

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

DENIS VILLENEUVE

Incendies



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan...), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : www.lux-valence.com/image



Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.



Directeur de la publication : Éric Garandeau.

Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Ciclic

Rédacteur du livret : Boris Henry

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2012) : Ciclic, agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique –

24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél. : 02 47 56 08 08. www.ciclic.fr

Correction : Muriel Bourgeois (Point Final)

Remerciements : un grand merci à Denis Villeneuve pour sa bienveillance. Merci également à Happiness Distribution, micro_scope, Anais Barbeau-Lavalette, Jérôme Ters et Caroline San Martin.

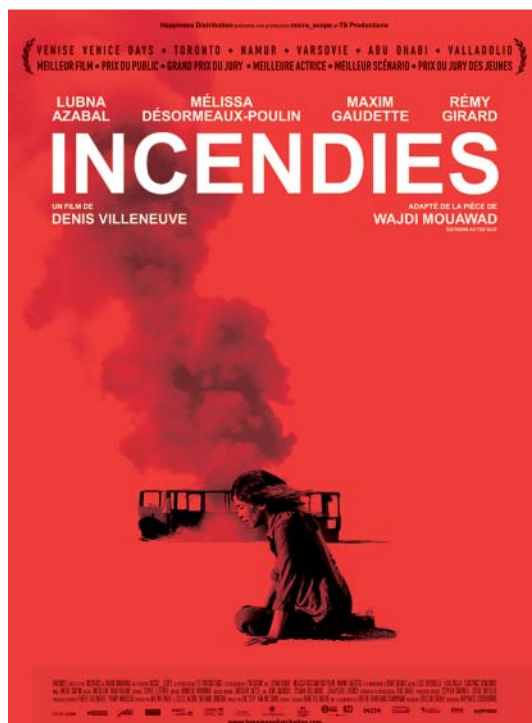
Achévé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2012

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Portraits de femmes	2
Personnage – Double vie	3
Genèse – Une aventure de longue haleine	4
Écriture – De la pièce de théâtre au film	5
Genre – Un film hybride	6
Avant la séance	7
Repères chronologiques	7
Découpage séquentiel	8
Récit – Retours vers le futur	9
Mise en scène – Inéluctable enfermement	10
Séquence – Des enfants et des hommes armés	12
Plans – Piscines et pointillés	14
Figure de style – Regards à la caméra	15
Technique – Mise au point	16
Atelier – Le montage	17
Pistes de travail	18
Témoignage – La parole donnée aux figurants	20
Sélection bibliographique	

FICHE TECHNIQUE

SYNOPSIS



Incendies

Canada / France, 2010

Réalisation, scénario : Denis Villeneuve d'après la pièce de Wajdi Mouawad

Collaboration au scénario : Valérie Beaugrand-Champagne

Directeur

de la photographie : André Turpin

Ingénieur du son : Jean Umansky

Costumes : Sophie Lefebvre

Direction artistique : André-Line Beauparlant

Montage : Monique Dartonne

Musique originale : Grégoire Hetzel

Production : micro_scope, TS Productions, Phi Group

Distribution (2011) : Happiness Distribution

Durée : 2 h 10

Formats : 35 mm, couleurs, 1:2,35

Sorties : 17 septembre 2010 (Québec), 12 janvier 2011 (France)

Récompenses : Prix du meilleur film aux festivals de Pusan, Telluride et Venise (section Venice Days) en 2010 ; prix du meilleur film canadien au Festival de Toronto 2010 ; 8 prix Génie et 9 prix Jutra, dont ceux du Meilleur film et de la Meilleure réalisation en 2011

Nominations : Oscar du Meilleur film en langue étrangère.

Dédicace : « À nos grands-mères »

Interprétation

Nawal Marwan : Lubna Azabal

Jeanne Marwan : Mélissa Désormeaux-Poulin

Simon Marwan : Maxim Gaudette

Notaire Jean Lebel : Rémy Girard

Abou Tarek : Abdelghafour Elaaziz

Chamseddine : Mohamed Majd

Notaire Maddad : Allen Altman

Le notaire Jean Lebel reçoit Jeanne et Simon Marwan pour leur faire part du testament de leur mère, Nawal Marwan, qui était sa secrétaire. Les jumeaux apprennent que leur père est vivant et qu'ils ont un frère, leur mère leur demandant de les retrouver et de remettre à chacun d'eux une lettre. Lorsque cela sera fait, une pierre pourra être posée sur sa tombe et son nom inscrit dessus.

Flash-back : le spectateur apprend que Nawal, jeune chrétienne vivant au Proche-Orient, a eu un enfant d'un jeune réfugié musulman, Wahab, assassiné sous ses yeux. L'enfant, tatoué au pied, lui a été retiré à la naissance. Pendant la guerre civile, elle a tenté en vain de le retrouver.

Jeanne part au Proche-Orient. Au fil de son parcours, elle apprend que sa mère a assassiné le chef de la milice de la droite chrétienne. Incarcérée pendant quinze ans dans la prison de Kfar Ryat, elle a été violée à plusieurs reprises. Pour résister à ses bourreaux, Nawal n'a pas cessé de chanter, ce qui lui a valu le surnom de « la femme qui chante ». À la suite de l'un des viols par le jeune tortionnaire Abou Tarek, elle est tombée enceinte et a accouché de deux jumeaux, peu avant de sortir de prison. L'infirmière a sauvé ces enfants et les lui a rendus à sa sortie.

Simon part retrouver Jeanne afin de la ramener au Canada. Le notaire Lebel l'accompagne et sollicite l'aide d'un confrère, Maître Maddad. Sur les conseils de ce dernier, Simon rencontre Chamseddine, le chef de guerre qui a détruit l'orphelinat où se trouvait Nihad, le premier enfant de Nawal. Chamseddine apprend à Simon que Nihad est devenu un sniper, puis qu'il est entré dans la prison de Kfar Ryat comme bourreau, se faisant alors appeler Abou Tarek : le père et le frère des jumeaux ne font qu'un. Nihad / Abou Tarek vit désormais au Canada.

Flash-back : le spectateur apprend que Nawal, peu avant sa mort, a reconnu Nihad sur le bord d'une piscine au Canada grâce au tatouage et, en voyant son visage, a constaté qu'il n'était autre qu'Abou Tarek. Nihad / Abou Tarek ne l'a pas reconnue.

De retour au Canada, Jeanne et Simon vont à la rencontre de Nihad et lui remettent les deux lettres transmises par Nawal.

La tombe de Nawal Marwan porte finalement une pierre tombale sur laquelle il est écrit : « Nawal Marwan – 1949-2009 ». Un homme se tient devant cette sépulture : c'est Nihad / Abou Tarek.

FILMOGRAPHIE

Denis Villeneuve

- 1994 : *REW-FFWD*,
31 min, documentaire
- 1996 : « Le Technétium » dans *Cosmos*,
1 h 40, fiction, film à sketches co-
réalisé par Jennifer Alleyn, Manon
Briand, Marie-Julie Dallaire, Arto
Paragamian, André Turpin
- 1998 : *Un 32 août sur terre*,
1 h 28, fiction
- 2000 : *Maelström*, 1 h 27, fiction
- 2008 : *Next Floor*, 11 min, fiction
- 2009 : *Polytechnique*, 1 h 17, fiction
- 2010 : *Incendies*, 2 h 10, fiction



Polytechnique



Maelström

RÉALISATEUR

Portraits de femmes

Denis Villeneuve est né le 3 octobre 1967 à Gentilly, au Québec. Après des études secondaires dans sa ville d'origine, il effectue des études de cinéma à Montréal. En 1990-1991, il participe à *La course destination monde*, émission télévisée diffusée par Radio-Canada dans laquelle plusieurs candidats parcourent seuls le monde, effectuant des films courts rendant compte de leurs voyages ; il remporte le premier prix : la réalisation d'un film avec l'aide de l'Office national du film du Canada (ONF). Il participe alors à *Cornouailles* (1994), dernier film réalisé par Pierre Perrault (1927-1999), cinéaste phare du cinéma québécois. Il réalise ensuite son premier film professionnel, *REW-FFWD* (1994), produit par l'ONF et commandé par l'Agence canadienne de développement international. Tourné en Jamaïque, ce court métrage traite du multiculturalisme. Denis Villeneuve réalise l'un des épisodes du film collectif *Cosmos* (1996).

En 1998, il tourne son premier long métrage : *Un 32 août sur terre*. Son univers est déjà bien en place dans cette comédie qui se teinte progressivement de drame. À la suite d'un accident de voiture, une jeune femme décide de changer de vie et demande à son meilleur ami de lui faire un enfant ; ils se rendent pour cela dans le désert de Salt Lake City. Il est déjà question ici d'une demande qui surprend, de la volonté de reprendre sa vie en main, de la filiation, de moments en suspens et de la mort. La mise en scène convoque des partis pris filmiques précis : espaces particulièrement amples ou resserrés, image très travaillée, montage sec... Sélectionné dans de nombreux festivals (dont celui de Cannes), ce film représente le Canada aux Oscars en 1999 dans la catégorie du « Meilleur film en langue étrangère ». Avec *Maelström* (2000), Denis Villeneuve approfondit la voie qu'il a commencé à tracer. Dans cette histoire racontée par un poisson, le personnage principal est de nouveau féminin et un accident de voiture est là aussi déterminant : il conduit la jeune femme à rencontrer le fils de sa victime et à en tomber amoureuse. Ce film est sélectionné dans de prestigieux festivals (Berlin, Sundance) et reçoit plusieurs prix. Les années suivantes, le cinéaste réalise des publicités et quelques courts métrages, dont le percutant et très remarqué *Next Floor* (2008). Ce film joyeusement cruel et absurde – que ne désavoueraient certainement pas des artistes tels que Peter



Denis Villeneuve sur le tournage d'*Incendies*

Greenaway ou Enki Bilal –, met en scène des convives qui mangent avidement toutes sortes de viandes, tandis que le plancher cède sous leurs pieds, les conduisant un étage plus bas. Ce n'est qu'en 2009 qu'il réalise son troisième long métrage, *Polytechnique*, dont la première mondiale a lieu durant le Festival de Cannes. Ce film en noir et blanc s'appuie sur les témoignages des survivants pour relater la tuerie survenue à l'École polytechnique de Montréal le 6 décembre 1989, un homme y ayant assassiné quatorze femmes, revendiquant son geste comme un acte antiféministe. Au Québec, le film suscite des polémiques. Avec *Incendies* (2010), le cinéaste s'attache une nouvelle fois à une femme dont le destin bascule brusquement et violemment.

Denis Villeneuve déclare avoir un rapport ludique au scénario (« à chaque film que j'attaque, je m'amuse à faire quelque chose de différent du précédent¹ ») et est lui-même surpris par l'unité qui existe entre ses films : « avec le recul, j'ai l'impression que mes quatre films se parlent entre eux, qu'ils font partie d'une même entité [...]. Quand j'ai écrit *Un 32 août sur terre*, je ne me suis pas posé la question de savoir pourquoi le personnage central était une femme. [...] Après *Maelström*, j'ai fait une pause volontaire de presque dix ans avant de refaire un long métrage. C'est quand je me suis mis à réécrire, au sortir de cette parenthèse, que je me suis rendu compte qu'en fait, même si sous un angle différent, je parlais de la condition féminine². »

1) Alex Masson, « Denis Villeneuve - Profession de foi », *Brazil*, janvier 2011.

2) Alex Masson, *ibid.*

PERSONNAGE

Double vie

L'interprétation de Lubna Azabal peut paraître quelque peu théâtrale. Cela provient probablement du fait que Nawal est avant tout un symbole : elle est une personnification de la liberté qui, à force d'être mise sous clé, s'étiolle et disparaît.

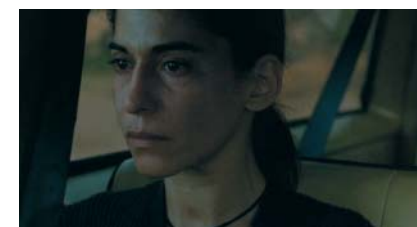
Avant d'être vue pour la première fois, Nawal Marwan est évoquée verbalement et à travers des objets : le dossier du notaire, puis la croix et le passeport de Nawal remis à Jeanne par Lebel, objets que la fille ne connaît pas et qui semblent être pour elle des ouvertures sur un ailleurs, une autre Nawal. Le visage de cette dernière apparaît d'abord avec les deux photos (celle du passeport et celle réalisée en prison) qui constituent également des traces d'une existence antérieure.

Le portrait de Nawal qui se dessine en premier lieu est celui d'une exilée qui termine sa vie prostrée et mutique. La fixité des photos anticipe celle de son corps figé après sa rencontre avec Nihad / Abou Tarek. Dans les séquences au Canada, Nawal n'est presque jamais en mouvement : on la voit juste bouger les lèvres pour dicter son testament, puis faire quelques pas et brasses à la piscine. Mais en demandant à ses jumeaux de retrouver leur père et leur frère, Nawal les invite à se mettre en mouvement, à faire le même chemin qu'elle avant son exil. Sa mort est à l'origine d'une dynamique.

