

La scène du bus

Source et réécriture d'un épisode marquant

L'épisode du bus trouve son origine dans un épisode marquant de la guerre du Liban (1975- 1990). Le **13 avril 1975**, dans le quartier ouest de Beyrouth (le quartier chrétien), des miliciens libanais mitraillent un bus rempli de travailleurs palestiniens, faisant ainsi **27 morts**. Cet acte vient en **représailles de la tentative d'assassinat le matin même, dans la même rue, de Pierre Gemayel, figure politique majeure du Liban** (plusieurs fois ministre), chrétien maronite et chef du parti phalangiste libanais. C'est donc pour venger la mort du garde du corps de Gemayel que la branche armée du parti nationaliste chrétien se livre à cette action. C'est cet événement (le mitraillage du bus) qui est considéré comme la date historique marquant le début de la guerre civile du Liban. Or, il se trouve que **le petit Wajdi Mouawad, alors âgé de 7 ans, a assisté à la scène depuis le balcon de l'appartement familial** : « *Je jouais sur le plus haut balcon d'un immeuble de sept étages quand la boucherie a eu lieu, confie-t-il au journaliste Stéphane Baillargeon. Notre famille a immédiatement quitté la capitale.* »

Même s'il a quitté le Liban pour la France à l'âge de 8 ans, **l'histoire de son pays a façonné son histoire personnelle de manière déterminante** : « *Au fond, je crois que je ne fais que répondre à cette mort initiale qui m'a arraché à mon pays. C'est un travail de résistance extrêmement personnel. Jouer, lire, écrire, mettre en scène, chorégraphier, diriger une compagnie ou un théâtre, peindre, pour moi, à chaque fois, c'est une manière de répondre à la mort.* » (« Wajdi Mouawad : le survenant », interview avec Stéphane Baillargeon, *Le Devoir*, 31 mai 1999).

Cet épisode est donc présent, outre *Incendies*, dans le roman *Visage retrouvé* (Leméac / Actes sud, 2002) et dans l'adaptation théâtrale pour jeune public que Wajdi Mouawad en a faite, *Un obus dans le cœur* (Leméac / Actes sud junior, 2007, pp. 42-46). Dans cette dernière, c'est le point de vue d'un enfant de 7 ans nommé Wahab qui est adopté et le récit, au présent, adopte une syntaxe simple et privilégie les faits et les sensations (de nouveau, Mouawad a recours à l'hypotypose). La particularité de l'épisode est que Wahab assiste en direct à la mort d'un enfant de son âge avec qui, le temps d'un ralentissement de la circulation, il a réussi à communiquer et à instaurer un petit jeu autour de la chanson qui passe à la radio à ce moment-là. Wahab voit la mort (une « silhouette » de femme aux membres « de bois » et « née du feu ») dévorer son petit camarade et le laissant quasi statufié sur place, comme s'il avait subi le regard de Méduse. L'extrait s'achève sur une forme de mort de l'enfant témoin et d'extinction du monde autour de lui : « Il n'y a plus rien, plus de lumière, plus de beauté, plus de beauté. » (page 46)

Deux mises en scène théâtrales : Wajdi Mouawad, Stanislas Nordey

> **La mise en scène de Wajdi Mouawad** Regarder le clip de la mise en scène d'*Incendies* par W.

Mouawad sur le site du théâtre de Chambéry, puis analyser la photo du même extrait de la mise en scène. <http://www.espacemalraux-chambery.fr/>

[index.php?option=com_content&task=view&id=629 & Itemid =189](http://www.espacemalraux-chambery.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=629&Itemid=189)

Le parti pris de mise en scène de W. Mouawad apparaît dans la didascalie de la scène : « **Longue séquence de bruits de marteaux-piqueurs qui couvrent entièrement la voix d'Hermile Lebel. Les arrosoirs crachent du sang et inondent tout. Jeanne s'en va.** » (page 72). W. Mouawad est un auteur qui écrit en interaction avec le plateau, c'est-à-dire que ses textes (particulièrement pour les trois premières pièces du *Sang des promesses*) sont le résultat du **travail des comédiens et de**

la mise en scène (le texte d'*Incendies* a d'ailleurs été publié une première fois après la mise en scène, puis réédité dans une version un peu modifiée pour la mise en scène du *Sang des promesses* au Festival d'Avignon).

La mise en scène utilise **le jet d'eau d'un arrosage automatique de pelouse** lequel évoque métaphoriquement à la fois, par sa force, **le mitraillage du bus**, mais aussi, parce qu'il projette un **liquide, l'essence aspergée sur le bus et ses occupants**. Sur un dessin de la mise en scène reproduit dans Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses. Puzzles, racines et rhizomes* (Actes sud / Leméac, 2009, page 43), l'auteur metteur en scène a indiqué : « Tuyau d'arrosage + Son de marteau-piqueur + arrosage = autobus qui flambe ». L'amplitude du mouvement du jet d'eau qui décrit un arc de cercle de façon à tremper progressivement Nawal (Isabelle Roy) et à asperger le grand panneau de verre devant lequel elle se tient évoque la progression des flammes. Le panneau de verre, présent tout au long de la représentation, peut ici rappeler les vitres du bus, mais aussi sépare Nawal la rescapée des ombres des victimes de ce massacre dont les silhouettes se dessinent légèrement par transparence derrière le panneau de verre.

