

INCENDIES DE WAJDI MOUAWAD : UN CARREFOUR TRAUMATIQUE

Mai Hussein

Université Concordia d'Edmonton

- 72 Penser le temps à rebrousse-poil ; imaginer que ce qui est venu « après » puisse modifier ce qui était « avant » ; ou bien qu'un changement, au cœur du passé, puisse transformer un état de choses actuel : quelle folie ! Un retour à la pensée magique ! De la science-fiction ! Et pourtant... (Guattari)

Enfant au Liban déchiré par la guerre, adolescent en France où il s'expose aux fondateurs de la littérature et adulte au Québec où il choisit le théâtre comme métier, Mouawad est ainsi d'abord et avant tout un carrefour de langues, d'expériences et de cultures. Tout un pan du théâtre Mouawadien va ainsi puiser son inspiration dans les mythes et les légendes gréco-latines servant à mettre en scène soit le tragique universel, soit l'expression d'un univers intérieur, soit encore les abîmes d'un monde en faillite. Loin d'adopter une démarche onirique ou déformatrice à l'instar du théâtre de l'absurde, qui essaye de présenter le chaos social par l'absurde et l'irrationnel, Mouawad se donne pour mission de créer des ponts entre les classiques, les avant-gardes et la francophonie contemporaine. Dans son œuvre *Architecture d'un marcheur*, le dramaturge présente une assertion complexe et avoue qu'il se sent Grec par sa passion pour Hector, Achille, Cadmos et Antigone ; Juif par son admiration pour Jésus et Kafka ; Chrétien, surtout par Giotto et Shakespeare et Musulman par sa langue maternelle. Par ce défilé religieux, culturel et artistique, Mouawad se trouve surtout fasciné par le sentiment de la révélation et de la démesure qu'il ressent dans ces œuvres. Imprégné par toutes ces influences variées, le théâtre de Mouawad devient le lieu d'une *rencontre* qui revêt plusieurs formes, comme il l'exprime ainsi lors de son entrevue avec Laure Dubois : « [c]'est d'abord une rencontre avec une histoire. [...] il y a une grande part de hasard dans cette rencontre » (Dubois). Si rencontre il y a, c'est parce que l'auteur se tient—avec ses personnages évidemment—« à la croisée des chemins » (*Puzzle* 7), des temps, des lieux et des genres. Dans sa tétralogie

Le Sang des promesses, d'un bout à l'autre de l'œuvre, on rencontre les visages d'un Œdipe (Nihad dans *Incendies*) ou même d'une Antigone (Wilfrid dans *Littoral*), ce qui donne aux œuvres de Mouawad une dimension tragique où surgissent les thèmes des familles damnées, des descendances maudites, des incestes, des parricides, des trahisons, des malédictions et des oracles.

Bien plus, le théâtre de Mouawad tente certes d'interroger les cultures de son passage (libanaise, française et québécoise) pour établir un dialogue entre elles et trouver une ouverture sur le monde ; un théâtre qui se veut « au croisement des cultures » (Pavis) et des expériences traumatisantes. En analysant cette écriture polysémique, rhizomatique et traumatique dans la deuxième pièce du quatuor intitulée *Incendies*, nous tenterons de montrer comment le trauma est devenu un récit simple et familier tout en transformant l'indicible en un conte contemporain, faisant ainsi de leur auteur un porte-parole du silence. Se référant au concept de rhizome annoncé par Deleuze et Guattari, l'on tentera de prouver que la mémoire mouawadienne dans *Incendies* se ramifie en de multiples directions et croît en accord avec les agencements qui se créent en fonction d'une logique non hiérarchique n'ayant ni début ni fin. Notre objectif, en explorant le carrefour mémoriel dans cette pièce, est de montrer comment, du fait de sa dimension rhizomatique, le dispositif textuel mis en place dans *Incendies* opère au carrefour du traumatisme, de la mémoire et du témoignage pour enfin remédier à l'incompréhensibilité du trauma tout en faisant vivre ses personnages *avec* le trauma. Nous tenterons aussi de jeter la lumière sur l'émergence de l'écriture du silence dans la pièce.

INCENDIES ENTRE TRAUMA ET MÉMOIRE

De toutes les pièces du quatuor, c'est surtout *Incendies* qui met en scène une figuration du lien inextricable entre le traumatisme causé par la mort et les guerres, et la mémoire d'éléments hétérogènes tournant autour de cette mort. Mouawad avoue, dans la préface de cette pièce que :

tout désir [...] devenait pour moi une piste à laquelle je n'aurais jamais pensé tout seul. [...] il y avait aussi les idées et les paroles de chacun. Il fut question de territoire, de reconstruction, de la guerre du Liban, de Noé et de l'Abitibi. Il fut question de divorces, de mariages, de théâtre et de Dieu ; il fut aussi question du monde d'aujourd'hui, de la guerre en Irak, mais aussi du monde d'hier ; la découverte de l'Amérique. (*Incendies* 8)

La totalité et la profusion d'expériences à la source de cette pièce montre qu'il y a une dépendance fondamentale sur la mémoire et l'inconscient. Il ne faut surtout pas oublier qu'*Incendies* est avant tout une pièce qui fait nettement écho aux défis et aux limites que nous a présentés ce siècle de post-traumatisme quant à la tâche de raconter une histoire violente.