« Mouvement et prostration »

Au sein d'un plan moyen, Nawal est vue alitée à l'hôpital. L'inscription « Nawal » apparaît en rouge et reste présente au plan suivant, un plan d'ensemble fixe d'un paysage montagneux du Proche-Orient traversé par une jeune femme qui court. Le montage permet de souligner le contraste entre Nawal à la fin de sa vie, figée loin de son pays d'origine, et la jeune fille pleine de vigueur qu'elle a été. La femme qui apparaît figée sur le papier (les photos) ou déjà absente (à la piscine comme à l'hôpital) semble n'avoir que peu de choses en commun avec celle, le plus souvent en mouvement, découverte au fil des flashes-back.

Si Nawal court vers Wahab puis avec lui, une fois celui-ci assassiné elle s'immobilise dans la maison familiale. Après son accouchement, Nawal se rend à



Daresh où elle participe activement au mouvement des idées ; lorsqu'elle apprend que les nationalistes ont fermé l'université, elle court dans la rue pour rejoindre les étudiants, mais est arrêtée dans sa course par son oncle. Elle part ensuite dans le sud à la recherche de son fils, enchaînant les moyens de locomotion. Elle rejoint le lieu où elle retrouvait Wahab, puis se rend dans un premier orphelinat avant d'arriver à celui de Kfar Khout. Après le massacre du car, elle semble errer dans le camp de réfugiés de Deressa, mais marche ensuite avec détermination pour effectuer son meurtre.

Nawal surmonte toutes sortes d'épreuves mais ne renonce jamais à son libre arbitre et résiste en chantant : en prison, elle est surnommée « la femme qui chante ». Lorsqu'elle atteint ce qui paraissait être son but ou qu'une épreuve la plonge dans la prostration, elle réagit et va plus loin dans ses déplacements, mais s'enfoncé également dans la colère et dans la haine. Son corps n'a pas le droit de se relâcher : quand elle s'endort dans un véhicule, le relâchement est stoppé par la présence d'hommes armés.

Si elle n'arrête pas de se mouvoir et de se battre - même enfermée dans une cellule -, au fil des scènes et des épreuves elle apparaît de moins en moins libre de ses mouvements et son visage finit par se fermer. Lors du dernier flash-back consacré à sa vie au Proche-Orient (séq. 44), sa démarche et ses expressions sont proches de celles qu'elle aura à la fin de sa vie.

Ainsi, l'un des enjeux du récit semble être de montrer comment Nawal, abîmée par une multitude d'événements, est toujours parvenue à résister, avant qu'une rencontre en apparence anodine ne lui soit fatale. Mais, en forçant ses jumeaux à partir à la recherche de leur histoire, elle transmet finalement sa capacité de mouvement.



Se souvenir des cendres, Anaïs Barbeau-Lavalette



Se souvenir des cendres, Anaïs Barbeau-Lavalette



GENÈSE

Une aventure de longue haleine

« Incendies aurait pu commencer comme la pièce, avec la lecture du testament de la mère. Mais au cinéma, en tant que spectateur, j'aime plonger d'un seul coup dans le film, ne pas avoir à suivre le parcours obligatoire d'une introduction explicative, être mis au diapason du film tout de suite. J'ai donc cherché une scène qui puisse être envoûtante pour ouvrir Incendies, qui allait colorer le vrai départ du film, cette lecture du testament, où le spectateur arriverait avec une forme de malaise¹ ».

Un choc initial

Denis Villeneuve décide de réaliser *Incendies* suite au choc qu'a constitué la vision de la pièce de Wajdi Mouawad au printemps 2004. Alors en manque d'inspiration, le cinéaste est fasciné « par la manière dont Wajdi Mouawad parvenait à traiter de la colère en des strates qui se transmettent de génération en génération² ». Il obtient les droits de la pièce à l'automne 2004, Wajdi Mouawad acceptant de lui « prêter » sa pièce après avoir lu une cinquantaine de pages d'esquisse de scénario et le laissant totalement libre. L'écriture du scénario requiert quatre années et « l'équilibre dramatique du film a été long à trouver [...] Chaque séquence pouvait inspirer un long métrage³ ! ». Il rédige en écoutant des chansons du groupe Radiohead dont deux se retrouveront dans le film. S'il écrit seul, Valérie Beaugrand-Champagne porte régulièrement un regard sur le scénario.

Production et casting

Coproduction canado-française, le film bénéficie d'un budget d'un peu plus de quatre millions d'euros. « Le financement a été facile à obtenir du côté canadien tant la pièce a été aimée. Du côté français, cela a été plus difficile car les producteurs s'inquiétaient de ce que le film pouvait être trop sombre pour être populaire⁴ ». Le choix des actrices et acteurs est plus ou moins long selon les personnages. Denis Villeneuve sait assez rapidement que Lubna Azabal sera Nawal. Trouver l'actrice et l'acteur qui interpréteront les jumeaux fut, selon les propres termes du cinéaste, « laborieux ». Mélissa Désormeaux-Poulin est choisie à la suite d'un très long casting fait au Québec. Comme le relève Denis Villeneuve, il a



Se souvenir des cendres, Anaïs Barbeau-Lavalette

« cherché Simon partout pour le retrouver finalement tout près de [lui]⁵ », Maxim Gaudette interprétant le rôle du tueur dans *Polytechnique* (2009). Aux côtés des acteurs professionnels, jouent des acteurs non-professionnels recrutés en Jordanie, certains étant des réfugiés irakiens et « voir la guerre sous l'angle des victimes, c'est quelque chose qui leur parlait beaucoup⁶ ».

Tournage

Si le budget est important pour un film québécois, selon Denis Villeneuve, il « demeure famélique par rapport au film. Du coup, j'ai dû tourner à une vitesse ridicule et boucler les prises de vues en quarante jours. Ce qui est à l'écran est ce que l'on a tourné. J'ai dû écrire avec la plus grande précision⁷ ». Le tournage se déroule au printemps et à l'été 2009 (il se termine en août) à Montréal et en Jordanie, notamment à Amman, au nord de cette ville, non loin de la frontière israélienne et près de la frontière syrienne.

Parcours du film

La première projection du film a lieu dans le cadre de la 67^e Mostra de Venise. Le film sort dans trente-six salles au Québec le 17 septembre 2010, avant d'être diffusé dans le reste du Canada le 20 janvier 2011. Il est l'un des plus gros succès québécois et canadien des années 2010 et 2011. Sorti en France le 12 janvier 2011 dans soixante-six salles, le film y réalise plus de 300 000 entrées, ce qui est exceptionnel pour un film québécois.

1) Alex Masson, « Denis Villeneuve - Profession de foi », *Brazil*, janvier 2011.

2) Jean Roy, « Incendies est un film qui ne condamne pas, il console », *L'Humanité*, 12 janvier 2011.

3) « Entretien avec Denis Villeneuve », dossier de presse d'*Incendies*, p. 4.

4) Jean Roy, *ibid.*

5) « Entretien avec Denis Villeneuve », *ibid.*

6) Camille Lukan, « Entretien avec Denis Villeneuve », propos recueillis le 5 janvier 2011, www.avoir-alire.com.

7) Jean Roy, *ibid.*

ÉCRITURE

De la pièce de théâtre au film

Né au Liban en 1968, Wajdi Mouawad quitte ce pays à l'âge de huit ans, durant la guerre civile, et part avec sa famille vivre en France, puis au Québec. Diplômé en interprétation de l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal (en 1991), il est comédien, auteur et metteur en scène. En 2009, il est l'artiste associé de la 63^e édition du Festival d'Avignon.

La pièce de théâtre

Créée le 14 mars 2003 au Théâtre de Quat'Sous à Montréal, *Incendies* est le deuxième volet de la tétralogie « Le sang des promesses » – qui comprend également *Littoral* (1997 ; nouvelle version : 2009), *Forêts* (2006) et *Ciels* (2009). Tout comme *Littoral*, cette pièce travaille autour de la question de l'origine.

L'écriture de Wajdi Mouawad est vive, forte, riche, dense, poétique, crue et parfois burlesque. La pièce utilise quelques partis pris assez cinématographiques : certaines actions se déroulent simultanément sur scène, évoquant les montages alternés ou parallèles.

Partis pris de l'adaptation

Denis Villeneuve précise que l'adaptation a été un travail radical : « Wajdi m'avait laissé carte blanche. Il m'avait dit : "tu peux prendre le titre, un personnage ou ce que tu veux, à condition que tu devores la pièce et la redigères" [...] J'ai brûlé le texte et me suis inspiré des idées d'origine. Ce sont deux objets qui racontent la même histoire avec les mêmes personnages principaux mais radicalement différents [...]. J'aurais aimé faire un poème visuel avec juste quelques phrases de texte, mais il y a un moment où cela devenait intenable¹ ». Et il ajoute : « ça a été un long processus pour trouver la porte d'entrée. Je l'ai trouvée par le biais de la famille, que j'ai accentuée. Ma version d'*Incendies* est plus familiale que la pièce² ». Le cinéaste a beaucoup épuré, notamment

dans les dialogues, supprimant des idées liées à la scène : « j'ai opté pour davantage de naturalisme, tout en cherchant à être le plus silencieux possible avec les moyens dont je disposais. Si j'avais eu plus d'argent, j'aurais encore réduit les dialogues au profit de la seule mise en scène³... ».

Intersections

Dans les deux œuvres, la narration prend la forme d'une enquête. Denis Villeneuve conserve les allers-retours temporels. Il garde également l'espace imaginaire, même s'il a un temps pensé situer l'action à Beyrouth : « La pièce s'inspire de certains événements (comme la guerre civile libanaise), mais Wajdi a bouleversé la chronologie, et il a changé les noms, les faits... Les gens soupçonnaient qu'il parlait du Liban, parce qu'il était libanais et que certains événements clés faisaient référence à des choses précises. Mais à part cela, il y avait dans la pièce une vraie universalité, que j'ai essayé de retrouver avec le film ; curieusement, pour être dans l'imaginaire, il faut une grande précision. On doit être encore plus maniaque que lorsqu'on décrit la réalité. On a vraiment épousé la culture du Sud du Liban, tout en conservant une distance poétique avec cette culture⁴ ». Le cinéaste reprend parfois des phrases de la pièce, mais en place certaines dans la bouche d'un autre personnage.

Écarts

« La pièce comporte des personnages tout en explosion là où j'ai travaillé sur l'implosion. Il y a aussi chez moi de la colère mais on le voit moins. [...] J'ai tenté de faire un travail sur l'espace et l'envoûtement qui existent dans la pièce, même si elle est beaucoup plus violente. Le film est peut-être plus féminin⁵ ». Les différences entre la pièce et le film sont nombreuses. Le film est plus simple. Des personnages ont disparu, d'autres sont apparus (l'infirmière, le notaire Maddad) ; des personnages se sont transformés (dans la pièce Simon est boxeur, Wahab



Incendies mis en scène par Yves Renaud, Montréal, 2006

ne meurt pas, Nihad sniper se met en scène comme une star de la musique) ou apparaissent davantage à des âges différents (Nawal). Les relations entre certains personnages ont été considérablement réduites (celle entre Nawal et Wahab), des scènes sont plus courtes et d'autres uniquement racontées sont mises en scène (la fusillade du car). Des éléments essentiels se produisent plus tôt, plus tard (dans la pièce, il est question de l'addition « 1 + 1 » assez rapidement, même si son sens n'est révélé qu'à la fin) ou ont été supprimés : les audiences du Tribunal pénal international durant lesquelles Abou Tarek est jugé, auxquelles assiste Nawal et à la suite desquelles elle devient mutique. Des changements en apparence anodins révèlent des modifications plus importantes. Lors de la scène chez le notaire, Jeanne prend la parole à trois reprises (dans la pièce, elle ne parle pas du tout) et Simon parle beaucoup moins et de manière nettement moins agressive. Ce changement permet sans doute d'équilibrer les forces en présence et d'être plus réaliste, alors que la pièce est davantage dans l'excès. Dans cette même séquence, le notaire donne à Jeanne l'enveloppe dans laquelle se trouvent le passeport de Nawal et sa croix, objets absents de la pièce ; dans celle-ci, Maître Lebel remet à Jeanne la veste de détenue de sa mère et à Simon un cahier rouge dans lequel sont consignées les dépositions de Nawal au tribunal. Plus largement, la pièce contient davantage d'éléments et de situations symboliques.

1) Jean Roy, « *Incendies* est un film qui ne condamne pas, il console », *L'Humanité*, 12 janvier 2011.

2) Alex Masson, « Denis Villeneuve - Profession de foi », *Brazil*, janvier 2011.

3) Samuel Douhaire, « Un réalisateur commente des extraits », propos recueillis le 11 janvier 2011, www.telerama.fr.

4) Camille Lukan, « Entretien avec Denis Villeneuve », www.avoir-alire.com.

5) Jean Roy, *ibid.*



GENRE

Un film hybride

Incendies ne cesse de jouer sur plusieurs niveaux de récit. De même, il entremêle les genres.

Un film de guerre ?

