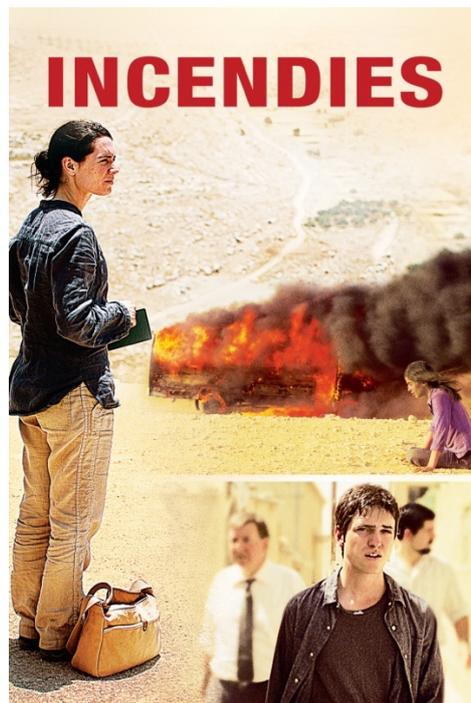


Incendies

ou l'impossible cautérisation

Denis Villeneuve, 2010



Exploitations pédagogiques possibles dans les branches

- **Citoyenneté:** la famille et la quête des origines, la déshumanisation (enfants-soldats, assassinats fratricides, éclatement de la famille, obligation de choisir son camp), l'exode et immigration forcée, la violence et la torture
- **Histoire:** la guerre en général et celle du Liban (1975-1990) en particulier, les conséquences de la guerre (camps de réfugiés, regroupement familial, héritages et non-dits...)
- **Littérature française, théâtre et arts visuels:** l'adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre de Wajdi Mouawad, la figure du monstre, la tragédie *Œdipe*, le théâtre comme seul lieu de résolution des conflits

Il existe deux *Incendies* comme il existe de nombreux incendies. On se gardera donc de confondre le film de Denis Villeneuve (*Prisoners*, *Sicario*, *Blade Runner 2049*, *Dune*), sorti en 2010, avec la pièce de théâtre éponyme de Wajdi Mawouad, publiée en 2003, source de l'adaptation filmique.¹ Les deux œuvres présentent certaines différences, mais l'intrigue et la problématique principale demeurent les mêmes. On soulignera également que le terme «incendies» reste un pluriel et ne saurait se limiter à son seul sens littéral, tant il joue sur plusieurs significations.

Le Passculture propose donc d'étudier avec les élèves une œuvre riche, unanimement acclamée, et capitale à voir, qui reste d'une inimaginable actualité ces jours-ci.

I. Citoyenneté

A. Des non-dits en héritage

1. Ma vie, ta vie

La question que pose le film est celle de l'héritage: qu'en faire? Par exemple, que faire de la dette de la mère défunte, qui s'est fendue d'une promesse: ses enfants doivent-ils la reprendre à leur compte? Pas de bénéfice d'inventaire pour trancher: pour sa fille, c'est oui; il faut respecter les vœux testamentaires. Pour son fils, c'est non; cette mère était toujours absente et ses souhaits posthumes irréalisables tellement le personnage était fantasque.

Cette interrogation fondamentale dicte la forme du film: l'enquête. Soit la recherche de deux personnes disparues pendant la guerre: un père et un frère. Pleine de suspense, la trame se tisse peu à peu grâce aux réponses obtenues. Jusqu'à une terrible vérité. Forcément, ce parcours se double d'une quête, plus personnelle, celle des origines: «qui suis-je et qui est ce père que je n'ai jamais connu?» se demande Jeanne.

Quel est donc cet héritage (deux lettres à remettre à deux destinataires et la pierre tombale pourra être posée comme un point final à cette histoire familiale) et qu'aurons-nous appris à la fin de cette histoire (contre toute logique, un plus un égalerait un)?