L'intrigue d'*Incendies* est d'apparence très simple et se résume en quelques mots :

deux jumeaux (une fille, Jeanne ; et un garçon, Simon) reçoivent deux lettres du Notaire Lebel, laissées par leur mère (Nawal) qui vient de mourir. Les jumeaux doivent remettre ces missives à un père qu'ils croyaient mort et à un frère dont ils ignoraient complètement l'existence. Entre surprise et refus, la fille entame un voyage initiatique pour remonter le cours du temps en suivant le fil de la mémoire de sa mère qui s'est exilée dans le silence durant les cinq années précédant sa mort. Au terme de ce voyage initiatique, à la recherche de la vérité et des origines, la fille (Jeanne) se redécouvre et son frère (Simon) la rejoint pour sombrer dans le même silence que leur mère. Tout le passé de Nawal nous est révélé par des plongées dans sa mémoire, pour dévoiler le secret de son silence. Celle-ci passe toute sa vie à rechercher l'enfant qu'on lui a enlevé, fruit d'un amour refusé par sa famille. Au cours de sa recherche, elle rencontre Sawda et les deux femmes deviennent inséparables. Elles témoignent de toutes sortes de violence, de torture, d'emprisonnement et d'injustice au parcours d'une guerre qui ravage leur pays. En prison, Nawal est torturée et violée par Abou Tarek, cette véritable machine à tuer (qui est son propre fils disparu qu'elle ne connaît pas encore). Lorsque la mère-victime fait face à cette révélation, elle se tait pour le reste de sa vie. Dès lors, toute la réalité du passé nous est révélée par le témoignage fictif qu'elle fait en public ou encore par ses lettres à ses jumeaux et à son fils-bourreau. Si la vie de Nawal est si limitée, elle est cependant prolongée par son témoignage qui surgit grâce à cette descente dans l'inconscient ou dans le passé, ce qui la rend plus signifiante qu'une simple succession d'événements. Ce parcours de la mémoire est exactement celui que fait Mouawad lui-même aussi en remontant le temps, par le souvenir, pour revivre le temps brumeux de la guerre de son pays d'origine, alors qu'il était enfant et qu'on a refusé de lui raconter ce qui se passait en réalité. Lui était-il possible d'éviter le retour des expériences traumatisantes, c'est-à-dire de les maintenir dans un état de suspension ? Et qu'en est-il de l'héroïne de sa pièce ? Comment a-t-elle pu faire en sorte que le retour à la mémoire ne soit pas perçu comme une étape pénible mais comme un état de changement perpétuel, dans lequel les transformations seraient en résonance avec les événements passés et futurs ? Ces questions ont la valeur d'orienter notre analyse à travers les « multiplicités de l'inconscient » (Deleuze et Guattari 44), pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari, où « chaque élément ne cesse pas de varier et de modifier sa distance par rapport aux autres » (43). Par la multiplicité des éléments qui surgissent dans la mémoire, il ne s'agit point d'établir un tout cohérent et logique, mais plutôt de garder à chaque élément ses traits spécifiques tout en tentant de trouver des lignes de fuite entre eux.

LE CARREFOUR MÉMORIEL D'UN TÉMOIN QUI N'À RIEN VU

Constituée d'éléments hétéroclites, la mémoire mouawadienne se nourrit de la présence constante de l'étrange et de l'exceptionnel. De ce fait, les abris du drama-

turge ne sauraient être tout à fait de notre monde. Ils n'acquièrent pour lui le statut d'échappatoires que parce qu'ils se présentent comme des éléments hybrides issus, d'un monde autre, celui de son imagination. À partir du moment où le témoin commence à écrire son grand voyage, il accepte du même coup de vivre avec la mémoire de la mort, comme « tentative de réparer le passé en s'engageant de façon délibérée dans une situation semblable, avec l'espoir que quelque chose puisse être réparé et changé » (Garland 170). Pour vaincre l'oubli de la mort, pour faire face aux guerres et à la violence, il faut que le dramaturge s'interroge sur les problèmes qui ont trait aux formes de la représentation de l'expérience vécue et du trauma, à la littérarité du témoignage, aux enjeux relatifs au devoir et au travail de mémoire, et aux modalités du discours testimonial et de la transmission. Le pivot de la plupart des œuvres de Mouawad devient dès lors d'aborder le témoignage dans son lien entre récit dicible et indicible. Afin de témoigner d'une réalité traumatique toujours en relation avec la mort, le dramaturge doit à la fois aller au-delà du choc subi tout en s'immergeant au cœur même de la blessure traumatique. À cet égard, nous pouvons parler d'une migration des effets du traumatisme sur la scène de l'écriture où la mort constitue toujours un « nœud » autour duquel s'articulent plusieurs séquences narratives différentes. Si ce lien entre la mort et le trauma est exploré dans *Littoral* (première pièce du quatuor mouawadien) pour réaliser une recherche identitaire, il sera exploré dans *Incendies* pour examiner les chemins intacts de l'inconscient et de la mémoire, pour aboutir à une écriture cathartique du témoignage.

75

Tout donc prépare le passage de l'inconscient et de l'intime à la parole, mais avant de le faire, il faut trouver les motifs et les engrenages d'un tel passage. En fait, Mouawad est hanté par un passé qui ne lui appartient pas : c'est un témoin qui n'a rien vu. L'on comprend parfaitement que, « revenir à son histoire, c'est faire retour sur l'événement traumatique, explorer de nouveau une réalité insoutenable » (Bourneuf 137). Ce sont surtout les périodes de guerre qui fascinent le dramaturge. Ainsi, dans chacune de ses pièces, le il ne cesse d'interroger les sources de la mémoire afin de connaître les mystères des histoires du passé. Le passé, ainsi réactivé, enracine à nouveau le personnage dans l'histoire de son pays, pour le faire devenir lui aussi un témoin ou, en d'autres termes, « un passeur. Il se tient sur le seuil, entre l'histoire et le désir, entre les faits et leur représentation, entre le réel du trauma et les recompositions de sens » (Bourneuf 230). Dans *Incendies*, le lecteur/spectateur constate une corrélation entre les événements des récits et le passé de l'écrivain puisque l'œuvre est nourrie de l'expérience personnelle de celui-ci. Dans son article « De Wajdi à Wahab », L'Hérault souligne justement ce brouillage mémoriel qui fait son apparition dans l'œuvre mouawadienne :

