

Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe

Diane Godin

Numéro 92 (3), 1999

Sens et sacré

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16472ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Godin, D. (1999). Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe. *Jeu*, (92), 99–110.

Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe

La fonction de l'art, disait Malraux, est de nous révéler « la part obscure du monde », celle qui échappe à notre regard quotidien et à laquelle les conventions sociales et convenances de toutes sortes font le plus souvent obstacle. L'art, dans cette perspective, participe du sacré : il cherche non pas à en révéler le mystère, ce qui serait profanatoire, mais bien plutôt à recréer la dualité des forces qu'il met en jeu. Mais pour peu qu'on s'y penche, le sacré n'est pas une notion facile à circonscrire ; il recèle en effet une multitude d'éléments hétérogènes et contradictoires. Du latin *sacer*, le mot « sacré » peut aussi se traduire par « maudit ». Cette notion intègre donc à la fois le bénéfique et le maléfique, l'ordre et le désordre, la paix et la guerre, la création et la destruction. À cela s'ajoutent d'autres éléments de définition. Ainsi, le sociologue Roger Caillois nous apprend que le *sacer* romain est associé à la souillure et à l'exclusion sociale, il est « [c]elui ou ce qui ne peut être touché sans être souillé ou sans souiller¹ ». Caillois en donne par ailleurs une définition toute personnelle et sensible, qui rejoint celle évoquée plus haut : « Le sacré est ce qui donne la vie et ce qui la ravit, c'est la source d'où elle coule, l'estuaire où elle se perd². »

Un tel préambule, aussi bref soit-il, m'apparaît nécessaire pour qui veut entrer dans l'œuvre de Wajdi Mouawad et la recevoir, en quelque sorte, pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une œuvre liée aux exigences du sacré et du sens, avec tout ce que cela comporte de tentatives de ritualisation et de traversées symboliques. Il sera question ici des *Mains d'Edwige au moment de la naissance* et de *Littoral*³, pièces que l'on aurait tort, à mon avis, de ramener exclusivement aux éléments bibliques auxquels l'auteur a recours. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'occulter l'importance des Écritures dans les textes de Mouawad, mais il serait pour le moins réducteur d'isoler ce code référentiel pour en faire la seule et unique clé ouvrant sur leur interprétation. L'œuvre est encore jeune, chercheuse ; elle se préoccupe du sens que revêt l'acte créateur, du comment vivre sur terre et avec l'autre, et de la violence qui habite les hommes, sans que le présumé religieux ne freine jamais l'ardeur de son questionnement.

La naissance d'une ombre

*Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*⁴ présentent sensiblement le même schéma dramatique que celui de *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* : dans les

1. Roger Caillois, *l'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1950, p. 40.

2. *Ibid.*, p. 178.

3. Je parlerai dans un prochain article de sa plus récente pièce, *Rêves*.

4. Au sujet de cette pièce, on peut également lire dans ce dossier l'article d'Alexandre Lazaridès, « Solitaires ou solidaires ? Spiritualité et théâtre engagé ».

deux cas, la réclusion volontaire du personnage central exprime une révolte passive qui n'en a pas moins l'effet d'une bombe sur l'entourage. Edwige s'est enfermée dans la cave de la maison familiale et refuse obstinément d'en sortir, malgré les exhortations de ses parents et de son frère Alex, qui tentent de la convaincre de monter au salon où les gens du village sont venus en grand nombre assister aux funérailles de sa sœur Esther, disparue depuis dix ans. Si la cérémonie s'organise malgré l'absence de cadavre et sans que rien ne laisse présumer de la mort d'Esther, c'est que la famille, à l'instigation d'Alex, y a vu l'occasion d'exploiter les mains d'Edwige, qui coulent lorsqu'elle est en prière. Moyennant un prix d'entrée, ceux qui affluent ainsi à ces « funérailles de paille » espèrent assister au miracle et en retirer les bénéfices spirituels qui pourraient soulager leur âme, voire guérir leur corps malade ou infirme. La prétendue mort d'Esther, en somme, arrange tout le monde, à commencer par Alex, pour qui cet argent vite fait représente la perspective d'un ailleurs meilleur. Éloïse, la mère, désire enterrer une fois pour toutes dix ans d'attente et d'espoirs déçus qui sont autant d'années de souffrance et de questions restées sans réponses. Son mari Mathias, quant à lui, agit par lâcheté, parce qu'il veut « la paix » et que le plus sûr moyen de l'obtenir – ou à tout le moins le plus facile – est encore de se rallier à l'opinion générale : « Les gens ont dit qu'elle est morte, Esther, alors je dis moi aussi qu'elle est morte, Esther. C'est plus facile. C'est ma fille ? et alors ? et après ? [...] Que le cercueil soit vide ; que l'on fasse semblant... et alors ? Je te le demande, quel mal à ça⁵ ? »