2. Entre droit à l'oubli et devoir de mémoire

Selon les volontés de la défunte, «il n'y aura pas d'épitaphe pour ceux qui ne tiennent pas leurs promesses.» Seule l'épitaphe attestera donc du passage sur terre de Nawal Marwan, mère d'un enfant disparu, femme résistante, mais incarcérée pendant plusieurs années, à condition qu'un travail de mémoire, de recherche donc, s'effectue.

Que penser de cette phrase du film, lâchée à Jeanne par le surveillant de sa mère pendant ses treize années d'incarcération, «Parfois, il vaut mieux ne pas tout savoir»?



¹ Les renvois à la pièce font référence à l'édition Babel d'*Incendies : le sang des promesses/2*, Actes Sud, de 2009.

B. Les conséquences de la guerre

1. Déshumanisation

Il n'y a pas que la guerre qui éclate. La famille aussi, et avec elle toute la cohérence de la société. Les rôles changent, car on est obligé de choisir son camp: les enfants font la guerre, les pères le leur rendent bien en les tirant comme des lapins, les frères sont amenés à se tuer l'un l'autre, les mères sont violées par des anonymes, les relations sont dénaturées ou contre nature, les êtres déshumanisés. Dans l'escalade de violence, de vengeance et de vendettas, on ne sait plus qui a commencé et qui aurait tort de poursuivre, qui est bourreau et qui est victime. L'absurde n'est pas loin: «on ne sait plus qui tire sur qui ni pourquoi. C'est la guerre.» (p. 60)

Étudier la séquence inaugurale du film² et sa fonction dans l'intrigue. Soit ce premier plan qui passe d'un panoramique sur un paysage naturel d'une campagne du Moyen-Orient jusqu'à l'intérieur d'une école détruite. Les plans suivants montrent la tonte d'enfants-soldats ou de martyrs envoyés s'explorer dans la foule. Sans paroles, la séquence entière questionne grâce au titre de la chanson qui prend toute la place *You and Whose Army* de Radiohead. Pourquoi cette musique additionnelle³? Elle s'achève sur le regard dur, plein de haine et pas de son âge d'un enfant qui fixe la caméra. L'éducation n'est pas habituelle, ni le rôle des enfants, qui changent de nature. Il s'agit probablement du jeune Nihad, sauvé/retiré de l'orphelinat pour servir une milice.



2. Déplacement de populations

Forcément, dans un conflit armé, c'est toujours la population civile qui paie l'indécemment tribut. Des frontières qui n'existaient pas apparaissent soudain sur les cartes et sont défendues obstinément, au mépris des consensus ancestraux. Ces personnes doivent fuir et sont contraintes d'abandonner leurs terres pour se réfugier dans des camps de fortune, dont les règles incompréhensibles — tant internes qu'externes — s'avèrent kafkaïennes. L'exode forcé déplace le problème dans d'autres pays voisins, et l'Occident, tout emprunté face à l'Autre, se trouve confronté à des politiques d'asile mises en place sans tenir compte des situations individuelles.



Dans le film, Nawal tombe amoureuse et enceinte d'un fils d'un réfugié, ce qui jette la honte sur sa famille et explique que son enfant lui est enlevé et qu'elle doit fuir son village. Le début de l'intrigue est donc marqué par un amour impossible au regard des conventions (familiales, sociétales, voire religieuses). Cet ostracisme-là a des origines plus culturelles que politiques.

² <https://www.youtube.com/watch?v=hD9KJL1zt28> ; 3'35".

³ La seule chanson mentionnée dans la pièce est *Logical Song* de Supertramp, que le sniper Nihad écoute en tirant sur les passants.