Le dramaturge a raconté avec suffisamment de détails le parcours qui l'a conduit de l'éclatement de la guerre du Liban, à Beyrouth en 1974 [*sic* ; 1975], alors qu'il avait six ans, à Montréal et au théâtre, via la France, pour qu'il soit inévitable d'établir des rapports entre les situations dramatiques qu'il crée et les circonstances de sa vie. [...] Cela montre le rapport complexe qui peut s'établir ici entre le discours extradramatique et la

dramaturgie. (« De Wajdi à Wahab » 97)

Le « Je » d'*Incendies* en est donc un qui porte sur la recherche du passé perdu de Mouawad. Chez le dramaturge, l'obsession du passé ne s'attache pas à un bonheur proustien perdu, il s'agit surtout de reconstituer des temps révolus, des années de guerre que Mouawad n'a pas connues, mais qui ont laissé sur lui leur trace indélébile. Qu'on se rappelle cette obsession de la mort qui hante les pièces mouawadiennes. Le dramaturge lui-même dit :

[a]u fond, je crois que je ne fais que répondre à cette mort initiale qui m'a arraché à mon pays. C'est un travail de résistance extrêmement personnel. Jouer, lire, écrire, mettre en scène, chorégrapier, diriger une compagnie ou un théâtre, peindre, pour moi, à chaque fois, c'est une manière de répondre à la mort. (L'Hérault, « De Wajdi à Wahab » 97)

76 Voilà pourquoi on voit que cette pièce mouawadienne représente un carrefour traumatique puisqu'il ne s'agit pas uniquement d'un passé traumatique d'une héroïne, de ses deux jumeaux, d'autres femmes rencontrées pendant le voyage mémoriel exploratif, mais qu'il s'agit aussi et surtout de la mémoire traumatisée du dramaturge lui-même qui essaye de déchiffrer les énigmes d'un passé qu'on lui a voilé. Il semble alors que le dessein de cette pièce pour Mouawad est « Towards a New Theater of the Community » (Laporte 31). Dans *Incendies*, Sawda, la femme qui accompagne Nawal, exprime cette même recherche en disant : « [m]es parents ne me disent rien. Ils ne me racontent rien. Je leur demande : "Pourquoi a-t-on quitté le pays ?" Ils me disent : "[o]ublie. On est en vie et on mange chaque jour. Voilà ce qui compte" » (35). Parlant de cette transposition de la vie de tout dramaturge au sein de l'écriture, Karen Malpede souligne : « [p]erhaps it is always this way, at least with drama: something inside touches something outside, the sparks ignite, then one can begin to write [...] Many writers have had no choice. History afflicted their bodies, causing them to become political exiles or prisoners, survivors or the victims of war » (Malpede 267, 269). Voilà pourquoi le passé apparaît comme l'unique secours qui permet au personnage mouawadien de puiser dans la mémoire afin de découvrir son identité. Pourtant, il ne faut point tomber dans le piège de réduire toute l'œuvre mouawadienne à un simple récit de vie. À cet égard, L'Hérault souligne son refus de cette réduction en disant : « [a]insi ce théâtre qui semble se concentrer sur la personne de l'auteur apparaît dans le même mouvement mû par une force contraire qui l'arrache à l'autobiographie. Comme si on y assistait à la fois à une fuite et à une quête relevant de la mémoire initiatique plutôt que de la reconstitution autobiographique » (« De Wajdi à Wahab » 99). Plus loin aussi, L'Hérault se demande si le théâtre de Mouawad peut être considéré comme autobiographique et il répond : « [o]ui, si l'on veut dire qu'il est la mémoire vive d'une blessure d'origine » (« De Wajdi à Wahab » 103).

Le récit d'*Incendies* devient, par conséquent, un moyen de combler, par la mémoire, cette privation d'histoire et un moyen d'échapper à la disparition, tel que Bourneuf le souligne :

La survivance s'engage alors avec une mémoire ou un passé en suspens : c'est-à-dire une mémoire implicite et un passé qui n'arrive pas à passer. La survivance oblige les générations qui suivent à nommer et à raconter ce blanc dans la psyché des survivants. Ce témoignage en souffrance, cet impossible travail du deuil, c'est la présence de l'absence qui se transmet d'une génération à l'autre. Cette préoccupation sur le plan de la survivance, par la mémoire non disponible et le passé informulé, peut alors prendre la forme d'une obsession. (Bourneuf 185-86)

La part de la mémoire propre est immédiatement perceptible dans l'œuvre du dramaturge puisqu'il prête régulièrement à ses personnages soit son âge et son lieu de naissance, soit ses soucis et ses préoccupations, ainsi que d'autres détails de sa vie. L'Héroult se demande à cet égard : « [c]omment ne pas voir le personnage comme une projection de l'auteur, les marques rouges sur son corps pouvant aussi bien évoquer les stigmates de la mémoire que le sang des blessures ? » (« De Wajdi à Wahab » 98). À l'image de l'auteur, les personnages d'*Incendies* (Jeanne et Simon) sont des promeneurs solitaires, des individus en quête d'un passé qui les hante. Cette similitude n'est en effet que l'indice d'un trucage très simple dans le récit visant à confondre « créateur » et « créatures ». Telle est en effet l'affirmation du dramaturge lui-même dans *Incendies* : « [il] s'agissait de révéler l'acteur par le personnage et de révéler le personnage par l'acteur, pour qu'il n'y ait pas d'espace psychologique qui puisse les séparer » (*Incendies* 7).