5. *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, Montréal, Leméac, 1999, p. 51-52. La pièce a été créée au Théâtre d'Aujourd'hui. Mise en scène : André Brassard, assisté d'Annick Nantel ; scénographie : Anick La Bissonnière ; costumes : Véronique Borboën, assistée de Daniel Fortin ; éclairages : Michel Beaulieu ; musique : Catherine Gadouas. Avec Stéphane Brulotte (Alex), Jean-Pierre Chartrand (Mathias), Violette Chauveau (Edwige), Maude Guérin (Esther), Steve Laplante (Vaklav) et Marthe Turgeon (Éloïse). Production du Théâtre d'Aujourd'hui, présentée du 15 janvier au 13 février 1999.

Ce que Mathias ne peut ou ne veut pas voir, c'est le caractère profanatoire d'une cérémonie religieuse dépouillée, précisément, de tous ses fondements religieux. Les funérailles d'Esther, en ce sens, ne sont ni plus ni moins que la mise en scène d'un rituel perverti par le mensonge et le commerce. C'est le jeu des apparences, un vice de forme, en quelque sorte, puisque du sacré ne subsiste que la forme : un cercueil vide pour « des gens vides qui vident leurs poches », dira celle pour qui le sacré, au contraire, est pur contenu. Si Mathias affirme que « les gens ne sont pas méchants, [qu'] ils sont pauvres et [qu'] ils s'ennuient », l'argument ne change rien au fait qu'ils détournent la signification d'un rite qui devrait être régi par un authentique sentiment religieux. Même le grand prêtre, dira le cynique Alex, se préoccupe davantage du buffet et de « l'année du vin » que de la messe dont il a la charge. Edwige s'en tient, pour sa part, à une conviction fondamentale : elle sait qu'« il ne faut pas prier quand c'est faux », que la prière exige la foi et l'abandon. La force qui l'habite et qu'elle appelle son « amour » n'est, en ce sens, ni un idéal abstrait ni un concept naïf, mais bien plutôt l'instinct de la transcendance, le souffle divin, dirait le poète, qui agit en elle comme un guide : « [...] si tu veux quelque chose de moi, mon amour, tu dois rester avec moi, [...] lorsque je lutte toute seule, je mens [...] »⁶ Plus qu'un geste de protestation, l'enfermement d'Edwige est donc aussi pour elle une façon de se préserver d'une certaine contamination. S'il constitue une arme pouvant la protéger du monde, le mensonge est aussi tentation, oubli et perversion du sens ; c'est le plus sûr moyen, en somme, d'anéantir le sacré qui, de par sa nature même, échappe au contrôle de la volonté, c'est-à-dire aux règles, purement profanes, de l'invention.

De la nomination

La parole fonde l'expérience du sens. Au tout début de notre existence, elle démontre sa capacité de produire du réel, elle se fait chair : on me nomme, on me parle, donc je suis. De cette expérience fondatrice découle, dans différents systèmes religieux, la croyance au pouvoir du verbe, susceptible d'agir sur le monde, et de la nomination, dont la fonction symbolique assure notre lien avec l'autre. Or pour Wajdi Mouawad, parler, nommer, et à plus forte raison écrire, c'est s'inscrire, justement, dans ce système de croyance qui fait de la parole un acte porteur de sens et de conséquences. Que la prétendue mort d'Esther soit inacceptable aux yeux d'Edwige est d'autant plus compréhensible que l'affirmation équivaut à une véritable mise à mort : « Les gens ne se rendent pas compte ! Ils affirment des choses, ils disent des phrases comme ça, que ma sœur est sans doute morte [...] »⁷. » Lorsqu'elle revient se réfugier auprès d'Edwige, Esther elle-même demeure troublée par ce qu'elle a entendu au village : « Ils m'ont dit qu'Esther était morte et bien morte. J'ai pleuré. Ils sont partis. Qui suis-je ? “Est-ce que vous la connaissiez... ?” “Oui.” J'ai pleuré. Ils sont partis. [...] Esther est donc morte. / Tu n'es pas morte Esther, tu n'es pas morte. Ton ventre plein en témoin »⁸. »

