



**Caractéristiques formelles de l'écriture dramaturgique dans le
Quatuor Le Sang des promesses :**

(Littoral, Incendies, Forêts et Ciels)

de Wajdi Mouawad

Préparation

Maher Abd El-Hamid Mohamed Saleh

M^{me} la professeure Dr. Nadeya Ibrahim Aref

Prof. émérite de littérature française et comparée, de civilisation française
et traduction Ex. chef de département de français

Faculté des Lettres Université de Tanta

M^{me} la professeure Dr. Fatma Mahmoud Ali NASR

Prof. émérite de littérature française et francophone,

Département de français Faculté des Lettres

Université de Tanta

Dr. Olfat Ahmed

Maître de conférences au département de français

Faculté des Lettres Université e Tanta

Extrait: Dans cette recherche, Nous allons analyser les pièces du Quatuor (Le sang des promesses) d'un point de vue purement formel, en montrant comment Wajdi Mouawad s'est servi des caractéristiques formelles pour mener sa quête identitaire perdue à cause de la guerre civile et par la suite de l'exil.

Pour rendre compte de l'organisation et de la structure de l'œuvre dramaturgique de Wajdi Mouawad, nous allons essayer de saisir cette œuvre (l'ensemble des pièces du Quatuor : dans sa matérialité, c'est-à-dire dans la manière dont, d'après Ryngaert « son organisation de surface se



présente sous forme d'ouvrage »(1)

Nous nous intéresserons donc, au premier lieu, à quelques marques concrètes, qui paraissent importantes, et que nous limiterons aux : titres et écritures narratives d'un texte dramaturgique.

Nous exposerons, en deuxième volet, les structures profondes des pièces du Quatuor, en les limitant aux cinq points suivants : les fables, les intrigues, le dialogue, le monologue et à la fin les didascalies.

mots d'ouverture: Littoral, Incendies, Forêts et Ciels.



1-L'œuvre comme structure matérielle

Nous étudions ici l'exploration de l'ensemble des éléments qui nous paraissent régir et articuler le mécanisme de l'écriture dans chacune des pièces du Quatuor (Le sang des promesses). Nous allons les déterminer selon les deux points suivants :

1- Ryngaert - Jean Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 33

- Les titres : comme éléments paratextuels.
- L'écriture narrative de la dramaturgie.

Avant d'analyser la structure dramaturgique d'un texte, nous devons étudier ce que Gérard Genette appelle « le paratexte ».⁽¹⁾ Pour bien analyser une œuvre, il est nécessaire de passer par les éléments qui viennent avant ou après le texte (les paratextes), pour bien la comprendre et l'apprécier. L'entrée dans un texte par ces indications peut remédier au décalage entre une œuvre littéraire et son lecteur. Yves Reuter constate que lire ces éléments va permettre :

- « - *de comprendre comment un livre signifie déjà avant d'être lu ;*
- *d'appréhender les institutions qui sont parties prenantes de cet univers ;*
- *de repérer le réseau culturel dans lequel s'inscrit le livre ;*
- *d'introduire l'étude de : qui fait le livre, comment, pour qui...»*⁽²⁾

Le paratexte serait alors :



« l'ensemble des éléments qui entourent un texte et qui fournissent une série d'informations données sur ce texte. Il est aussi un discours de commentaire ou de présentation qui accompagne une œuvre. C'est un message scripto-visuel. »⁽³⁾

En effet, pour une œuvre dramaturgique, Le paratexte est une partie inséparable du texte. D'après Gérard Genette, C'est un « *Elément textuel d'accompagnement, cette zone lisière.* »⁽⁴⁾ Il le considère comme une partie intégrante de la création littéraire, « *le paratexte est le seuil* »⁽⁵⁾ auquel toute approche devrait s'intéresser, puisqu' il constitue la première rencontre du lecteur avec l'œuvre.

1-Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Edition Seuil,1987, p.6

2-Reuter, Yves, « L'objet livre », in *Pratique, littérature, didactique*, n°32, 1981. La littérature et ses institutions, pp.105-113

3- Nasr, Fatma, *Approche des indices paratextuels dans Un été sans juillet de Salah Guemerich*, article dans la revue de la faculté des lettres université de Benha, 2017, p.4

4-Genette, Gérard, *Seuils*, op.cit., p.8

5-Loc.cit

D'après Genette, Le paratexte se divise en deux catégories essentielles : la première éditoriale qui comprend : 1- La couverture de l'œuvre qui contient : le nom du dramaturge, le titre de l'œuvre, l'indication du genre littéraire et la maison d'édition. 2- La dernière couverture est la deuxième catégorie auctoriale sur laquelle figurent : la dédicace, la préface, l'épigraphe, et enfin les notes. ⁽¹⁾

Nous nous pencherons en premier lieu sur un important élément de paratexte éditorial chez Wajdi Mouawad ; c'est le titre des pièces. « *Sang des promesses* » est un titre qui mérite une étude minutieuse ; car le titre est un nom ou une expression « *que l'auteur choisit pour désigner son livre.* *Le titre sert non seulement à désigner une œuvre dans sa singularité et à*



la mettre en valeur en attirant sur lui l'attention du public, mais aussi à donner des informations sur le contenu auquel il introduit.»⁽²⁾

1-A- Choix des titres

Toutes les choses, toutes les personnes possèdent des noms par lesquels ils sont appelés et connus, même les pièces dramaturgiques. Le nom d'une pièce c'est son titre. Il est une indication placée en tête d'un texte qui pourrait indiquer son contenu. C'est ce que Philippe Hamon appelle « *un horizon d'attente.*»⁽³⁾ C'est l'élément qui représente le premier contact entre le public et le produit de tel ou tel dramaturge. « *Titrer une pièce est une façon pour l'auteur d'annoncer ou de déjouer le sens. Pour le lecteur, le titre est un premier repère* ».⁽¹⁾

Nombreuses sont les études élaborées sur le titre et ses fonctions. Des littéraires et des linguistes ont essayé d'éclaircir ce thème et de l'étudier de plusieurs côtés.

1- cf., Genette, Gérard, *Seuils*, op.cit., pp.72-80

2- Nasr, Fatma, op.cit., p.20

3-Hamon, Philippe, *texte et idiologie*, Paris, PUF, col. Ecriture, 1984, p.13

4- Ryngaert, Jean Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 34

Michel Butor, Gérard Genette et Jean-Pierre Ryngaert sont les théoriciens les plus éminents sur ce point. Commençons par la définition attribuée à Michel Butor : « *Un livre est toujours formé de deux parties : une partie courte et une partie longue. La partie courte, c'est le titre, la partie longue, c'est le texte. Et ce qui est essentiel, c'est le rapport entre les deux, c'est l'équilibre qui se réalise entre cette partie courte et cette partie longue.* »⁽¹⁾



Ainsi nous étudions le rapport entre le titre et le texte et l'équilibre entre les deux dans les pièces corpus.