> La mise en scène de Stanislas Nordey Visionner l'extrait de la captation de la mise en scène d'*Incendies* créée au Théâtre national de Bretagne à Rennes en 2007 . Le choix du plateau nu, vide met en valeur, par son dépouillement, l'intensité de la parole. La jeune Nawal (interprétée par Charline Grand) entre lentement depuis le côté cour, à l'avant-scène et vient se placer devant la première rangée de gradins, presque collée au public. D'emblée, le spectateur peut être déconcerté par la gestuelle adoptée par les comédiens. Cette gestuelle est en effet la première caractéristique du travail de mise en scène de Stanislas Nordey. Présente dès ses premières créations, cette gestuelle très dessinée, presque chorégraphiée, est associée à la frontalité (les acteurs jouent face au public). Les gestes effectués sont arbitraires et ne correspondent jamais à une codification symbolique car ils ne sont pas en principe conçus pour être liés à la situation dramatique. Au contraire, ils épousent la structure rythmique du discours en ponctuant par exemple une fin de phrase ou de vers ou encore en mettant en valeur la fin d'un segment textuel ou d'une construction grammaticale. Ils servent donc **d'appui à la fois visuel et rythmique**. À certains égards, cette gestuelle pourrait être vue comme une transposition contemporaine de la gestuelle baroque : limitée au haut du corps, c'est-à-dire sa partie noble, elle se caractérise par la position semi- ouverte des bras, et rappelle en cela **l'art de l'orateur devant un public**. Le geste épouse le rythme de la diction et comme il est à la fois isolé et répété, chaque interprète se trouve en quelque sorte doté de son geste qu'il reprend avec de légères variations stylistiques.

Dans *Incendies* cependant, les gestes se chargent de plus d'expressivité que dans les réalisations précédentes : ils donnent du **poids aux images fortes du texte**, accompagnent son intensité ou, au contraire, ils apparaissent comme autant de **signes de la lutte des personnages pour ne pas se laisser emporter par la violence des émotions, pour continuer de se tenir droit face aux malheurs qui les accablent. Ils signalent la « dignité » du personnage dans la tourmente**, cette « dignité » par exemple invoquée par Nawal au procès d'Abou Tarek. **La violence de l'écriture de W. Mouawad, son caractère brûlant transparait d'autant plus fortement qu'elle est sans cesse contenue, retenue** (même à grand-peine, parfois) et contrainte par le cadre formel strict de la diction et de la gestuelle.

Le jeu de Charline Grand (Nawal) dans cette scène forme donc un contraste intéressant par rapport au contenu d'un texte qui pourrait très bien être interprété par une actrice possédée par

l'émotion. Le parti pris de Stanislas Nordey permet de montrer **un personnage très volontaire, extrêmement maître de soi, comme le traduit le maintien de son corps** (une posture et un port de tête très droits). Les gestes de l'actrice, presque didactiques, sont presque ceux **d'un orateur devant une assemblée pour l'alerter sur un problème crucial**. Ici, **la maîtrise du discours est le signe de la maîtrise de soi, et Nawal a fait la promesse à sa grand-mère d'être du côté de la pensée, la parole et l'écriture pour sortir du cycle de la colère**.

Nawal est donc un personnage fort et déterminé qui, par la force de la volonté, **lutte pour ne pas se laisser submerger par les émotions**.

La récréation cinématographique de la scène par Denis Villeneuve

Le cinéma est un médium qui, nécessairement, apporte un ancrage spatio-temporel précis. Même si Denis Villeneuve **ne fait pas plus prononcer les mots « Liban », « Sabra et Chatila », « Palestine » ou « Israël » que ne le fait W. Mouawad et choisit de ne pas charger le film en référents historiques et géographiques**, le fait d'avoir tourné le film en Jordanie ancre les personnages et les événements dans le contexte du Proche-Orient.

En revanche, contrairement à W. Mouawad, Denis Villeneuve **explícite le contexte religieux**. C'est ainsi que Nawal qui marche le long de la route en direction du camp de réfugiés de Daresh, entendant l'autobus qui le dessert arriver au loin, ôte la croix qu'elle porte autour du cou et improvise un tchador avec son écharpe pour que le chauffeur la laisse monter. Plus encore, lorsque le bus est sur le point d'être incendié, Nawal brandit sa croix et crie aux miliciens « Je suis chrétienne » (au lieu de « Je ne suis pas une réfugiée du camp, je suis comme vous, je cherche mon enfant qu'ils m'ont enlevé ! »). Elle doit la vie sauve à cette petite croix de bois qui fait écho aux croix plus massives et décorées que ces hommes cagoulés arborent au bout de leurs longues chaînes métalliques. C'est donc **le costume qui nous ramène concrètement à la guerre civile du Liban et aux exactions des miliciens de la droite chrétienne nationaliste**. Ici, ces hommes en treillis, les visages dissimulés de grands tissus noirs fixés par des bandeaux blancs couverts d'inscriptions en arabe, sont armés de mitraillettes décorées d'images colorées de la Vierge Marie. Pour autant, ils ne font preuve d'aucune pitié à l'égard de la mère et de sa petite fille qui se trouvent dans le bus. Malgré les efforts de Nawal pour sauver l'enfant, celle-ci se débat et réclame sa mère et finit abattue froidement d'une balle de revolver dans le dos.