Si elle renaît ainsi grâce aux paroles de sa sœur, Esther connaît par ailleurs un certain nombre de transformations qui préfigurent le cycle naissance-vie-mort-rennaissance.

6. *Ibid.*, p. 33.

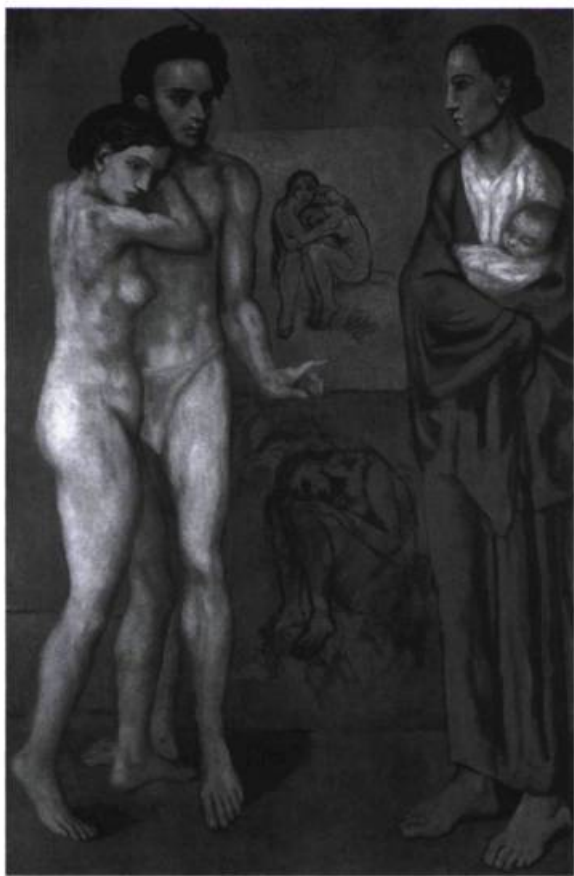
7. *Ibid.*, p. 19.

8. *Ibid.*, p. 44-45.

Les Mains d'Edwige au moment de la naissance de Wajdi Mouawad (Théâtre d'Aujourd'hui, 1999).
Sur la photo : Steve Laplante (Vaklav), Maude Guérin (Esther) et Violette Chauveau (Edwige).
Photo : Yves Dubé.

Elle n'est d'abord qu'une absence, une réalité invisible menacée par l'oubli : « [...] je veux être comme le ciel : n'oublier personne, personne [...] votre oubli est dégoûtant ! » Elle devient ensuite « une ombre qui saigne » « dans le ventre du brouillard » et qui « cherche un lieu pour pouvoir se blottir contre le flanc de la pauvre terre ». Enfin, toute de chair et de sang, elle apparaît dans la cave pour raconter son histoire avant de mourir en donnant naissance à une fille qui portera le nom d'Esther. Ce processus, en fait, n'est pas sans rappeler ce que déclarait Mouawad au sujet de son rapport avec l'écriture : « Il se passe que, quelquefois, un fantôme, un ange, une ombre, oui, c'est ça, une ombre, vient me visiter pour me demander de témoigner *pour* elle et *d'elle*, car elle ne peut pas le faire, puisqu'elle n'existe pas. [...] c'est l'invisible qui parle. Il dicte, j'écris⁹. » À la fois morte et vivante, Esther est bel et bien un personnage, « une ombre » à laquelle sa sœur redonne vie l'espace d'un instant, juste le temps d'un témoignage qui aura lieu dans une cave aussi sombre qu'une tombe ou une matrice. Cette cave, en effet, représente une sorte de ventre dans lequel Edwige accueille le personnage d'Esther et le pousse à parler avant qu'il ne s'abîme dans « la lumière » et « le pays des rêves ». C'est évidemment aussi, pour nous, une scène de théâtre, lieu d'une incarnation et d'une parole témoignant de la vie d'une ombre¹⁰. Toute la pièce, en fait, converge vers un seul but : dissiper peu à peu le brouillard, c'est-

