



Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化
Journal of Global Cultural Studies

17 | 2022

Cinematic Im/mobilities in the Planetary Now

Un plus un fait un : Im/mobilités dans le film *Incendies*

Daniel Graziadei



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transtexts/2233>

DOI : [10.4000/transtexts.2233](https://doi.org/10.4000/transtexts.2233)

ISSN : 2105-2549

Éditeur

Gregory B. Lee

Référence électronique

Daniel Graziadei, « Un plus un fait un : Im/mobilités dans le film *Incendies* », *Transtext(e)s Transcultures* 跨文本跨文化 [En ligne], 17 | 2022, mis en ligne le 30 décembre 2022, consulté le 11 octobre 2023.

URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/2233> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transtexts.2233>

Ce document a été généré automatiquement le 11 octobre 2023.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Un plus un fait un : Im/mobilités dans le film *Incendies*

Daniel Graziadei

Introduction

- 1 Une personne décède. Son testament ne conclut pas sa vie, ne conduit pas au repos éternel, mais met en mouvement. L'histoire de la famille doit être retracée par les enfants avant qu'une pierre tombale ne soit posée et qu'un nom n'y soit gravé. L'incendie de la vérité doit brûler, l'im/mobilité doit être supportée dans sa duplicité paradoxale.
- 2 Le film dramatique *Incendies* (Canada/France, 2010) de Denis Villeneuve peut servir de départ à une réflexion sur la tension existante entre mobilité et immobilité dans le cinéma mondial. Dans cet article, nous partons du principe que cette opposition entre le mouvement et l'immobilisme domine le film sur plusieurs plans, physique comme émotionnel, psychologique, mais aussi social, politique et cinématographique. L'accent mis sur les im/mobilités permet de découvrir les différentes strates du récit voilées par une histoire extraordinaire. Nous tenterons de prouver que l'esthétique de l'im/mobilité d'*Incendies* provoque une réflexion fondamentale sur l'expérience de la guerre et ceux-ci qui en résultent souvent, la migration, l'exil et la diaspora.
- 3 Avant de commencer à considérer *Incendies* comme exemplarité de l'im/mobilité, il convient de répondre à quelques questions fondamentales : Pourquoi se focaliser sur la question d'im/mobilité ? Pourquoi intituler « Im/mobilités dans le film *Incendies* » et non pas « immobilité et mobilité » ? Pourquoi cette barre oblique ? Ce caractère typographique marque-t-il une rupture entre l'immobilité et la mobilité ?
- 4 Dans l'introduction du manifeste *Mobility Studies*, Stephen Greenblatt se positionne vers un changement fondamental dans les sciences sociales et humaines pendant la seconde moitié du XXe siècle : la disparition d'un ensemble d'hypothèses traditionnelles sur l'évolution des identités culturelles enracinées, téléologiques, authentiques et l'émergence de nouvelles théories sur l'hybridité, la théorie des réseaux et des flux en

perpétuelle mutation. C'est dans ce cadre que le célèbre chercheur du *new historicism* formule la nécessité urgente de repenser la dialectique entre persistance et changement culturel dans un âge de mobilité globale.

First, *mobility must be taken in a highly literal sense*. [...] Only when conditions directly related to literal movement are firmly grasped will it be possible fully to understand the metaphorical movements [...] Second, *mobility studies should shed light on hidden as well as conspicuous movements* of peoples, objects, images, texts, and ideas. [...]. Third, *mobility studies should identify and analyze the "contact zones" where cultural goods are exchanged*. [...] Fourth, *mobility studies should account in new ways for the tension between individual agency and structural constraint*. [...] Fifth, *mobility studies should analyze the sensation of rootedness*. The paradox here is only apparent : it is impossible to understand mobility without also understanding the glacial weight of what appears bounded and static.¹

- 5 Les quatre premiers points de cette théorie reposent sur la définition littérale du mouvement, sur les aspects cachés et évidents des personnes, des objets, mais aussi des textes et des idées, sur les zones de contact et, finalement, sur la tension entre action individuelle et restrictions structurelles. Le cinquième argument, lui, avance que les études de mobilité devraient aussi analyser son autre, la sensation d'enracinement, des limitations et du statique. Il existe une complicité apparemment paradoxale entre racines et trajectoires, une réciprocité que Elizabeth DeLoughrey a soulignée dans ses dimensions identitaires et culturelles : *Roots and Routes* pourraient mais ne doivent pas être lues comme homophones.² En parlant d'im/mobilité et non pas d'immobilité et mobilité, la perspective de cet article s'inscrit dans cette tradition de pensée. La barre oblique n'est pas en place pour des raisons d'économie linguistique ou préférences graphiques. Effectivement, il y a des aspects superposés, ni complètement immobiles, ni complètement mobiles, et, encore plus importants, des aspects relationnels productifs, dont la mobilité suscite des immobilités et vice versa. En effet, le titre met en exergue continue l'amplification de l'ambivalence que l'on rencontre dans cette construction terminologique ; une ambivalence qui est fondamentale pour la construction du film dans son histoire, son récit et sa mise en scène.



