



Gorgô et l'enfant, ou le point nodal de la création selon Wajdi Mouawad

Carole Guidicelli

► To cite this version:

Carole Guidicelli. Gorgô et l'enfant, ou le point nodal de la création selon Wajdi Mouawad. Georges Banu. L'enfant qui meurt : motif avec variations, L'Entretemps, 2010, Collection Champ théâtral. hal-03807477

HAL Id: hal-03807477

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03807477>

Submitted on 9 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Gorgô et l'enfant, ou le point nodal de la création selon Wajdi Mouawad

Carole Guidicelli

« L'enfance est un couteau planté dans la gorge » : cette phrase leitmotiv qui parcourt les textes de Wajdi Mouawad traduit, selon ses différentes déclinaisons, soit la fin de l'enfance, soit sa privation, soit l'interdit de mémoire dont elle se trouve frappée, et fait de l'auteur québécois d'origine libanaise le dramaturge des blessures de l'enfance. Nombreux sont, dans son œuvre théâtrale et romanesque, les enfants ou les adolescents qui disparaissent loin des adultes, même si le plus souvent ils sont retrouvés après leur fugue : Alphonse s'enfuit de chez lui pour se réfugier dans le monde merveilleux de son *alter ego* imaginaire Pierre Paul René (*Alphonse*) ; Wahab, âgé de quatorze ans, fugue parce qu'en rentrant chez lui, un soir, il ne reconnaît plus sa mère ni sa sœur (*Visage retrouvé* ; *Un obus dans le cœur*) ; Julie, témoin de la mort de sa grand-mère, décide de s'enfermer avec son chien et le cadavre de la vieille femme dans la cave de l'immeuble pour attendre la Mort et « lui casser la gueule » (*Pacamambo*). Retrouvée *in extremis* après trois semaines de claustration, la petite fille a pu survivre à sa rencontre avec la Mort grâce au pouvoir d'un rêve, celui de Pacamambo, que lui avait transmis sa grand-mère.

Mais surtout, plusieurs enfants meurent (un bébé dans *Incendies*, un petit garçon dans le roman *Visage retrouvé* et son adaptation théâtrale *Un obus dans le cœur*), parfois sous le regard d'un autre enfant. D'autres encore sont soustraits de justesse à la mort dès leur plus jeune âge, comme les jumeaux Simon et Jeanne que le geôlier de la prison où ils sont nés ne se résigne pas à noyer dans *Incendies* ; ou encore, dans *Forêts*, la petite Luce, confiée à l'âge de quelques mois à un aviateur canadien pour lui épargner la déportation en camp de concentration.

L'enfant, dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, est donc le plus souvent celui qui voit la mort en face, traversant cette expérience à la manière de l'écrivain, qui ne fait pas mystère de l'un de ses derniers souvenirs d'enfance au Liban, à l'âge de sept ans, peu avant l'exil de sa famille en France. Ce souvenir, daté précisément du 13 avril 1975, n'est pas un simple épisode autobiographique, dont a été témoin le petit Wajdi Mouawad depuis le balcon de l'appartement familial, c'est aussi un événement de portée collective puisqu'il marque le début de la guerre civile au Liban. C'est en termes très simples et de façon elliptique que

Mouawad le rapporte à Jean-François Côté dans *Architecture d'un marcheur*, en évoquant son voyage au Liban, en 2001, et son retour dans l'appartement de son enfance :

J'ai revu le fameux balcon. J'y jouais lorsque la guerre du Liban a débuté le 13 avril 1975. C'était en bas, dans la rue. Tous les Libanais s'en souviennent. Un autobus rempli de civils palestiniens a été mitraillé par des milices chrétiennes pour venger l'assassinat de leur chef par les milices palestiniennes. Ils ont arrêté un autobus et ils ont tiré. Je l'ai vu depuis le balcon. Je me suis placé là où j'étais quand, petit, j'ai regardé ce massacre ; j'ai regardé dans la rue et j'ai essayé de me souvenir comment l'autobus était positionné et où était placé l'un des tireurs. C'était très clair.¹

Cette scène traumatique qui fait plusieurs fois retour, avec des variantes, sous la plume de Mouawad, s'organise néanmoins selon deux constantes : la focalisation, parmi les victimes du bus, sur la mort d'un enfant, et la mise en valeur de la position du spectateur de la scène, lequel est lui aussi souvent un enfant. Élément structurant de l'œuvre, elle en est le point d'articulation et la matrice, elle cristallise toutes les interrogations sur la nécessité de l'écriture et la manière de construire le récit. Elle est le nœud de la création.