Denis Villeneuve déclare qu'*Incendies* n'est pas nécessairement un film sur la guerre : « *c'est un film sur la colère. Ça m'intéresse profondément : le rapport au silence, le rapport aux blessures. Cette colère-là, je la comprends ; je la connais ; je suis capable de travailler avec elle ; je sais que cette colère-là multipliée par mille ça donne ce que vivent certains pays qui se victimisent puis qui attaquent d'autres pays*¹. » *Incendies* peut cependant être perçu comme un film de guerre. Si le pays dans lequel est située l'action est inventé, il est une métaphore des pays en guerre - et plus particulièrement du Liban durant la guerre civile (1975-1990). Dans ce pays fictif se déroule une guerre opposant ses habitants, chrétiens, à des réfugiés, musulmans. Au cours du récit sont montrées bien des composantes et conséquences de la guerre : déplacements de population, barrages routiers, camps de réfugiés, exécutions sommaires, assassinat politique, représailles, emprisonnements, viols, embrigadements d'enfants, transformations d'hommes en machines à tuer, destructions de villages et de villes, trahisons, blessures restant ouvertes des années après la fin de la guerre, fuite à l'étranger des victimes comme des bourreaux...



Une tragédie

Adapté d'une pièce de théâtre, *Incendies* présente des similitudes avec la tragédie antique en particulier. Le film raconte une histoire de famille. Celle-ci est ce qui tue parce que son honneur a été sali (les frères de Nawal assassinent Wahab), protège (Nawal est sauvée d'un fratricide par sa grand-mère), décide (la grand-mère confie le bébé à la sage-femme), pousse à partir (sa grand-mère fait promettre à Nawal qu'elle ira étudier), accueille (l'oncle Charbel héberge Nawal à Daresh)... Ici, la famille pose le plus souvent problème. Nawal doit se séparer de ses trois enfants, juste après les avoir mis au monde et elle croise d'abord Nihad / Abou Tarek sans savoir qu'il s'agit de son fils. Celui-ci évoque bien entendu le personnage d'Œdipe, dont le mythe est convoqué à travers plusieurs détails : l'inceste bien sûr, mais aussi le tatouage sur le pied de Nihad qui fait écho au nom d'Œdipe (en grec « celui qui a les pieds enflés ») ou encore l'énigme « *un plus un ça peut tu faire un ?* » qui rappelle celle du sphinx. Telle une héroïne tragique, Nawal ne cesse de paraître mise à l'épreuve et est à plusieurs reprises placée devant un choix insoutenable. Dans le car, en signifiant qu'elle est chrétienne, elle sauve sa vie mais condamne assurément celle de la mère et de sa fille à ses côtés. En répondant à cet acte par l'assassinat du chef de la milice de la droite chré-

tienne, Nawal bascule à son tour dans l'usage de la violence et dans la spirale de la vengeance. Autre élément qu'*Incendies* partage avec bien des tragédies : la reconnaissance de l'identité réelle d'un personnage. Ici, Denis Villeneuve met en scène le coup de théâtre de la reconnaissance de Nihad / Abou Tarek en plusieurs temps : reconnaissance par les jumeaux, puis par le spectateur et enfin par Nawal. À chaque fois, le choc est violent : Simon donne l'impression de délirer, son visage fermé ressemblant à celui de sa mère, figée par l'émotion au bord de la piscine. En reconnaissant Nihad et en découvrant qu'il n'est autre qu'Abou Tarek, Nawal semble renoncer à vivre.

Plus généralement, l'omniprésence de la mort (assassinat de Wahab, massacre des passagers du car, meurtre du chef de la milice chrétienne...) et la violence des sentiments exprimés semblent convenir à la définition de la tragédie antique donnée par Aristote : « *une imitation faite par des personnages en action, et non par le moyen de la narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.* » (Poétique, chapitre 6).

Un film enquête

La construction du récit apparente *Incendies* aux films enquête, dans lesquels on découvre peu à peu l'histoire et l'identité d'un personnage, et dont

Citizen Kane serait le modèle. Mais plus encore que dans certains films relevant de ce genre, le récit et les partis pris de mise en scène d'*Incendies* ne cessent d'entretenir le suspense et de renforcer la tension. Tout au long du récit, on y glane des indices au fil des plans (les trois points tatoués sur le talon de Nihad) ou des dialogues. Ces derniers livrent parfois de nombreuses informations au sein d'une même séquence, notamment lors des discussions entre Jeanne et l'ancien gardien de prison et entre Simon et Chamseddine. Les révélations peuvent être contenues dans des dialogues en apparence anodins. Lors de l'accouchement de Nawal en prison, l'infirmière dit « *le premier est sorti* », puis « *Prépare-toi pour le deuxième* » apprenant ainsi au spectateur que les jumeaux sont nés en prison.

Le suspense est parfois minutieusement entretenu, notamment grâce à la rétention d'information à des moments charnières. Lorsque Chamseddine apprend à Simon que Nihad a été bourreau à la prison de Kfar Ryat, Simon lui demande si Nihad a travaillé avec leur père et le chef de guerre lui répond : « *Non. Il n'a pas travaillé avec Abou Tarek... ton père.* » La scène s'arrête là et il faut attendre la suite de la conversation entre les deux hommes pour apprendre que « *Nihad de mai... est Abou Tarek* », même si, entre-temps, des indices ont été apportés par la discussion entre Simon et Jeanne et le nouveau flash-back à la piscine.

Un certain réalisme documentaire

La partie du film située au Proche-Orient a été tournée en Jordanie. Les lieux utilisés et la façon dont ils sont éclairés, ainsi que certaines situations qui s'y déroulent apportent au film un certain réalisme documentaire. Quand Jeanne marche dans Daresh, le grouillement des habitants dans les rues et la dimension bruyante de la ville paraissent ne pas avoir été agencés pour le film. Le tournage semble s'être fondu dans un authentique environnement urbain. Le même effet se produit lorsque Jeanne se retrouve au milieu des femmes dans le village natal de sa mère, même si cette scène est bien évidemment une scène de fiction conçue pour les besoins du film. La présence d'acteurs

amateurs et de figurants issus du Proche-Orient (Jordaniens, Syriens, Libanais, Palestiniens et réfugiés irakiens) apporte également des fragments de réel. Certains ont connu la guerre et des situations telles que celles montrées par le film. Ainsi, l'adolescent vu aux côtés des trois enfants courant dans une rue de Daresh pour échapper aux tirs de Nihad sniper, dit lors du tournage de la scène : « *Ça me fait peur... Je ne veux pas repenser à ces images. Tout ça est derrière*². »

Le réalisme documentaire provient parfois des partis pris filmiques. Outre l'importance accordée à la lumière naturelle, certains plans sont vraisemblablement filmés caméra à l'épaule sans stabilisateur, les mouvements de la caméra conférant une nervosité aux images, comme si elles étaient prises sur le vif.

1) *Se souvenir des cendres - Regards sur Incendies* (2010) d'Anaïs Barbeau-Lavalette, documentaire sur le tournage du film en Jordanie.

2) Id.



Avant la séance

Le récit étant particulièrement dense et les changements de niveau de narration assez nombreux, il semble important de demander aux élèves d'être particulièrement attentifs pendant la projection. En effet, le manque d'attention à un moment ou à un autre peut, sans doute davantage que dans d'autres films, faire rater des éléments cruciaux pour la compréhension du film. Afin de faciliter celle-ci sans trop en dire, on pourra, par exemple, suggérer aux élèves de repérer les plans montrant le tatouage à trois points de Nihad.

Peut-être faudrait-il également attirer l'attention des élèves sur le fait que le film distille peu d'informations contextuelles : où se déroulent les événements auxquels est confrontée Nawal ? Quelles sont les raisons du conflit ? Celui-ci est-il une guerre civile ? Une guerre de religion ? On pourra alors préciser aux élèves que le film est situé dans un espace et un temps fictionnels, mais qu'il fait en partie référence à des faits réels (la guerre du Liban). Ces précisions pourront être aussi l'occasion de prévenir les élèves quant à la dureté du film.

Enfin, pour désamorcer d'éventuels sarcasmes, on pourra préciser que le film contient accents et expressions québécoises. Il peut ainsi être intéressant de demander aux élèves de relever ces dernières (« *Sa crise de vie* », « *J'ai la crise de paix !* », « *J'm'en câlisse* ») et de leur en faire chercher le sens (respectivement : « *Sa vie de merde* », « *On m'fout enfin la paix !* » et « *Je m'en fous* »).

Repères chronologiques

La construction non-linéaire du récit ainsi que la rareté des dates font de l'histoire racontée une sorte de puzzle que le spectateur doit recomposer.

Le notaire Maddad nous apprend que Nihad a été confié à l'orphelinat en mai 1970 et qu'il a sans doute été récupéré par Chamseddine lors de la destruction de l'orphelinat quatre ans plus tard (en 1974, information confirmée à Simon par Chamseddine). La pierre tombale de la sépulture de Nawal indique « *1949-2009* ». Nawal a donc près de vingt-et-un ans à la naissance de Nihad et vingt-cinq ans lorsqu'elle retourne dans le sud pour le retrouver. C'est probablement peu de temps après cela qu'elle tue le chef de la milice de la droite chrétienne et qu'elle est incarcérée durant quinze ans. Elle serait donc sortie de Kfar Ryat vers 1989. Nous savons également qu'elle en est sortie peu après la naissance des jumeaux ; ceux-ci seraient donc nés vers 1989 et ont aux alentours de vingt ans au moment du décès de leur mère. Quand à Nihad / Abou Tarek, il aurait dix-neuf ans lors de la sortie de prison de Nawal et environ trente-neuf à sa mort.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Nous décomposons le récit en quinze blocs narratifs, chacun comportant une ou plusieurs séquences.

La prise de l'orphelinat (00:01:07) : dans un bâtiment situé dans une région montagneuse du Proche-Orient, des enfants sont encadrés par des hommes armés. Lun des enfants a trois points tatoués sur son talon droit (séquence 1).

Révélation (00:03:39) : au Canada, le notaire Jean Lebel lit le testament de Nawal Marwan, sa secrétaire, à ses enfants. La défunte charge sa fille Jeanne de retrouver leur père ; quant à son fils Simon, il devra retrouver leur frère. Cette demande surprend les jumeaux qui pensaient leur père décédé et ne pas avoir de frère (2).

Que faire ? (00:10:10) : à la sortie de l'office notarial, Jeanne et Simon affichent leur désaccord : Simon ne veut pas enterrer sa mère selon ses dernières volontés (3). À l'université, Jeanne est présentée aux étudiants par le professeur de mathématiques dont elle est l'assistante (4). Il l'incite à se rendre dans le pays d'origine de sa mère (5). Dans un appartement, Jeanne trouve une photographie en noir et blanc de sa mère (6), puis Simon regarde cette photo (7). Jeanne se tient devant une piscine de plein air dont l'eau est gelée (8).

Basculement (00:16:05) : à la piscine, Jeanne découvre sa mère hagarde et mutique (9). Son état ne s'arrangeant guère, Nawal est conduite à l'hôpital, en compagnie des jumeaux (10).

« **Nawal** » (00:18:57) : dans une région montagneuse du Proche-Orient, la jeune Nawal retrouve Wahab, son fiancé. Celui-ci est tué par les deux frères de la jeune femme qui est sauvée de la mort

par sa grand-mère. Nawal apprend à cette dernière qu'elle est enceinte (11). Les jours passent. Nawal refuse de manger. Elle promet à sa grand-mère qu'une fois le bébé né, elle ira à la ville étudier (12). Nawal donne naissance à un fils et sa grand-mère lui tatoue sur le talon droit trois points, puis confie le bébé à la sage-femme qui l'emmena (13). Nawal quitte sa famille pour se rendre à Daresh (14).

« **Daresh** » (00:27:43) : à Daresh, Jeanne se rend à l'université. Un homme précise que la photographie de Nawal a été prise dans la prison de Kfar Ryat (15). À Daresh, Nawal vit chez son oncle et participe à un journal étudiant (16). Lorsque l'université est fermée, Nawal part pour le sud à la recherche de son fils (17).

Incendies (00:37:23) : le car dans lequel voyage Nawal est arrêté par un barrage. Elle continue sa route (18), revient à l'endroit où elle retrouvait Wahab (19), apprend dans quel orphelinat a été placé son fils (20), s'y rend et le trouve incendié (21). Elle monte dans un car, mais le car est mitraillé par une milice chrétienne. Nawal échappe au massacre en montrant sa croix. Elle est vue près du car brûlant (22), puis entièrement carbonisé (23).

Au sud (00:50:48) : Jeanne se rend dans le village de sa mère (24) et s'y promène (25). Elle est accueillie par un groupe de femmes qui, apprenant qu'elle est la fille de Nawal Marwan, lui signifie qu'elle n'est pas la bienvenue (26).

Changement de camp (00:58:07) : Nawal va à Deressa et y entre en contact avec un combattant musulman (27). Elle enseigne le français au fils du chef de la milice de la droite chrétienne (28), abat ce dernier et est arrêtée par ses hommes (29).

« **La femme qui chante** » (01:06:23) : Nawal est enfermée dans la prison de Kfar Ryat (30). Jeanne visite cette prison (31), puis interroge un gardien qui y a surveillé Nawal. Il lui apprend que Nawal a fait quinze ans de prison, lui révèle son surnom, lui parle d'Abou Tarek, des viols, de la grossesse et de l'accouchement en prison (32). Jeanne appelle Simon pour lui faire part de ces révélations (33). En prison, Nawal chante pendant qu'une femme hurle (34).