Étudier la séquence du camp dans lequel Simon, le frère, se rend pour retrouver Nahid, son frère. Le camp est structuré comme un labyrinthe (autre élément mythologique, qui se double d'une atmosphère kafkaïenne; cf. le K du nom du polygone dans la pièce) avec ses multiples carrefours et ses rues étroites. Rien à voir avec les camps de fortune avec des tentes, auxquels les images d'actualités nous ont habitués. Ces baraques sont construites en dur, comme si la condition des habitant·e·s devait rester telle quelle. L'absurde, ou l'inversion du bon sens, se voit au fait que ce n'est pas Simon qui trouvera Chamseddine dans le dédale des rues, mais ce dernier, caché, qui viendra à lui.

3. Impunités

Après une guerre, que faire des chefs de guerre aux mains sales, des tortionnaires sanglants et des citoyens qui ont voté pour un gouvernement dictatorial? À quel échelon s'arrêter de juger les criminels de guerre, les kapos et les surveillants, les snipers qui exécutent les ordres, les bourreaux qu'on a désignés, les populations complices, voire tentées par les pogroms? Qu'en est-il aussi des Conventions de Genève, de leurs violations répétées et de la surveillance de son application? Comment torture-t-on avant et après la Convention de Genève de 1949: moins ou davantage, plus violemment ou plus sournoisement...?



Revenir sur la séquence de l'emprisonnement de Nawal, et la comparer aux conditions de détention de Soha Bechara dans la prison de Kham telles qu'elle les décrit dans le documentaire RTS (voir point suivant) dès 9'19 ''.



II. Histoire

A. Toutes les guerres sont un remake

Comme la pièce de théâtre, le film ne mentionne pas le pays concerné par la guerre, et les villes de Daressa et de Daresh n'existent pas dans la réalité⁴. Cette relative omission — car des toponymes ou les noms de prison ou de camp de réfugiés sont donnés — a son importance, le film refusant de localiser la guerre dans un contexte exclusivement libanais. La prétention universelle de ce conflit montre que toute guerre peut produire des effets semblables (éclatement et non-reconnaissance de la famille, recherches a posteriori), peu importe dans quel pays on se trouve. D'ailleurs, les événements historiques utilisés dans le film et dans la pièce ne proviennent pas uniquement de faits réels arrivés durant la guerre du Liban (cf. la postface de Charlotte Farcet à la pièce).

Dans une interview au site *Zéro de conduite*, le réalisateur Denis Villeneuve justifie son choix de garder volontairement une distance avec la réalité: «J'ai compris

⁴ Dans la pièce, les noms du village de Nabatiyé et du camp de Kfar Matra renvoient à la géographie libanaise authentique. Le film se montre un peu plus explicite, car le mot "Palestine" se distingue sur une fenêtre dans la troisième partie, et on comprend que les troubles concernent implicitement la frontière sud d'un pays.

qu'il fallait conserver cette distance avec la réalité, rester dans un univers imaginaire. *Incendies* est un film qui parle de politique sans être lui-même politique: il s'agit de traiter de la colère, pas de la provoquer. C'est inévitable quand on commence à désigner des responsables, à parler d'événements réels, on heurte immanquablement des sensibilités⁵.»

B. La Guerre du Liban en toile de fond

En classe, on pourra aborder plus spécifiquement la guerre du Liban (1975-1990). Le *Dictionnaire historique de la Suisse* donne peu d'informations sur la guerre civile libanaise: <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/003419/2009-03-19/>. Tenter d'en préciser les origines, de déterminer les forces en présence et de trouver un prolongement de cette guerre dans le conflit israélo-palestinien en cours.



« Les attaques du Hezbollah », dessin de Patrick Chappatte dans la *NZZ am Sonntag* du 24 juillet 2006

Expliquer cette caricature du dessinateur vaudois Patrick Chappatte — dont la mère est d'origine libanaise — à la lumière de cet article du *Monde*:

https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2024/08/03/comprendre-les-tensions-entre-le-hezbollah-et-israel-en-cinq-dates-cles_6265606_4355770.html.