77

Loin d'être un simple récit de vie, c'est un désir énorme de (sur)vie qui fait que Mouawad s'investit directement dans ses écrits. En ce sens, la mémoire des personnages, bien qu'elle repose sur des éléments individuels au départ, n'est jamais tout à fait individuelle et elle tend à dissoudre les frontières entre l'individu et la collectivité. À ce titre, on peut donc dire qu'à travers cette mémoire qui se raconte, l'enjeu de vérité ne renvoie pas seulement à la factualité d'une histoire, mais concerne aussi la recomposition du vivre ensemble, impliquant un art de raconter qui n'est pas sans artifices (Bourneuf 229). En suivant ce chemin du retour aux sources, la mémoire mouawadienne risque alors de résister à la structure rhizomatique qui se veut « anti-généalogique » et non linéaire. Mais là aussi, la ligne de fuite se trouve au sein du concept de rhizome même :

rhizomorphie. Un système rhizomorphique implique donc qu'il n'y a pas de relations hiérarchiques entre les différentes entités, il s'appuie sur une logique égalitaire ou réticulaire qui s'appuie sur un réseau de relations, de connexions, non ordonnées et non hiérarchisées entre elles. Il s'agit ainsi de montrer que les rhizomes ont leur propre despotisme [... qu'il] y a des nœuds d'arborescence dans les rhizomes, des poussées rhizomatiques dans les racines. (Deleuze et Guattari 30-31)

C'est par cette ligne de fuite que s'expliquent les déformations et l'interpénétration entre racines et rhizomes. Voilà pourquoi c'est permis, selon le rhizome aussi, de partir d'une matière rhizomorphe que le dramaturge trouvera dans le retour aux sources, pour parvenir à l'exposition d'une mémoire *acentrée* « où les individus sont tous interchangeables, se définissent seulement par un état à tel moment, de telle

façon que les opérations locales se coordonnent et que le résultat final global se synchronise indépendamment d'une instance centrale » (Deleuze et Guattari 26).

UN TÉMOIGNAGE INDIVIDUEL OU COLLECTIF ?

C'est selon cette optique que l'on considère *Incendies* comme étant un projet montrant le rôle que joue la mémoire lorsqu'elle permet de vivre avec le traumatisme, c'est-à-dire qu'elle donne à l'écrivain la possibilité d'en accepter l'existence ou qu'elle en atténue les effets. C'est aussi l'itinéraire que le dramaturge entreprend avec ses personnages pour dépasser le conflit qui s'instaure entre le trauma, la mémoire et le témoignage, ce qui renvoie directement à l'« instauration d'une logique du et », propre au rhizome, puisque celui-ci « a pour tissu la conjonction "et... et... et..." ce qui serait "une autre manière de voyager comme de se mouvoir, partir au milieu, par le milieu, entrer et sortir, non pas commencer ni finir » (Deleuze et Guattari 37). Chez Mouawad, pour arriver aux récits de témoignage, les démarches diffèrent nettement. Quelques récits témoignent directement d'expériences face à la violence (*Littoral*) ; d'autres utilisent des expériences de la guerre comme point de départ pour un récit complètement fictionnel (*Forêts*) ; d'autres récits encore laissent lire les vraies expériences traumatisantes du dramaturge, où la réalité et la fiction s'interpénètrent (*Incendies*). Dans cette pièce, l'intimité qui lie Nawal, en tant que témoin, à la mort, à « ses » morts, en fait plus qu'une simple spectatrice. Si le témoin vit la mort de l'autre, c'est précisément parce que l'autre meurt à sa place et que lui vit, parce que l'autre est mort : « [C]elui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner » (Agamben 17-18). Tel est donc le témoignage que Nawal, à 60 ans, fait devant les juges :

Mon témoignage, je le ferai debout, les yeux ouverts [...] Mon témoignage, je le ferai sans ciller, sans hésiter, sans trembler [...]. Mon témoignage je le ferai face à mon bourreau. [...] À travers moi, ce sont des fantômes qui vous parlent. [...] Vous parler comme je vous parle témoigne de ma promesse tenue envers une femme qui un jour me fit comprendre l'importance de s'arracher à la misère. [...] Mon témoignage est le fruit de cet effort. (*Incendies* 68-69)

Bien qu'ayant parcouru la mort, Nawal, en tant que témoin ne fait pas partie des victimes intégrales, voire celles bombardées dans l'autobus ou les femmes torturées, puisqu'elle a pu survivre à la mort en fin de compte. Elle peut être vue, en ce sens, comme *témoin* qui raconte la douleur et la torture des autres n'ayant pas pu triompher sur la mort. Elle dit à Sawda : « [l]a douleur de cette femme, ta douleur, la mienne, celle de tous ceux qui sont morts cette nuit ne sont plus un scandale, mais une addition, une addition monstrueuse qu'on ne peut pas calculer » (*Incendies* 58). Cependant, en tant que témoin aussi, elle a quelque chose de personnellement vécu à raconter : sa propre expérience, faite de souffrance et de mort. La mort de l'autre fait partie de son expérience, tout comme ses propres souffrances. C'est cet

ensemble qui compose l'expérience de Nawal comme témoin. Nawal a aussi touché le fond lorsqu'elle a subi elle-même l'expérience du viol et de la torture dans son intégralité, et ce qu'elle a à dire sur ce sujet, elle le fait en tant que témoin de sa propre expérience vécue : « vous m'avez suspendue par les pieds [...] les clous sous les ongles [...] le pistolet chargé à blanc dirigé vers moi. Le coup du pistolet et puis la mort qui participe à la torture, et l'urine sur mon corps, la vôtre, dans ma bouche, sur mon sexe et votre sexe dans mon sexe » (*Incendies* 68, 69). Cette douleur vécue par Nawal pour si longtemps ne ressurgit à la surface, dans sa mémoire, revisitée par la fille, après la mort de la mère. Cathy Caruth précise en ces termes la nature tardive du traumatisme : « trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature—the way it was precisely not known in the first instance—returns to haunt the survivor later on » (*Unclaimed* 4). À travers ce parti pris, visant à reconstituer le passé brouillé de Nawal à travers ses jumeaux, Mouawad essaie, avant tout, de trouver une piste nouvelle pour exprimer la forme inédite de l'énigme insistante de son passé. D'où l'importance du théâtre comme lieu de rencontre entre témoins et « témoins » (par ce terme, Régine Waintrater désigne les destinataires qui sont aussi des témoins). En ce sens, ce n'est que sur la scène théâtrale que Nihad, le fils-bourreau, va incarner le moment passé et le revivre au présent, concrétisant ainsi la mémoire brouillée et fragmentaire de sa mère-victime et exposant à nu toute une vie annihilée à cause de son acte. Ce jugement de Pangburn rejoint aussi cette idée en disant : « Nihad lives for the instant of death, for the art of capturing the moment he assassinates his victims. He embodies destruction and the annihilation of life » (Pangburn 156).