Transitions (01:15:59) : Simon et le notaire Jean Lebel s'apprêtent à aller chercher Jeanne (35). Le notaire est aux côtés de Nawal Marwan à l'hôpital ; elle lui parle, puis il rédige son testament (36).

L'infirmière (01:19:41) : Nawal est violée par Abou Tarek. En prison, elle donne naissance à deux jumeaux sauvés par une infirmière (37). Simon et Lebel, accompagnés d'un notaire de la région, retrouvent Jeanne à Daresh. Ils se rendent au chevet de l'infirmière qui leur révèle que Nawal a accouché de jumeaux. Jeanne et Simon restent sans voix (38). Dans une piscine, ils nagent, puis s'enlacent (39).

« **Nihad** » (01:30:38) : dans une rue dévastée, des garçons sont la cible d'un sniper dont le talon droit porte trois points tatoués (40). Les notaires Lebel et Maddad parlent de Nawal (41). Ils retrouvent Jeanne et Simon au restaurant. Maddad résume le parcours effectué par le fils aîné de Nawal prénommé Nihad : Nawal l'a remis à une sage-femme qui l'a elle-même confié à l'orphelinat de Kfar Khout en mai 1970, orphelinat détruit quatre ans plus tard par un chef de guerre nommé Chamseddine. Le notaire Maddad suggère de contacter ce dernier (42). Simon, Lebel et un homme au service du notaire Maddad se rendent au camp de Deressa où Simon précise être le fils

de « *la femme qui chante* ». De retour à son hôtel, Simon est contacté par deux hommes et part avec eux (43). Nawal discute avec Chamseddine dans une voiture ; il lui dit qu'elle les a beaucoup aidés et qu'ils vont l'aider à son tour, qu'elle va quitter le pays, qu'ils vont lui trouver une maison et un travail et qu'elle doit partir avec ses enfants (44). Simon parle avec Chamseddine qui lui apprend qu'il a épargné des enfants de l'orphelinat et les a pris avec lui. Nihad était l'un de ces enfants. Il est devenu un tireur redoutable et a cherché sa mère pendant des mois. À Daresh, il est devenu franc-tireur, puis a été capturé par les milices chrétiennes et placé comme bourreau à la prison de Kfar Ryat (45). De retour à l'hôtel, Simon demande à Jeanne si un plus un peut faire un ; Jeanne est horrifiée (46).

À la piscine (01:50:42) : Nawal et Jeanne sont à la piscine. Nawal aperçoit deux pieds, le droit portant un tatouage à trois points. Elle sort de l'eau, s'approche de l'homme, voit le visage d'Abou Tarek qui ne la reconnaît pas, reste muette, puis passe son chemin et s'assied, hagarde (47).

Résolutions (01:53:02) : Jeanne pleure dans les bras de Simon (48). À un plan de montagne aride succède un plan de forêt enneigée et la voix de Chamseddine précise qu'en devenant bourreau, Nihad est devenu Abou Tarek. Il vit depuis au Canada sous le nom de Nihad Harmanni. Jeanne et Simon le retrouvent et lui remettent les deux lettres de Nawal. Après leur lecture, Nihad / Abou Tarek paraît abasourdi (49). Dans le bureau du notaire Lebel, Jeanne et Simon reçoivent une nouvelle enveloppe : « *lettre aux jumeaux* ». Ils la lisent et Jeanne pleure (50). Nihad / Abou Tarek se tient devant la pierre tombale de la sépulture de sa mère et le titre du film, « *INCENDIES* », apparaît sur l'écran en lettres rouges (51).

RÉCIT

Retours vers le futur

Le récit d'*Incendies* offre une construction complexe qui multiplie les niveaux et les temps de la narration. Le présent débute avec la deuxième séquence, située dans le bureau du notaire Lebel, et se poursuit avec les étapes de l'enquête menée par Jeanne – épaulée ensuite par Simon et les notaires Lebel et Maddad – qui conduit aux révélations finales. Ces événements se déroulent peu de temps après le décès de Nawal Marwan, qui a lieu en 2009. Tout ce qui n'appartient pas à cela est situé dans le passé, plus ou moins lointain selon les séquences.

Flashes-back

Les flashes-back peuvent être rassemblés en trois catégories. La première se consacre à la vie de Nawal avant son exil au Canada. Les flashes-back précisent les principales étapes de son existence et couvrent au moins vingt ans, de la mort de son fiancé à sa sortie de prison. La deuxième s'attache à la vie de Nawal au Canada après l'instant où elle reconnaît son fils / bourreau (séquences 9 et 47 à la piscine, 10 et 36 à l'hôpital). Ces moments sont situés peu de temps avant la mort de Nawal. La dernière catégorie comprend les flashes-back livrant des bribes de l'existence de Nihad : l'orphelin, le sniper, le bourreau.

La nature de ces flashes-back peut poser problème. Il en va ainsi de la séquence d'ouverture avec Nihad à l'orphelinat. Si elle est située dans le passé, sa présence en ouverture en fait un flash-forward puisque plus loin dans le film est montrée la naissance de ce garçon. Le passage d'un niveau de récit et d'un temps à un autre s'effectue souvent de manière inattendue, parfois lorsqu'un titre apparaît (« *Nawal* », « *Daresh* », « *La femme qui chante* »...). On y suit un personnage qui se rend dans un lieu, puis un autre présent dans ce lieu (Nawal marche en direction de Daresh ; Jeanne est vue dans cette ville). Ce passage d'un niveau de récit à un autre permet de passer de l'action vécue par Nawal, au récit de cette action ou de ses conséquences par des personnes rencontrées lors de l'enquête des jumeaux. Il permet ainsi de varier les points de vue, mais également d'entretenir tension et suspense en retardant des actions ou des informations. Par exemple, la première séquence à la piscine montre la catalepsie de Nawal, dont la cause n'est expliquée que lors d'une seconde séquence à la piscine, située juste avant dans l'histoire, mais 1 h 30 plus tard dans le film.

Au fil du récit, le spectateur en sait tour à tour plus que les jumeaux

(il apprend avant eux qu'ils sont nés en prison) ou moins qu'eux (il faut attendre le dernier flash-back à la piscine pour être certain qu'Abou Tarek et Nihad ne font qu'un). Cette organisation du récit est constamment surprenante, voire vertigineuse. Par elle, le spectateur embrasse la position des jumeaux d'abord bousculés par le testament de leur mère, puis déstabilisés par ce qu'ils découvrent au fil de leur enquête. En brisant la linéarité du récit et en multipliant les récits parallèles, cette construction n'empêche pas le spectateur de ressentir des émotions séquence après séquence, mais elle reporte leur somme à la toute fin du récit.

Répétitions et variations

Le film s'ouvre sur Nihad enfant apparaissant au sein d'un orphelinat ; il se ferme sur Nihad adulte devant la tombe de sa mère. Les deuxième et avant-dernière séquences se déroulent chez le notaire Lebel ; l'une est porteuse d'une énigme, l'autre intervient une fois celle-ci résolue ; dans les deux, le notaire remet aux jumeaux un courrier rédigé par leur mère. S'il est question de problèmes insolubles lors du discours de Niv Cohen à ses étudiants (séq. 4), puis d'équation quand Jeanne discute avec ce professeur (séq. 5), Simon entrevoit la solution à leur problème en demandant à Jeanne « *Un plus un, ça peut tu faire un ?* » (séq. 45). À la première scène, située à la piscine (séq. 9), répond la dernière qui donne à voir ce qui a plongé Nawal Marwan dans un état léthargique (séq. 47). Le récit est donc organisé de manière circulaire, les dernières séquences répondant aux premières. Mais d'autres correspondances prennent place tout au long du film.

Répétitions et variations peuvent se produire au sein d'un même niveau de narration (Nawal effectue à deux reprises un trajet en car interrompu par la présence d'hommes en armes), parfois de manière particulièrement troublante (la reprise du plan montrant trois militaires ; voir PLANS, p. 14). Cependant, répétitions et variations s'effectuent le plus souvent d'un niveau de narration, d'un temps et d'un personnage à un autre. Elles permettent, par exemple, de souligner un rendez-vous manqué : de retour dans le sud, Nawal se rend à l'endroit où Wahab (son fiancé) a été tué, puis, afin de retrouver son fils, à l'orphelinat (aperçu au début du film) qui finit de brûler...

Recréer un lien familial

Certaines scènes répètent un élément, une procédure, un trajet... mais avec un autre personnage. Ces scènes établissent des correspondances entre la mère et ses enfants, entre les jumeaux et Nihad, donc entre des personnages dont le lien pose problème. Lorsque Nawal se rend à Daresh, elle est vêtue d'une chemise sombre, porte un sac beige et a les cheveux attachés ; juste après, Jeanne marche dans Daresh habillée de manière similaire (la croix de sa mère pend à son cou). Après la scène de fusillade et d'incendie du car, Jeanne est vue dans un car qui emprunte la même route que celui pris par Nawal lors de son premier trajet. Comme sa mère lors de son deuxième trajet en car, Jeanne s'assoupit. Durant ce trajet, on entend à nouveau la chanson de Radiohead qui accompagnait les deux premières séquences du film. Cette scène établit ainsi un lien entre Jeanne et sa mère, mais également entre Jeanne et Nihad. Ainsi, flashes-back, répétitions et variations mettent en valeur deux éléments au centre de l'histoire : l'espace et le temps. Il faudra plusieurs changements de lieu et d'époque pour que les chemins de la mère et du fils se croisent à nouveau (dans la prison et dans la piscine). De même, il faudra bien des déplacements et du temps à Jeanne et à Simon pour découvrir la vérité sur leur famille.





MISE EN SCÈNE

Inéluctable enfermement



La mise en scène convoque des partis pris variés qui agissent de manière complémentaire et qui convergent vers un même but : resserrer l'action et enfermer toujours davantage les personnages.

Franchir

À l'image du mouvement de caméra, qui permet de passer de l'extérieur à l'intérieur de l'orphelinat lors de la première séquence, le film accorde une grande importance à l'arrivée dans les lieux, les personnages étant vus y entrant. Cela est dû aux changements fréquents de lieux effectués par les personnages au gré des événements que vit Nawal, du parcours de Nihad / Abou Tarek et des avancées de l'enquête de Jeanne. Pour Nawal, les franchissements de porte ne sont pas anodins : elle est poussée par sa grand-mère dans la maison familiale, la porte de celle-ci se ferme derrière la sage-femme emportant son bébé ; elle franchit la porte calcinée de l'orphelinat incendié ; elle ouvre et ferme celle du car pris pour se rendre au camp de Deressa et, une fois ce car mitraillé, c'est dans ce même encadrement qu'elle brandit sa croix en criant qu'elle est chrétienne ; elle passe le portail de la propriété et plusieurs portes afin de tuer le chef de la milice de la droite chrétienne... Et c'est en chantant que Nawal franchit le seuil de sa cellule lorsqu'elle est conduite pour être violée par Abou Tarek. Cela souligne l'importance du franchissement comme acte physique, mais également

comme acte politique et moral : Nawal change de position et passe d'un camp à un autre.

Le franchissement d'une porte permet également de saisir la transformation de Nihad. Apparaissant dans l'encadrement de porte de la pièce dans laquelle il vient de violer Nawal, Nihad / Abou Tarek lance à Nawal hors champ, « *Chante maintenant* », puis claque la porte. Son attitude est totalement différente lorsqu'il ouvre violemment la porte du hall de son immeuble après avoir lu que la « *Lettre au père* » lui sera portée par ses enfants ou qu'il ouvre et ferme vivement celle de son appartement et décachette l'enveloppe de la « *Lettre au fils* ». Quant à Jeanne, elle est amenée à passer d'un lieu à un autre et à franchir des seuils qui sont autant de paliers dans son enquête. Dans le village de naissance de sa mère, pour rejoindre Souha et un groupe de femmes, elle passe par plusieurs portes, ce qui suggère l'emboîtement des pistes suivies par Jeanne.

La porte délimite souvent des espaces dans lesquels se jouent des événements importants ou dans lesquels vont être effectuées des révélations (celles de Chamseddine à Simon, répétées sous forme d'énigme à Jeanne par Simon). Louverture ou la fermeture d'une porte possède donc fréquemment un enjeu ou une force dramatique. Son franchissement donne parfois lieu à un arrêt du personnage dans son encadrement et à un raccord de mouvement, ceux-ci soulignant son importance

en donnant à voir la difficulté que le personnage éprouve à l'effectuer. Le franchissement des portes redouble, au niveau de la mise en scène, le passage d'un niveau de récit à un autre.

Resserrer, réduire, enfermer

Tout au long du film, la mise en scène de Denis Villeneuve joue sur les éléments permettant de resserrer le cadre autour des personnages. Cela commence par les lieux. Ceux-ci sont montrés comme enfermant toujours davantage Nawal, qu'il s'agisse de sa maison familiale (dont la grand-mère refuse l'accès à ses deux frères, puis en ferme la porte et les fenêtres), de l'appartement de son oncle, du coffre de voiture où elle est enfermée après son meurtre, de sa cellule en prison... Même la salle d'archives du notaire, avec ses multiples casiers, est symboliquement un lieu qui resserre l'espace consacré à Nawal. Outre les portes, d'autres éléments du décor (fenêtres, couloir d'hôpital ou d'hôtel, escalier...) resserrent l'espace, certains constituant un cadre dans le cadre qui ajoute un enfermement supplémentaire. Il y a ainsi une véritable dramaturgie des lieux et des éléments d'encadrement.