Pour Genette, le titre pourrait être présenté comme un outil indispensable pour cerner la signification de l'œuvre littéraire et livrer la clé de sa compréhension.⁽²⁾

Quant à Jean-Pierre Ryngaert, il définit et souligne aussi l'importance du titre, en déclarant : « *Dans la pratique, le titre nous intéresse comme premier signe d'une œuvre, intention d'obéir ou non aux traditions historiques, jeu initial avec un contenu à venir dont il est la vitrine ou la bande-annonce, l'attrape-nigaud ou l'appellation contrôlée. Les informations qu'il fournit, aussi fragiles qu'elles soient, méritent d'être retenues.* »⁽³⁾ Nous allons découvrir si le titre s'adapte avec le texte, et (devient son "vitrine" ou non) en reflète le contenu.

Donc, le titre est un élément non négligeable surtout pour l'étude de chaque texte littéraire ; c'est l'élément introductif de l'univers créé par l'auteur dans son livre. Mais pour attirer l'attention du lecteur/spectateur, un titre doit être simple, court et mémorisable.

Ainsi, un titre peut identifier le travail, il lui donne un nom, et il sert à le designer, révéler son contenu, le mettre en valeur : c'est- à -dire le valoriser et accrocher l'attention du lecteur.

1-Butor, Michel, *Production de l'intérêt romanesque*, Ed. Mouton, 1993, p.190.

2-Cf. Genette, Gérard, *Seuils*, op.cit., p.72

3- Ryngaert, Jean Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 3٤.
Comme nous tenterons de le démontrer, chacun des quatre titres des pièces corpus sur lesquels porte notre recherche, donne un ensemble de



signes. Non seulement il indique un certain nombre d'informations que l'analyse se chargera ultérieurement de confirmer ou de nier, mais aide à révéler la lignée esthétique de l'écriture dans laquelle l'auteur s'inscrit en révélant les influences néfastes de la guerre et l'identité perdue.

Ce titre contient l'implication affective du lecteur ou spectateur qui peut sympathiser avec le dramaturge, en se sentant obligé de partager avec lui le sentiment nostalgique d'une patrie perdue et déchirée par la guerre civile qui a causé tant de sang.

Par les titres de ces pièces, Mouawad s'approche d'un poète. Notons que ses titres portent toujours un message à la fois symbolique et imaginaire. Ils symbolisent la capacité de leur écrivain d'animer son imagination, en s'inspirant de la nature pour formuler des titres significatifs. Ils se déroulent tous dans un même cycle dont le noyau est la vie personnelle de Mouawad. Les quatre pièces de son *Quatuor* sont des esprits fictifs qui provoquent chez lui l'envie d'exprimer son conflit intérieur. Étudions d'abord la signification du titre général du *Quatuor*, en révélant comment Mouawad s'est servi de la technique du choix des titres pour mener une recherche concernant son identité perdue.

Le sang, d'après le sens étymologique, est un « *liquide rouge, visqueux, qui circule dans tout l'organisme par un système de vaisseaux.* »⁽¹⁾ Chez Mouawad, le sang pourrait avoir plusieurs sens et la promesse est liée au sang : *le Sang des promesses* désigne à la fois la cruauté de paroles accordées, tenues ou peut-être non tenues. C'est une tension entre la vie et la mort, entre des promesses tenues ou

1- Fouquet, Emanuel, *Dictionnaire, HACHETTE encyclopédique*, Paris, Hachette Livre, 1998, p. 1692



trahies. C'est un spectacle sur la question des origines, d'un spectacle sur la guerre du Liban.

Le sang est un élément très présent dans les œuvres dramaturgiques de Wajdi Mouawad. Dans son *Quatuor*, un grand nombre d'événements importants dans la vie de ses personnages passent par le sang. C'est un élément essentiel dans chacune de ses pièces et plus particulièrement dans celles traitant la guerre et l'identité perdue. Dans *Ciels*, Vincente dicte le sang comme un mot essentiel dans son langage nouveau :

« *Liste des mots sensibles en date du 24 mars /
on va les changer /
on va les changer tout de même / [...]*
Je dicte :
*Peine, Peur, Colère, Chagrin
Père, Mère, Frère, Sœur, Fille, Fils
Sang
Guerre* »⁽¹⁾

Mouawad utilise toujours le mot « sang » dans ses textes, parfois il en parle de manière détournée. Nous trouvons par exemple dans *Forêts* :
« *LOUP : (...) Vous parlez du sang, Douglas, vous parlez de mon sang. Maintenant que je connais l'histoire de mon sang, eh bien, ce sang-là, celui que j'ai dans les veines* »⁽²⁾

Après avoir analysé le titre général du *Quatuor*, nous allons essayer d'étudier les titres des quatre pièces pour indiquer la signification de chaque titre à part :

La première pièce du *Quatuor* est *Littoral* qui nous plonge au cœur du cheminement difficile de l'homme au travers d'un monde ravagé, caractéristique de tout le *Quatuor*.



1-Mouawad, Wajdi, *Ciels*, Leméac, Actes, 2009, p.76

2-Id., *Forêts*, Leméac, Actes, 2006, p.83

Notons que *Littoral* signifie « *qui appartient au bord de la mer.* »⁽¹⁾ Pour Mouawad, il symbolise la liberté, la pureté et le désir d'abandonner la vie cruelle entourée des souvenirs douloureux de son enfance pour vivre dans un autre monde optimiste. Après tant de tentatives pour enterrer le cadavre de son père, Wilfrid a décidé de le jeter à la mer et se débarrasser de ses souffrances pour se reconstruire de nouveau ; aspirant mener une autre vie avec une nouvelle identité.

A travers *Sang des promesses*, l'auteur nous introduit dans un univers clos, étouffant, où l'horreur, présenté par la barbarie de la guerre, se mêle à la fascination, dans une quête de ses origines et de la conscience humaine.

Le même schéma littéraire est donc repris dans le choix des deux pièces suivantes : Mouawad a choisi le titre *Incendies* qui signifie « *grand feu qui, en se propageant, cause des dégâts importants.* »⁽²⁾ A travers la pièce, il symbolise le feu parce que tout au long de la pièce nous affrontons tant de feux ; parmi lesquels, nous voyons l'autobus des musulmans brûlé par les chrétiens, les ruines brûlées à cause de la guerre civile et enfin l'incendie des âmes de Jeanne et Simon quand ils savent que leur père est lui-même leur frère : une incendie abstraite, imaginaire, mais grave.

Le lecteur/spectateur passe aussi par différentes incendies internes concernant les personnages de la pièce : l'incendie de Jeanne qui se brûle en cherchant son identité perdue dans la terre de ses ancêtres. Une suite d'incendies internes et successives des personnages comme celui des deux frères quand ils savent que leur mère est décédée, en leur laissant un testament contenant à son tour l'incendie de son enfance ; ce qui nous



plonge dans les souvenirs ravagés par la guerre civile au Liban. C'est aussi l'incendie de Simon qui se heurte au passé terrible de sa mère et refuse

1-Dubois, Jean, *Dictionnaire du français contemporain*, Paris, Librairie Larousse, 1980, p.697

2-*Dictionnaire encyclopédique 2000*, Paris, Larousse-Bordas/HER, 1999, p.793 de le croire, bien qu'il soit réel.