79

Il semble que ce dont il s'agit dans cet univers chaotique, c'est de rattacher le témoignage à la performativité. Le témoignage, en effet, est un acte de langage performatif. La performance du témoignage qui consiste à transmettre son expérience ne s'effectue pas dans le cadre d'un exercice parfaitement maîtrisé et contrôlé. Ainsi, la dimension performative du témoignage est en tout point incontestable :

Bearing witness to a trauma is, in fact, a process that includes the listener. For the testimonial process to take place, there needs to be a bonding, the intimate and total presence of another in position of one who hears. Testimonies are not monologues; they cannot take place in solitude. The witnesses are talking to *somebody* : to somebody they have been waiting for a long time. The task of the listener is to be unobtrusively present, throughout the testimony. (Felman et Laub 70-71)

Voilà pourquoi même si *Incendies* porte sur un événement traumatique réel nourri d'autres événements inventés, cette pièce met en évidence la dissociation à un niveau individuel, et la question de la collectivité y entre toujours en jeu. De plus, certains des événements les plus sombres du XXe siècle (la guerre, les bombardements, la violence, la mutilation, la torture) se retrouvent en permanence en arrière-plan, ce qui permet d'intégrer la dimension historique pour démontrer aussi l'importance du lieu dans cette tragédie.

LE PONT DU TÉMOIGNAGE

Le but du témoignage est donc d'établir un pont qui relie le témoin aux autres et vice-versa ; le témoin joue, en ce sens, le rôle d'un médiateur. C'est de là que le témoin doit parler et tenter ainsi de faire de ce non-lieu un espace de reconnaissance sociale ; un espace de rencontre et d'échange avec les autres, comme le dit Bornand : « [L]e témoin doit donc faire la jonction entre le monde qu'il a vu et celui, ordinaire, de l'auditoire » (51) ; c'est à lui que cette tâche incombe. À cet égard, voici comment Felman voit la parole du témoin : « the witness's speech is one which, by its very definition, transcends the witness who is but its medium, the medium of realization of the testimony » (Felman et Laub 3). Le témoin ne peut donc pas combler le fossé qui s'est creusé entre lui et les autres, pas plus qu'il ne peut nier sa spectralité ; mais il a la possibilité, par son témoignage, de tenter de transformer les frontières qui le séparent de son entourage en un pont. La récurrence de la métaphore du « pont » à laquelle la plupart des témoignages recourent pour qualifier leur propre entreprise est, dans cette optique, éloquent. Cette image, en effet, sert à énoncer la difficulté, voire l'impossibilité, à « faire passer » l'expérience de ces témoins, à « nous faire passer » en somme dans leur univers, non pas pour passer de l'un à l'autre bout du pont, mais maintenir cet espace « au milieu » des deux.

Dans *Incendies*, la tâche du témoignage de Nawal est donc, en plus de dire l'indicible, de créer une sorte de communauté, de telle sorte que dans la souffrance de cette communauté se trouve le lieu d'une sagesse : « a wisdom that ought to be heard in its own terms » (Erikson 471). C'est un théâtre qui, comme le veut son auteur, « consiste à placer sur une scène des êtres qui font témoignage, et non pas étalage, de leur ébranlement » (*Puzzle* 52). C'est ainsi que la catharsis personnelle peut être atteinte. C'est ainsi que la solitude inhérente à l'acte de témoigner peut être transgressée. Par l'acte de témoignage, Nawal transcende sa solitude afin de parler pour l'autre et aux autres. Felman souligne ce fait en s'inspirant des propos de Levinas :

the witness's speech is one which, by its very definition, transcends the witness who is but its medium, the medium of realization of the testimony. « The witness », writes Levinas, « testifies to what has been said through him. Because the witness has said "here I am" before the other. » [...] the testimony is addressed to others, [...] is the vehicle of an occurrence, a reality, a stance or a dimension beyond himself. (Felman et Laub 3)

Pour remémorer les morts, les vivants doivent prendre le relais des témoins. Ainsi, la mémoire personnelle des témoins devient mémoire collective. Si l'auditoire ne répond pas à cet appel, alors le témoignage ne sera qu'une « histoire de revenants ». Voilà pourquoi Nawal, au cours de son témoignage insiste sur ce fait en disant : « je suis, moi, responsable de vous et vous, responsable de moi » (*Incendies* 69). Dori Laub constate à cet égard que les témoignages ne sont pas des monologues : « testimonies are not monologues, they cannot take place in solitude » (Felman et Laub 70-71), c'est-à-dire qu'ils nécessitent la présence de l'auditeur, ou, dans le cas de la littérature

ou du théâtre, du lecteur ou spectateur.