Gros plans

Par ailleurs, les personnages sont fréquemment cadrés en plans plutôt serrés, la mise en scène accordant une grande importance aux gros plans,

notamment à ceux de visages permettant de saisir les émotions : l'effroi, la colère, la haine, l'abattement de Nawal ; la surprise, la tristesse, la colère, le découragement, la sidération ou la détermination de Jeanne. Ces gros plans s'attachent aussi parfois aux mains et à leurs gestes : techniques (couper le cordon ombilical de Nihad), professionnels (ceux du notaire Lebel) ou affectifs (Jeanne tenant la croix, le passeport, puis une photo de sa mère). Certains de ces gros plans ont un effet choc : ceux de la main menottée de Nawal accouchant en prison, par exemple. Ces plans resserrent le cadre sur des éléments qui sont autant d'indices proposés au spectateur pour mieux saisir ce qui se joue au sein du film. Mais c'est parfois un plan large qui est employé pour suggérer une sensation d'étouffement, le personnage paraissant *noyé* dans le décor (Nawal pleurant dans l'orphelinat incendié ou à terre à côté du bus qui flambe ; Jeanne sur l'esplanade de l'école après avoir entendu les révélations de l'ancien gardien de prison). Si l'échelle de plan choisie permet de réduire le cadre ou d'enfermer le personnage dans un espace plus vaste, il en va de même de l'angle de prise de vues et notamment des plongées (voir ci-contre), mais aussi des mouvements de caméra.

Mouvements de caméra

Parmi les nombreux mouvements de caméra (travellings comme panoramiques) permettant de suivre les personnages ou de resserrer le cadre sur eux, on notera la récurrence des lents travellings avant pour se rapprocher d'un personnage immobile et lui accorder une plus grande attention. Sont notamment saisis de cette façon : Jeanne se tenant en hiver devant la piscine ; Nawal allongée dans son lit d'hôpital ; Nawal et la famille de son oncle effectuant une prière avant de manger ; le notaire Lebel



derrière son bureau, les yeux fermés...

Les travellings peuvent parfois être assez longs (celui sur Nihad lors de la séquence 1) et permettre de suivre un personnage au fil d'une action dramatique. Quand Nawal va commettre son meurtre, un travelling arrière la suit dès son arrivée dans la propriété (cadrant la taille de Nawal et sa main droite portant la serviette), puis, lors du plan du passage à l'acte, la caméra *colle* Nawal en plan rapproché puis américain, depuis le moment où elle saisit sa serviette jusqu'à ce qu'elle se trouve devant sa victime.

Décadrages

Pour réduire l'espace alloué au personnage, le film recourt également au décadrage. Fréquemment, au sein d'un plan, l'un des personnages se tient en amorce, bord cadre. Cela est parfois effectué lorsque le cadre ne comprend qu'un personnage (quand Nawal est dans la piscine, accrochée à l'un des bords et qu'elle regarde vers l'extérieur). Ce décadrage peut être à l'origine de plans assez singuliers : Nawal enceinte qui caresse son ventre et dont la tête apparaît d'abord en partie coupée avant qu'elle ne la baisse ; Nihad bébé, posé sur sa mère, qui apparaît gauche cadre avec une partie du visage hors champ... Le décadrage fait ressortir fortement la présence du cadre, son rôle et sa dimension coercitive, et il permet souvent de mettre en valeur un élément important, révélateur. En resserrant l'espace dans lequel évoluent les personnages, la mise en scène installe une tension permanente, vecteur de suspense et d'émotion.



Vertiges de la plongée

La plongée permet d'englober un lieu (la gare routière de Deressa), de saisir un personnage de manière singulière (Jeanne nageant dans la piscine) et elle résulte parfois d'une différence de position entre plusieurs personnages (lorsque Jeanne, Simon et les deux notaires rencontrent l'infirmière qui a accouché Nawal en prison, elle est couchée dans son lit et est saisie en plongée), mais elle est le plus souvent utilisée pour signifier un déséquilibre. Si Nawal n'est pas le seul personnage à être saisi en plongée, elle est fréquemment filmée ainsi ce qui suggère qu'elle est écrasée par le poids des situations.

Afin de rendre cela plus concret pour les élèves, on pourra citer ou montrer différents plans de Nawal filmés en plongée. Parmi ceux-ci : Nawal sur son lit quand sa grand-mère lui fait promettre qu'elle va aller étudier en ville ; accouchant de Nihad ; quittant l'appartement de son oncle pour partir vers le sud ; pleurant à terre dans les ruines de l'orphelinat ; s'apprêtant à monter dans le car pour se rendre au camp de Deressa ; descendant l'escalier pour aller commettre son meurtre ; assise sur le sol de sa cellule, chantant pendant qu'une femme hurle ; enceinte dans sa cellule, puis accouchant en prison.

SÉQUENCE

Des enfants et des hommes armés

Séquence 1 (de 00:01:07 à 00:04:23). C'est la séquence qui ouvre le film après les plans du générique.

La découverte d'un lieu

Sur un plan noir qui dure une douzaine de secondes, sont entendus le vent, des chants d'oiseaux et de grillons... Après une lente ouverture au noir, apparaît un plan de demi-ensemble d'un paysage montagneux et aride comprenant de la végétation au premier plan. Au bout d'une dizaine de secondes, aux sons entendus durant le plan noir se mêle *You and Whose Army ?*, chanson de Radiohead dont le volume sonore, d'abord faible, augmente progressivement jusqu'à éclipser les autres sons. Peu de temps après le début de la chanson, un mouvement de caméra élaboré et ample (combinant travelling et panoramique) révèle l'encadrement d'une fenêtre, puis un mur, plusieurs fenêtres (aux carreaux brisés), des hommes armés et un groupe d'enfants (uniquement des garçons). Le mouvement de caméra, doux et fluide, saisit des personnages en contre-jour, puis un groupe d'enfants apparaissant davantage dans la lumière. La caméra s'arrête sur ce groupe. Au premier plan, le crâne d'un enfant est rasé par un homme qui apparaît en amorce. Dans ce plan, déplacements et gestes sont saisis avec un léger ralenti et l'arrière-plan est flou. Les enfants ont pour la plupart la tête baissée, paraissant résignés. Ce plan, le plus long de la séquence, met en place les partis pris employés dans les suivants (1).

Des regards fuyants

Suivent huit plans montrant certains de ces garçons, avec la netteté toujours effectuée sur le premier plan, l'arrière-plan étant le plus souvent flou. Un gros plan filmé en légère contre-plongée montre le visage de deux enfants qui regardent en direction du hors-champ. À l'arrière-plan, flou, se tient un homme armé (2). Au plan suivant, la composition est similaire : gros plan et légère contre-plongée sur trois enfants répartis dans la profondeur, dont deux regardent vers le hors-champ, le visage du troisième étant exclu du cadre (3). Un gros plan filmé en légère plongée saisit plusieurs têtes d'enfants vus de dos et devant lesquels se dressent d'autres enfants qui se tiennent au second plan et apparaissent flous, la tête d'un homme étant visible à l'arrière-plan (4). Un nouveau gros plan s'attache à trois enfants : celui au premier plan se tient de dos ; au deuxième plan,

l'un se tient de profil, bord cadre gauche, et l'autre, torse nu (probablement le garçon vu au plan 3), est saisi de face, regardant en direction du hors-champ (5). La plongée s'accroît au plan suivant, un plan américain dans lequel se tient, bord cadre gauche, un adolescent armé ; si le centre du plan est vide, trois enfants assez jeunes occupent la partie droite du plan et regardent vers leur gauche, en direction du hors-champ (6). Dans un plan de demi-ensemble, bord cadre gauche, un homme rase le crâne d'un enfant – est-ce déjà Nihad ? Un homme paraît monter la garde près de la porte et un autre se tient entre les deux battants de la porte. Chacun de ces hommes porte sur la tête un keffieh (7).

Du général au particulier

Après cette succession de plans consacrés à des visages, trois gros plans en plongée s'attachent à des pieds. Le premier saisit ceux d'enfants nus et d'hommes portant des chaussures militaires, un travelling latéral permettant de passer d'une paire de pieds à une autre et de suivre le déplacement d'un homme (8). Le deuxième montre les pieds d'un enfant vu de dos, des touffes de cheveux reposant autour, indiquant que cet enfant se fait raser le crâne. Sur le talon de son pied droit sont tatoués trois points (9). Le troisième plan resserre le cadre sur le talon droit et son tatouage (10). Le dernier plan débute avec le coup de cymbale entendu dans la chanson. Un enfant se tient au centre du plan, un homme lui rase le crâne. D'autres enfants sont autour de lui. Dès le début du plan, l'enfant au centre adresse un regard à la caméra et un travelling avant permet de se rapprocher de lui, de passer progressivement d'un plan américain à un très gros plan de son visage (11).

Au cœur de l'intrigue

Le premier plan de la séquence situe celle-ci dans un contexte général, géographique, avant de circoncrire l'action à l'intérieur d'une pièce unique. Dans cette dernière, la première présence aperçue est celle des hommes en armes. Les plans qui suivent sont donc toujours à replacer dans cet environnement premier. Les enfants, montrés en petits groupes, regardent tous, à l'exception du dernier, en direction du sol ou du hors-champ, suggérant que ce qui se tient autour d'eux les impressionne, éloigne leur regard ou, au contraire, attire leur attention et constitue un élément de peur, voire de menace.

Cela est accentué par le cadrage serré de la majorité de ces plans. Le léger ralenti confère un aspect cotonneux et mystérieux, les personnages paraissant comme en suspens. La musique lente et le chant mélancolique contribuent également à l'aspect étrange et flottant de cette séquence. Les mouvements de caméra dans les plans les plus longs (1 et 11) et, surtout, les passages d'un plan à un autre effectués lors d'un accord de guitare ou d'une frappe de batterie confèrent un côté vidéo à cette séquence. Le contraste entre la mise en scène feutrée (mouvements de caméra flottants dus à l'emploi du *steadicam*¹, ralenti) et l'action, accentue la violence de cette dernière ; ce parti pris esthétisant peut surprendre, voire gêner.

Cette séquence énigmatique permet de présenter singulièrement celui qui va se révéler au centre des recherches de Jeanne et de Simon et donc du récit : Nihad / Abou Tarek. Il faudra attendre la scène de l'accouchement de Nawal et les plans de sa grand-mère tatouant le talon droit de Nihad bébé pour comprendre que l'enfant qui effectue ici le regard à la caméra n'est autre que Nihad. La découverte par Nawal de l'orphelinat incendié permettra, quant à elle, de saisir que ce lieu est l'orphelinat dans lequel a été placé Nihad et qu'il est vu au moment où Chamseddine et ses hommes s'en emparent. La chanson de Radiohead sera entendue de nouveau lorsque Jeanne est dans le car, la musique apparaissant de la même façon, crescendo, suggérant d'abord qu'il s'agit d'un son *in* (qui serait ici entendu à travers le baladeur de Jeanne), avant d'être assurément un son *off* (provenant d'une source extérieure à la fiction). Cette séquence, qui apparaît comme un exergue, met donc en place des éléments clés du récit, comme la rhétorique du film : importance de la réduction de l'espace et de l'enfermement des personnages, présence des mouvements de caméra et en particulier des travellings avant, jeu sur la mise au point, attention portée aux visages et à leurs regards...

1) Le *steadicam* est un système de stabilisation de la caméra utilisé en caméra portée.



1a



1b



1c



1d



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11a



11b



11c



12



13



14



15

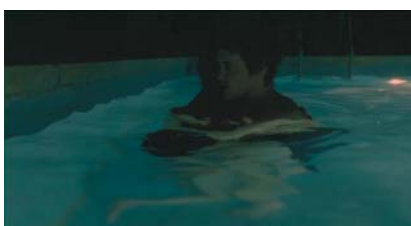
Mélancolie de la transmission

La chanson *You and Whose Army ?* est entendue au-delà de la séquence inaugurale, accompagnant les quatre premiers plans de la suivante. Au deuxième plan, un travelling latéral nous fait découvrir le notaire et, quand la caméra s'approche de lui, la mise au point s'inverse : le premier plan devient flou et le second, dans lequel se tient le notaire, net (13). Dans le troisième plan, un travelling avant permet de s'approcher du notaire. La netteté est faite sur ce personnage et cela peut suggérer qu'il est présent pour *faire la lumière* sur une situation (14). Le quatrième plan saisit les mains du notaire attrapant le dossier « *Nawal MARWAN 50-1219* » (15).

En conduisant à cette deuxième séquence, la musique établit un lien entre l'enfant qui effectue le regard à la caméra et Nawal Marwan, donc entre le fils et sa mère. Ce lien est effectué entre le fils présent physiquement et la mère décédée, représentée par son nom sur un dossier. Cela préfigure la séquence finale, lorsque Nihad se tient devant la pierre tombale de sa mère, sur laquelle sont gravés un nom et des chiffres. Pour son fils, Nawal ne sera qu'une inscription administrative après n'avoir été, pour son tortionnaire, qu'une femme-objet et un numéro (« *la pute 72* », comme le lui rappelle Nawal dans sa « *lettre au père* »).

