait-elle arrêter le mécanisme sacrificiel

et à partir de cette violence collective (les attentats organisés) un nouvel ordre pourrait naître, comme l'explique René Girard (2011: 35). Pourtant, Anatole ne se rend pas compte que son père, modèle du coupable supposé, n'est rien d'autre que le bouc émissaire. Selon Girard, la victime sacrifiée n'est pas la cause du mal. Ce qui provoque la violence, c'est le mimétisme ou le désir inspiré par le prochain. Porteur de violence, Anatole en tant que fils reprend le rôle du père, ce qui incite d'autres actions violentes qui appellent un nouveau bouc émissaire et ainsi, au lieu de s'arrêter, le mécanisme tourne en rond (Girard 1999: 25-37). Le fait que Dolorosa à la fin de la pièce met au monde un fils dont le père est mort (Valéry) n'annonce donc pas vraiment la fin de la violence ni de la douleur du monde symbolisée par le nom de cette mère ayant déjà tué ses trois filles. La seule chance de détruire la douleur persistante, c'est de tuer le fruit de la douleur, ce qu'une mère infanticide pourrait faire en faisant de son fils une nouvelle victime innocente, ce qui déclencherait une nouvelle vague de la violence. Dans ce contexte, l'enfermement physique des personnages dans *Ciels* représente « l'emprisonnement des hommes dans les systèmes culturels ou philosophiques qui assurent leur *modus vivendi* avec la violence » (Girard 1978 :185) qui ne leur permet pas d'échapper au cannibalisme originel.

Si dans les trois premiers volets les personnages ont tous retrouvé la voie de l'amour fraternel ou la possibilité de renouer le contact avec l'autre, dans le dernier volet c'est au contraire l'anéantissement de l'amour qui prédomine. Si dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* on fait des efforts gigantesques pour se connaître soi-même et pour apaiser « une soif insatiable de l'infini » (L: 5), dans *Ciels* on comprend que « la poésie et la beauté peuvent devenir destruction » (C: 67). Cette volonté de rupture, en remettant en cause l'idée de cohérence, semble pouvoir être rapprochée de la notion de doublepensée, inventée par George Orwell pour indiquer que deux idées contradictoires peuvent subsister simultanément. La doublepensée, en effet, suppose également un processus mental qui vise à aller au-delà du principe de non-contradiction pour s'ouvrir à une réalité plus subtile où les contraires s'estompent et les oppositions doivent disparaître dans un tout indifférencié.

De là à conclure que dans son ensemble la tétralogie *Le Sang des promesses* se propose de dépasser des réflexes habituels de penser et de concevoir le monde en invitant le spectateur/lecteur à pénétrer l'esprit paradoxal de la totalité homogène dont parlent les mystiques et dont notre pensée occidentale s'approche aujourd'hui grâce aux recherches poursuivies dans le domaine des sciences exactes (surtout la physique quantique, la biologie moléculaire, l'astronomie) qui démontrent que tout dans l'univers, si dissocié soit-il, est interconnecté et cohérent. En disant que « bien avant les répétitions, il y a l'éveil, mon éveil » Wajdi Mouawad (S:15) fait allusion, semble-t-il, à cette nouvelle approche dans la compréhension de l'univers tout en jouant avec la notion d'éveil spirituel désignant un état de conscience supérieur révélée à travers les plis de l'imagination créatrice.

Ainsi, *Le Sang des promesses* incite le spectateur/lecteur à une réflexion profonde sur la face cachée de l'homme et de l'univers tout en le sensibilisant

à un changement de perspective, ce qui l'oblige à voir les choses sous un jour différent. C'est surtout évident lorsque, dans *Ciels*, le public se trouve sur scène au centre d'un cube blanc symbolisant à la fois l'enfermement et un lieu de tous les possibles – deux thèmes chers à l'auteur développés dans son monologue *Seuils* : « [...] le lieu fini est celui de l'infini, la limite offre l'illimité, la frontière l'ouverture, la borne l'insoupçonné » (S :182). C'est ainsi que le cheminement discontinu (les trois premiers volets) s'arrête, s'immobilise même dans un espace clos (le dernier volet) qui se présente pour le public qui y est enfermé comme une possibilité de comprendre la nature paradoxale de l'homme et du monde, et d'élargir le champ de la cohérence au sens traditionnel du terme en y introduisant le contradictoire et le paradoxal pour créer un tout harmonieux.