à-dire le mensonge qui s'empare d'une existence et la condamne à mourir. Les imprécations d'Edwige à l'endroit des gens venus assister aux funérailles sont assez révélatrices à cet égard : le brouillard y est comparé à « la langue de la mort », il avale dans son « ventre » et précipite dans l'oubli tous ceux qui ont le malheur d'en faire un mauvais usage. Il est aussi le langage de la colère – autre manifestation du mensonge –, faiblesse bien réelle chez Edwige qui, après avoir proféré toutes ces horreurs, déclare qu'on devrait la « laisser en plein désert » pour qu'elle « ne fasse plus de mal à personne ». Mais à partir du



Picasso, *la Vie*, 1903. Huile sur toile. Cleveland Museum of Art.

9. « Acte de foi », *Jeu* 78, 1996.1, p. 19.

10. Cette cave s'apparente aussi à une grotte, décor privilégié, à la Renaissance, pour représenter le mystère et la magie. On la retrouve par ailleurs dans une autre pièce de Mouawad, *Alphonse*, plus précisément dans le fragment intitulé « L'enquête de Victor n'avance pas, mais s'embellit », où l'auteur raconte le rêve d'un homme qui s'y enfonce (dans la grotte comme dans le rêve) avant de mourir.



Littoral de Wajdi Mouawad
(Théâtre Ô Parleur, 1997).
Photo : Pascal Sanchez.

moment où le sentiment religieux et l'espoir d'une réalité invisible ne sont pas complètement dissipés, le « ventre du brouillard » peut toujours contenir autre chose¹¹.

On peut dénombrer au moins trois ventres dans cette pièce, trois ventres placés en abyme et dans lesquels s'inscrivent deux niveaux d'une seule et même réalité : la Création qui, si elle manifeste la vie, ne saurait exister sans son pendant destructeur. C'est pourquoi Esther donne naissance à Esther dans le sang, symbole de mort et de fertilité¹². De là cette composition trinitaire suggérant une sorte de déification du féminin : Éloïse, Esther, Edwige. En ouvrant le ventre d'Esther à l'aide d'une lame, Éloïse fait le sacrifice de sa propre fille pour que l'enfant puisse enfin voir la lumière ; elle devient ainsi celle « qui donne la vie et qui la ravit », pour reprendre les mots de Caillois. Esther incarne quant à elle une parole témoignant d'un tout autre royaume

11. Un peu comme la confusion des origines, le brouillard représente une période de transition précédant de grandes révélations.

12. Le sang peut également être associé au feu : « Mon ventre brûle », dira Esther peu avant l'incendie de la maison dans lequel elle périra.



Littoral de Wajdi Mouawad
(Théâtre Ô Parleur, 1997).
Photo : Pascal Sanchez.

que celui annoncé par le Christ ; un monde qui, à l'instar des funérailles organisées par la famille, ne représente qu'un « médiocre jeu d'artifice » dans lequel « il n'y a jamais eu de vérité ». Enfin, Edwige apparaît comme une sorte de double féminin de l'auteur, dont les mains, si elles obéissent à une tension intérieure et expriment la douleur qui coule « sur le visage du monde », n'ont en revanche aucun pouvoir sur la matière. Informe et cristalline, l'eau ne peut en effet qu'accueillir la lumière aussi sûrement, du reste, que le brouillard en interdit le passage.

À travers la figure d'Edwige, Wajdi Mouawad nous donne à voir le caractère sacré de la création et le difficile accouchement d'un auteur aux prises avec la réalité d'un personnage qu'il ne peut se résoudre à enterrer, pas plus qu'il ne peut, au demeurant, enfanter un texte sans déchirement.