Pour la troisième pièce, *Forêts* qui signifie une « Grande étendue plantée d'arbres ; l'ensemble des arbres qui croissent sur cette étendue »⁽¹⁾

Ce titre a, pour Mouawad une grande connotation symbolique, indiquant la marée de forêts entourant nos relations humaines que l'écrivain exprime à travers les histoires entrelacées de ses six femmes. Le titre semble être une visite d'un monde entrelacé semblable à l'errance sous d'épais arbres forestiers. Dans ce monde végétal, Mouawad provoque les relations amoureuses et comment elles se multiplient dans la forêt, pour produire de nombreuses familles qui appartiennent à des origines différentes.

Quant à *Ciels* « Espace visible au-dessus de nos têtes, que limite l'horizon. »⁽²⁾, elle a un titre allégorique qui se réfère en même temps à l'air. D'après Mouawad, cette pièce est une tentative de s'échapper vers le futur. Elle est une quête dans l'avenir, une fable qui provoque l'espoir et le désir de se débarrasser du passé lointain et terrible, pour atteindre la perfection d'une nouvelle vie humaine.

Littoral, Incendies, Forêts, Ciels et quatre matières cosmiques : eau, feu, terre, air.

Pour présenter une œuvre inspirée d'une image, il faut qu'elle trouve sa matière ; ce que Bachelard constate dans son œuvre *L'eau et les rêves* :



« l'élément matériel qui lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poésie spécifique »⁽³⁾ C'est par la recréation de cette image que le dramaturge renoue avec le cosmos et se guérit

1- Fouquet, Emanuel, *Dictionnaire, HACHETTE encyclopédique*, Paris, Hachette Livre, 1998, p.744

2- *Dictionnaire encyclopédique 2000*, Paris, Larousse-Bordas/HER, 1999, p.313

3-Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti, 1942, p.5

de sa nostalgie d'union avec l'élémentaire : la terre, l'eau, le feu et l'air. En ce sens, l'image formée « appelle la matière à la naissance, à la vie, à la spiritualité. La littérature est ici directement agissante. »⁽¹⁾ L'image devient aussi le moteur déterminant de la vie psychique, puisque c'est « l'imagination qui produit la pensée »⁽²⁾

Mouawad adhère à la démarche bachelardienne, puisque la lecture de son *Quatuor* nous a permis de comprendre comment le dramaturge répond au dynamisme de l'imagination matérielle, tel que le décrit Bachelard : « nous croyons possible de fixer, dans le règne de l'imagination, une loi de quatre éléments qui classe les diverses imaginations matérielles suivant qu'elles s'attachent au feu, à l'air, à l'eau ou à la terre. »⁽³⁾

Les titres des quatre pièces du *Sang des promesses* évoquent chacun un espace ou un élément cosmique différent. Les quatre éléments se retrouvent dans ces fables de manière à la fois littérale et métaphorique. Ils constituent un ensemble qui fonctionne particulièrement bien : l'eau avec *Littoral*, le feu avec *Incendies*, la terre avec *Forêts*, et enfin l'air avec *Ciels*.

Littoral ou l'eau



Chez Mouawad, l'image cosmique qui caractérise l'eau est sa pièce *Littoral*. Elle est liée à la purification, à la fluidité du désir, au monde pur de l'enfance. Elle éveille naturellement notre imagination cosmique. L'eau, cet élément qui, selon Bachelard, « *accueille toutes les images de la pureté* »⁽⁴⁾

1- Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p.63

2-Id., *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination, du mouvement*, Paris, José Corti, 1992, p.24

3-Id., *L'eau et les rêves*, op.cit., p.4

4-Id., *L'eau et les rêves*, op.cit., p.22

Bachelard écrivait son ouvrage, comme s'il décrirait *Littoral* : « *tout ce que le cœur désire peut toujours se réduire à la figure de l'eau.* »⁽¹⁾ La mer, chez Mouawad, permet à l'homme de traverser des horizons non pavés, où le réel pourrait devenir imaginaire. Mouawad ne connaît donc pas de frontière. L'eau, pour lui, représente l'image illimitée en sa pluralité de formes. L'auteur n'aspire qu'à la recréer.

Ayant choisi l'endroit de sépulture de son père, « *Wilfrid se met à nu* », alors que l'on commence tout de suite à « *déshabiller le père* », c'est parce que Wilfrid « *décide de laver le corps de son père* »⁽²⁾ (L., p. 89). Cette eau devient ainsi symbole d'homogénéité et d'intégrité.

Incendies ou le feu

Mouawad a utilisé cet élément cosmique pour symboliser la psychologie enflammée de ses personnages. En ce sens Bachelard déclare que : « *le feu fut surpris en nous avant d'être arraché au ciel* »⁽³⁾ Et c'est exactement ce feu interne que Mouawad semble souligner dans la pièce, puisque nous



y lisons : « *tous deux fils et fille du bourreau et nés de l'horreur. [...] Ils sont brûlés. /Enflammés par la vérité que vous êtes à leurs yeux* »⁽⁴⁾

Si les héros mouawadiens, dans *Littoral* sortent évolués par leur expérience aquatique ; dans *Incendies* ils se perdent dans une lutte intérieure inégale à la dévorante chaleur de la violence. Si l'eau apaisait souvent la conscience troublée des héros dans la première pièce, le feu la précipite dans un égarement absolu dans la seconde. « *Des quatre éléments constitutifs de l'univers, c'est l'élément du feu qui se*

1-Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, op.cit., p.203

2-Mouawad, Wajdi, *Littoral*, Leméac, Actes Sud 1999, p. 89

3-Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1992, p.58

4-Mouawad, Wajdi, *Incendie*, Leméac, Actes Sud 2003, p.85

rattache aux facultés de l'esprit et qui se trouve à l'origine du monde. »⁽¹⁾ Il

ne s'agit plus d'une initiation heureuse, de la rencontre exaltante avec les forces cachées de la Nature, mais bien d'un affrontement entre l'humain vulnérable et les énergies sanglantes du cosmos.

Forêts (la terre ou le végétal)

Dans son *Quatuor*, le souci, toujours plus constant de Mouawad, comme d'ailleurs celui de Bachelard, est d'habiter dans l'image cosmique du monde.

Dans *Forêts*, Mouawad fait appel aux éléments cosmiques des deux premières pièces, à savoir l'eau de *Littoral* et le feu d'*incendies* : « *c'est autant la pluie que le feu. Un rêve d'eau et une brûlure* »⁽²⁾, pour que *Forêts* devienne ensuite la pièce qui questionne à presque de notre place



d'humain dans le monde, dans un milieu au sein duquel les hommes apprennent à se comprendre. Notre dramaturge signale, dans *Forêts*, la nostalgie de la terre natale de ses ancêtres, la place qui désigne son existence.