Image 1. Un bus sur une route étroite dans un environnement sec et montagneux. Denis Villeneuve (dir.), *Incendies*, 2010.

- 6 Nous comprendrons ensuite im/mobilités dans un sens hautement littéral avant de réfléchir sur les im/mobilités psychologiques et émotionnelles, politiques, sociales et

culturelles, celles qui sont plus cinématographiques pour arriver à une scène clé et conclure. Dans tous les aspects on va mettre en lumière les mouvements et immobilités cachés et identifier les zones de contact et la tension existant entre l'(in)action individuelle et les contraintes structurelles, entre mobilité et immobilité.

Incendies

- 7 *Incendies* est un film clé dans la carrière de Villeneuve, puisqu'il a été nommé aux Academy Awards 2011 dans la catégorie Meilleur film en langue étrangère, a remporté plusieurs prix internationaux et a ainsi acquis la visibilité nécessaire pour se voir confier des super-productions.³ Il faut néanmoins souligner que les films québécois de Denis Villeneuve – *Maelström* (2000), *Polytechnique* (2009) et *Incendies* (2010) – sont différents de ses productions plus actuelles, plutôt situées dans la tradition hollywoodienne, comme *Dune* (2021), *Blade Runner 2049* (2017), *Arrival* (2016), *Sicario* (2015) et *Enemy* (2013).
- 8 Concernant l'histoire et le récit du film, il est fondamental de préciser que ceux-ci sont les résultats de deux adaptations : une autobiographie sous forme de livre a été adaptée pour la salle de théâtre et cette pièce de théâtre a été adaptée pour le grand écran. On assiste ici à la mobilité d'une histoire avec ses lieux et protagonistes. À l'origine, il s'agit de la vie de l'activiste libanaise Souha Bechara qui a tenté d'assassiner Antoine Lahad, commandant de l'Armée du Liban Sud – allié de l'Armée de Défense d'Israël dans le cadre de l'occupation israélienne du sud de Liban pendant les années 1985 et 2000 en conséquence de l'invasion de 1982. Sans avoir planifié une quelconque fuite, Bechara fut instantanément emprisonnée puis longtemps torturée pendant ses dix années d'incarcération dans une prison redoutée de la zone d'occupation israélienne.⁴ Son autobiographie *Résistante* (écrite en français) explique l'évolution de son activisme politique depuis une posture pacifiste à celle d'un engagement actif, arme au poing, et son emprisonnement.⁵ Elle écrit sa vie dans un style austère qui caractérise de nombreux mémoires contemporains du monde arabe et cache un effort sophistiqué pour soumettre une histoire personnelle à la mémoire collective, tout en initiant un espace de réconciliation basé sur la compréhension humaine.⁶
- 9 Cette autobiographie a ensuite été adaptée en pièce de théâtre par le dramaturge, comédien et dirigeant de théâtre libanais-québécois Wajdi Mouawad.⁷ La pièce a été représentée pour la première fois en France et au Canada en 2003 sous le titre *Incendies*. Sur scène, « la quête de soi qui participe à la formation des écritures dramatique et scénique de cette production s'incarne avec force dans une mise en scène qui suscite la créativité des spectateurs ».⁸ Le conflit militaire est complètement décontextualisé : c'est une guerre civile entre des réfugiés et des milices sans religions ni lieux spécifiés. Néanmoins, certains indices pointent vers le Liban du XX^e siècle : les noms propres sont en majorité à consonance arabe⁹ et l'une des invasions militaires du sud (au nord) est nommée.¹⁰
- 10 À son tour, l'adaptation cinématographique du réalisateur québécois Denis Villeneuve en collaboration avec la scénariste et productrice Valérie Beaugrand-Champagne constitue « un minutieux travail d'épuration du texte original pour [...] plonger le spectateur dans un univers fictionnel réaliste [et pour] montrer plutôt qu'évoquer, comme le fait Mouawad, la quête des origines entreprise par les protagonistes ».¹¹ En fort contraste avec la biographie et la pièce, le film projette une image orientaliste¹² du

conflit en tant que guerre civile religieuse et élimine la dimension de politique internationale en commençant plus tôt : pendant la guerre civile libanaise (1975-1990).

¹³ Le film conserve la figure de la meurtrière, mais contrairement au modèle originel, le personnage de fiction ne devient pas une héroïne nationale célébrée qui parle pour elle-même dans une forme claire et précise.¹⁴ Au contraire, le film la montre se figeant et se murant dans le mutisme à l'instant où l'énigme de sa vie se résout. En contraste avec les textes précédents, ce sont plutôt les mouvements et immobilités forcés qui passent ici au premier plan.



Image 2. Jeanne et Simon lisent la dernière lettre de leur mère chez le notaire. Denis Villeneuve (dir.), *Incendies*, 2010.