Littoral : agir la perte

Les textes de Wajdi Mouawad sont hantés par la haine et la violence dont sont capables les hommes. Une transposition de la guerre et de ses désordres était déjà présente dans *Willy Protogoras...*, où le délire de deux familles se disputant l'occupation exclusive d'un appartement finit par plonger à peu près tout le monde dans le chaos. *Journée de noces chez les Cromagnons* s'orchestre autour d'une véritable pluie de bombes et de mitraille scandant toute la pièce jusqu'au crescendo final. De même, c'est bel et bien « à la nausée, au dégoût, à la haine », « à la guerre, au sang et au

carnage » qu'Edwige invite l'enfant que porte sa sœur. Le monde tel que nous l'ont légué nos pères apparaît donc chez Mouawad comme une sorte de prélude à l'Enfer, immense vallée de larmes et de douleurs que nulle consolation ne peut apaiser, si ce n'est l'espoir d'un renouveau soumis à l'appel de la rédemption. *Littoral*, sans doute sa pièce la plus ritualisée¹³, s'inscrit tout à fait dans cette logique. Largement inspirée par le symbolisme qui préside à la cérémonie du baptême et au sacrement eucharistique, elle met en (s)cène la traversée initiatique et spirituelle de Wilfrid qui, accompagné d'un rêve protecteur incarné par le chevalier Guiromelan, transporte le cadavre de son père jusque dans son pays natal pour l'y enterrer, espérant ainsi « le réconcilier avec la vie ». Mais la guerre, là encore, a fait ses ravages, et le pays n'abrite plus que de vieux paysans vaincus et amers qui refusent d'accueillir dans leur terre, déjà grosse de leurs morts, le corps de celui qu'ils considèrent désormais comme un étranger. Vaincus, ils le sont deux fois, en fait, puisqu'ils affirment le triomphe de la mort sur la vie en refusant tout aussi obstinément d'écouter le violon consolateur et les appels de Simone, qui parcourt vallées et villages à la recherche de « l'autre ». Or cet « autre », ce sera d'abord Wilfrid, dont la rencontre ne fait que préluder à la naissance d'une petite communauté d'orphelins qui acceptent d'aider le jeune homme à trouver un lieu de sépulture pour ce corps paternel qui, en attendant, peut difficilement faire autre chose que de pourrir « au grand soleil [...] dans un souci de vraisemblance¹⁴ ».

Si toute la pièce s'articule autour de cette quête individuelle, l'enjeu, on s'en doute, est beaucoup plus vaste : c'est que la guerre implique, entre autres conséquences, l'oubli des vaincus et l'absence de sépultures décentes, elle interdit toute tentative de ritualisation et inscrit donc, par le fait même, une coupure historique et symbolique qui équivaut ni plus ni moins à un exil spirituel. Non seulement ceux qui l'ont connue sont-ils dépouillés d'un grand nombre de leurs, ils le sont aussi d'une partie de leur histoire et du privilège que représente l'accomplissement des rituels sacrés qui, en temps de paix, leur permettaient d'honorer leurs morts pour se « réconcilier », précisément, « avec la vie ». Plus encore, et comme par extension maléfique, si je puis dire, la guerre peut provoquer une familiarité sacrilège avec la

13. Précisons que la pièce est une idée originale d'Isabelle Leblanc et de Wajdi Mouawad. Pour un compte rendu du spectacle, voir l'article de Patricia Belzil dans *Jeu* 84, 1997.3, p. 122-124.