PLANS

Piscines et pointillés



Nihad en pointillés

Les trois points tatoués sur le talon de Nihad constituent l'une des clés de l'énigme posée au début d'*Incendies*. Après les avoir vus dès la séquence 1, nous les retrouvons dans trois autres.

À la naissance de Nihad, trois gros plans montrent ce tatouage. Lorsqu'elle le présente à Nawal, la grand-mère dit au bébé, « *Regarde bien ta mère. Tu devras la reconnaître.* » et Nawal, le prenant dans ses bras, confirme : « *Je vais te retrouver un jour. Je te le promets, mon cœur.* ». Si Nihad ne reconnaîtra jamais sa mère, Nawal le reconnaîtra grâce à ce tatouage. Comme dans la séquence 1, la répétition des gros plans consacrés au tatouage permet au spectateur de ne pas le rater et souligne son importance (séq. 13).

Il faut attendre plus d'une heure pour le revoir : lorsque Nihad est sniper, son talon droit est aperçu dans un plan rapproché en plongée dont la durée permet de repérer les trois points. Dans cette séquence, est répété un gros plan du visage de Nihad sur lequel est projetée l'ombre du grillage qui se trouve devant lui, dessinant une succession de points rappelant son tatouage (séq. 40).

Enfin, le talon droit de Nihad est aperçu dans la dernière séquence à la piscine au sein de deux plans semi-subjectifs de Nawal. Celle-ci, accrochée à l'un des bords du bassin, regarde fixement vers l'extérieur ; un gros plan la montre de dos, observant les pieds d'un homme dont le talon droit est tatoué. Nawal paraît vaciller et sort de l'eau avec difficulté. Elle se dirige vers l'homme et un deuxième plan semi-subjectif met le pied tatoué au centre du plan. Le travelling avant et la plongée dramatisent ce plan et lui confèrent un côté déstabilisant, presque hypnotique. La composition des plans et le montage ne laissent planer aucun doute : Nawal reconnaît son fils. Se réalise alors ce que Nawal lui avait promis à sa naissance (séq. 47).

Ce tatouage permet d'identifier Nihad à des âges et dans des contextes très différents. À chaque occurrence, sa vie paraît laissée en suspens, comme si les séquences se terminaient par trois points de suspension, avant que sa dernière apparition ne ponctue définitivement le film.

Piscines

Après un plan sur Jeanne, un plan saisit en plongée la piscine dont l'eau est gelée. Un mouvement de caméra permet de se rapprocher du grillage puis de le dépasser, d'accentuer la plongée et de saisir la surface glacée comme un espace de projection d'ombres (séq. 8). Sur le plan désormais fixe de cette surface figée, un fondu conduit au plan suivant : un plan moyen filmé en plongée verticale de l'eau sous laquelle Jeanne nage. Par le fondu, la glace paraît fondre. Le montage permet ainsi de lier la piscine hors saison avec la piscine en activité, lieu de l'intime, dans lequel Jeanne semble dans son élément. Ce deuxième plan s'avère finalement se dérouler juste après que Nawal a rencontré Nihad et qu'elle se soit figée. Le fondu enchaîné permet donc de lier un contenant dans lequel un élément s'est figé, avec quelqu'un qui constate que sa génitrice s'est également figée (séq. 9).

Un deuxième plan montre la piscine hors saison, sous la pluie. Un panoramique bas-haut scrute l'eau sale avant de remonter le long du bassin. Ce plan succède à un plan de Nawal chantant dans sa cellule, sur lequel débute *Like Spinning Plates*, chanson de Radiohead qui se poursuit sur les plans suivants et dans laquelle il est question de « *fleuve boueux* ». L'état délabré et les couleurs du mur de la cellule préfigurent la couleur de l'eau de la piscine. Cette dernière semble être une métaphore de l'état d'abattement (de déliquescence ?) dans lequel se trouvent Nawal puis Simon, aperçu figé, quelques plans plus loin (séq. 35).

Enfin, le plan dans lequel les jumeaux apprennent par l'infirmière qu'ils sont nés en prison est suivi d'un autre où ils sautent dans l'eau d'une piscine en faisant la « bombe » en position fœtale. Les corps pénétrant brusquement dans l'eau génèrent une vive lueur et un bruit sourd qui évoque une explosion : pour les jumeaux, la révélation a fait l'effet d'une bombe. Aux plans suivants, ils s'enlacent, paraissant ne faire plus qu'un corps renvoyant à leur état premier (séq. 39).

FIGURE DE STYLE

Regards à la caméra

Tout au long du film, une grande importance est accordée aux regards des personnages, les visages étant souvent filmés en gros plan ou en plan rapproché. Certains plans s'attachent en particulier aux regards des personnages vers la caméra. Or l'effet produit par le regard à la caméra est délicat à appréhender, car s'il permet d'interpeller le spectateur et donc de l'impliquer davantage, il peut aussi le faire sortir de la fiction. Ces plans interrogent en tous les cas le spectateur et sont, pour cette raison, passionnants à étudier.

Le dernier plan de la séquence d'ouverture du film montre un enfant qui, durant l'ensemble du plan, effectue un regard à la caméra, tranchant ainsi avec les autres enfants de l'orphelinat dont les yeux sont dirigés vers le sol ou le hors-champ. Le montage suggère qu'il s'agit de Nihad. Le regard à la caméra effectué ici est d'autant plus impressionnant que le plan dure près de quarante secondes et qu'il est mis en valeur par le léger ralenti et par le travellling avant qui permet de resserrer le cadre et de s'approcher lentement du garçon. Si l'enfant est contraint de baisser les yeux quand l'homme qui lui rase le crâne oriente différemment sa tête, presque immédiatement il dirige de nouveau son regard vers la caméra. Ce regard à la caméra se trouve au centre de la mise en scène du plan : il affirme une présence, une personnalité, un côté frondeur, constitue une interpellation du spectateur et produit un effet d'annonce.

En effet, à chaque fois que Nihad / Abou Tarek est aperçu, son regard paraît être une composante essentielle de sa personnalité et de ses activités. Franc-tireur, son regard est d'abord mis en scène, en plan subjectif, par le cadre dans le cadre opéré par le viseur du fusil, puis par deux gros plans : il a un œil ouvert et l'autre fermé afin de viser ; ses yeux sont ouverts après le meurtre du deuxième enfant. Tortionnaire, il tourne autour de Nawal en lui adressant des regards suffisants, comme pour la jauger, voire la défier et, après l'avoir violée, il lui jette un dernier regard méprisant. Sur le bord de la piscine, lorsqu'il croise Nawal, même s'il est détendu, son regard est toujours frondeur. Lorsqu'il est abordé par les jumeaux, on lit la surprise et l'inquiétude dans son regard mais il faut la lecture des lettres de Nawal pour lui faire perdre sa contenance et le



montrer ressentant une émotion. Au cimetière, se tenant devant la tombe de sa mère, Nihad est d'abord aperçu de dos, puis de loin, la tête légèrement baissée : il a baissé sa garde, son regard n'est plus une arme.

Quant à Nawal, dont le regard figé au bord de la piscine sera une des énigmes moteur du film, elle est vue pour la première fois dans un plan où les mains de Jeanne tiennent son passeport ouvert à la page contenant sa photo. Comme pour toute photo d'identité, lorsque celle-ci a été prise, Nawal regardait l'objectif du photographe, mais la manière dont est placée ici la photo suggère que Nawal effectue un regard à la caméra. Dispositif et effets sont semblables lorsque la photo de Nawal est vue au sein de gros plans, tenue successivement par Jeanne, Simon, un universitaire de Daresh ou un habitant de son village natal. Là aussi, le regard à la caméra paraît être une prise à partie du spectateur. Il semble fécond de le relier aux plans en caméra subjective qui donnent à voir le regard de Nawal. Le film en propose au moins trois : Nawal regarde les miliciens chrétiens par la fenêtre du car mitraillé, le chef de la milice de la droite chrétienne à travers une fenêtre (ronde et couverte d'une grille rappelant la mire de la lunette du fusil de Nihad), les hommes qui viennent de la placer dans le coffre d'une voiture après l'assassinat de ce chef. Ces regards subjectifs permettent de saisir la cause du changement de camp de Nawal, ce qui en résulte en terme d'action (le meurtre du chef de la milice) et les conséquences pour la jeune femme, à savoir son incarcération dans la prison où est prise la photo.

À d'autres reprises dans le film, des plans paraissent donner à voir des regards à la caméra : lors du lent travellling avant permettant de resserrer le cadre sur le visage de Jeanne qui regarde fixement en direction de la piscine hors champ, ou lorsque Simon discute avec Chamseddine, ce dernier semblant ne pas regarder son interlocuteur (placé en amorce), mais la caméra, comme s'il livrait directement au spectateur son témoignage quant à la trajectoire suivie par Nihad.

Rappel historique

Le statut du regard à la caméra varie selon l'époque. Il est courant aux commencements du cinéma et jusqu'aux années 1930. Il est alors issu des conventions du music-hall : un artiste s'adresse au public devant lequel il effectue son numéro, donnant l'impression qu'il regarde également le public du film. Ce type de regard est effectué par Méliès dans certains de ses films – par exemple, *Un homme de têtes* (1898).

Le regard à la caméra a ensuite été proscrit. « *La thèse traditionnelle veut que le regard à la caméra ait pour double effet de dévoiler l'instance d'énonciation dans le film et de dénoncer le voyeurisme du spectateur, mettant brutalement en communication l'espace de production du film avec l'espace de réception, la salle de cinéma, en faisant entre-deux disparaître l'effet-fiction. De sorte que le regard à la caméra serait "l'interdit majeur" et le "refoulé du cinéma narratif"*. ». Cependant, certains cinéastes ont transgressé cette règle pour créer un nouveau rapport du spectateur à la fiction et aux personnages. Le regard à la caméra réapparaît ainsi dans les années 1950-60, symbolisant audace et modernité. On peut citer *Monika* (1952) d'Ingmar Bergman, *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock, *À bout de souffle* (1959) de Jean-Luc Godard ou *Adieu Philippine* (1963) de Jacques Rozier.

1) Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1988, coll. Essais, 128 p., p. 9.

Atelier pratique

Afin que les élèves expérimentent et visualisent pleinement ce que le changement de mise au point génère ou suggère, on leur demandera de filmer deux fois le même plan : une première fois en effectuant la netteté sur l'avant-plan et, donc, en laissant l'arrière-plan flou ; une deuxième fois en inversant. Cet exercice pourra être réalisé en plusieurs étapes : d'abord avec très peu d'éléments (un personnage et un objet ; deux personnages...), puis on augmentera ceux-ci au fil des prises.

On pourra également demander aux élèves d'effectuer un changement de mise au point au cours d'un plan afin d'induire une modification au sein du récit, en précisant éventuellement celle-ci et/ou ce qui l'engendre : un geste révélateur, le changement de statut d'un personnage, l'apparition d'un nouveau personnage, le passage d'une situation comique à une situation dramatique...

Il sera sans doute instructif que chaque élève (ou groupe d'élèves) soumette les plans tournés à ses camarades sans leur dire les effets visés afin de voir si ceux-ci ont été ou non atteints.

TECHNIQUE

Mise au point

Dès le début, puis à de nombreuses reprises durant le film, la mise en scène joue sur la mise au point pour laisser flou une grande partie de l'image. En termes techniques, on dit que la profondeur de champ, c'est-à-dire l'étendue de la zone de netteté, est faible. Ce parti pris permet de mettre en lumière un élément plutôt qu'un autre, de concentrer le regard sur une situation, un geste – parfois surprenants (la main de Nawal menottée à la table d'accouchement)... et d'attirer l'attention du spectateur dessus. À plusieurs reprises, ce parti pris semble employé pour détacher le personnage d'un arrière-plan chaotique (Nawal avançant dans Deressa). Il permet parfois d'entretenir le mystère, notamment quand des personnages apparaissent ou disparaissent par une porte située dans la partie floue du plan (rencontre de Simon avec Chamseddine).

Le changement de mise au point

La mise au point est parfois modifiée en cours de plan : la partie nette devient floue et inversement. Ce changement de mise au point peut être effectué lors du déplacement d'un personnage, d'un mouvement de caméra ou être consécutif à ceux-ci et il s'accompagne parfois d'un changement de son.

Il rend compte des déplacements répétés d'un personnage et de la volonté de conserver la netteté sur celui-ci (quand Nawal effectue les cent pas dans sa cellule). Il permet de saisir précisément ce qui se tient dans l'arrière-plan (les cellules ouvertes lorsque Jeanne visite la prison). Il souligne un changement de statut des éléments en présence dans le plan : ce qui était important devient accessoire et inversement. Il montre ainsi des personnages secondaires avant de mettre en avant l'un des personnages principaux (la femme et la fillette présentes dans le couloir de l'hôpital sont nettes au premier plan puis, à la faveur d'un panoramique, deviennent floues et la netteté s'effectue sur Simon et les autres personnages marchant dans le couloir). Il rend les choses plus précises, permet de montrer tour à tour les moindres détails du plan, voire facilite la lecture de documents y apparaissant (les enveloppes des lettres de Nawal). Il révèle le nouvel environnement d'un personnage (Nihad poussant un chariot



dans un entrepôt de bus). Il permet de suivre une discussion et de souligner une tension – quand Jeanne converse avec le groupe de femmes dans le village de sa mère, cette scène se termine sur un plan où Jeanne apparaît nette, se détachant du second plan flou dans lequel sont vues quelques-unes des femmes avec lesquelles, finalement, elle est en quelque sorte *brouillée*. Il reflète la compréhension nouvelle qu'un personnage a d'une situation et les émotions qui en découlent (quand Jeanne comprend ce que lui révèle Simon en lui demandant si « *Un plus un, ça peut tu faire un ?* »).