- 11 Le film raconte l'histoire d'une femme vivant au Canada nommée Nawal Marwan (Lubna Azabal) qui, dans son testament, laisse à ses jumeaux Jeanne (Méïssa Désormeaux-Poulin) et Simon (Maxim Gaudette) trois lettres : une pour leur père – qu'ils croyaient mort au Liban –, une pour leur frère – dont ils ignoraient même l'existence –, et une troisième pour eux-mêmes – qu'ils recevraient après avoir délivré les deux autres.¹⁵ En conséquence, l'histoire et le récit d'*Incendies* se basent sur une poétique traditionnelle de quête. Plus précisément, deux quêtes différentes se superposent dont chacune des protagonistes a ses propres motivations pour devenir chercheuses actives. Lancée par l'ouverture d'un testament, la première quête est celle des héritiers à la recherche de leurs origines. À travers les résultats de l'enquête, Jeanne – puis Simon et l'avocat Jean Lebel (Rémy Girard) – se mobilisent physiquement et psychologiquement jusqu'à l'extrême.
- 12 De la même manière, une génération plus tôt, leur mère s'est battue à plusieurs reprises contre diverses formes d'immobilisme. La première mobilisation de la protagoniste arrive durant sa jeunesse : enceinte, elle veut fuir avec Wahab (Hamed Najem), son amant illégitime. Mais celui-ci est éliminé par ses frères.¹⁶ Nawal échappe de justesse elle-même au crime d'honneur, protégée par sa grand-mère (Majida Hussein), cheffe de la famille.¹⁷ La matriarche envoie sa petite-fille faire des études en ville, loin de sa famille, mais aussi loin de son nouveau-né issu de sa relation interdite et confié à un orphelinat d'où il sortira enfant-soldat. Lorsque, en pleine guerre civile, elle se lance à la recherche de son fils, elle arrive trop tard et à contresens des réfugiés. Cette quête avortée la poursuivra toute sa vie, lui laissant des questions sans réponses et le désespoir de la promesse non tenue qu'elle avait faite à son bébé de le retrouver un

jour. Ce fils la cherchera également de son côté, sans succès. Dans les premières années de leurs quêtes infructueuses, et en conséquence de la guerre, tous les deux se radicalisent et se mobilisent toujours plus jusqu'à ce qu'il se retrouvent, sans le savoir, comme éléments des parties belligérantes antagonistes : elle comme autrice d'attentat contre un politicien important, lui comme spécialiste en torture et en viol dans une prison notoire. Libérée enfin de ce lieu de transgressions physiques et psychologiques constantes, elle part se réfugier au Canada avec ses jumeaux nés en prison. Pendant son exil, elle travaille pour l'avocat Lebel jusqu'au moment où elle se tait pour (presque) toujours.

- 13 La mobilité de la mère et de tous ses enfants est physiquement transatlantique et psychologiquement chargée, marquée du sceau du tabou. La grande différence entre les trois recherches se trouve dans un aspect temporel : la recherche des héritiers, conséquence de la quête de longue durée de leur mère, est assez rapidement couronnée de succès, ce qui permet également de clore la recherche du frère-père.

Im/mobilités physiques

- 14 Dans l'espace physique d'*Incendies*, la mobilité paraît être la conséquence d'immobilités physiques, politiques et sociales contraignantes. Les règles restrictives de communauté du petit village – une immobilité ancestrale qui régit l'individu à travers des règles politiques et sociales – déclenchent la tentative de fuite de deux jeunes amants illégitimes après avoir transgressé la loi sociale et morale en ayant des relations sexuelles hors mariage. La conséquence de cette tentative est une immobilisation corporelle perpétuelle (et, peut-être, une mobilisation spirituelle) de l'amant lorsqu'il est froidement exécuté par les frères de Nawal. La jeune femme aurait dû subir le même sort sans l'intervention de sa grand-mère qui l'alite pendant toute la durée de sa grossesse, confie le bébé à l'accoucheuse et fait partir Nawal loin. A partir de là, la majorité de ses mouvements physiques se ressemblent : malgré les terribles événements et réalisations que les protagonistes vivent, leurs mouvements sont toujours des mouvements privilégiés en comparaison avec leur entour. Nawal peut étudier en ville, elle peut retourner dans le sens inverse des réfugiés chercher son fils, elle trouve ensuite le moyen d'infiltrer la famille du politicien et de l'assassiner ; une fois libérée de prison, elle peut se réfugier avec les jumeaux. Néanmoins, c'est après bien des années en exil que Nawal s'im/mobilise et se tait définitivement, en totale opposition avec la combativité et la mobilité qui la caractérisaient durant sa jeunesse.
- 15 La quête des origines des jumeaux – portée d'abord par la mathématicienne Jeanne – mène ceux-ci à traverser l'Atlantique afin d'obtenir, sinon des réponses, des indices sur l'histoire de leur mère et leur père biologiques. Il s'agit d'un retour au pays natal.¹⁸ Dans cette optique, la mobilité débutée à la mort de la mère – fin de la mobilité autonome du corps – est aussi un retour au lieu du commencement de la mobilité maternelle, et, sans le savoir, la visite touristique à la prison est pour Jeanne un retour au lieu de sa naissance. Il faut souligner que dans *Incendies*, la position féminine est à plusieurs reprises celle qui, malgré les obstacles patriarcaux, réussit à être mobile, à faire fi des échecs et des abandons masculins.