L'enfant spectateur de sa propre mort, ou la rencontre avec Gorgô

Dans son roman *Visage retrouvé*, publié en 2002 mais qu'il dit avoir porté en lui depuis les prémises de son activité d'écriture, Wajdi Mouawad construit le récit à partir de cette scène fondatrice. Le roman s'ouvre avec la voix du narrateur, à la première personne, voix qui se substitue à celle d'un enfant, Wahab ; celui-ci, à quatre ans, ne parle toujours pas parce que, perdu dans la contemplation des merveilles du monde, il n'éprouve pas le besoin de la médiation du langage. Rythmés par le retour cyclique des ans en ouverture (« Je suis né il n'y a pas longtemps », « J'ai cinq ans », « J'ai six ans », « J'ai sept ans depuis hier »), les tout premiers chapitres, très brefs, se terminent invariablement sur le constat que « le temps passe », jusqu'à l'année des sept ans après laquelle « le temps ne passe plus de la même manière ». Avec l'irruption de l'événement historique dans la vie de l'enfant (même si celui-ci ne le perçoit évidemment pas comme tel), c'est la beauté du monde qui disparaît et le pire cauchemar qui s'épanche dans la vie réelle. Parmi la foule entassée dans le bus qui s'arrête à un feu rouge, alors qu'il attend sa mère devant le bureau de tabac où elle est entrée, Wahab distingue un jeune garçon : « Un enfant de mon âge me sourit. Je m'approche. Je lève la

¹ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Leméac, Montréal, 2005, p. 79.

main. »² Spontanément, une relation amicale naît entre eux : « Le garçon me lance, par dessus la cohue : *Ki el yôm byo'dar baad yodhar mén el layl ?* C'est une phrase de la chanson : *Comment le jour peut-il encore sortir de la nuit ?* Je fais semblant que je suis une danseuse du ventre. J'exécute des mouvements. On rigole. Lui dans l'autobus, moi dans la rue. »³ Quand les miliciens arrivent et s'en prennent au bus, « mon ami ne me quitte pas des yeux »⁴ ; quand ils l'aspergent d'essence, même chose : « Je regarde mon ami. Il est trempé. Il fait chaud. Il a les yeux grands ouverts »⁵ ; quand le bus s'embrase : « Je fixe les yeux de mon ami. Il me regarde toujours. La fumée me fait pleurer. Ça sent la viande cramée. Je suis seul. »⁶

À aucun moment le lien par le regard entre les deux enfants ne s'est perdu. L'un a été anéanti par le feu sous le regard médusé de l'autre. Les deux garçons sont semblables, l'un dans le bus et l'autre pas ; l'un est spectateur, l'autre victime, tous deux impuissants, en miroir, comme si l'un avait péri de voir son double, peut-être ; et comme si, pour le survivant, le fait de voir ce double de lui-même mourir en direct, sans médiation, était aussi une façon de mourir. Wahab, dès lors, a vu la mort en face ; il s'est vu mourir et a survécu. Passer par cette expérience impossible, assister à sa propre mort, n'est pas sans conséquence grave : celui qui la traverse devient un initié ou un fou, à placer, si l'on cherche des repères parmi les récits anciens, dans la lignée des Héraclès, Thésée ou Orphée.