14. *Littoral*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud – Papiers », 1999, p. 87.



dépouille, qu'aucun symbole n'entoure ni ne protège. Dans *Littoral*, cette attitude se manifeste lors de la scène intitulée « Repas » où, accompagné de quelques convives, un riche bourgeois dont la fortune repose essentiellement sur la vente de terrains funéraires reçoit la visite de Wilfrid et de Simone, venus solliciter son aide. Il accepte volontiers de leur céder une parcelle de sa terre, mais à condition de pouvoir tout d'abord « honorer [s]a maison » par la présence du mort, danser avec lui et le faire boire. Ce personnage, en outre, méprise ouvertement sa femme, fait preuve d'une grossièreté imbuvable dès lors qu'il s'agit de ses rapports sexuels et se plaît à raconter des histoires de meurtre à caractère incestueux. Mouawad a fait de ce Hakim, en somme, un véritable archétype du profanateur décadent pour qui la mort, la vie et la sexualité se réduisent à de simples objets sacrifiés sur l'autel du plaisir et de la moquerie. Si les habitants du pays, excédés par l'horrible prodigalité de la guerre, se détournent de cette effervescence bénéfique qu'est la fête (« Vous imaginez la tête des paysans quand ils vous ont entendus, la musique avec ses rires... une peur... une peur¹⁵ ! »), la maison de Hakim, où elle règne, en pervertit d'autant plus le sens que rien n'y est honoré si ce n'est, comme le veut son propriétaire, la maison elle-même, entendons par là tout ce qu'elle renferme de débordements destructeurs et de pourriture. Aussi la fête comme l'amertume sont-elles ici marquées au sceau de la guerre puisqu'elles en reproduisent toutes deux la morbidité.

Le parcours des orphelins, dans cette perspective, n'a d'autre but que d'assurer l'accomplissement d'un renouveau spirituel. Ces jeunes constituent, en fait, un véritable microcosme du monde, de ses errances et de ses douleurs. Leur espace intérieur, comme extérieur, est un espace de perte. Aussi la marche qu'ils entreprennent vers un lieu de repos encore inconnu est-elle une façon pour eux d'*agir la perte* pour lui donner un sens qui puise sa force dans la possibilité d'une re-naissance. Mais ils ne trouveront ce lieu de repos pour le corps du père et ne pourront symboliquement se l'approprier qu'après s'être livrés à tous par la parole. Le repos, au sens religieux, ne peut en effet s'accomplir qu'au terme d'un processus visant l'équilibre et l'unité. Seul jusque-là, chacun n'avait fait que tenter de survivre comme il le pouvait : Massi à l'aide du rire, substitut du cri, Amé dans l'aveuglement d'une colère tout œdipienne, Wilfrid grâce à la présence rassurante du chevalier Guiromelan. Or ici, comme dans *les Mains d'Edwige...*, le chemin de la rédemption sera initié par la femme, l'*autre* versant de la mort. Ce sera tout d'abord à travers les appels de Simone, celle qui rassemble le troupeau et le cimente peu à peu grâce au pouvoir du verbe : « Écoute-moi, la bombe que je veux aller poser est encore plus terrible que la plus terrible des bombes qui a explosé dans ce pays. [...] On va aller leur raconter des histoires. [...] Chacun racontera son histoire¹⁶. Puis viendra Joséphine, chargée de ce fardeau que représentent les bottins téléphoniques où sont inscrits, comme sur des pierres tombales, les noms des disparus ; Joséphine-Antigone qui, sans même un crayon pour simplement écrire, confie à sa mémoire les noms de tous ceux qu'elle rencontre sur son chemin : « [...] je sais que le malheur est grand pour celui qui avance dans la vie sans personne pour l'appeler par son nom. [...] J'ai l'impression parfois d'être un bateau qui navigue en une mer inconnue, par temps sombre, sans port, sans étoiles.

15. *Ibid.*, p. 98.

16. *Ibid.*, p. 84.



Littoral de Wajdi Mouawad
(Théâtre Ô Parleur, 1997).
Photo : Pascal Sanchez.

Ces noms, tous ces noms, Simone, sont mon étoile¹⁷. » Le nom sauve puisqu'il « révèle » ; c'est donc encore et toujours le pouvoir régénérateur de la nomination que Mouawad met de l'avant. Il ne faut pas s'étonner, dès lors, de voir le parcours des orphelins – guidés par la tramontane – aboutir à un lieu de sépulture qui est aussi lieu de baptême : le corps du père, « emmerré » avec les bottins qui lui serviront d'ancre (on pourrait aussi dire « encre »), sera d'abord soigneusement lavé par son fils, purifié avant l'immersion et l'émergence dans une vie nouvelle.