C. Une guerre de religion?

De même que la pièce, le film ne s'intéresse pas vraiment aux raisons de la guerre, ni à qui est opposé à qui. Le texte de théâtre indique que, de toute façon, l'origine d'un conflit se perd dans la nuit des temps et il serait vain de remonter jusque-là (60-61). Dans la même idée d'abstraction, ce n'est pas tant le conflit religieux qui serait au centre de l'histoire puisque, interrogée lors d'une réunion étudiante à propos d'une revue militante, Nawal explique que la religion n'importe pas dans le combat pour la liberté et les droits.

Dans l'histoire, on comprend que les parties belligérantes sont difficiles à identifier tellement le conflit est ramifié en factions distinctes et groupuscules se battant pour ses propres intérêts (cf. la scène où Nawal se sauve de l'incendie du bus en se révélant chrétienne).

La scène au comité de rédaction du journal universitaire constitue le moment le plus riche en détails se rapportant au contexte politique: représentante d'une tendance estudiantine, Nawal s'oppose au parti nationaliste, qui a l'intention de

⁵ <https://www.zerodeconduite.net/article/lidee-magnifique-de-wajdi-mouawad-dans-incendies-est-de-briser-le-cycle-de-la-violence>

fermer le campus, ainsi qu'aux milices chrétiennes, qui veulent expulser les réfugié-e-s qui s'entassent dans les camps à la frontière, alors qu'ils ont le soutien de la partie musulmane de la population locale, ainsi que celle des pays voisins. C'est à cette occasion qu'on peut distinguer le mot «Palestine» sur une fenêtre, ce qui donne une autre dimension, supranationale cette fois, à la guerre du Liban.

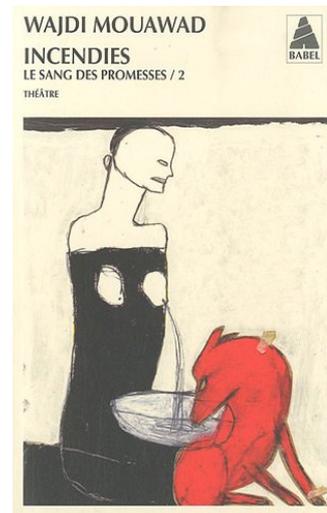
La représentation de la Vierge est collée sur le fusil d'un homme qui mitraille le bus. Quel commentaire appelle ce détail?

III. Littérature française, théâtre et arts visuels

A. *Incendies*, le texte

1. Le monstrueux

Après avoir évoqué la déshumanisation comme transformation consécutive à toute guerre, il paraît judicieux d'évoquer la figure du monstre. Comment en effet caractériser le fils qui viole et torture sa mère autrement que par une figure d'inhumanité? Idem pour les enfants soldats, dénaturés. «Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères» (p. 60). Seule la phrase «La louve défend toujours ses petits» (p. 129) permet de comprendre l'inconditionnalité de l'amour maternel.⁶



2. La mythologie

Les pistes mythologiques, grecques ou bibliques, sont nombreuses dans cette histoire: Moïse sauvé de la mort et confié aux flots hasardeux, Achille reconnaissable à son talon, la quête familiale tragique d'Œdipe, l'ignorant Œdipe couchant avec sa mère, le Minotaure à l'allure mi-homme mi-taureau (car fruit de l'union de la reine de Crète avec un taureau envoyé par Poséidon), dont il faut cacher la monstruosité dans un dédale...



3. La colère, ce feu intérieur

Les scènes d'incendies sont littéralement présentes dans le film: celles de l'imprimerie universitaire, du bus, du village et de l'orphelinat où Nawal revient pour chercher des traces de son fils. Symboliquement, c'est le feu de la colère qui anime tout le monde: celle de Nawal qui ne peut envisager de destinataire épistolaire que clivé et irréconciliable (une lettre à son fils, une lettre au géniteur de ses enfants), celle de Jeanne (qui essaie de canaliser cette énergie dans