Ce spectacle est d'autant plus angoissant pour l'enfant que la mort s'y donne à voir sous l'apparence d'une « femme aux membres de bois », entre la statue et le fétiche, prodige de l'invisible rendu visible, de l'inanimé qui s'anime :

[...] dans l'éclat des flammes, à l'intérieur de la carcasse rougeoyante de l'autobus, j'aperçois la silhouette d'une femme vêtue de noir avancer vers mon ami. Ses mains et ses bras sont de bois, son visage voilé. Cette femme n'existait pour personne avant. Elle n'avait pas de corps, pas d'âme, rien. Elle est née du feu, et maintenant elle est là, je la vois, je la vois saisir mon ami à la gorge, je la vois lui tordre le cou, lui arracher la tête, la porter à sa bouche et la dévorer. Elle se retourne vers moi. Elle me regarde. Je ne peux pas fuir. Qui est-elle ? Il n'y a plus rien, plus de lumière, plus de beauté, plus de beauté.⁷

² Wajdi Mouawad, *Visage retrouvé*, Leméac / Actes Sud-Papiers, Montréal / Arles, 2002, p. 22.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ *Ibid.*

Si elle évoque le *Saturne dévorant ses enfants* peint par Goya, cette effigie rappelle aussi *Gorgô*, le masque de Méduse qui pétrifie celui ose soutenir son regard :

Exposé au regard fascinant de *Gorgô*, l'homme s'affronte aux puissances de l'au-delà dans leur altérité la plus radicale, celle de la mort, de la nuit, du néant. [...] *Gorgô* marque la frontière du monde des morts. Y pénétrer, c'est, sous son regard, se transformer soi-même, à l'image de *Gorgô*, en ce que sont les morts, des têtes vides et sans force, des têtes vêtues de nuit.⁸

Désormais poursuivi, surtout la nuit, par « cette femme aux membres de bois » et au visage voilé qui cherche à l'agripper pour l'obliger à la regarder, il ferme les yeux pour ne pas mourir, mais ne peut s'empêcher de l'entendre « hurler à son oreille des mots noirs, des mots morts, mots de monde maudits »⁹. D'ailleurs, Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux attirent notre attention sur la « bouche distendue »¹⁰ du masque gorgonéen pour nous rappeler que *Gorgô* est dotée d'une voix aiguë qui glace celui qui l'entend, causant le même effet qu'un effroyable cri.

C'est dans ce contexte que le jeune Wahab fait l'épreuve d'une métamorphose : le soir de ses quatorze ans, en rentrant chez lui, certains détails de l'appartement familial ont été modifiés, il ne reconnaît plus vraiment sa sœur, mais surtout le visage de sa mère a radicalement changé, au point qu'il imagine qu'elle a été remplacée par une autre femme. Ce sentiment d'étrangeté s'accroît encore le lendemain, ce qui le conduit d'abord à l'hypothèse qu'il est devenu fou, puis qui pousse à fuguer. Parce que l'un de ses mensonges a été découvert, Wahab est effrayé par celle qu'il désigne alors en lui-même comme « la femme à la longue chevelure blonde » pour ne pas l'appeler sa mère ; mais la banalité de l'expression hyperbolique « je vais me faire tuer », répétée à plusieurs reprises par l'adolescent, se charge progressivement d'une connotation plus inquiétante : « C'est dans la nature de cette femme. Tuer. »¹¹ Ou encore : « Mais elle me fera éclater la cervelle. C'est elle ou moi. »¹² Le combat à mort suggéré par certaines expressions du texte associées à cette non-reconnaissance de ses proches, en particulier sa mère, nous ramène encore une fois à l'épreuve de *Gorgô*, au face à

⁸ Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, « Divinités au masque dans la Grèce ancienne », in Odette Aslan et Denis Bablet (dir.), *Le Masque. Du rite au théâtre*, éditions du CNRS, Paris, 1985, p. 20.

⁹ W. Mouawad, *Visage retrouvé*, p. 34.

¹⁰ F. Frontisi-Ducroux et J.-P. Vernant, article cité, p. 20.

¹¹ W. Mouawad, *Visage retrouvé*, p. 78.

¹² *Ibid.*, p. 79.

face avec la mort : soit Wahab, tel Héraclès, est frappé de délire et ne reconnaît pas ses proches, soit c'est un initié capable de lire les signes de la présence de la mort.