Dans le lit de l'« o »ral

Le mort est donc baptisé comme le sont les vivants au début de leur vie ; comme, d'ailleurs, le seront Simone, Massi, Sabbé et Amé, qui « [découvrent] la mer » et se « [baptisent] au creux de sa beauté ». Après la baignade, ils entreprendront à leur tour de laver le corps de celui qui, désormais, est aussi leur père puisque tous deviennent Wilfrid et que Wilfrid devient tous. Mais cet aspect « communiel » n'est pas lié au seul domaine, si je puis dire, de la régénération par l'eau baptismale ; il s'agit aussi, pour Wilfrid, de trouver le chemin de la rédemption dans l'Amour. Rappelons que la pièce commence au moment où le jeune homme explique à un juge, auquel il demande la permission de transporter le corps paternel outre-mer, les circonstances entourant l'annonce de cette mort : « J'étais au lit avec une déesse dont je ne me souvenais pas très bien du nom. [...] On baisait et c'était formidable. Je l'ai appelée Françoise, Chantal, Claudine, Marie et Ursule ; elle m'a appelé William, Julien, Jhon, Mustafa et Jean-Claude [...] et c'était bon. On était l'un dans l'autre, et ça allait par

17. *Ibid.*, p. 115.

là, par là exactement où on voulait aller¹⁸. » Prenant ensuite quelque liberté avec le mythe œdipien, Mouawad fait dire à Wilfrid, lorsqu'il raconte son histoire : « C'est un type qui a couché avec son père parce qu'il faisait l'amour avec une fille au même moment où son père mourait. Puis là, le type va éjaculer d'une sonnerie de téléphone. Ça le surprend ! Il répond. On lui dit qu'on vient de retrouver son père mort assis sur un banc¹⁹. » Au cri de la jouissance se superpose ainsi la sonnerie du téléphone, c'est-à-dire un cri annonciateur de mort et, par extension associative, le cri du mort lui-même. De là cette légère subversion du mythe œdipien et l'importance, pour Wilfrid, de rendre le corps du père à la « mère ». Il devra aussi, du même souffle, racheter l'erreur qu'il a commise en « baisant » avec une fille dont il ignorait le nom et avec laquelle n'intervenait aucun rapport particulièrement significatif. Or, c'est bel et bien par le « baiser » qu'il donne à Joséphine lors du deuxième récitatif du père que s'accomplit véritablement sa rédemption, c'est-à-dire cette communion spirituelle, signe d'unité et d'adhésion à l'âme-épouse. Texte magnifique, d'ailleurs, qui semble reprendre, de par sa simultanéité avec la scène du baiser, le caractère à la fois érotique et sacré présent dans *le Cantique des Cantiques*, long poème d'amour célébrant l'union charnelle et spirituelle de deux jeunes gens ; véritable poème incrusté dans la pièce, ce récitatif en contient en effet les aspects sexuel et mystique :

Pendant le baiser de Wilfrid et Joséphine

[...]

J'entends les mugissements des vagues

Qui s'entrelacent jusqu'au rivage

Je les entends, les vagues

Haleter, haleter, haleter, haleter, haleter

Haleter vers la jouissance qui ne viendra jamais.

Qu'il est bon d'être là.

Entendre la mer se soulever de colère,

Folle de désir,

Imaginer qu'elle est le sexe du monde tourné vers le ciel,

Puis,

Aller plonger dans ses profondeurs,

S'y perdre,

S'enfoncer plus loin encore.

[...]

Descendre jusqu'au silence de Dieu,

Puis,

[...]

Remonter émerveillé vers la surface et plus loin encore,

Vers le ciel,

Vers l'autre profondeur,

[...]

Être alors pourfendu par le soleil,

Et lutter contre le vent

Et s'élever avec les vagues

Et courir sur les flots,

Pour aller s'écrouler, s'endormir et mourir, épuisé d'amour²⁰.

18. *Ibid.*, p. 13.

19. *Ibid.*, p. 116.

20. *Ibid.*, p. 125-126.