La tâche d'écouter ou de lire requiert donc, selon Laub, dans le cadre du témoignage, un refus de la compréhension, devenant elle-même un acte aussi créatif que celui de dire, de raconter, d'écrire l'indicible ou de transposer le monde du rêve dans le monde réel. Le rôle des « témoins » est donc d'accueillir le récit, d'accepter de le porter, ou plutôt d'en porter une partie. Au théâtre, il est tout naturel de voir les spectateurs comme témoins de l'action qui se déroule devant eux puisque Malpede dit : « [i]n theatre, though, an additional dynamic becomes possible, one in which the audience is able to witness the act of witnessing as it takes place between characters [...]. The audience becomes not only witness to the testimony, but witness to the witness of the testimony » (Malpede 275). Si les spectateurs ne peuvent prendre la place du témoin, ils peuvent seulement s'en faire les témoins—mais le « seulement », ici, n'est pas un signe de passivité ni de légèreté. En forgeant ses récits de témoignage, Mouawad semble être convaincu de ce fait puisqu'il manifeste son souhait que ces témoignages soient « un peu comme des bouteilles lancées à la mer qui trouvent miraculeusement leur destinataire » (*Puzzle* 36). La conscience de l'acte de réception introduit ainsi le « littéraire » dans le processus testimonial ; le témoignage littéraire se distingue d'autres types de témoignage (juridique, par exemple) et s'inscrit dans le vaste champ de la littérature. Mais si la démarche rhizomatique deleuzienne vise à « secouer et déraciner le verbe être », la question exprimée dans les termes qui suivent paraît donc pertinente : « [h]ier, être revenait à accepter les rôles et les postures reçues du passé et de la tradition. Aujourd'hui, être c'est témoigner, inventant une manière irremplaçable d'être soi sous les identités statutaires. [...] témoigner serait-il le nouveau sens donné à exister ? » (Pierron 12).

81

En réalité, Mouawad n'écrit point pour se lamenter sur son propre passé. Il écrit pour briser le fil de la violence comme le dit Nazira à Nawal avant sa mort : « [n]ous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil » (*Incendies* 29). Les témoins secondaires héritent évidemment d'une mémoire médiatisée, mais c'est justement là le rôle des témoins premiers : faire la médiation entre les morts et les vivants. Par cela le témoignage acquiert une autre dimension :

Témoigner [...] c'est plus que rapporter simplement un fait, un événement, plus que raconter ce qui a été vécu, ce qui a laissé une trace, ce dont on se souvient. La mémoire est ici convoquée essentiellement pour requérir l'autre, pour affecter celui qui écoute, pour en appeler à une communauté. Témoigner, en ce sens [...] implique tout à la fois un « j'en appelle » et un « je dis vrai ». Témoigner ce n'est donc pas seulement raconter, mais s'engager et engager son récit devant les autres. (Bornand 127)

Cette hypothèse, fondée sur les différentes façons de penser le témoignage, se greffe sur une tradition dans laquelle le témoignage joue un rôle important de transmission de mémoire identitaire et traumatique. Tel est le but et la spécificité de la transmis-

sion transgénérationnelle : faire en sorte que la mémoire survive, qu'elle ne se perde pas, que chaque génération prenne le relais de cette mémoire afin que celle-ci continue à vivre, qu'elle ne tombe pas dans l'oubli.

L'ÉCRITURE DU SILENCE OU LE SILENCE DE L'ÉCRITURE

Si la parole est centrale à cette pièce, il n'en reste pas moins qu'elle est problématique, car l'apparition du silence y joue aussi un rôle primordial. Ce silence n'est pas seulement « constitutif de l'étrangeté psychique des personnages, mais, en se posant comme énigme, il est aussi matière à intrigue » (Altounian 78). Si dans *Incendies*, le dialogue est souvent elliptique et dépouillé, c'est parce que la nature tragique des incidents vécus par Nawal (mutilation, viol, torture, etc.) les rend pénibles à raconter. Nous les voyons non pas nécessairement à travers les paroles de Nawal elle-même, **82** mais surtout par leur jaillissement dans sa mémoire et par le silence qui les sépare. Une nouvelle application de la conjonction rhizomatique du « ET » semble alors frayer son chemin avec l'apparition de cette « écriture du silence » (Motte) qui s'ajoute à l'écriture fondée sur le verbe. Si une telle pratique est ancrée déjà dans le théâtre depuis longtemps, elle s'avère particulièrement efficace lorsque les personnages figurent les effets du traumatisme. Le choix esthétique que Mouawad fait d'exclure une description du passé des personnages qui demeure sous silence, rend ces derniers doublement étrangers à nous aussi en tant que lecteurs/auditeurs. À partir du moment où Nawal sait qu'elle a été violée par son propre fils, qui est aussi son bourreau, elle se tait jusqu'à sa mort. Par son silence, elle semble vouloir effacer la mémoire de l'instant qui la trouble. Mais du fait qu'elle demeure muette, la transmission de la mémoire à ses enfants reste incomplète. L'aliénation qu'engendre cette vaste lacune de communicabilité aboutit alors à une transmission du traumatisme. Les indications scéniques, ainsi que les répliques des personnages annonçant le silence qui s'instaure, abondent dans la pièce *Incendies* : « Jeanne écoute le silence de sa mère » (35) et s'exprime : « derrière ce silence, il y a des choses qui sont là, mais qu'on n'entend pas » (37). Sawda déclare aussi : « [m]es parents ne me disent rien. Ils ne me racontent rien » (35). Simon, en révélant le secret de son passé, sombre lui aussi dans le même silence que celui de sa mère et « Il n'a toujours pas dit un mot. Il est resté avec Chamseddine et quand il est sorti [...] avait le regard de [sa] mère » (81) puis il avoue : « j'ai vu le silence venir tout noyer » (82).

Plutôt que de céder à la crise de la représentation, Mouawad intègre le « non-écrit » dans son écriture à côté des paroles des personnages, c'est souvent le silence qu'on « entend ». En écoutant le silence de sa mère, Jeanne veut remédier à l'absence de discussion qui est le facteur reliant passé/présent ainsi que différentes générations. Au fil du récit, la fille reconstruit les fragments du passé de la mère, découvrant qu'elle a été victime—et en même temps seule témoin—d'un viol brutal commis par son fils, qui est donc leur frère et leur père en même temps. Elle découvre aussi des histoires

de violence et de torture envers des femmes connues par sa mère. Prise de remords à la suite de cette amnésie sélective, Nawal enfante son testament au féminin. Son œuvre revêt la forme d'une épitaphe aux naufragées : « [c]'est la fonction du discours comme lieu de parole d'offrir aux morts du passé une terre et un tombeau » (Ricœur 480). En s'exprimant au nom du silence de ses défuntes compagnes, Nawal leur offre une sépulture, leur rend leur dignité humaine, leur identité violée et bafouée.