Passant ainsi de l'image de l'eau salvatrice dans *Littoral* vers l'image du feu révélateur dans *Incendies*, c'est l'image de la terre ou le végétal qui sera recherchée dans *Forêts* comme le déclare Albert à Odette : « *une terre avec des arbres partout, une rivière, un monde vierge et secret, un paradis [...] un éden enfoncé au cœur de la forêt des Ardennes.*»⁽³⁾ Dans l'imaginaire végétal de Mouawad, la forêt offre l'image d'une plénitude amoureuse positive, à l'abri de la dégradation.

1-Mohamed Loai Hussein, Mai, *Carrefour rhizomatiques de l'écriture dans le théâtre de Wajdi Mouawad, Le sang des promesses et Seuls*, thèse, Université de Alberta, 2014, p.201, disponible sur : https://era.library.ualberta.ca/items/Hussein_Mai_ML_201408_PhD.pdf

2-Mouawad, Wajdi, *Forêts*, op.cit., p. 46

3-Ibid. p. 68

Ciels ou l'air

Après l'étude du monde terrestre dans *Forêts*, et du monde aquatique dans *Littoral*, nous nous dirigerons vers le monde aérien dans *Ciels*. Bachelard décrit cette gradation : « *fluide, mobile, léger, occupant les hauteurs sereines, tandis que la terre et l'eau, plus denses, sont en bas, l'air invite à se délester, à s'élever, à se dématérialiser. Il s'adresse surtout à l'imagination dynamique qui est celle de l'élan aventureux.*»⁽¹⁾ Dans cette pièce, l'élément de la rêverie aérienne crée une suite d'images auditives et visuelles, pour ouvrir la porte à l'insolite et à la légende. Une Nature vaste



naît du souffle dynamique de l'air, comme le confirme Mansuy :
«*l'imagination aérienne est surtout une imagination du mouvement.*»⁽²⁾

Pour Mouawad, *Ciels* est une tentative de se libérer, de s'échapper vers le futur et de se débarrasser du passé, lointain et terrible, pour arriver à la perfection d'une nouvelle vie plus humaine.

De son côté, Bachelard souligne cette libération aérienne, en disant : « *l'air nous libère des rêveries substantielles, intimes, digestives. Il nous libère de notre attachement aux matières : il est donc la matière de notre liberté.*»⁽³⁾

Mouawad utilise aussi l'élément aérien pour universaliser les tensions et les rivalités contenues dans le psyché de ses héros, car « *si le monde est aussi volonté, le ciel bleu est volonté de lucidité*»⁽⁴⁾

Ainsi, l'image de l'espace dans *Ciels*, devient l'une des manifestations les plus probantes de l'élément aérien en tant que puissance libératrice et purifiante.

1-Mansuy, Michel, *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, José Corti, 1967, p.230

2-Ibid., p.254.

3-Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes*, op.cit., p.157

4-Ibid., p.220

1-B- L'écriture narrative de la dramaturgie

L'écriture narrative dramatique tente de relayer une histoire, à l'aide d'un ordre chronologique ou d'une séquence temporelle. Comme une bonne description est souvent nécessaire pour raconter une histoire, les lecteurs doivent maîtriser les éléments d'écriture narrative avant d'élaborer des œuvres de fiction plus longues.



L'écriture narrative de la dramaturgie tente de raconter une histoire, mais peut souvent utiliser la description pour aider les lecteurs à prendre en compte les éléments impliqués. Elle a un point de vue qui est habituellement interne et externe: à la première ou à la troisième personne.

C'est une technique qui invite les lecteurs à continuer à lire. L'écriture narrative de la dramaturgie contient souvent des dialogues ou des conversations entre les personnages ; ce qui aide à faire progresser l'action et permet aux lecteurs de se connecter aux personnages. Alors que l'écriture narrative comprend des descriptions détaillées, l'auteur narratif doit se concentrer sur la lecture d'une histoire logique.

Mouawad est un dramaturge révolté. Ses pièces sont un ensemble de sentiments contradictoires qui renferme beaucoup de récits entremêlés. Pour exprimer sa crise identitaire, il a mis la narration au service de la technique dramaturgique. De même, il utilise les personnages pour raconter ou narrer. Mouawad ne choisit pas un seul narrateur pour prendre en charge tout le récit, mais les narrateurs sont nombreux. Nawal Marwan, le personnage central dans *Incendies*, est une narratrice principale du récit. Dès les premières lignes de cette pièce, Nawal raconte sa vie au passé. C'est elle qui révèle les autres protagonistes. Héroïne de l'histoire, Nawal transmet ses enfants au passé, afin de mieux comprendre leurs origines. Par ses dialogues avec les autres protagonistes, elle revit son histoire, depuis son profond amour pour Wahab à qui elle promet son amour éternel, en disant :

« Je ne pourrai plus te demander de rester dans mes bras même si c'est ce que je veux le plus au monde, même si j'ai la conviction que je serai à jamais incomplète si tu



demeures à l'extérieur de moi, même si, à peine sortie de l'enfance, je t'avais trouvé, toi, et qu'avec toi je tombais enfin dans les bras de ma vraie vie, je ne pourrai plus rien te demander (...) j'ai un enfant dans mon ventre »⁽¹⁾

Uniquement par la parole, Nawal devient la narratrice racontant les épisodes de sa vie au Liban et par la suite au Québec, en passant par la prison de Kfar Rayat, suite à son engagement dans la guerre. Elle se fait même l'héroïne et la narratrice de sa propre histoire.

Mouawad a utilisé la force de la narration dramatique pour révéler sa nostalgie à sa terre natale et pour transférer sa pensée au message qu'il veut faire passer aux générations qui assistent à ses spectacles. Ce choix lui a permis de créer ses personnages, tout en donnant des détails sur leur histoire. Soulignons que l'emploi de cette technique narratologique a permis au dramaturge de posséder plus d'affinités avec son personnage.

Le regroupement des personnages, dans *Incendies*, renforce le désir narratif chez Mouawad. *Incendies* est une structure narrative dont l'intrigue se concentre sur la découverte d'une mémoire oubliée. Il s'agit du récit des histoires qui essaient de découvrir la terre natale des personnages et une tentative de trouver la raison logique de leur existence.

Quant à la pièce *Ciels*, qui est marquée par un style à la fois poétique et narrative, mais qui se rapproche de celui du conte. Ce sont de petites histoires ou plutôt de petits contes qui se combinent pour former enfin le récit final. Des relations familiales qui s'entrelacent pour produire le style narratologique de la pièce.

1-Mouawad, Wajdi, *Incendies* op.cit., p.22

La narration dramatique, dans *Ciels*, met en scène une cellule antiterroriste qui a comme mission d'interdire une attaque internationale. Le récit est au présent et n'a aucune relation avec le passé.

« *Maintenant, Maintenant !*
Hic! Hic!
Voici venu le sang hoquetant
Voici venue la horde hoquetante
Des amis, des dames »⁽¹⁾

Au fil de la pièce *Littoral*, nous remarquons une histoire théâtrale caractérisée par le mode narratif. Il y a un ordre chronologique des faits du récit, ayant lieu au fur et à mesure de la succession temporelle des événements cités par le protagoniste Willem. Tout au long de la pièce, il raconte l'histoire perpétuelle de sa quête inquiétante.