Im/mobilités psychologiques, émotionnelles et mathématiques

- 16 La quête des origines implique l'exploration du passé pour remplir les espaces vides de la mémoire familiale absente à cause des traumas, et la création d'une mémoire personnelle. Les immobilités psychologiques et émotionnelles soulèvent la question de comment continuer à vivre malgré le caractère insupportable des révélations tragiques – tragiques dans le sens général comme littéraire.
- 17 La mobilité psychologique relève de la capacité d'adaptation de Nawal et de Nihad lors de différentes situations au long de leur vie. Leur recherche mutuelle transforme la mère et son premier fils. Leur unique rencontre est une rencontre fatale : aucun des deux ne reconnaît physiquement l'autre. À leur insu, ils sont des deux côtés opposés : la prisonnière et le gardien ; la meurtrière punie et le tortionnaire qui restera impuni. La mobilité psychologique des jumeaux relève ensuite de leur manière de s'adapter à de nouveaux renseignements obtenus à la mort de leur mère et sa rapporte aux traces de leurs origines.
- 18 L'immobilité psychologique se traduit également souvent dans les moments de sidération vécus par les protagonistes. En effet, la révélation de la vérité provoque un choc terrible chez la majorité des personnages qui se heurtent à l'inadmissible. Cette découverte de la vérité rappelle le processus de compréhension dans l'*Œdipe roi* de Sophocle : dès que la mère et les jumeaux ont connaissance du fils aîné, respectivement du frère, ce savoir donne lieu à un sentiment d'horreur qui, dans ce cas, ne provoque pas d'éblouissement, mais immobilité physique et linguistique, silence et répétitions maniaques.¹⁹ Apprendre la vérité ne rend pas heureux et ne fait pas avancer, mais fige au contraire. L'immobilité psychologique provoquée par les prises de conscience traumatiques se manifeste physiquement mais surtout dans une crise de la fonction langagière sous la forme du mutisme.
- 19 Sur scène, ce phénomène touche aussi temporairement Jeanne et Simon, à la différence du film dans lequel la révélation de la vérité mène spontanément à un effet des im/mobilités psychologiques, qui se traduisent par une répétition verbale convulsive de mots et de chiffres dans une formulation répétitive de la même équation apparemment impossible.²⁰ Néanmoins, cette répétition de sons ne commence pas à cet instant ; c'est un thème qui traverse le film, qui commence par l'enfermement de Nawal jusqu'à la naissance de son premier enfant et qui atteint son apogée lors de son emprisonnement. En effet, le surnom de la protagoniste Nawal est « La femme qui chante », surnom qui sert de titre du film dans plusieurs autres langues.²¹ Elle a hérité ce surnom dans la prison Kfar Rayat, où elle avait pris l'habitude d'entonner une chanson monotone et peu mélodieuse, la berceuse répétitive « Nami » de Marcel Khalife, pour ne pas succomber à la récurrence des tortures subies et entendues. La berceuse *mobilise* : Nawal échappe à l'espace auditif des tortures parce que son chant couvre les cris des torturées. De plus, le chant la fait passer de la passivité à un rôle actif et il la sauve de la folie en l'emmenant dans un autre lieu. Mais en même temps, cette méthode la met dans un péril encore davantage face aux gardiens qui interprètent son audibilité comme une façon de défier le régime. Même si la chanson répétitive et monotone paraît un exemple auditif de l'immobilité, elle mobilise le corps et l'esprit de la

prisonnière de plusieurs manières. En plus, cette stratégie rare et mémorable servira à faciliter la transmission d'informations cruciales à sa fille.



Image 3. Dans la piscine, Nawal prend conscience de l'ampleur de sa tragédie familiale (haut) ; Jeanne et Simon nagent après avoir pris conscience de l'ampleur de la tragédie familiale (bas). Denis Villeneuve (dir.), *Incendies*, 2010.