C'est cette dernière hypothèse qui semble prévaloir dans la suite du récit. Le changement du visage de la mère annonce en effet la maladie qui l'emportera. Mais sans le vouloir, l'enfant annonce par avance cette mort : le mensonge qu'il invente en disant que sa mère a un cancer afin de se faire plaindre par Judith, sa jolie voisine, devient vérité quelques années plus tard. Quand sa mère meurt, Wahab doit une nouvelle fois faire face, dans la chambre d'hôpital, à « la femme de bois » :

La femme aux membres de bois est debout dans la chambre. [...] Je vois son visage et je la reconnais. C'est la guerre. [...] Celle de l'autobus en flammes il y a longtemps. Je veux hurler. Mais rien ne sort. [...] Avec toute l'enfance dont je suis capable je la reconnais. [...] Son visage m'était demeuré caché, ma peur était trop grande pour que je puisse le voir, or, voilà qu'aujourd'hui il se révèle à moi : la femme aux membres de bois a un visage pâle avec une longue chevelure blonde. J'ai vécu si longtemps à ses côtés sans me méfier ! [...] Je n'ai rien vu, rien compris. Je n'ai pas pris l'enfance avec assez de sérieux [...] Avoir mieux regardé, mieux écouté, j'aurais su résister, su me battre et éviter le sacrifice de ma mère. Mais j'étais trop petit et ma mère, courageusement, s'est dressée sur son chemin et elle s'est fait dévorer à ma place, s'est sacrifiée à ma place : une louve défend toujours ses petits. Merci maman. Pardon maman.¹³

C'est d'abord l'enfant qui a le don de reconnaître la mort et de s'y dérober ; et c'est ce que Wahab, devenu adulte, avait oublié. Il parvient à vaincre la mort, l'image qu'il porte en lui depuis son enfance, en convoquant le cauchemar d'un autre, celui que le grand-père de son amie Maya lui a confié en échange de ses propres terreurs. Parce qu'« il n'y a qu'une peur d'enfant pour terrasser une autre peur d'enfant »¹⁴, le souvenir de ce que lui avait raconté le vieil homme vient à son secours alors qu'il se sent lui-même sur le point de mourir : « D'un coup, la porte s'ouvre et je vois la horde des loups, des grands loups blancs du Nord, envahir la chambre, sauter sur la femme aux membres de bois et la dévorer. »¹⁵

Un autre épisode du roman rejoue sous un angle différent la rencontre de l'enfant et de la mort. Pendant sa fugue, à l'âge de quatorze ans, Wahab marche dans la nuit à travers la campagne. À son insu, cependant, son visage s'est à son tour transformé : c'est du moins ce que nous pouvons déduire de la réaction de ceux qu'il rencontre. Dans la ferme où il arrive, la

¹³ *Ibid.*, pp. 207-209.

¹⁴ *Ibid.*, p. 143.

¹⁵ *Ibid.*, p. 210.

filles de la maison et sa mère le prennent pour Julien, le fils disparu sept ans auparavant (c'est-à-dire l'année de l'incendie du bus), alors que celui-ci avait lui-même quatorze ans. Jouant malgré lui le rôle de ce fils vraisemblablement mort, Wahab rend la parole la jeune Maya que la fugue de son frère avait rendue mutique. Si Wahab est d'une certaine façon le double de Julien, le regard de Maya, lui, est pour Wahab la réplique exacte du regard inoubliable du garçon mort brûlé dans le bus palestinien sept ans plus tôt — mais c'est aussi tout simplement le regard d'une enfant qui était en train de se laisser dépérir, et que la vue de Wahab ramène à la vie.