C'est le cycle perpétuel de la vie et de la mort que l'on voit ici figuré dans cette communion à la fois violente et jubilatoire entre l'élément liquide – féminin – et le Soleil-Père, qui *pourfend* le sujet et le repousse hors de son centre. On le sait, le soleil, comme la mort, ne peut être embrassé du regard ; en tant que source de la lumière divine, condition *sine qua non* de tout ce qui est au monde, il est à la fois le gardien des origines, de la parole originelle, et le grand destructeur, tueur de ses enfants, puisqu'il anime un monde qu'il a d'ores et déjà voué à la mort. C'est la figure même du créateur, en somme, mais d'un créateur qui frappe, nous enfonce et nous emporte jusqu'au « silence de Dieu », silence tout aussi indéfinissable et « infigurable » que le visage duquel il émane. Expérience terrifiante s'il en est, la mort est synonyme de la perte du savoir et du langage, de tout propre et de toute identité. De là les yeux clos de Wilfrid lors du baiser et l'aveuglement du père au moment du récitatif, qui ne peut qu'entendre l'appel de la mer, plonger et s'abattre dans cet espace abyssal, obscur, sacré. Tout aussi aveugle que son père à ce moment précis, Wilfrid doit, s'il ne veut pas être emporté par ces « effluves » terrifiants, se tourner vers ce qui constitue la réplique dans l'homme de l'amour divin : « Devant lui, donne-moi un signe de vie Wilfrid et embrasse-moi ! [...] Je suis la lumière, embrasse-moi, embrasse-moi ! » Le baiser, ici, ne représente pas seulement l'union de deux êtres dans l'amour : il est également « signe de vie », comme le dit Joséphine, c'est-à-dire rien de moins qu'un souffle. Or dans de nombreux textes bibliques, comme dans la plupart des grandes traditions religieuses, le souffle est associé à la puissance créatrice de Dieu, qui entretient la vie de ses victimes, si je puis dire, grâce à la parole ; souffle et parole sont inséparables, en fait, puisqu'ils se prêtent mutuellement assistance dans un mouvement tout à fait comparable à celui de l'immersion/émergence présidant à la cérémonie du baptême. Ainsi le père, dans *le lit de l'eau*, entend la mer « haleter » et lutte ensuite « contre le vent », manifestation cosmogonique du souffle divin. L'eau à la fois baptismale et sexualisée dans laquelle il plonge se retrouve également, d'ailleurs, dans le baiser des deux jeunes gens puisque ce dernier implique un échange de salive. Enfin, au bout de ce parallélisme symbolique – autre versant de l'association « baise-mort » installée au début de la pièce – se joignent la figure du père et celle de Joséphine ; la gardienne des noms légua en effet ses annuaires au « gardeur de troupeaux », personnage désormais mythifié qui, bien ancré dans sa terre d'origine, achèvera le processus de la rédemption en assurant, à son tour, la pérennité des morts dans le ventre de la mer.

Le père devra donc être bien ancré pour éviter qu'il ne s'abîme à jamais dans l'immensité vertigineuse de la mort, livré à l'oubli, à l'obscurité et au silence des profondeurs. C'est à peu de chose près ce qui sera mis en œuvre par les personnages orphelins dont le projet, après l'« emmerrement » du corps, consiste à répéter leur histoire sur les places publiques, c'est-à-dire essentiellement à livrer oralement, en pleine lumière, le témoignage de leur origine et de la perte qu'ils ont subie ; ce que chacun, je le rappelle, a déjà fait au fil de la pièce, qui s'inscrit d'emblée dans un rapport de circularité et de répétition dont le mouvement, s'il est propre au théâtre, s'apparente à un *autre* modèle. « Moi je ne suis qu'un personnage. Quelqu'un qui vit dans le monde du rêve », dira Wilfrid à la fin de son périple. Le rêve et la mort, chez Mouawad, participent du même univers, ils vont main dans la main, dansent ensemble, comme le père et le chevalier Guiromelan dans la scène intitulée « Décrépitude

et danse ». C'est que l'auteur de théâtre anime un monde de rêve, un monde qui, s'il est voué à la mort après chaque représentation, peut s'y incarner momentanément grâce à la parole que lui insuffle son créateur. Seule l'écriture de l'oralité, en somme, peut lui servir d'*encre* et de vie. ¶