- 20 Pour Nawal et les jumeaux, comprendre et réagir à la découverte est directement associé aux im/mobilités. Dans le film, cela est mis en scène dans des piscines. La piscine est un lieu des im/mobilités par excellence, carré dans sa bordure étanche, avec son eau fixe qui est constamment remplacée et ses baigneurs en mouvement constant, qui nagent sans avancer géographiquement. Alors que Nawal sort de l'eau de la piscine municipale canadienne, elle se pétrifie instantanément puis se tait durablement dans une décompensation psychique ; les jumeaux, eux, s'immobilisent en essayant de comprendre une logique numérique apparemment impossible, assis sur le lit d'un hôtel libanais. Cette im/mobilité n'est pas seulement psychologique, mais aussi mathématique car « Un plus un fait un ».
- 21 En effet, dans ce cas de figure, l'addition « $1 + 1 = 1$ » peut fonctionner. Soit en référence à un procédé mathématique connu sous le nom de conjecture de Collatz, bien qu'elle ne soit pas explicitement nommée dans la pièce où elle est présentée par Jeanne à son frère dans cette scène de reconnaissance cruciale.²² Soit – dans le sens de l'éclaircissement d'un malentendu – les viols répétés d'un tortionnaire qui ne sait pas que c'est sa propre mère dont il abuse ainsi font que le frère et le père sont en réalité une seule et même personne. La possibilité de que « un plus un soit un » est une impossibilité devenue tragiquement possible, une poésie mathématique, et elle est aussi une im/mobilité extraordinaire : une addition sans augmentation, une addition qui s'arrête au chiffre initial.²³ Dans le film, où le jeu des chiffres est réduit, les jumeaux cherchent à échapper à l'horreur de la vérité nue dans un crawl désespéré à la piscine de l'hôtel. C'est la compréhension des faits qui permet aux jumeaux de comprendre le

soudain mutisme de leur mère et aux spectateurs de faire la différence entre l'état d'apathie final de Nawal et la colère militante qui l'anime quand elle est jeune. Extérieurement muette et immobile, elle est bousculée à l'intérieur par la révélation.

Im/mobilités socioculturelles et politiques

- 22 *Incendies* représente la guerre tant au cinéma qu'au théâtre. En montrant des militaires et des réfugiés sans donner explication, en montrant la colère sans l'attiser, le film laisse aux spectateurs le soin de se faire leurs propres idées. En conséquence, ce n'est pas un film politique dans le sens militant du terme : il ne prend pas parti pour personne. La prise de position observée est celle du pardon, de la rédemption, de la paix. Dans la pièce, plusieurs personnes parlent du besoin de « casser le fil » de la colère.²⁴ Le film illustre cette tendance seulement à travers les images, les im/mobilités des protagonistes, causés par l'horreur de la violence, par les traumatismes qui en découlent. Néanmoins, une stratégie de mouvements et inerties qui n'appartiennent pas à l'horreur psychologique est aussi importante pour la dimension politique, sociale et culturelle des im/mobilités.
- 23 Le mouvement de Nawal de son village natal vers la ville et l'université n'est pas seulement géographique du Sud au Nord, il est aussi un mouvement dans la topologie du film :²⁵ un événement²⁶ qui porte vers un changement social, culturel et intellectuel. Que ce mouvement implique aussi un changement politique est rendu visible dans le retour de Nawal à la recherche de son fils : à cause de ses vêtements occidentaux à la mode, elle se distingue très clairement des autres femmes. Dans une scène déterminante, lorsqu'elle prend un bus après avoir trouvé l'orphelinat détruit, elle montre la flexibilité que sa position sociale (intellectuelle et religieuse) lui offre : elle se transforme en musulmane – en cachant sa croix en collier et en se voilant – pour entrer dans un bus de réfugiés et elle évite la mort parce qu'elle montre cette même croix à la milice chrétienne qui tue froidement les occupants du bus, enfants y compris. Dans le même ordre d'idées, au Canada son rôle de secrétaire chez un avocat est un meilleur emploi que celui de la majorité des autres immigrants. Entre les trois mouvements, son emprisonnement est à considérer dans une structure carcérale qui viole les droits de l'homme, à savoir un statut social précaire violent et dangereux.
- 24 Pour les jumeaux qui ont grandi au Canada, le grand moment d'im/mobilité est sûrement le retour au pays natal. Sans parler la langue locale, sans connaître les codes sociaux, c'est Jeanne qui porte surtout le poids de ces différences culturelles dont ils souffrent tous les deux en arrivant.²⁷ Dans les deux cas, le retour opère un manque de connaissances, un blocage ; tous les mouvements ne mènent pas à un rapprochement culturel. Sur le plan social, les jumeaux ne paraissent pas assez mobiles : leur position ne montre pas de mobilités sociales radicales, mais le testament trouble leur vies et questionne cette solidité, ou cette immobilité. Jeanne risque une régression sociale quand elle délaisse son doctorat à l'institut de mathématiques pour partir au Liban. Cette question du changement social à cause de sa quête personnelle est beaucoup plus explicite dans la pièce, dans laquelle Simon est un personnage beaucoup plus élaboré, un boxeur amateur s'entraînant (sans succès) pour devenir professionnel. En effet, Simon y est inquiet pour Jeanne à qui il déconseille de prendre la lettre et d'aller à la recherche de leurs origines.²⁸ En même temps, l'avocat conseille à Simon de partir en

quête avec lui pour débloquer des traumatismes qui l'empêchent d'avancer et de créer ainsi les bonnes conditions pour aboutir à une carrière de boxe.²⁹