2- L'œuvre et son organisation

L'examen de la première forme caractéristique de l'écriture mouawadienne montre que *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* sont constituées à des degrés différents. Les quatre pièces contiennent un considérable jeu d'échange de mots, de questions et de réflexions. Ce jeu s'organise selon des axes structurels très importants. L'organisation de chaque pièce se divise en quelques éléments : (fables, dialogues, monologues et didascalies) précisés en tête de la pièce par une préface qui donne des indications sur les raisons pour lesquelles l'auteur a repris cette œuvre et quelle a été sa technique. La préface peut nous donner des informations concernant la genèse de l'œuvre et les difficultés que l'auteur a rencontrées.



Après la préface (un paratexte auctorial d'après Gérard Genette), il y a une liste inaugurale qui représente les protagonistes de la pièce et qui précède généralement

1-Mouawad, Wajdi, *Ciels*, op.cit., p.15

le dialogue. C'est l'une des traditions du texte dramaturgique qui présente les personnages et les noms des comédiens. Ces indications peuvent parfois être accompagnées d'une brève description du statut social et de la nature du personnage.

Nous traitons, dans cette partie, les éléments de l'organisation de l'œuvre dramaturgique :

2- A- Fables

La fable comme l'explique Jean Pierre Ryngaert « *se construit à partir de l'action dramatique envisagée comme la somme des actions et des événements.* »⁽¹⁾ Tandis que Patrice Pavis ajoute que la fable est « *La mise en place chronologique et logique des événements qui constituent l'armature de l'histoire représentée.* »⁽²⁾

La fable est un récit fictif, dont l'enchaînement des actes, des paroles et des événements, dans le texte théâtral, impose à l'auteur de construire des histoires imaginaires sur les personnages, en s'adoptant les faits de la société et de la vie humaine.

Nous abordons la structure dramaturgique des quatre pièces, en exposant successivement les quatre fables constitutives.

La narration occupe une place très importante dans l'écriture de Mouawad. C'est un grand poète qui possède le talent de raconter ce qui se



déroule autour de lui. La fable, dans ses pièces, varie entre différentes périodes. Il dépend de sa volonté de raconter et de citer des événements et des faits personnels. La scène théâtrale, dans ses pièces, est un miroir qui reflète l'oppression de la guerre, l'identité perdue et la nostalgie à sa terre natale.

1- Ryngaert - Jean Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op.cit., p. 50

2- Pavis - Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Édition Sociales, 2003, p. 132

Les pièces de Mouawad sont un ensemble de sentiments contradictoires qui racontent des histoires. *Littoral* est la première pièce du *Sang des promesses*. C'est une histoire théâtrale narrative. Tout au long de la pièce, Mouawad tisse l'histoire de la quête identitaire de Wilfrid. Au cours de son voyage de recherche, ce protagoniste a rencontré de nombreux personnages qui lui rappellent son enfance. Ils l'accompagnent jusqu'à la fin de sa quête qu'il termine en jetant le corps de son père à la mer, décidant d'oublier complètement le passé.

Les événements, situés chronologiquement tout au début de la fable, sont peu à peu dévoilés, mettant en place les ressorts de l'intrigue. Les personnages, que Wilfrid a rencontrés durant son chemin, contribuent à motiver l'action présentée sur scène et en même temps ce sont eux-mêmes qui racontent les événements passés.

Jean Pierre Ryngaert trouve que les « *comédiens et metteurs en scène se font fabulateurs, recherchent leur propre fable et l'inscrivent dans le texte en fonction de leur époque* »⁽¹⁾



Ciels, deuxième pièce de Wajdi Mouawad, est marquée par un style poétique. Cette fable est un échappement vers le futur ; donc la temporalité de la fable est la même que celle de l'intrigue. Il y a une absence humaine spatiale, on ne trouve que des moyens de nouvelles technologies qui remplacent les voix des personnages. Les fables se passent dans des lieux différents comme le Québec, le Moyen-Orient et la France.

Incendies est une tentative de découvrir la terre natale des personnages, de trouver la raison logique de leur existence. C'est une structure narrative dont l'intrigue se concentre en la découverte de la mémoire oubliée. L'enchaînement des événements

1- Ryngaert - Jean Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op.cit. p. 109 de la pièce repose sur la problématique de la quête d'identité perdue qui constitue les récits racontés. Le point de départ de la pièce était la mort de la mère Nawal ; et tout au long de la fable, les spectateurs peuvent suivre une succession temporelle des faits. Lorsque les deux jumeaux ont connu la vérité de leur mère, celle de leur père et de leur frère, ils ont pris la décision d'accepter leur tâche et de commencer le voyage du retour à la recherche des réminiscences. Pour déceler leur identité, ils sont obligés de recourir au passé de leur famille pour découvrir la réalité.

Forêts est la pièce dont l'intrigue est la plus complexe et la plus longue. Les événements de cette fable se prolongent sur plus de sept générations. Des relations familiales qui s'entrelacent pour produire le genre narratif de la pièce.



Forêts est aussi une fable qui contient beaucoup d'événements. Le déroulement de l'action s'étend sur différentes époques et différents pays. La succession des faits, au sein de l'intrigue de la fable, montre qu'à travers le passé, Loup (la protagoniste) cherche l'occasion pour dévoiler le passé ; elle voudrait achever sa tâche et rechercher son identité perdue.

De ce fait, « *la fable donne la clé de la dramaturgie et révèle comment la mise en scène est ficelée, ancrée dans l'espace-temps, soumise à des choix dramaturgiques.* »⁽¹⁾ La fable est donc, selon Patrice Pavis, « *la mise en place chronologique et logique des événements qui constituent l'armature de l'histoire représentée.* »⁽²⁾

Enfin, nous remarquons que le statut narratif et fabuleux des dialogues, dans les pièces de Mouawad, reste à peu près le même, avec l'histoire racontée par la didascalie ou les signes de la mise en scène.

1-Pavis, Patrice, *l'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 268

2-Ibid., p.132

2-B- Les intrigues

Dans le *Quatuor*, l'intrigue est centrée sur une blessure familiale provenant d'une faute suprême, ouvrant sur un abîme déstructuré.

Au sein d'*Incendies*, l'intrigue apparaît d'emblée bien complexe : deux jumeaux découvrent l'existence de leur père et leur frère par l'intermédiaire du testament de la mère. Celle-ci s'est enfermée dans un mutisme inexplicable, durant ses dernières années. Et cela en plus de l'intrigue qui débute avec un lot d'énigmes.



Cette pièce de Mouawad n'est pas linéaire : le passé de Nawal s'entremêle avec son présent. Au sein d'une même scène, des personnages qui se trouvent au Liban au temps de la guerre peuvent intervenir avec d'autres qui se trouvent au Québec. Ces personnages se croisent souvent sans se voir. La manière dont se présente la pièce de Mouawad ne manifeste apparemment aucune prétention à la simplicité. Le spectateur immergé, dans cette intrigue complexe où un grand nombre de mystères sont à débrouiller, est ainsi à l'affût du moindre indice.