⁶ On retrouve un peu de cette monstruosité dans le film *Go Home* (2015) de Jihane Chouaib - réalisatrice d'origine libanaise. Nada, jeune fille qui a dû s'exiler du Liban, revient dans son village natal après la guerre et essaie de reconstituer les fragments de son enfance. Cette recherche se double d'une enquête sur la disparition de son grand-père. La volonté exprimée par la jeune femme pour faire la lumière sur les événements qui ont déclenché son départ se heurte à des non-dits embarrassés de ceux qui sont restés. Que lui cachent-ils ? [SPOILER] À la fin, elle parvient à se souvenir qu'elle a elle-même participé, avec le reste du village, au massacre de son grand-père. Le crime, une histoire de famille...

la logique mathématique), celle de Simon (boxeur dans la pièce, mais très remonté contre sa mère absente après la lecture de ses dernières volontés⁷).

Le médecin a posé son diagnostic, mais n'entrevoit pas de remède à la colère contagieuse et virale: «[...] l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en aiguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde.» (p. 61). La grand-mère révèle à Nawal cette colère ancestrale: «Nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps: j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme toi, tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil. Alors apprend. Puis va-t'en.» (p. 42)

Seule l'éducation ou le savoir semble pouvoir atténuer, voire éteindre cette colère: «Apprends à lire, à écrire, à compter, à parler: apprend à penser. Nawal. Apprends.» (idem)

Finalement, la couleur du loup sur la couverture du livre et ses références dans la pièce entretiennent un lien certain avec cette violence: «[La guerre] nous rattrapera. La terre est blessée par un loup rouge qui la dévore.» (p. 52)

B. Le théâtre de la guerre et la scène comme seul endroit où tomber d'accord

Dans l'avant-propos à la pièce, Mouawad explique que «la scène est un lieu de consolation impitoyable» (p. 10). [Que faut-il comprendre de cette formule paradoxale?](#)

[Jeanne se rend auprès d'Antoine Ducharme, jadis infirmier veillant au chevet de Nawal, devenu homme de théâtre: «Depuis qu\[e votre mère\] est morte, j'hésitais, je voulais vous appeler, vous et votre frère. Pour vous dire, vous expliquer. Mais j'hésitais. Aujourd'hui vous êtes là, dans ce théâtre, c'est bien. Alors je vais vous le dire.» \(p. 46\) Cette mise en abyme du théâtre dans le théâtre montre que l'espace théâtral est bien l'endroit d'une révélation, peut-être même l'amorce d'une consolation.](#)

À en croire le théâtre contemporain, le plateau de théâtre semble bien être devenu le seul lieu d'expression politique civil, cette agora populaire. Cet espace circonscrit par la scène, mais prolongé par le public remplirait alors la double fonction de lieu d'édification⁸ et de lieu de transformation cathartique. Selon Mouawad, la scène de théâtre est le «lieu de consolation impitoyable» (p. 10), c'est-à-dire tragique.

Est-ce ainsi qu'il faut comprendre la plaidoirie de Nihad pour la dignité, la seule sortie de l'artiste possible: «Que ce procès était d'un ennui! Sans rythme et sans aucun sens du spectacle. Le spectacle, moi, c'est ma dignité. Et depuis le début. Je suis né avec. On l'a trouvé, paraît-il, dans le seau où on m'a déposé après ma naissance. Les gens qui m'ont vu grandir m'ont toujours dit que cet objet était une trace de mes origines, de ma dignité en quelque sorte, puisque, d'après l'histoire, il m'a été donné par ma mère. Un petit nez rouge, Un petit nez de clown. Qu'est-ce que ça veut dire? Ma dignité à moi est une grimace laissée par celle qui m'a donné la vie.» (p. 125) Il y a ici comme un rappel de la figure héroïque du Gwynplaine de Hugo.

⁷ Au contraire de Simon, on comprend que Nawal est restée cinq ans sans parler depuis le moment où elle a revu Nahid.