- 25 Dans le cadre de l'analyse des im/mobilités politiques, le film montre « une nouvelle conscience cosmopolite et même un tournant transnational dans le cinéma québécois ».
³⁰ Cependant, il faut faire la distinction entre pays d'accueil et pays d'origine. Dans le premier, l'intégration apparemment réussie des trois demandeurs d'asile montre une communauté internationale. Dans le second, la guerre civile bouleverse à la fois l'immobilité de la rigueur rurale et la mobilité de la contestation politisée, de l'intellectualité universitaire et de la créativité dans l'espace urbain. D'une certaine manière, la différence entre les espaces rurales et urbains libanaises est détruite, de même que les deux modes de vie. La violence déchainée génère, comme nous l'avons vu, beaucoup d'im/mobilités physiques et psychologiques, mais sur le plan politique cette violence n'a pas engendré de grands changements ; une guerre sans fin avec de la violence réciproque qui compte son lot d'assassinats politiques, d'emprisonnements, de tortures, d'exécutions sommaires, de représailles, de viols, d'embrigadements d'enfants. C'est la population qui souffre et cette mobilité violente ne mène nulle part : elle conduit à l'immobilité. Finalement, tout change à cause de la guerre, mais rien ne change à cause de la guerre.

Im/mobilités cinématographiques

- 26 À ses débuts, et jusqu'à la digitalisation des bobines, la cinématographie comprenait l'ambiguïté des im/mobilités inscrites sur le plan matériel même : 24 photographies sur une bande de film donnent une seconde d'image animée lors de la projection ; le film, c'est l'immobilité mobilisée.
- 27 Dans le cas d'*Incendies*, le parti-pris du réalisateur en collaboration avec le cinématographe André Turpin semble se projeter dans le mouvement de la narration et la prise de vue cinématographique – un mouvement compliqué avec des changements temporels radicaux, accompli par ellipses, analepses et prolepses, par quêtes et paralysies.³¹ L'avancée de la quête mène à un mouvement contraire, du présent aux informations cachées du passé, jusqu'au mystère de la naissance des jumeaux.
- 28 En effet, une forme d'im/mobilité cinématographique qui refait surface à de nombreuses reprises dans *Incendies* regarde les prolepses et analepses à longue durée, voir générationnelles, particulièrement entre la mère et la fille pendant leur temps passé dans le sud du Liban. Des coupes et contre-coupes et des scènes dont les tenues, technologies, commodités et décorations sont les uniques éléments donnant des indices de l'époque concernée (avant l'apparition claire d'une des protagonistes) font que le spectateur se perd dans l'espace-temps et provoquent une réflexion sur les liens existant entre une scène et la suivante. Ces difficultés à identifier la situation ainsi que la continuation dans le temps construisent un jeu d'im/mobilité cinématographique. Cette ambiguïté qui laisse place à des malentendus est accentuée par la répétition des mêmes prises de vue qui relient les différentes temporalités.
- 29 Un exemple frappant de sauts temporels – des parallèles structurels et visuels qui génèrent ensemble une telle im/mobilité cinématographique – est la répétition du même cadrage (plan général avec un angle de prise de vue du haut vers le bas sur une route qui traverse la colline opposée, soleil, terre sèche) dans lequel passe un autobus

blanc à deux reprises dans la même direction : la répétition crée un écho et superpose le voyage de la fille à celui de la mère. Nous pouvons voir que le voyage dans le sud du Liban pour une jeune femme visiblement adaptée à la vie de Beirut dans les années 70 est – précisément à cause de cette répétition cinématographique – tout aussi aliénant que le voyage d'une femme étrangère au pays sans compétences culturelles et linguistiques locales dans les années 2000. Cette scène est typique des cadrages de la partie libanaise du film : les paysages ruraux et urbains sont saisis dans des plans panoramiques qui évoquent la tranquillité et l'intemporalité orientalistes.³² En revanche, les scènes canadiennes peuvent être interprétées comme des tiers espaces déterritorialisés, génériques et anonymes de la suburbanité.³³