Pourtant, l'instant traumatique n'est jamais activement transmis de mère en fils/ fille que par la mort et les lettres. L'écriture posthume supplante donc le récit parlé de la mère vivante. Les lettres complètent les dialogues, voire les remplacent. Dès le début de la pièce, nous sommes mis au courant des détails de l'histoire par une lettre, par un souvenir revivifié grâce à un travail assidu de mémoire. Il semble donc que la lettre dresse un pont entre le présent et le passé. La dernière lettre de Nawal, adressée à son bourreau, qui est aussi son fils en est bien la preuve. Dans sa lettre au fils, elle dit : « mais là où il y a de l'amour, il ne peut y avoir de haine. / Et pour préserver l'amour, aveuglément j'ai choisi de me taire. [...] Je parle au fils, car je ne parle pas au bourreau. / [...] Au-delà du silence il y a le bonheur d'être ensemble » (*Incendies* 87-88). Dans cette lettre où la mémoire côtoie l'oubli, Nawal explique une douleur qui excède la parole et qui la tourne vers le silence puis vers l'écriture des lettres, qui cède la place au non-dit. L'apparition de la lettre joue en outre sur la *connexion* du « cri » et du « silence », faisant surgir du néant ce cri déchirant, mais non entendu. Les cris grandissent en intensité et se métamorphosent en hurlements de désespoir et de peur et se muent en corps de femmes, impuissantes et terrifiées, avant d'être anéantis. Le silence contenu dans l'écriture de la lettre de Nawal rend chaque détail encore plus poignant et insoutenable. C'est exactement ce silence mortel que Blanchot nomme : « le silence fuyant du cri innombrable » (80). Par son témoignage épistolaire, Nawal s'élève au rang de témoin. Dans la « lettre au père », elle témoigne de son viol, dans la « lettre au fils », elle témoigne de son amour pour l'enfant qu'on lui a enlevé et qu'elle a vainement recherché, des causes de son silence et finalement dans la « lettre aux jumeaux », elle témoigne de la douleur qui nourrit toute la généalogie des femmes de sa famille.

Par ces lettres, Mouawad extrait Nawal du silence pour rendre compte de l'expérience collective et personnelle des traumatisés et des torturés. Le « corps-victime dev[ient] ainsi [un] corps-mémoire » (Adorno 284). C'est de cette manière que Mouawad a évidemment pu « donner la parole au silence » (Altounian 197). D'ailleurs, il l'avoue lui-même, dans *Puzzle* quand il parle d'*Incendies* : « [a]vec *Incendies*, je pourrai, peut-être, pour un laps de temps, retrouver la grâce première du silence » (*Puzzle* 42). Silence et dévoilement de la vérité se trouvent ainsi liés dans la pièce. Nawal, de son côté, dans sa « lettre au père », résume toute la portée du silence dans la pièce : « le silence est pour tous devant la vérité » (86), « [i]l y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes. Vous avez ouvert l'enveloppe, vous avez brisé le silence » (90). Dans sa lettre à son fils, elle dévoile aussi le secret de son silence en disant : « [e]t pour préserver l'amour, aveuglément j'ai

choisi de me taire » (87). La parole annoncée dans les lettres serait donc la seule arme de défense, selon Nawal, pour s'exprimer, pour refuser son passé et pour briser le fil de la torture silencieuse.

CONCLUSION

Il s'avère donc que, dans *Incendies*, la parole—ou l'écriture—n'est pas un processus magique qui guérit d'un passé. Elle pourrait représenter plutôt le point de départ de la quête de toute une vie, celle de vivre avec le passé, ce qui ne peut se faire dans la solitude puisque « retrouver la mémoire consiste donc à briser le silence sur la blessure originelle » (L'Hérault, « De Wajdi à Wahab » 101). En côtoyant la mémoire, le trauma et le témoignage (oral ou écrit), Mouawad a pu réconcilier ce qui, de nature, a tendance à se repousser. Il est arrivé à se frayer un chemin *entre* les pôles où la mémoire, ce passé

84 revisité, trouve toute son ampleur par le biais d'une écriture que l'on pourrait qualifier de « cathartique ». Pour le faire, il s'est servi d'un jeu mémoriel qui lui a permis de contrôler « la matière » du passé, comme celle du présent et de l'avenir en même temps. Chez Nawal aussi, la parole et même le silence du témoignage peuvent servir de substitut à l'action et lui permettent de répondre à la promesse faite aux morts. Dans la parole du témoignage, elle peut enfin trouver la réaction adéquate qu'elle recherche, elle peut aussi trouver l'équivalent de l'acte de vengeance qui peut lui procurer un apaisement, ne serait-ce que temporaire. Elle trouve l'arme qu'elle doit utiliser pour se venger puisqu'elle dit, dans sa lettre à son bourreau : « [l]es mots, je les voudrais enfoncés dans votre cœur de bourreau » (*Incendies* 85). Parole-vengeance, la parole devient aussi libératrice puisque, après avoir terminé de dire ses mots, Nawal affirme : « [j]e me suis sentie à nouveau libérée » (*Incendies* 91). Ainsi, comme nous le rappelle Janine Altounian, « prendre la parole pour dire son anéantissement et celui de tous les siens est un acte profondément transgressif » (58). Prendre la parole par le verbe ou par l'écriture semble être une étape indispensable du processus de retrouvailles, que ce soit pour le dramaturge ou les personnages. Si l'on admet que l'écriture est alors une quête (du souvenir de ses parents, de son identité ou de la part manquante de son histoire), pourrions-nous en déduire que cette écriture permet et devient un lieu de guérison du traumatisme ? En fait, il semble certain que pour Mouawad, la question de l'écriture est vue comme un processus cathartique permettant d'atténuer les effets du traumatisme. En même temps que la psychanalyse réfère à une « écriture réparatrice » (Bourneuf 123), Mouawad parle dans la préface d'*Incendies* de la scène comme d'une « consolation impitoyable ». L'on pourrait donc aisément remarquer que « la réparation du trauma passe par l'écriture » (Bourneuf 153). Il ne s'agit pas de guérir le traumatisé et le libérer de son fardeau par le témoignage, mais « l'écriture joue parfois un rôle palliatif pouvant aider à la refonte de l'"être au monde". [...] l'activité créatrice du langage ne "défait" pas le trauma, pas plus qu'elle ne "guérit" le sujet, mais elle se veut plutôt accompagnement » (Bourneuf 125). C'est aussi un