Serait-ce, si l'on pousse un peu plus loin l'idée, un « dur travail de liberté » (Foucault 1969 : 23) que Wajdi Mouawad propose au spectateur/lecteur pour être déplacé dans ses croyances ou ses convictions ?

Bibliographie

- Baudelaire, Charles. 1972. *Les Fleurs du mal*, Paris : Librairie générale française.
- Boudier, Manon. 2006. Voyages en solo: Visage retrouvé, in : *Jeu : revue de théâtre*, 120, pp. 30-33.
- Comte-Sponville, André. 1995. *Petit traité des grandes vertus*, Paris : P.U.F.
- Dagerman, Stig. 1981. *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* [traduit par Philippe Bouquet], Paris : Actes sud [première édition 1955].
- Derrida, Jacques. 1967. *La voix et le phénomène*, Paris : P.U.F.
- Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard.
- Girard, René. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Grasset.
- Girard, René. 1972. *La violence et le sacré*, Paris : Grasset.
- Girard, René. 1978. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris : Grasset.
- Girard, René. 1990. *Shakespeare, les feux de l'envie*, Paris : Grasset.
- Girard, René. 1999. *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris: Grasset.
- Girard, René. 2011. *Sanglantes origines* [traduit par Bernard Vincent], Paris : Flammarion.
- Godin, Diane. 1999. Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe, in : *Jeu : revue de théâtre*, 92, pp. 99-110.
- Godin, Diane. 2000. La tentation 'autobioscénique', in: *Jeu : revue de théâtre*, 96, pp. 29-35.
- Godin, Diane. 2001. La guerre et nous. Tragédies récentes : *Requiem pour Srebrenica* et *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, in : *Jeu : revue de théâtre*, 95, pp. 92-99.
- Kanz, Heinrich. 1993. Emmanuel Kant (1724-1804), in : *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, 3-4, pp. 813-830.
- Koltès, Bernard-Marie. 1988. *Le Retour au désert*, Paris : Minuit.
- Kundera, Milan. 1997. *L'identité*, Paris : Gallimard.
- Lépine, Stéphane. 1994. Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'Autre, in : *Jeu : revue de théâtre*, 73, pp. 80-87.

Mouawad, Wajdi. 1996. Acte de foi, in : *Jeu : revue de théâtre*, 78, pp. 18-21.
Ricœur, Paul. 1900. *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil.

Œuvres citées de Wajdi Mouawad :

L = Mouawad, Wajdi. 1999. *Littoral*, Montréal/Paris : Leméac/Actes Sud.
R = Mouawad, Wajdi. 2002. *Rêves*, Montréal/Paris : Leméac/Actes Sud.
I = Mouawad, Wajdi. 2003. *Incendies*, Montréal/Paris : Leméac/Actes Sud.
WP = Mouawad, Wajdi. 2004. *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*,
Montréal/Paris : Leméac/Actes Sud.
F = Mouawad, Wajdi. 2006. *Forêts*, Montréal/Paris : Leméac/Actes Sud.
C = Mouawad, Wajdi. 2009. *Ciels*, Montréal/Paris : Leméac/Actes Sud.
S = Mouawad, Wajdi. 2008. *Seuils*, Montréal/Paris : Leméac/Actes Sud.

**Širenje pojma koherencije. Tumačenje djela
Krv obećanja Wajdija Mouawada**

Želeći prekinuti s onim što je nazvao „nužnost podrijetla i nasljeđa“ s namjerom da se „razjasni nasilnost naše prisutnosti“ kvebečki dramatičar Wajdi Mouawad uvodi nužnost prihvaćanja proturječja radi uspostave spoznajne ravnoteže. U prvom dijelu ovoga rada, usporednom analizom triju dijelova tetralogije *Krv obećanja – Obala, Požari i Šume* – izlaže se problem traganja za identitetom u okrilju traumatizirane svijesti zbog prošlosti opterećene opetovanom paradigmom nasilja, što odgovara Girardovu tumačenju mehanizma žrtvene krize. U nastavku, iščitavajući četvrti dio (*Neba*), pokazuje se kako logika proturječja unosi disonantni ton u shvaćanje ove tekstualne cjeline, što s jedne strane izaziva mentalnu nelagodu, a s druge poziva čitatelja/gledatelja na preispitivanje uvriježenih racionalnih misaonih sklopova radi oslobađanja potisnutoga potencijala sveobuhvatnog poimanja zbilje na način kako se suvremena znanost danas približava drevnim duhovnim praksama.

Ključne riječi: identitet, traganje, beskrajnost, nasilje, disonantnost