L'intrigue fabuleuse, dans *Ciels*, met en scène une cellule antiterroriste qui a la mission d'interdire une attaque internationale. L'événement se passe au présent. Il n'a aucune relation avec le passé.

« *Maintenant, maintenant !
Hic! Hic!
Voici venu le sang hoquetant
Voici venue la horde hoquetante* »⁽¹⁾

L'intrigue, dans *Forêts*, est très longue. Elle se constitue en même temps d'événements complexes. C'est un récit où les événements s'allongent sur plus de

1-Mouawad, Wajdi, *Ciels*, op.cit., p.15

sept générations. Les relations familiales s'entrelacent pour produire enfin le genre narratologique de la pièce.

Après l'étude de l'intrigue, nous allons essayer de jeter un peu de lumière sur les éléments essentiels qui construisent chaque texte dramaturgique : un texte théâtral se divise en deux parties importantes ; et dans le cadre de



l'adaptation, les deux sont à étudier : le dialogue, le monologue, la tirade qui « est une sorte de monologue dans un dialogue. Il y a tirade lorsque la réplique de l'un des personnages est assez longue et significative pour que l'on ait l'impression d'entendre un monologue. »⁽¹⁾ sans oublier les didascalies. Commençons par l'analyse de la première partie :

2-C- Le dialogue

Le dialogue est « l'ensemble des paroles échangées entre les personnages d'une pièce de théâtre. »⁽²⁾ Le rapport textuel dialogue-didascalies est variable selon les époques historiques. Les didascalies peuvent occuper une place considérable dans le théâtre contemporain, chez Adamov et Genette, où le texte didascalique est d'une importance, d'une beauté et d'une signification extrêmes.⁽³⁾

Un dialogue, dans un spectacle, assume totalement la transmission des informations et la présentation des personnages au public ou au lecteur. Véronique Stemberg souligne que « le dialogue dramatique doit faire passer toutes les informations nécessaires à une bonne intelligence de l'intrigue. »⁽⁴⁾

1- Décote, Georges -Viegnes, Michel, *Problématiques essentielles*, op.cit. p. 42.

2-Fouquet, Emanuel, *Dictionnaire, HACHETTE encyclopédique*, Paris, Hachette Livre, 1998, p. 548

3- Cf. Ubersfeld, Anne, *Lire le Théâtre*, Paris, Édition sociales, 1982, pp.20-21

4- Stemberg, Véronique, *théâtre et théâtralité : une fausse tautologie*, Paris, Poitiers, 1996, p. 52



Le dialogue est donc le véritable échange entre les personnages, dans l'œuvre dramaturgique. Michel Pruner précise que « *Même quand deux locuteurs semblent se parler, il peut s'agir d'un faux dialogue, si les personnages ne se livrent pas à un véritable échange.* »⁽¹⁾ Ces échanges doivent être conformatifs d'idées et d'actions. Il ajoute encore que « *L'enchevêtrement des répliques qui se croisent sans se répondre peut donner une impression d'obscurité* »⁽²⁾

Le dialogue occupe une grande valeur dans la communication dramaturgique de Wajdi Mouawad. Il se manifeste comme un instrument communicatif dans la construction de la technique dramaturgique.

Les protagonistes, dans les pièces de Mouawad, ont un engagement d'accomplir, poussés par la force de la parole discursive, une mission obligatoire consacrée seulement à découvrir leur identité perdue.

Les dialogues, dans les pièces corpus, se présentent sous forme d'un échange mutuel entre les personnages dont le problème est toujours la recherche de l'identité perdue. Les questions, dans ces dialogues, s'enchaînent entre les personnages, pour transmettre une information explicite et directe au spectateur/lecteur.

« *Antoine : Qu'est-ce qui s'est passé cette journée-là ?*

Jeanne : A l'époque, elle suivait une série de procès au Tribunal pénal international.

Antoine : pourquoi ?

Jeanne : ça concernait la guerre qui a ravagé le pays de sa naissance.

Antoine : Mais cette journée-là ?

Jeanne : Rien. Rien. J'ai lu et relu cent fois le procès-verbal pour essayer de comprendre »⁽³⁾



- 1- Pruner, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan, 2001. p.96
- 2- Ibid. p. 100
- 3-Mouawad, Wajdi, *Incendies* op.cit., p.58

Ce long discours, entre Antoine et Jeanne, est comme une demande d'une information directe et spatiale dont la cible implicite est de découvrir leurs origines, en découvrant les déplacements de la mère énigmatique.

Au cours de cette étude de dialogue, il serait indispensable de présenter le rôle du monologue, qui joue un rôle principal au niveau de l'action. Il sert à l'exposition, il suspend ou anticipe l'action créée. Du point de vue des personnages, il éclaire les sentiments, dévoile et privilégie la délibération. Il peut en outre donner le ton et conférer un statut de témoin aux spectateurs.

2-D- Le monologue

C'est le « *discours qu'un personnage se tient à lui-même pour évoquer le passé, exprimer un sentiment, présenter une situation.* »⁽¹⁾ Au théâtre, un monologue est une scène où l'acteur est seul (ou se croit seul) et parle pour lui-même mais à haute voix pour être entendu par les spectateurs.⁽²⁾

Le monologue permet notamment de révéler les sentiments intérieurs d'un personnage.

Le monologue est un discours à la première personne, mais « *sans destinataire* »⁽³⁾ il révèle ce que pense le personnage ; celui-ci parle à lui-même, le lecteur/spectateur comprend avec ses émotions, ses réflexions, ses conduites et ses décisions. Ce monologue, d'après Pruner, « *peut parfois devenir système dramaturgique. La pièce entière se réduit alors à*



un ressassement où la dynamique du discours s'englué dans l'impossibilité du personnage de communiquer avec autrui. »⁽⁴⁾

- 1- *Dictionnaire encyclopédique 2000*, Paris, Larousse-Bordas/HER, 1999, p. 1036
- 2-Cf., Claude Hubert, Marie, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005, p.96
- 3- Décote, Georges -Viegnes, Michel, *Problématiques essentielles*, op.cit., p. 40
- 4-Pruner, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, op.cit. p.94

La fonction d'un monologue est multiple. Souvent, le personnage s'adresse à lui-même ou à sa propre conscience, analyse ses actions passées ou prémédite celles qu'il va accomplir. Il donne de la profondeur à l'intrigue ainsi qu'aux personnages.

Le monologue pourrait toujours, selon Pruner « *devenir système dramaturgique.* »⁽¹⁾ Il occupe une place importante dans le Quatuor de Mouawad. Notons que le monologue occupe la plupart de la pièce *Rêves*, dans laquelle, le héros évoque ses douleurs physiques et morales de la perte de ses origines, et de la nostalgie de son pays natal.