⁸ La formule « On ne peut pas apprendre quelque chose à quelqu'un. On ne peut que lui apprendre à découvrir les choses par lui-même » rejoindrait cette phrase de la pièce : « Il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes » (p. 132).

C. L'adaptation cinématographique

On pourra bien sûr comparer la pièce au film.⁹ Il faudrait alors insister sur quatre éléments:

1. Gommage des repères spatio-temporels

Le brouillage des lieux et des temporalités est conservé de la pièce au film, de manière à éviter de parler spécifiquement de la guerre civile libanaise. De même, l'arabe parlé dans le film n'est pas celui du Sud Liban, mais du nord de la Jordanie, etc. [Lire à ce sujet l'interview éclairante du réalisateur Denis Villeneuve accordé à aVoir-aLire \(cf. biblio/sitographie infra\).](#)



2. Pas de droit à la parole pour Nihad dans le film

Le film ne met pas en scène de procès, ni d'échange a posteriori entre la mère et son fils violeur, ni de rencontre finale entre les trois frères et sœur. Jeanne et Simon remettent les lettres à Nihad puis disparaissent. Tandis que, dans la pièce de théâtre, les trois se retrouvent dans la même pièce (même si on ne sait pas ce qu'ils se disent). D'autre part, dans l'adaptation filmique, jamais Nihad ne parle ni n'est confronté à son passé hormis lors de la lecture des lettres. Tandis que Mouawad lui donne une réplique à dire sur scène, dans laquelle le bourreau ne nie pas ses exactions, dit penser à sauver sa dignité depuis que la femme qui chante lui en a parlé au procès, et parle du nez de clown qu'on a trouvé sur lui à sa naissance (124-5). L'authentique dans le dérisoire.

3. À l'incendie sa piscine

Le film utilise des scènes de piscine comme contrepoint à la colère ou aux incendies. [À quels moments du film interviennent-ils¹⁰?](#) Alors que la grande opposition

⁹ Le film conserve l'intrigue principale (les personnages du notaire, des jumeaux, de Nihad) ainsi que l'histoire de Nawal à travers des analepses. Le film et la pièce sont très organisés et structurés en chapitres. La pièce se déroule en quatre actes (totalisant 38 séquences en tout) : "Incendie de Nawal", "Incendie de l'enfance", "Incendie de Jannaane", "Incendie de Sarwane". Cependant, dans le film, des titres en rouge découpent le film en 11 parties, dont les intitulés ne suivent pas la thématique incendiaire des chapitres du texte théâtral.

Dans le film, le notaire québécois s'appelle Jean Lebel et non Hermile Lebel. Le frère s'appelle Simon au lieu de Sarwane. Et le personnage de Sawda – camarade de route de Nawal – a été laissé de côté. Dans la pièce, la mère n'est pas une employée du notaire, et Jeanne est prof de maths, non assistante universitaire.

Dans le film, c'est grâce au tatouage sur le talon que Nawal reconnaît son fils à la piscine ; alors que, dans le livre, c'est au cours du procès du bourreau Abou Tarek. Dans la pièce, Nawal ne tente pas de sauver la fille du bus et, à la fin, les trois frères et sœur sont réunis ensemble dans une même pièce.

¹⁰ La première scène de piscine constitue le premier flash-back du film, à savoir celui où Jeanne voit sa mère aux prises avec une grande émotion (on comprendra par la suite que Nawal vient de reconnaître son fils bourreau au bord de la piscine).