- 30 Le son extradiégétique réduit présente à son tour des parallélismes et paralyses : il s'agit en premier lieu d'une chanson qui soutient l'univers sonore de la diégèse. La chanson « You and Whose Army ? » du groupe Radiohead vient d'un autre espace linguistique, culturel et musical. Mais, comme la berceuse libanaise « Nami », les répétitions auditives forment une im/mobilité acoustique et musicale qui complète l'im/mobilité visuelle et narrative du récit, en plus de celles intégrées à la diégèse.
- 31 Ces éléments cinématographiques qui construisent l'im/mobilité contiennent toujours un aspect métafictionnel car ils exposent leur technicité. C'est particulièrement visible et complexe dans une scène où des photographies tiennent apparemment une valeur historiographique dans la narration (off) avant d'être exposées comme des photographies hyperactuelles et politiques dans une rédaction contemporaine à leur création. Ce changement établit une négociation transmédiatique entre photographie (un moment immobilisé) et filmographie (la recreation d'une fluidité visuelle à travers une succession rapide d'images).
- 32 Dans cette scène et dans tout le film, l'esthétique ouvre sur une question éthique. À écouter les critiques acerbes que André Habib avait fait d'un film précédent de Villeneuve, *Polytechnique*,³⁴ et que Bruno Dequen reprend pour *Incendies*, légitime de se demander si l'horreur peut être narré correctement, cinématographiquement solide, ou si dans ce cas « l'esthétique du cinéaste entre en conflit avec la pudeur éthique qu'un tel sujet demande ».³⁵ Toutefois, le désir de ne représenter la brutalité que de manière laide simplifie le problème. Une stratégie esthétique et narrative bien orchestrée est indispensable, surtout dans un film qui doit faire coexister un malentendu fatal et l'im/mobilité des personnages, des actions répétitives et la tradition intertextuelle – de la tragédie au film de guerre. Cette stratégie est particulièrement évidente dans la scène où le personnage principal comprend tout, mais où sa fille et les spectateurs ne comprennent encore rien.

La scène centrale : la reconnaissance dans la piscine communale

- 33 Au Canada, Nawal interrompt sa baignade dans une piscine publique lorsqu'elle aperçoit le talon du pied d'un homme, tatoué de trois ponts noirs verticaux. La perspective de la caméra adopte ici les instabilités, les focalisations restreintes et les angles bas des nageurs. Le spectateur, qui a déjà assisté en très gros plan au moment où la grand-mère tatoue le nouveau-né, comprend immédiatement qu'il s'agit de son fils recherché depuis longtemps.³⁶ Nawal sort du bassin avec des mouvements calmes mais fébriles, passe un groupe d'hommes au bord du bassin sans parler avec l'homme au

tatouage, pour s'asseoir, immobile, le regard vide, sur une chaise longue. Il faut tout le film avant que les spectateurs ne découvrent les raisons inavouables pour lesquelles cette femme se pétrifie soudainement à cet instant-même qui ménage la résolution de diverses questions existentielles. Dans l'eau, elle reconnaît le talon du nouveau-né sur lequel sa grand-mère avait tatoué ce signe distinctif. C'est son fils. Néanmoins, et c'est là que réside le problème, elle le reconnaît, hors de l'eau, comme son tortionnaire, son violeur. La scène est ainsi utilisée pour une double prise de conscience : de dos, cet homme est le fils retrouvé, dont le pied est marqué ; de face, le même homme a le visage de son ancien bourreau. Cette double prise de conscience relève des niveaux physiques et métaphoriques et inclue un aspect temporel cognitif et émotionnel – l'un après l'autre : l'espérance de la rencontre vire dans l'horreur de la rencontre. L'acoustique de la scène, le fond sonore légèrement étouffé de la piscine publique et le silence de la protagoniste, donnent à la scène un aspect surréaliste. En effet, ce tableau liminaire est presque muet, tout se joue dans le regard de Nawal. Aucune parole n'est prononcée, tout est visuel. C'est la sidération du personnage en état de choc. La reconnaissance des faits est insupportable. L'éclairage de la scène avec une lumière estivale crue et les reflets de l'eau de la piscine répondent à la tradition du siècle des Lumières et aux exigences de la reconnaissance en tant que procédure de recherche.



Image 4. Le tatouage sur le pied de l'homme du point de vue de Nawal dans la piscine. Denis Villeneuve (dir.), *Incendies*, 2010.

- 34 En ce qui concerne la vraisemblance, la piscine est importante, car elle augmente la probabilité que Nawal voie le pied nu de son fils, rend plausible la vue du tatouage. Au niveau symbolique, différents aspects sont présents : la piscine comme matrice et retour au ventre maternel en opposition avec l'image de la piscine publique comme lieu partagé où les différentes parties d'une guerre civile se rencontrent, la « partie profonde » de la piscine comme profondeur de l'inconscient. De plus, l'im/mobilité réapparaît dans la question de la fluidité de l'eau, celle de la piscine comme eau constamment en mouvement en contraste avec la solidité et l'imperméabilité des parois de la piscine. Se baigner dans une piscine, c'est aussi pratiquer l'im/mobilité : faire des longueurs, c'est certes se déplacer, mais sans vraiment bouger.
- 35 Sur le plan cinématographique, c'est important que la scène de la piscine se répète. C'est avec cette répétition que la centralité dramaturgique de la double reconnaissance est évidente dans le langage visuel du film. D'abord, la piscine comme lieu de la

reconnaissance se renouvelle : en hiver, le bassin a l'air abandonné, il est vide, personne ne se baigne ici. Sans eau, la piscine peut tout au plus être utilisée à d'autres fins, elle ne sert pas à nager. Ce plan du film est coupé dans le déroulement de l'action lorsque la mère meurt. C'est maintenant un lieu de désolation et un lieu de mémoire du début de la fin.