Willem se trouve tout seul sur scène pour se plaindre de la privation de l'amour familiale et sa chaleur. Il adresse un discours à un personnage imaginaire qui se trouve seulement dans la mentalité fictive de Mouawad. Ce personnage incarne le destinataire à qui il s'adresse et Willem évoque sa solitude pour l'aider à retrouver une solution :

« *Je suis Soulaymâân au yeux liquides ! â
Et je suis debout, face à la mer.
[...]
Et la mer se soulève en mille furies
Je la regarde et je reconnais en elle
Tout ce qui fait mon propre architecture ;*



*Son chaos et sa beauté [...] J'interpelle l'horizon furieux,
Et je lui dis que je suis venu écrire la parole de chaque amour »⁽²⁾*

Dans *Incendies*, le monologue garde une grande valeur ; Jeanne le protagoniste a adressé ce que Décote appelle « *une sorte de dialogue intérieur* »⁽¹⁾ à sa mère qui est morte. Il l'interroge :

« *Pourquoi tu ne nous as riens dit ? On t'aurait tellement aimée. Tellement été fier de toi. Tellement défendue. Pourquoi tu ne nous as rien dit ! pourquoi je ne t'ai*

1- Pruner, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, op.cit. p.94

2-Mouawad, Wajdi, *Rêves*, Leméac, Actes Sud, 2002, pp. 63-64

3-Viegnes, Michel, *Problématiques essentielles*, op.cit. p. 41

jamais entendue chanter, maman »⁽¹⁾

A travers ce monologue, Jeanne exprime son amour à sa mère.

Quant à *Littoral*, la technique du monologue y est présentée au début de la pièce pour montrer une quête identitaire spatiale : Wilfrid parle à soi-même, en exprimant la recherche de ses origines, lorsqu'il a été informé de la mort de son père.

Wilfrid se trouvait devant une double quête, la première est le lieu où il va enterrer le corps de son père, la deuxième est sa terre natale. Il a commencé un monologue pour essayer de faire face à ses responsabilités.

Dans les œuvres de Wajdi Mouawad, les monologues ne s'adressent pas à quelqu'un [lecteur/spectateur] mais, comme parole ouverte sur le monde, ils sont consacrés à l'exil et à l'identité perdue.

Comme le lecteur remarque dans les deux pièces, *Incendies* et *Forêts*, il y a justement à chaque fois une parole qui se libère, qui devient plus lyrique



et poétique, qui se déploie sous la forme de monologues. C'est étrange parce que la parole semble véritablement adressée à quelqu'un et traversée le silence, pour recréer une communauté. En effet, ces monologues ne paraissent pas adressés à un individu, mais comme messages ouverts sur le monde ; projetés, ils se déploient de manière plus frontale, grâce au chemin qui a été parcouru, à l'exil et au détour vécus.

Outre l'étude du dialogue et du monologue, nous nous intéressons à l'étude des didascalies qui font partie intégrante des composantes du texte dramaturgique.

2 – E - Les didascalies

Les didascalies ou les indications scéniques sont notées par l'auteur dans le texte dramaturgique, adressées au metteur en scène ou au lecteur. Leur fonction, comme

3-Mouawad, Wajdi, *Incendies* op.cit., p.96
le précise Anne Ubersfeld, est « *de commander et de programmer la construction des signes de la représentation dramaturgique.* »⁽¹⁾

Les indications sont utiles à deux niveaux. Elles aident le metteur en scène et les acteurs à comprendre l'action et comment peut-elle être présentée, elles dirigent aussi les acteurs dans l'interprétation de leurs rôles et en leur donnant des idées sur le ton de la voix, les émotions, les mouvements, les gestes, et les tours de parole...etc. Elles fournissent au lecteur/spectateur un univers virtuel de la pièce concernant le temps, l'espace et l'apparence des comédiens.



Dans le monde de la dramaturgie, on peut trouver des pièces qui comportent une part restreinte des indications ; mais d'autres sont presque des pièces didascaliques du début jusqu'à la fin.

Jean-Pierre Rynngaert constate que :

« A l'origine, dans le théâtre grec, les didascalies étaient destinées aux interprètes. Dans le théâtre moderne, ou l'on parle d'indications scéniques, il s'agit des textes qui ne sont pas destinés à être prononcés sur scène, mais qui aident le lecteur à comprendre et à imaginer l'action et les personnages. Ces textes sont également utiles au metteur en scène et aux acteurs pendant le travail de répétitions. »⁽²⁾

Les didascalies sont intercalées dans le dialogue écrit, mais n'en font pas partie, et ne sont donc pas destinées à être prononcées sur scène. Ce sont des indications scéniques *« que l'on appelle plus volontiers de nos jours les Didascalies »⁽³⁾*, c'est-à-dire les informations relatives au lieu de l'action, aux gestes ou déplacements des personnages, aux intonations, aux bruits, aux costumes, ... etc.

1 -Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, Belin, Paris,1996, p.17

2- Rynngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op.cit., p. 40

3-Larthomas, Pierre, *Technique du théâtre*, op.cit., p.17

Il y a deux genres de didascalies (initiales et fonctionnelles) que nous avons choisi d'appliquer sur les pièces de Wajdi Mouawad.

Didascalies initiales

Ces didascalies contiennent la liste des personnages, en insistant sur leur âge, leur caractère, leur costume, le lieu et le moment où se situe l'action. Elles comprennent leurs noms, en désignant avant chaque réplique le nom du locuteur. La didascalie initiale est une identification de l'œuvre théâtrale.



Elle se trouve parfois au début de chaque scène pour informer le spectateur/lecteur de ce qui va passer sur la scène et l'introduire dans l'action.

Dans *Incendies*, par exemple, elle est : « *Jour. Eté. Bureau de notaire.* » (I., p. 13) Cette didascalie donne des informations sur le lieu et le temps où se passe l'événement. Cette scène s'intitule Notaire, c'est-à-dire que le sous-titre informe le lecteur ou le spectateur sur les effets de ce spectacle. C'est grâce à ce titre que nous avons une idée générale sur ce qui se déroule dans la situation présentée. Donc, nous avons des informations plus précisées qui indiquent les conditions de cet événement.

Un autre exemple : « *Nawal (14 ans) est dans le bureau* » (I., p. 32) Mouawad désigne ici précisément l'âge de Nawal et le lieu où se passe l'action.

Pour mieux découvrir les caractéristiques de la didascalie initiale, nous citons autres exemples :

« *Jour. Scène d'un théâtre. Antoine est là !* » (I., p.45)

« *Chez Hermile Lebel.*

Dans son jardin.

Hermile. Jeanne. Simon » (I., p.67)

1-Mouawad, Wajdi, *Incendies* op.cit., p. 13

2-Ibid., p.32

3-Ibid., p.45

4-Ibid., p.67

« *Jeanne dans une cabine téléphonique a pièces.*

Simon au centre d'entraînement.

Jeanne et Simon parlent en même temps. » ⁽¹⁾

« *Hermile Lebel et Simon au milieu du désert* » ⁽¹⁾



Il est aussi clair, dans *Ciels*, la présence de trois éléments distinctifs des didascalies initiales :

« *Jardin d'une cour intérieure.*
Centaines de statues.
Deux hommes.
Matin. » (C., p.15)

« *Matin. Salle de travail. Une voix surgit.* » (C., p.20)

« *Dans le jardin. Dolorosa s'adresse aux statues.* » (C., p.54)

Dans ces didascalies initiales, Mouawad donne des fragments sur les lieux des actions, lieu clos/ lieu ouvert, parfois en alternant les deux : *salle de travail* (lieu clos), *dans le jardin* (lieu ouvert). Il identifie les personnages dans chaque acte et recourt à la temporalité visuelle (matin).