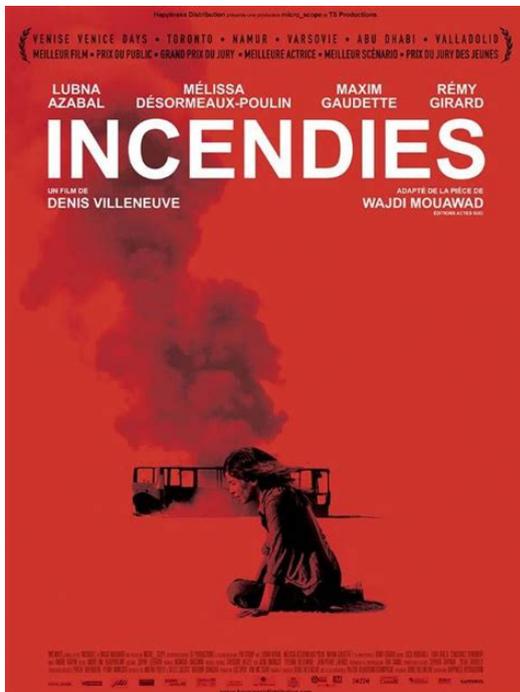
La deuxième piscine est celle dans laquelle Jeanne et Simon nagent juste après avoir eu le choc d'apprendre qu'ils sont issus d'un viol. L'endroit représenterait symboliquement le liquide amiotique du ventre de leur mère dans lequel ils souhaiteraient se retrouver.

La dernière scène de piscine, aussi analeptique, est celle où Nawal remarque les trois points tatoués sur le talon de son fils bourreau et où, plantée devant lui un instant, elle n'ose pas lui adresser la parole.

de la pièce de théâtre dresse plutôt le silence (celui des bandes enregistrées sur cassettes) contre les mots et le chant.

4. Remplacer un enfant par un autre, la tentative avortée de Nawal

Alors que, dans la pièce, Nawal parvient à se tirer seule du bus qu'on va incendier, dans le film, elle tente de sauver un enfant, espérant sans doute la substituer, symboliquement, à son enfant perdu.



Pour prolonger

Bechara, Soha, *Résistante*, Ed. Jean-Claude Lattès, Paris, 2000.

Burnand, Frédéric, *L'Union persistante des Libanais de Suisse*, Swissinfo, 12 octobre 2006: <https://www.swissinfo.ch/fre/histoire/l-union-persistante-des-libanais-de-suisse/5488466>. Cet article donne deux informations intéressantes en lien avec notre fiche.

a) La Suisse est une des terres d'asile de l'émigration libanaise.

b) Après 10 ans de détention, Soha Bechara est venue à Genève dans les années 2000.

Join-Lambert, Arnaud, Sébastien Fevry et Serge Goriely (dir.), *Regards croisés sur «Incendies»: Du théâtre de Mouawad au cinéma de Villeneuve*, L'Harmattan, Academia, Louvain, 2016.

Lautissier, Fanny, «Incendies»: *tragédie et temps présent*, *Les Cahiers de l'Orient* 2012/2, n° 106, pp. 91-98, in *Cairn* <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-l-orient-2012-2-page-91.htm>

Entretien du réalisateur Denis Villeneuve à Camille Lugan pour le site aVoir-aLire du 5 janvier 2011: <https://www.avoir-alire.com/entretien-avec-denis-villeneuve>

Site Web qui analyse l'œuvre théâtrale de manière assez complète: <https://philofrancais.fr/w-mouawad-incendies>.

À propos des rapports entre la Suisse et l'immigration des Libanais durant la Guerre du Liban:

<https://www.eda.admin.ch/countries/lebanon/fr/home/relations-bilaterales/bilaterale.html>

et

<https://www.lorientlejour.com/article/616769/Les-immigres-libanais-en-Suisse-presents-dans-de-nombreux-secteurs.html>

À propos de la déshumanisation consécutive à la guerre, lire *Le Grand Cahier*, d'Agota Kristof (Seuil, Points, 1986, 1995), où deux jumeaux restituent avec une objectivité effrayante, leur expérience de la guerre.

À propos du nez de clown comme seule trace d'humanité dans un contexte de guerre, lire *Effroyables Jardins* de Michel Quint (Ed. Joëlle Losfeld, 2000) ou voir son adaptation filmique éponyme (ne serait-ce que son prologue et son épilogue) par Jean Becker (93'; 2003).