Portant déjà sans qu'on le sache encore les traces du cancer dont elle mourra quelques années plus tard, le nouveau visage de la mère de Wahab n'est donc pas seulement porteur d'un danger de mort : tel le masque de *Gorgô*, il laisse l'empreinte de la mort sur le visage de Wahab, au point de lui donner les traits d'un autre. *Gorgô*, rappellent Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux, est à la fois humaine et bestiale, jeune et vieille, et surtout obscène. Comment ne pas penser alors à un texte inédit de Wajdi Mouawad, *La Mort est un cheval*, dans lequel Emma, une Américaine centenaire, est condamnée à la peine de mort pour avoir décimé tous les membres de sa famille, bébés y compris ? Au pasteur venu pour entendre sa confession, elle déverse un flot de paroles violentes et obscènes, débordant de haine raciale. Dénudée de tout remords, elle justifie l'empoisonnement de ses vingt-neuf descendants (sur quatre générations !) par la nécessité de protéger ceux de son sang des souillures de la pauvreté, de la saleté, des guerres, de la drogue et de tous les autres fléaux qui ravagent, selon elle, l'Amérique, et dont elle attribue la responsabilité aux Noirs, aux Juifs, aux Arabes, aux Chinois, aux Irlandais et aux Italiens. Sorte de Médée contemporaine criminelle et sorcière, elle se rapproche, lorsque le texte glisse dans le fantastique, de Méduse pour se confondre enfin avec la Mort. D'un seul regard, elle métamorphose en cheval le pasteur qui tente de l'exorciser :

EMMA : Regarde-moi et tremble, tremble devant celle qui va mourir ! [...] J'ai tué ! Et cet acte fondateur du monde a fait de moi une sorcière ! [...] Regarde-moi ! [...] Tu as peur et la peur te change ! Oui ! Hennis ! Hennis ! De peur ! Que les sabots te poussent aux pieds, que ton museau enfle et que tes côtes explosent et que ton cerveau se dilate ! Rage ! Rage ! Rage ! Je fais de toi un cheval [...]. Reste seulement le galop assourdissant de la mort ! Cours ! Cours ! cheval et tombe dans le précipice du sang et du feu car tel est le châtiment de ceux qui ne savent pas regarder la mort en face dans ce pays argenté des États-Unis d'Amérique.

Le pasteur est transformé en cheval. Il part au galop.

Ils m'ont condamnée à mort, et ils ont trop attendu. [...] Ce pays est vraiment perdu. Il pense pouvoir tuer la mort. On ne tue pas la mort, la mort est un cheval.¹⁶

C'est aussi un cheval, Pégase, qui est né dans le sang, du coup tranché de Méduse.

Le passage du « je » au « il »

Même s'il est déjà réélaboré par la fiction comme le montre le fait que le bus n'est plus mitraillé mais incendié, le récit du souvenir traumatique, dans *Visage retrouvé*, s'accompagne d'une prise de parole à la première personne qui inscrit encore l'événement raconté dans une proximité douloureuse avec le sujet. On peut en effet deviner la voix de l'auteur Wajdi Mouawad derrière celle de Wahab : « Je voudrais tellement ne plus dire "je", ne plus m'occuper de rien. Je voudrais tellement que quelqu'un dise "il" pour moi. Qu'on me débarrasse. »¹⁷ Sans doute est-ce pour cette raison que le récit, dans la deuxième partie du roman, fait parfois alterner la première et la troisième personne, produisant alors un trouble dans l'énonciation qui trahit la difficulté qu'éprouve l'écrivain dans sa tentative de se déprendre de sa propre expérience pour entrer définitivement dans les territoires du « il », ceux-là mêmes qui, selon Maurice Blanchot, fondent l'espace de la création littéraire.

C'est donc le passage à l'écriture dramatique qui permet à Wajdi Mouawad de creuser un écart plus grand entre le texte et l'histoire personnelle. Dès *Journée de noces chez les Cromagnons*, l'une de ses premières pièces restée inédite, Wajdi Mouawad confère à la scène du bus incendié, pourtant très rapidement esquissée, la dimension d'une violence archaïque et fondatrice relayée par une parole prophétique, celle de Nelly, une jeune fille devenue narcoleptique depuis le début de la guerre. Tandis que sa famille se cloître chez elle et prépare les (fausses) noces de Nelly, à l'extérieur les bombes se mêlent à une pluie de tempête. En voulant mieux fermer les fenêtres de la maison, le père (Souhayla) et son fils cadet (Neel) deviennent malgré eux spectateurs du terrible épisode :

SOUHAYLA : Regarde là-bas ! Un autobus en flamme !

NEEL : Rempli de monde !

SOUHAYLA : Des enfants !

¹⁶ Wajdi Mouawad, *La Mort est un cheval*, texte inédit, première version (août 2002), Centre des Auteurs Dramatiques, Montréal, pp. 16-17.