Le plus souvent, la mise au point passe du premier plan à l'arrière-plan, ce qui provoque (pour des raisons techniques) un agrandissement de la zone de netteté. Le recours fréquent au changement de mise au point, au profit d'une profondeur de champ plus grande, est cohérent avec l'histoire racontée et ses enjeux. En partant à la recherche du passé de leur mère, il s'agit pour Jeanne et Simon d'effectuer une *mise au point* : de passer du flou le plus total (le passé inconnu de Nawal Marwan, cette mère restée secrète aux yeux de ses enfants), à la plus grande netteté.

ATELIER

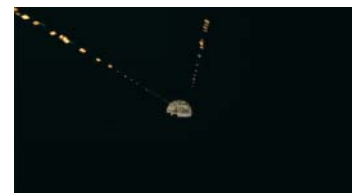
Le montage

Le montage du film privilégie les raccords en *cuts*. Il convoque cependant quelques effets de liaison, un fondu enchaîné (cf. p. 14) et plusieurs fondus au noir. Si le film débute par une ouverture au noir et se termine par une fermeture au noir, le fondu au noir est utilisé de manière plus singulière lorsque Nawal pénètre dans un encadrement de porte à Deressa et s'enfonce dans le noir. Ce recours rare aux effets de liaison peut surprendre dans un film qui joue sur plusieurs niveaux de narration et utilise les *flashes-back*. Mais les onze titres (cf. pp. 18-19) jouent le rôle de liaison d'un fondu enchaîné, permettant de passer d'une séquence à une autre sans pour autant adoucir l'effet des *cuts*. Le montage sec que ces derniers génèrent est porteur d'une vitalité, voire d'une violence, qui correspond à l'histoire.

Plus globalement, le montage privilégie ce qui prolonge un mouvement et il établit des correspondances entre des situations, des personnages... Sont ainsi effectués à plusieurs reprises des raccords de mouvement. Ce type de raccord peut permettre de souligner le geste d'un même personnage ou d'effectuer une ellipse en passant d'un personnage à un autre. Quand la fillette sauvée par Nawal court vers le car et est abattue, le plan dans lequel elle est vue tombant est enchaîné avec un plan de Nawal chutant à son tour. Le raccord mouvement paraît reporter sur un personnage ce qui s'est produit sur un autre, amplifiant l'effet de l'action et sa violence.

Le raccord établit parfois un rapprochement entre des objets ou des formes. Le dernier plan de la séquence où l'infirmière et un gardien de la prison sortent de nuit pour noyer les jumeaux montre deux ronds de lumière jaune produits par les lampes torches et ce plan est enchaîné avec un travelling avant dans un tunnel dont le bout dessine presque un rond de lumière rappelant les cercles vus au plan précédent – et ce sont les révélations de l'infirmière qui vont permettre aux jumeaux de commencer à *sortir du tunnel*.

En juxtaposant des plans situés dans des niveaux de récit différents, le montage établit des correspondances entre époques, situations, personnages... Plusieurs raccords établissent des liens entre Nawal et Jeanne : Jeanne vêtue



pratiquement comme sa mère marche dans Daresh, juste après que sa mère s'y rende... Les enchaînements sont parfois surprenants. Après que Simon est monté dans une voiture avec les hommes de Chamseddine, un plan montre une voiture se garer près d'une autre, un personnage en descend et ce n'est qu'au plan suivant qu'on identifie Nawal. Celle-ci monte dans la voiture et parle avec Chamseddine, hors champ, qui est seulement entendu. Après cette séquence, débute celle de la discussion entre Simon et Chamseddine. Le bref flash-back a permis d'éluder le trajet en voiture, de fournir des informations sur la relation entre Nawal et Chamseddine et de préciser que ce dernier va aider Simon. Enfin, le montage joue aussi de plusieurs façons avec le son. La bande-son peut se poursuivre d'un plan à un autre et d'une époque à une autre, parfois via une voix *off* (le notaire Maddad, Chamseddine, Nawal).

Reprise d'un plan

Séquence 28 : entre deux plans d'un mur comportant des affiches du chef de la milice de la droite chrétienne, on revoit le plan dans lequel trois miliciens tirent sur la mère dont Nawal sauve provisoirement la fillette (séq. 22). Aux plans suivants, le travelling avant sur les affiches se poursuit jusqu'à saisir en gros plan le visage de l'homme, puis celui-ci est vu à travers une fenêtre ronde dont la grille évoque une mire, le plan suivant révélant que Nawal regarde sa future cible. Le montage anticipe ainsi le meurtre du chef de la milice par Nawal.

La reprise du plan est particulièrement intéressante : désormais encadré par deux plans montrant les affiches, ce plan suggère que les miliciens tirent sur leur propre chef. Par ailleurs, c'est à la suite du massacre des passagers du car par ces miliciens que Nawal rejoint les musulmans et assassine le chef chrétien. La reprise du plan suggère ainsi l'enchaînement dramatique de la violence d'une guerre qui voit les combattants se retourner contre leur propre camp.

PISTES DE TRAVAIL



Le titre

Les élèves savent-ils qu'*Incendies* est le titre de la pièce de Wajdi Mouawad dont le film est tiré ? Leur paraît-il représentatif du film ? Peuvent-ils détailler les incendies se déroulant durant le récit ou dont des traces sont aperçues ? L'incendie le plus marquant est celui du car attaqué par la milice chrétienne dont Nawal est l'unique survivante : la séquence montre l'incendie, mais également sa préparation et ce qui suit : Nawal à terre à proximité du bus en flammes puis totalement carbonisé. En prélude à cet incendie spectaculaire, Nawal regarde un bâtiment calciné en contrebas de Kfar Khout, puis se rend dans l'orphelinat de ce village qui finit de brûler. Plus tard, c'est le camp de réfugiés de Deressa qui est la proie des flammes.

Le titre *Incendies* ne recouvrirait-il pas également des sens symboliques ? Il désignerait alors : ce qui consume les personnes, les émotions violentes (colère, haine) qui les transforment ; ce qui enflamme les esprits, conduit à des actes et à des conflits sanglants ; ce qui embrase un pays, une ville... On pourra aussi attirer l'attention des élèves sur deux autres sens du mot. D'abord, l'incendie comme « *Lumière rougeoyante éclairant une grande étendue* », sens qui est repris par l'affiche du film. Enfin, le sens figuré du mot incendie : « *Bouleversement, guerre* » : il est ici question d'une guerre qui provoque de nombreux bouleversements dans la population du pays où vit Nawal, dans l'existence de cette dernière et dans celle de ses enfants.

Le rôle des mathématiques

Le professeur Niv Cohen dit à ses étudiants : « *Les mathématiques telles que vous les avez connues jusqu'ici ont eu pour but d'arriver à une réponse stricte et définitive en partant de problèmes stricts et définitifs. Maintenant, vous entrez dans une toute autre aventure. Il sera question de problèmes insolubles qui vous mèneront toujours vers d'autres problèmes, tout aussi insolubles. Les gens de votre entourage vous répéteront que ce sur quoi vous vous acharnez est inutile. Vous n'aurez aucun argument pour vous défendre... car ils seront d'une complexité... épuisante. Bienvenue en*

mathématiques pures... au pays de la solitude. » Ce que le professeur décrit ici évoque ce que Jeanne a commencé à vivre depuis la lecture du testament de sa mère et notamment les divergences apparues alors entre Simon et elle. Ce rapprochement paraît d'autant plus évident que les propos du professeur sont entendus en voix *off* sur un plan rapproché de Jeanne. Les mathématiques jouent donc dans le film un rôle métaphorique.

On pourra relever les références à des hypothèses et problèmes mathématiques précis et en chercher les résonances avec le récit : Jeanne parle aux étudiants de la conjecture de Syracuse (celle-ci est expliquée dans la pièce, pp. 120-122) ; à Daresh, le professeur Saïd Haidar évoque le problème des sept ponts de Königsberg ; « *un plus un ça peut tu faire un ?* ».

Mère et fille

À plusieurs reprises, une femme est vue avec une fillette dans les bras : dans le couloir de l'hôpital, dans le car qui conduit Nawal en direction du camp de Deressa. À chaque fois, ce duo subit une épreuve. Si la nature de celle-ci n'est pas connue pour le duo aperçu à l'hôpital, il n'y a en revanche aucun doute sur celle que vit le duo du car : la mise à mort. Dans les deux cas, la mère et la fille vivent un événement violent, mais elles le font ensemble, l'une se tenant contre l'autre : à l'hôpital, la mère caresse le dos de sa fille ; dans le car, la mère caresse les cheveux de sa fille, puis une fois la fusillade passée, essaie de la rassurer, la serre contre elle et l'embrasse.

Ces duos mettent en évidence l'absence de relation affectueuse et de contact physique entre Nawal et Jeanne. Cela est accentué par le fait que l'une des rares fois où Nawal esquisse un sourire, celui-ci est adressé à la mère et à sa fille qui, au plan suivant, lui renvoient ce sourire. Lorsque Nawal emmène la fillette hors du car, elle ne la sauve que provisoirement : elle la serre contre elle, mais la fillette est arrachée de ses bras par deux miliciens, se débat, court vers le car et est abattue. Cela ne peut manquer d'évoquer son premier accouchement : quand Nawal tient un enfant dans ses bras, il lui est systématiquement retiré.



Le son

Les sons entendus paraissent le plus souvent réalistes et correspondre au lieu dans lequel se déroule l'action et à celle-ci. Dans la montagne sont entendus des bruits d'insectes, des chants d'oiseaux, le vent, des bruits de pas sur des cailloux... Mais le son peut aussi être travaillé de manière abstraite, en dehors de tout réalisme et parfois sans lien direct avec ce qui apparaît à l'écran. Ainsi, un bruit sourd débute sur le plan où Simon tient la photo de Nawal, se poursuit lorsque Jeanne est face à la piscine gelée et s'y ajoute alors un son strident ; ces sons se poursuivent lors du premier flash-back à la piscine. Jeanne nage sous l'eau et lorsqu'elle sort sa tête, ces sons sont remplacés par ceux, réalistes, de la piscine. Le son suggère peut-être ici que Jeanne, qu'elle se tienne chaudement vêtue face à la piscine dont l'eau est glacée ou qu'elle nage dans celle-ci, est immergée dans sa bulle. Son et procédé sont repris à l'identité lors du travelling avant dans un tunnel : une fois la voiture sortie du tunnel, le son devient réaliste. Cette idée de *bulle sonore* est développée lorsque Nawal quitte le car en emportant avec elle la fillette. La musique débute, la mère est entendue pleurant, sa fille crie « *Maman !* », puis le traitement sonore n'est plus réaliste, les sons issus de la scène étant fortement assourdis voire inaudibles. Il faut le claquement du tir qui tue la fillette, puis le bruit de la chute de Nawal pour que les sons redeviennent réalistes : bruit des flammes du car, paroles des miliciens...

Lorsqu'une musique débute, bien souvent elle intègre les sons entendus auparavant dans le plan. Quand Nawal reste à terre dans les ruines de l'orphelinat, ses pleurs se mêlent à des bruits et la musique démarre alors, puis se prolonge aux plans suivants. Quand Nawal se tient à proximité du car carbonisé, on entend le son du vent qui effectue le lien avec le plan suivant (Jeanne dans un car) et qui est enchaîné avec la chanson de Radiohead *You and Whose Army ?*. Les deux chansons de Radiohead servent à lier deux niveaux de récit et deux époques. Par ailleurs, le sens de leurs textes n'est pas anodin ; ainsi, le ton de défi des paroles de *You and Whose Army ?* peut s'appliquer au regard de Nihad et à la trajectoire de Nawal.

Les titres de chapitres

Durant le film, onze titres écrits en lettres capitales rouges, plus ou moins grosses, s'inscrivent progressivement sur l'écran, la couleur s'intensifiant au fil de leur apparition. Denis Villeneuve explique sa « *volonté de conserver une idée de chapitres, pour souligner les mots, l'origine du projet que représentaient les mots.* ». Pour s'assurer que le spectateur suive l'histoire et que la mécanique du récit fonctionne bien, il a « *décidé d'appuyer certains mots et endroits clés*¹. ».

On pourra rappeler ces onze titres dans leur ordre d'apparition : « *Les jumeaux* », « *Nawal* », « *Daresh* », « *Le sud* », « *Deressa* », « *Kfar Ryat* », « *La femme qui chante* », « *Sarwan Janaan* », « *Nihad* », « *Chamseddine* », « *Incendies* ». On attirera l'attention sur certains de ces titres. Que signifie « *Sarwan Janaan* » ? Les élèves ont-ils compris qu'il ne s'agit pas du nom de l'infirmière qui a aidé Nawal à accoucher en prison (elle se nomme Maika), mais des prénoms, respectivement de Simon et de Jeanne, prononcés par cette infirmière devant eux et manifestement choisis par elle lorsqu'elle les a récupérés après leur naissance ? Quant au titre du film, sont-ils surpris de ne le voir apparaître qu'à la fin, clôturant l'histoire ?