apprentissage de vivre avec la douleur, la perte et l'absence. À l'image de Nazira, la grand-mère de Nawal, qui a demandé à cette dernière de graver son nom sur sa tombe lorsqu'elle apprend à lire et à écrire, à l'image aussi de Nawal qui demande à ses enfants de graver son nom sur sa tombe après avoir révélé le secret de leur passé, Mouawad obéit à son tour à cette injonction en gravant dans son œuvre des bribes de souvenirs qui ont eu lieu dans son pays natal—le Liban, explicitement ou implicitement avant de sombrer sous les vagues de l'oubli.

OUVRAGES CITÉS

- Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. Seabury P, 1973.
- Agamben, Giorgio, et Pierre Alferi. *Ce qui reste d'Auschwitz : L'archive et le témoin : Homo Sacer III*. Payot et Rivages, 1999.
- Altounian, Janine. *La survivance : Traduire le trauma collectif*. Dunod, 2000.
- Bornand, Marie. *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*. Droz, 2004.
- Bourneuf, Roland. *Paroles de survivants*. Sous la direction de Christiane Kègle ; *Les récits de survivance, modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, avec la collaboration de Richard Godin et la participation de Claudie Gagné, Karine Fortin et Émilie Martz Kuhn, PU Laval, 2007.
- Caruth, Cathy. *Trauma : Explorations in Memory*. Johns Hopkins UP, 1995.
- . *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins UP, 1996.
- Côte, Jean-François. *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*. Leméac-Éditeur, 2005.
- Damaggio, Jean-Paul. *Au carrefour Wajdi Mouawad*. Éditions La Brochure, 2009.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie*. Éditions de minuit, 1980.
- Dubois, Laure. « Conversations sur le théâtre avec émotions. Interview de Wajdi Mouawad. » *Evene.fr*, www.evene.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre71-519.php. Accédé le 11 août 2012.
- Erikson, Kai. « Notes on Trauma and Community. » *American Imago*, vol. 48, no. 4, 1991, pp. 455-72.
- Felman, Shoshana, et Dori Laub. *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge, 1991.
- Garland, Caroline, et Marie-José Loncelle. *Comprendre le traumatisme : Une approche psychanalytique*. Éditions du Hublot, 2001.

Graham-Smith, Gregory. « Burned into Being : Forms of Trauma and Exile in Wajdi Mouawad's *Incendies*. » *Scrutiny*2, vol. 20, no. 2, 2015, pp. 54-64.

Guattari, Félix. *L'Inconscient machinique*. Recherches, 1979.

LaPorte, Julee R. *Unforgettable Cruelties : Influence of Antonin Artaud's Theater of Cruelty on Abla Farhoud's Jeux de patience and Wajdi Mouawad's Incendies*. MA thesis, U of North Carolina at Chapel Hill, 2009.

L'Hérault, Pierre. « De Wajdi... à Wahab ». *Jeu*, no. 111, 2004, pp. 97-103.

---. « Littoral de Wajdi Mouawad : L'hospitalité comme instance dramatique. » *Le dire de l'hospitalité*, sous la direction de Lise Gauvin, Pierre L'Hérault et Alain Montandon, PU Blaise Pascal, 2004, pp. 179-87.

Laub, Dori. « Truth and Testimony : The Process and the Struggle. » *American Imago: Psychoanalysis Culture*, vol. 48, no. 1, 1991, pp. 75-92.

86 Malpede, Karen. « Theatre of Witness : Passage into a New Millennium. » *New Theatre Quarterly*, vol. 12, no. 47, 1996, pp. 266-78.

Meerzon, Yana. « Staging Memory in Wajdi Mouawad's *Incendies* : Archaeological Site or Poetic Venue ? » *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales Au Canada*, vol. 34, no. 1, 2013, journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/21195.

---. « To the Poetics of Exilic Adolescence : On Wajdi Mouawad's Theater of Secondary Witness and Poetic Testimony. » *Performing Exile, Performing Self : Studies in International Performance*, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 213-53.

Motte, Annette de la. *Au-delà du mot. Une « écriture du silence » dans la littérature française du XXe siècle*. LIT, 2004.

Mouawad, Wajdi. *Littoral*. Leméac / Actes Sud-Papiers, 1999.

---. *Forêts*. Actes Sud-Papiers, 2006.

---. *Incendies*. Leméac / Actes Sud-Papiers, 2003.

---. *Le sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*. Leméac/Actes-Sud, 2009.

Pangburn, Natalie. *Embodying Trace : The Theatre of Wajdi Mouawad*. Diss., U of Oxford, 2016.

Pavis, Patrice. *Le Théâtre au croisement des cultures*. José Corti, 1990.

Pierron, Jean-Philippe. *Le passage de témoin. Une philosophie du témoignage*. Cerf, 2006.

Renault, Nicole. *The Performance of Identity in Wajdi Mouawad's Incendies*. MA thesis, U of Alberta, 2009.

Ricœur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil, 2000.