¹⁷ W. Mouawad, *Visage retrouvé*, p. 27.

NEEL : Des enfants !

SOUHAYLA : Des soldats sont là ! ils vont tenter de les sauver !

NEEL : Ils ne vont rien sauver du tout ces charognards !

SOUHAYLA : Regarde ! Ils abattent les enfants qui tentent de sortir des flammes ! Neel ! Ne regarde pas ça mon chéri !

NEEL : Où veux-tu alors que je regarde connerie de merde ?

[...]

SOUHAYLA : Les soldats tirent encore ! il n'y a plus d'enfants, le dernier vient de s'enflammer !

NÉYIF [*la mère*] : Maintenant que le mouton est mort, les vrais préparatifs vont commencer !

NEEL : Nous allons bouffer du cadavre !

NÉYIF : Mais au moins nous boufferons !

NEEL : Tes mains sont rouges de sang mon père ! Je te le rappelle !¹⁸

Le spectateur n'a accès à ce nouveau Massacre des Innocents que de manière indirecte, par la médiation des deux spectateurs que sont Souhayla et Neel. Mais on ne peut rester indemnes d'un spectacle tel que celui-là, et le sang des enfants – qui semblent cette fois être les seules victimes de la tuerie, comme s'il s'agissait d'un bus de transport scolaire – retombe en quelque sorte aussi sur la famille. Neel est l'enfant flétri par la guerre, celui qui a du mal à grandir, considéré presque comme attardé, et en même temps aussi le plus désenchanté de tous, l'enfant contaminé par la laideur et la saleté du monde que ses yeux ont absorbées avant qu'il ait eu le temps de devenir grand. De son côté, son père a les mains pleines du sang du mouton destiné au repas de noces, et qu'il a eu bien du mal à égorger : en s'y reprenant à plusieurs fois, et en éclaboussant jusqu'aux murs de la maison. Le glissement du motif du Massacre des Innocents au sacrifice du mouton pourrait apparaître comme une incongruité comique s'il n'était immédiatement investi par la parole prophétique de la jeune fille, qui se met à pleurer le sang comme les statues miraculeuses de la Vierge :

VOIX DE NELLY : Il est inutile de vous essuyer les mains. Les traces laissées sur le mur sont indélébiles. Et plus tard, quand les archéologues se pencheront sur notre histoire, ils parleront de ces traces laissées sur le mur, comme les signes précurseurs d'une activité créatrice foisonnante... Je prédis...

VOIX DE NAZHA : Elle refuse de se réveiller ! Ses yeux sont blancs, ses larmes sont rouges !

VOIX DE NELLY : Je prédis ! Oui, je prédis que nous confondrons bientôt, et cela suivant une diagonale tracée à même la chair de ceux qui l'emprunteront, je prédis que ce qui est violence et sang, massacres, dégueulis de tous genres, crasses, couteaux, obus, canons et tambours, tout élément qui est actuellement l'engin de la violence, je prédis, oui, je prédis depuis mon profond sommeil que les violents, plus tard,

¹⁸ Wajdi Mouawad, *Journée de noces chez les Cromagnons*, texte inédit, version du 13 novembre 1992, Centre des Auteurs Dramatiques, Montréal, pp. 30-31.

seront considérés avec le plus grand émerveillement et seront portés au rang fabuleux d'artiste, oui, d'artiste. La violence sera pour certains le phénomène le plus grandiose de l'art !¹⁹

Ce retournement du guerrier en artiste se cristallise dans la figure du fils aîné Walter, absent pendant la presque totalité de la pièce, que Nelly désigne comme un « poète », mais vis-à-vis duquel les autres membres de la famille éprouvent une sorte de malaise : engagé dans la milice, il a peut-être lui-même pris part au massacre. On peut aussi se souvenir, à ce propos, de certaines déclarations de Wajdi Mouawad, se demandant ce qu'il serait devenu si ses parents n'avaient pas choisi de quitter le Liban : un terroriste, sans doute. Au lieu de cela, il affirme souvent créer des œuvres qui seraient comme des bombes explosant dans la tête. Ce sont donc à la fois les deux figures révoltées de Neel, l'enfant témoin, et de Walter, le jeune homme peut-être criminel, qui se trouvent dans cette pièce liées à la scène fondatrice de l'écriture de Mouawad.