Ces titres n'interviennent pas tous de la même manière. Certains apparaissent et disparaissent sur un même plan (« *Le sud* », « *Deressa* », « *Nihad* »). D'autres apparaissent sur un plan et disparaissent avec la fin de celui-ci (« *Les jumeaux* »). D'autres apparaissent sur un plan et disparaissent au suivant, effectuant un lien entre l'extérieur et l'intérieur d'un lieu (« *Kfar Ryat* »), entre deux âges d'un même personnage (« *Nawal* »), deux personnages d'époques différentes (« *Daresh* », « *Sarwan Janaan* », « *Chamseddine* »), un personnage et un lieu essentiel (« *La femme qui chante* »).

1) Camille Lukan, « Entretien avec Denis Villeneuve », propos recueillis à Paris le 5 janvier 2011, [avoir-alire.com](http://www.avoir-alire.com/entretien-avec-denis-villeneuve). <http://www.avoir-alire.com/entretien-avec-denis-villeneuve>

TÉMOIGNAGE

La parole donnée aux figurants

La cinéaste québécoise Anaïs Barbeau-Lavalette a réalisé pour Radio-Canada un documentaire sur le tournage en Jordanie : *Se souvenir des cendres – Regards sur Incendies* (ce documentaire fait partie des bonus proposés par l'édition DVD d'*Incendies*). Elle a, en parallèle, tenu un blog (« *Regard sur Incendies*¹ ») rapportant ses impressions, anecdotes et photos. La cinéaste s'attache surtout à filmer et à recueillir les témoignages des acteurs et figurants en Jordanie. Son documentaire rend compte de la présence d'exilés dans le film et de l'effet de réel qu'ils apportent. Denis Villeneuve se rend ainsi à l'évidence : « *Je ne connais rien de la guerre... vraiment rien. C'est très difficile de vivre avec le sentiment d'imposteur, tout le temps, tout le temps. La seule chose que je peux faire, c'est de beaucoup faire confiance aux gens qui m'entourent, des gens qui viennent de partout : des Irakiens, des Syriens, des Libanais, des Jordaniens, des Palestiniens...* »

15 mai 2009

Lors du tournage de la scène d'entrée des chars dans Daresh (séq. 16), de jeunes figurantes confient à Anaïs Barbeau-Lavalette : « *Ces bruits-là sont vraiment ancrés dans notre mémoire. On a fui l'Irak, notre corps s'en rappelle. Juste le son des tanks nous replonge là-bas. [...] C'est encore tout près de nous, ça colle à la peau.* ». Un homme explique « *On peut jouer ça parce qu'on l'a vécu.* » et un autre réfugié irakien précise : « *Cette scène me replonge dans une journée très triste, une journée qui m'a fait mal.* ». À propos de ce jour de tournage, Anaïs Barbeau-Lavalette note dans son blog, le 15 mai 2009 : « *Jour 1. Brûlant. Entre les tanks aux grasses chenilles soigneusement patinées par l'équipe des décors et les cris des manifestants, tous déracinés de l'Irak, réfugiés temporaires en attente de visa qui se prêtent au jeu le temps d'une scène... "Juste le son. Juste le son des tanks me fait mal au ventre." dit une jeune femme entre deux "Action !". "Ça me rappelle trop là-bas, trop chez moi." Où elle ne retournera pas. En 2006, elle est devenue réfugiée. Drôle d'identité. Réfugiée, voilà. Et pour la journée, sous son costume des années 70, elle est figurante en colère. Elle pensait que ça ferait changement. Mais non. Troublante tranche d'histoire dans l'histoire. C'est pour ça aussi qu'on fait des films.* »

25 mai 2009

Toujours sur son blog, le 25 mai 2009, la cinéaste rend compte du tournage de la scène de barrage (séq. 18) : « *Étrange de frôler la guerre ainsi. De marcher en funambule entre le vrai et le faux. Aujourd'hui, je perds l'équilibre. Aujourd'hui encore, 160 figurants bloqués au checkpoint. 160 réfugiés irakiens desquels je butine les histoires d'exil, de chaos, de fin de vie. Entre deux "Action" criés au porte-voix, entre deux "Coupez" comme les têtes qui ont roulé, qu'ils me racontent le bébé à l'épaule et la sueur au front. La réalité et la fiction s'embrassent et se confondent. Étourdissante valse. Tragique et grandiose.* ». Dans ce décor, une femme témoigne : « *J'ai vécu cette scène-là en Irak. La même chose, exactement. C'était dans le sud. Les soldats sont entrés dans les maisons et on a été déportés en autobus jusqu'à la frontière. J'étais avec mes parents. On a tous été séparés : ma mère, mon frère, ma sœur et moi. Je voulais faire demi-tour, mais je ne savais pas si ma maison avait été bombardée. C'était en 2006. Et ce n'était pas fini...* ». Un homme prend également la parole : « *Des miliciens ont kidnappé mes neveux, une petite fille et un garçon. Nous n'avons pas pu leur donner de rançon. Les ravisseurs les ont égorgés et jetés aux poubelles. Ils ont continué de nous menacer. Nous sommes alors venus ici, en Jordanie, où nous sommes en sécurité, grâce à Dieu.* ».

Lors du tournage de la fusillade du car, une mère précise que ses deux filles sont dans le bus ; à la question : « *Ça vous inquiète ?* », elle répond : « *Non. Ça me fait plaisir. Je veux qu'elles soient fortes... Qu'elles sachent ce qui nous est arrivé en Irak. Il faut qu'elles sachent. En voyant ça, elles vont comprendre pourquoi on a quitté l'Irak. Je n'ai pas quitté notre pays pour rien. Je suis partie parce que j'avais peur pour elles. La scène me touche parce que c'est eux, les miliciens, qui m'ont fait quitter mon pays. Ils sont entrés dans ma maison et nous ont menacés, en pleine nuit. Que dire de plus... Ils ont tué mon fils. Il était parti chercher du pain à la boulangerie. Ils l'ont tué.* ».

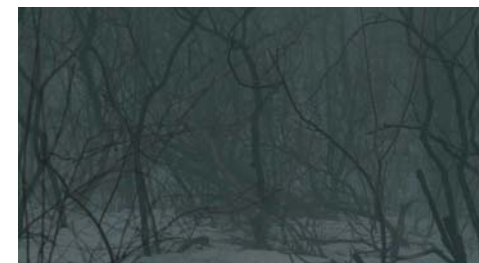
Outre les correspondances qui existent entre des événements vécus par les figurants et la scène dans laquelle ils apparaissent et l'effet cathartique que cela peut avoir, le documentaire d'Anaïs Barbeau-Lavalette met en lumière l'importance de l'honneur familial qui n'est pas pris à la légère. Majida Hussein, qui interprète la grand-mère de Nawal, dit ainsi : « *Si quelque chose comme ça arrivait, j'étranglerais*

ma fille ! Tu penses que je laisserais ça passer ? [...] Je la tuerais ! » et à la question : « *Tu ne la laisserais pas s'enfuir ?* », elle répond « *Non* », puis, « *Jamais de la vie ! Je l'étrangle. Je la tue elle et son fils !* » ; hors champ, la même femme ou une autre précise : « *Elle vient de bafouer l'honneur !* » Quelques secondes plus tard, manifestement dans la même discussion, une autre femme ajoute : « *Aucune mère n'accepterait que sa fille fasse cette faute-là. [...] Il n'y a pas d'autre solution que la colère. Il faut la tuer. C'est tout ce qu'on peut faire. [...] L'honneur brisé c'est comme une vitre cassée, on ne peut pas recoller les morceaux.* » Ici, assurément, la réalité dépasse la fiction. Mais une fois tournée la scène dans laquelle la grand-mère de Nawal pousse celle-ci dans sa maison, Majida Hussein prend Lubna Azabal dans ses bras et lui lance : « *Mon enfant !* ».



Se souvenir des cendres, Anaïs Barbeau-Lavalette

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE



La pièce de théâtre

Wajdi Mouawad, *Incendies*, « Le sang des promesses – 2 », Leméac / Actes Sud - Papiers, 2003, collection « Babel », 2010. L'édition dans la collection « Babel » est suivie d'une postface de Charlotte Farcet particulièrement instructive quant aux inspirations de Wajdi Mouawad.

Des fiches pédagogiques assez riches sont téléchargeables sur les sites du CRDP de Paris et de Reims.

Le film

DVD

Incendies, DVD, Zone 2, CTV International, 2011. Bonus : *Se souvenir des cendres – Regards sur Incendies* (2010) d'Anaïs Barbeau-Lavalette..

Internet

www.happinessdistribution.com/catalogue/5 : sur le site d'Happiness Distribution, distributeur français du film, il est possible de visionner la bande-annonce et de télécharger le dossier de presse, l'affiche, des photos et une mini revue de presse.
www.incendies-lefilm.com/ : synopsis, biographie de Denis Villeneuve, affiches, photos du film...

<http://incendies.wordpress.com> : « Regard sur *Incendies* », blog de la cinéaste Anaïs Barbeau-Lavalette.

Fiche pédagogique

Frank Dayen, « *Incendies* », *e-media – le portail romand de l'éducation aux médias* : <http://www.e-media.ch/search/result.asp>. Cette fiche pédagogique n'étudie pas le film en profondeur, mais ouvre de nombreuses pistes par matière (histoire, géographie, philosophie, mathématiques...), thème (citoyenneté, inceste...) ou élément filmiques (décor, structure du film).

Articles

Philippe Azoury, « *Incendies*, la guerre sans nom », *Libération*, mercredi 12 janvier 2011. Article qui établit des liens éclairants entre la pièce et le film.
Emily Barnett, *Les Inrockuptibles*, mercredi 12 janvier 2011.
Jérémy Couston, « Odyssée autour de la mère morte », *Télérama*, mercredi 12 janvier 2011.
Antoine de Baecque, « Une tragédie libanaise », *L'Histoire*, janvier 2011.
Eithne O'Neill, « Vers le soleil levant », *Positif*, décembre 2010.
Isabelle Zribi, *Cahiers du cinéma*, janvier 2011.

Entretiens avec Denis Villeneuve

www.telerama.fr : Samuel Douhaire, propos recueillis le 11 janvier 2011.
www.avoir-alire.com/entretien-avec-denis-villeneuve : Camille Lugan, 5 janvier 2011.
Brazil, janvier 2011 : Alex Masson, « Denis Villeneuve – Profession de foi ».
L'Humanité, mercredi 12 janvier 2011 : Jean Roy, « *Incendies* est un film qui ne condamne pas, il console ».

Films de Denis Villeneuve

Films de Denis Villeneuve disponibles en vidéo :
Un 32 août sur terre, DVD, Zone 2, One Plus One, 2002.
Maelström, DVD, Zone 1, Arrow Films Intl Inc., 2003.
Polytechnique, DVD et Blu-ray, Alliance Vivafilm, 2009.

Cinéma québécois

Éléphant : <http://elephant.canoe.ca/>
Films du Québec : <http://filmsquebec.overblog.com/>

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu ou www.luxvalence.com/image) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captations de journées de formation, partage d'expérience...). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

Découverte d'une mère

Adapté de la pièce éponyme de Wajdi Mouawad, *Incendies* est un film hybride qui entremêle les niveaux de récit, les époques et les genres (film de guerre, tragédie, film enquête, thriller). Au cœur de cette histoire, la découverte du passé de leur mère, Nawal Marwan, par Jeanne et Simon, deux jumeaux. Par son testament, Nawal pousse ses enfants à rechercher leur père (qu'ils croyaient mort) et leur frère (dont ils ignoraient l'existence). Cela les conduit à se rendre sur sa terre natale, au Proche-Orient, et à plonger dans la réalité d'un conflit dont elle a été actrice et victime.

Pour conter cette histoire de filiation tourmentée, Denis Villeneuve opte pour un récit riche et dense, porté par une construction extrêmement précise, vive et souvent surprenante. Sa mise en scène repose sur des partis pris variés et complémentaires qui resserrent l'action et enferment les personnages. Porteur d'une grande émotion, *Incendies* est une mécanique de précision qui instaure une tension permanente jusqu'au dénouement et ses révélations glaciales.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est chargé de mission édition pédagogique au sein de Ciclic, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Boris Henry est docteur en « Lettres et Arts » depuis 2003. Il a centré ses recherches sur l'œuvre du cinéaste Tod Browning et est l'auteur du dossier pédagogique et d'un livre sur *Freaks (Freaks. De la nouvelle au film, Rouge profond, 2009)*. Depuis 2008, il est chargé de cours en Histoire du cinéma (Université Aix-Marseille 1, Université d'Avignon). Formateur et intervenant pédagogique pour des dispositifs scolaires (*École et cinéma, Collège au cinéma et Lycéens et apprentis au cinéma*), des festivals (Ciné Junior) ou des bibliothécaires, il écrit par ailleurs des chroniques sur la bande dessinée et le livre jeunesse.