Didascalies fonctionnelles :

Les didascalies fonctionnelles se classent en trois catégories essentielles : didascalies descriptives, didascalies performatives et didascalies musicales. Les didascalies descriptives décrivent les personnages, les lieux et les actions. Les didascalies performatives semblent constituer, à elles seules, des actions complètes. Les didascalies musicales sont enfin liées au rythme de la parole et à la musicalité :

1-Mouawad, Wajdi, *Incendies* op.cit., p. 96

2-Ibid., p.111

3-Id., *Ciels*, op.cit., p.15

4-Ibid., p.20

5-Ibid., p.54



répétitions, effet d'écho, chanson, etc.

Citons cet exemple d'une didascalie fonctionnelle présentée par un discours entre Antoine et Jeanne, sous forme d'un des modes de paroles d'échange interrogatif et affirmatif liés au sujet du tribunal :

« Antoine : Pourquoi ?

Jeanne : ça concernait la guerre qui a ravagé le pays de sa naissance.

Antoine : Mais cette journée-là ?

Jeanne : Rien. Rien. J'ai lu et relu cent fois le procès-verbal pour essayer de comprendre »⁽¹⁾

Bien que l'analyse caractéristique et psychologique du personnage mouawadien est généralement dans les dialogues, les données sur ces personnages peuvent être indiquées directement par l'auteur dans les didascalies même si ceci ne se réalise que rarement

L'une des principales fonctions des didascalies est la description d'actions. Dans *Incendies*, par exemple, certaines didascalies marquent la fin des scènes par une action : « Simon referme le cahier » (scène 29. P.54) ; « elle raccroche » (scène 27. p.52). Au contraire, certaines peuvent débiter une scène : « Simon ouvre le cahier » (scène 29. P.43), cette indication scénique est importante, car toute la scène se base sur elle. Dans la même scène, une didascalie montre une action dans le but de revenir à la réalité, et passer d'une voix d'un personnage à une autre : « (lisant dans le cahier rouge) », Nawal laisse place à Simon. Dans la scène 19 les indications scéniques concernent les mouvements et les actions des acteurs sur scène : « Jeanne et Simon rejoignent Hermile » et « Nihad se relève, épaulé son fusil et tire de nouveau », (p.52) ce terme nous indique la répétition de l'action.



1-Mouawad, Wajdi, *Incendies* op.cit., p. 58

Bibliographie

1- Corpus

- Mouawad, Wajdi, *Littoral*, Leméac, Actes Sud 1999
- Id., *Incendie*, Leméac, Actes Sud 2003
- Id., *Forêts*, Leméac, Actes, 2006
- Id., *Ciels*, Leméac, Actes, 2009

II - Autres pièces de Wajdi Mouawad

- , *Rêves*, Leméac, Actes Sud, 2002
- , *Seules*, Actes Sud, 2008

III - Œuvres et articles consacrés à la dramaturgie

- Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination, du mouvement*, Paris, José Corti, 1992
- Id., *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960
- Id., *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti, 1942
- Id., *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1992, p.58



- Butor, Michel, *Production de l'intérêt romanesque*, Ed. Mouton, 1993
- Claude Hubert, Marie, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005,
- Dubois, Jean, *Dictionnaire du français contemporain*, Paris, Librairie Larousse, 1980
- Décote, Georges, *Le théâtre Problématique essentielles*, Hatier, Paris, 1992
- Fouquet, Emanuel, *Dictionnaire, HACHETTE encyclopédique*, Paris, Hachette Livre, 1998
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Edition Seuil, 1987
- Hamon, Philipe, *texte et idiologie*, Paris, PUF, col. Ecriture, 1984
- Larthomas, Pierre, *Technique du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992
- Mansuy, Michel, *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, José Corti, 1967
- Mohamed Loai Hussein, Mai, *Carrefour rhizomatiques de l'écriture dans le théâtre de Wajdi Mouawad, Le sang des promesses et Seuls*, thèse, Université de Alberta, 2014, p.201, disponible sur : https://era.library.ualberta.ca/items/Hussein_Mai_ML_201408_PhD.pdf
- Nasr, Fatma, *Approche des indices paratextuels dans Un été sans juillet de Salah Guemerich*, article dans la revue de la faculté des lettres université de Benha, 2017
- Pavis, Patrice, *l'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012
- Pruner, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan, 2001
- Reuter, Yves, « L'objet livre », in *Pratique, littérature, didactique*, n°32, 1981. La littérature et ses institutions
- Ryngaert - Jean Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991



- Stenberg, Véronique, *théâtre et théâtralité : une fausse tautologie*, Paris, Poitiers, 1996
- Ubersfeld, Anne, *Lire le Théâtre*, Paris, Édition sociales, 1982
- Id., *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, Belin, Paris, 1996

Dictionnaire

- Dictionnaire encyclopédique 2000*, Paris, Larousse-Bordas/HER, 1999
- Pavis - Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Édition Sociales, 2003

:Quatuor The Blood of Promises الخصائص الشكلية للكتابة الدرامية في**(الساحل والحرائق والغابات والسموات) بواسطة وجدي معوض**

إعداد

ماهر عبد الحميد محمد صالح

أ.د. نادية إبراهيم عارف

أستاذ متفرغ في الادب الفرنسي المقارن والحضارة الفرنسية كلية الآداب _ جامعة طنطا

أ.د فاطمة محمود علي نصر

أستاذ بقسم اللغة الفرنسية والادب الفرنسي كلية الآداب _ جامعة طنطا

د. ألفت أحمد

مدرس بقسم اللغة الفرنسية كلية الآداب _ جامعة طنطا

المستخلص: في هذا البحث ، سنقوم بتحليل قطع الرباعية (دماء الوعود) من وجهة نظر شكلية بحتة ، ونبين كيف استخدم وجدي معوض الخصائص الشكلية لتنفيذ سعيه وراء الهوية المفقودة بسبب الحرب. منفي.

لحساب تنظيم وهيكل العمل الدرامي لوجدي معوض ، سنحاول استيعاب هذا العمل (جميع أجزاء الرباعية: في جوهرها المادي ، أي بالطريقة التي ، وفقاً لرينجارت " . تنظيمها السطحي الحاضر في شكل كتاب " (١) لذلك سنكون مهتمين ، أولاً وقبل كل شيء ، ببعض العلامات الملموسة ، التي تبدو مهمة ، والتي سنقتصر على: العناوين والكتابات السردية للنص الدرامي.

سنكشف ، في الجزء الثاني ، الهياكل العميقة لأجزاء الرباعية ، ونحصرها في النقاط الخمس التالية: الخرافات ، والمؤامرات ، والحوار ، والمونولوج ، وفي النهاية اتجاهات المرحلة.

الكلمات الإفتتاحية: الساحل والحرائق والغابات والسماء.