Mais le souvenir du bus incendié peut aussi se trouver confié à des personnages qui ne fonctionnent plus à la manière d'*alter ego* et s'inscrivent même dans une différence radicale par rapport à l'expérience personnelle de l'auteur. Dans *Incendies*, par exemple, Nawal, quand elle est encore une jeune femme, raconte à son amie Sawda comment elle-même a failli brûler avec les réfugiés : « J'étais dans l'autobus, Sawda, j'étais avec eux ! Quand ils nous ont arrosés d'essence j'ai hurlé : "Je ne suis pas du camp, je ne suis pas une réfugiée du camp, je suis comme vous, je cherche mon enfant qu'ils m'ont enlevé !" Alors ils m'ont laissé descendre... »²⁰ Le soulagement d'avoir été ainsi épargnée laisse cependant aussitôt la place à une vision terrifiante, celle de l'une des femmes prisonnières du bus qui tente désespérément de sauver son bébé des flammes en le tenant à bout de bras par une fenêtre : mais les chairs de la mère et de l'enfant finissent par fondre sous l'effet du brasier. Dans cette nouvelle version de la scène traumatique, aucun enfant n'est spectateur, tous sont du côté des victimes.

La survie par la mise en récit

Ce que montrent les transformations que subit l'épisode autobiographique du bus mitraillé et enflammé, c'est que la façon de raconter la mort des enfant est, dans l'œuvre de Wajdi

¹⁹ W. Mouawad, *Journée de noces chez les Cromagnons*, p. 31.

²⁰ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Leméac / Actes Sud – Papiers, Montréal / Arles, 2003, p. 48.

Mouawad, une question qui engage tout à la fois la composition du texte et la reconstruction de l'identité. Plus généralement, si le motif du face à face de la mort et de l'enfant (jusque dans sa version atténuée que constitue l'abandon à la naissance) se trouve lié de manière récurrente au début de l'histoire des personnages, il est aussi ce qui permet d'orienter la mise en intrigue de l'œuvre. En effet, que ce motif soit le point de départ d'une histoire à raconter, le point d'aboutissement d'un parcours de vie, une énigme à résoudre ou une épreuve à surmonter à la croisée des chemins, il apparaît chaque fois comme un point nodal du destin des personnages. Pour autant, sa place n'est pas déterminée par avance et Wajdi Mouawad semble offrir à ses protagonistes la possibilité de reconstruire leur histoire propre en se réappropriant différemment le motif. Rétrospectivement, chacun d'eux a le pouvoir de décider où débute l'histoire de sa vie, de choisir les mots pour la raconter, donc de construire le sens à donner à son existence.

C'est là la leçon de Nawal à ses enfants jumeaux, nés dans la torture, le viol et l'inceste, et qui ont vu de près la mort à leur naissance, puisque comme tous ceux qui naissaient dans la prison de Kfar Rayat, le geôlier avait pour charge de les noyer :

NAWAL : [...]
Jeanne, Simon,
Où commence votre histoire ?
À votre naissance ?
Alors elle commence dans l'horreur.
À la naissance de votre père ?
Alors c'est une grande histoire d'amour.
Mais en remontant plus loin,
Peut-être que l'on découvrira que cette histoire d'amour
Prend sa source dans le sang, le viol,
Et qu'à son tour,
Le sanguinaire et le violeur
Tient son origine dans l'amour.²¹

De la même manière, pour Wajdi Mouawad, le face à face avec la mort contenu dans l'épisode traumatique du bus incendié trace-t-il, à travers ses multiples réélaborations, le chemin d'un destin et même d'un destin d'artiste. Tous deux, le personnage et l'écrivain, ont

²¹ W. Mouawad, *Incendies*, p. 90.

le pouvoir de faire de la rencontre de la mort et de l'enfant non le souvenir traumatique qui hante à jamais l'existence, mais pierre d'angle de la (re)construction de leur identité.