La séquence cinématographique réécrit la scène théâtrale ; l'événement n'est pas rapporté mais montré en images. Toutefois, les images ne sont pas les mêmes : Denis Villeneuve ne tente absolument pas de donner forme aux images des corps avalés par les flammes et de peau fondue. La séquence est forte et efficace, grâce aux spécificités du récit cinématographique et n'a nul besoin de tenter de recréer des images de toute façon obscènes ou bien des effets spéciaux mal venus.

Nous suivons le personnage de Nawal tout au long de la scène : la caméra (et donc le spectateur) sont dans le bus avec elle. Le rôle des perceptions va s'en trouver accru. La caméra filme en gros plan le visage de Nawal endormie alors que le bus est à l'arrêt : ce sont les paroles d'un dialogue en arabe lui parvenant depuis l'extérieur qui la réveillent. La caméra nous montre immédiatement les autres passagers du bus qui se pressent aux fenêtres pour suivre les échanges, ou plutôt les tentatives de négociations en arabe du chauffeur et des hommes armés et cagoulés. Puis le ton semble monter et le chauffeur est exécuté d'une balle dans la tête. Cette situation de tension est à la fois **inquiétante et oppressante car l'impression qu'elle véhicule est celle d'impuissance par**

rapport à ce qui se joue à ce moment-là (plus encore peut-être parce que ces échanges ne sont pas traduits en sous-titres). L'exécution du chauffeur est donc ressentie comme encore plus brutale et arbitraire. Les tirs des miliciens sur les occupants du bus sont d'autant plus impressionnants pour les spectateurs que nous avons **l'impression de les recevoir**. En un instant les morts et les blessés s'amoncellent dans le bus. Le choix de la **caméra subjective** à plusieurs reprises dans la séquence renforce l'intensité dramatique de la situation. La force de la séquence vient aussi du fait que Denis Villeneuve n'ajoute **pas de musique mais privilégie le son lié aux événements**. Au contraire, ce sont les légers **gémissements et les respirations saccadées** qui nous parviennent et créent l'atmosphère de la scène. Liés aux événements et à la situation, les sons nous permettent aussi, en tant que spectateur, d'avoir **l'impression de vivre en direct la situation**. Ainsi prenons-nous conscience, en même temps que Nawal, que les miliciens vont faire brûler le bus : les bruits sur la tôle du camion, les pas sur le toit, les jambes à peine entrevues de quelqu'un qui escalade le bus, enfin le liquide qui dégouline à l'intérieur sur les passagers : autant d'indices qui très vite convergent vers une seule hypothèse. **C'est donc le cheminement de la pensée de Nawal que nous suivons, sans qu'aucun mot ne soit prononcé**. Il suffit d'un très fugace échange de regard entre Nawal et la mère et d'un regard sur l'enfant tout aussi court pour que nous comprenions ce que va faire Nawal : tenter de faire passer l'enfant pour sa propre fille afin de lui sauver la vie. Par cet acte que Denis Villeneuve introduit dans la scène, Nawal est un personnage plus positif, qui s'identifie vraiment à cette mère, même si la façon dont Nawal se saisit de l'enfant et surtout les hurlements et les pleurs de la fillette évoquent plus un enlèvement d'enfant qu'un acte héroïque.

Le récit de l'épisode est ainsi fait par des moyens purement cinématographiques, avec **l'efficacité de l'écriture par l'image et laisse un impact durable sur le spectateur**, tout comme sur Nawal qui reste agenouillée sur le sol le temps de la flambée du bus et bien plus longtemps puisqu'après **une ellipse temporelle**, la caméra ne nous montre plus que la carcasse d'un bus calcinée juste avant de passer à un plan nous montrant toujours Nawal figée dans la même posture. **Le cinéma arrive avec efficacité à rendre compte de cet épisode-clé de la pièce (épisode qui fournit d'ailleurs l'affiche du film)** qui explicite le titre du film en français. Clarté et efficacité se font néanmoins au prix du sacrifice du personnage de **Sawda, complètement absente du film** (sans doute pour clarifier le fil de l'intrigue, puisque Sawda, première « femme qui chante », sert à conduire Jeanne sur une fausse piste de façon à souligner le retournement de situation et peut-être aussi parce que **Sawda est l'alter ego de Nawal**, celle avec qui se fait le débat, et que cet aspect-là trouve plus difficilement sa place dans le récit cinématographique).