- 36 Toutefois, la piscine retourne comme lieu de prise de conscience où les personnages réagissent à une situation douloureuse : lorsque les jumeaux, et en particulier Simon, comprennent la vérité, c'est la piscine de l'hôtel du pays de leur naissance qui sert comme lieu défouloir. Contrairement à leur mère, ils réagissent à cette douloureuse prise de conscience en nageant vigoureusement. Le crawl violent de Simon rappelle Xerxès, qui fait fouetter la mer. Grâce à cette mise en parallèle, la réaction non-violente, silencieuse et finalement sophistiquée de la mère contraste fortement avec les réactions émotionnelles des jumeaux.

Les oscillations de l'im/mobilité

- 37 Dans mon souvenir, cette scène cruciale était la première du film. C'est évidemment faux. La scène dans la piscine publique canadienne est plutôt le début d'un processus : celui de la résolution d'un mystère bouleversant, d'une découverte atypique : un plus un fait un. Les trois points sur le talon au bord de la piscine marquent le surgissement d'un malentendu tragique qui déchaîne le silence dans la vie et trois lettres dans la mort. En mettant fin à la quête de Nawal et en provoquant celle de Jeanne et Simon, cette scène est cruciale pour la narration filmique.
- 38 La première scène du film, cependant, est différente. La caméra montre le panorama d'un paysage montagneux aride avec des palmiers qui bougent dans le vent, avant de reculer lentement à travers une fenêtre aux vitres brisées à l'intérieur d'une salle de classe, suivi d'un panoramique horizontal sur la tonte d'enfants battus, enrôlés de force comme enfants soldats par des hommes armés – au milieu d'eux, un enfant au talon tatoué. En effet, la première scène et la dernière se répondent : tous deux montrent celui qui est recherché, l'homme au tatouage à trois points, Nihad ou Abou Tarek ou quel que soit le nom qu'il décide de se donner. La fin du film le montre en tant qu'homme d'âge moyen qui se recueille devant la pierre tombale de Nawal. Là encore, l'oscillation de l'im/mobilité se manifeste : le recherché doit subir de nombreux changements radicaux et continue pourtant à vivre sans mère, à la merci d'une (autre) horreur pour le reste de sa vie.



Image 5. La fin : Le premier fils de Nawal devant sa tombe. Denis Villeneuve (dir.), *Incendies*, 2010.

NOTES

1. Stephen Greenblatt, « A Mobility Studies Manifesto », dans Stephen Greenblatt et al. (ed.) *Cultural Mobility: A Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 250-253, ici pp. 250-252.
2. Elizabeth M. DeLoughrey, *Routes and Roots: Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007.
3. Entre eux, prix en Adélaïde, Sudbury, Portland, Rotterdam, Valladolid, Vancouver, et Varsovie (International Movie Database, « Incendies - Awards ». <https://www.imdb.com/title/tt1255953/awards>, accessed 13 April 2023. « Before he arrived in Hollywood, Villeneuve had established himself as a major force in Québec [...]. *Incendies* [...] had garnered international attention, including an Academy Award nomination for Best Foreign Language Film in 2011. » Amy J. Ransom, « The Director's Cut: Denis Villeneuve Before *Blade Runner 2049* », *Science Fiction Film and Television*, vol. 13, n° 1, 2020, pp. 119-127, ici p. 119.
4. *Résistante* « recounts the evolution of a political and military activist, an athletic young pacifist who spent 10 years in Khiam prison, six in solitary confinement. With the withdrawal of Israeli forces in the south of Lebanon in 2000, Khaim [sic] prison was liberated by the local population. » Lynne D. Rogers « Stark Narratives of Memory: Souha Béchara's *Résistante* and Elias Sanbar's *Le Bien des absents* », *Dalhousie French Studies*, vol. 72, Fall 2005, pp. 95-104 ; ici pp. 99-100.
5. « For western readers, her unadorned narrative elucidates a committed pacifist's choice of violence, renders a more comprehensive view of the Lebanese war and dispels several popular stereotypes. » Rogers, « Narratives », p. 100.
6. Rogers, « Narratives », p. 95.
7. Le dramaturge franco-qubécois d'origine libanaise a fait ses études au Québec, où il a joué, écrit et mis en scène de nombreuses pièces ; il est maintenant directeur de théâtre à Paris (Catherine Khordoc, « Visibility Graphs and Blindspots : Wajdi Mouawad's *Incendies* and its Mathematical Poetics », *French Cultural Studies*, vol. 30, n°4, 2019, pp. 307-316, ici pp. 307-308.)

8. Esther Pelletier, Irène Roy, « 'Incendies' : Évoquer pour susciter l'imaginaire et montrer plutôt que dire », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 30, n°2, Automne 2015, pp. 111-128, ici p. 112.
9. Nawal, Wahab, Sawda, Abdessamad, Chamseddine, et, ce qui est surprenant, « JEANNE. Non ! Non ! Ce n'est pas ça ! Ce n'est pas nous ! Je m'appelle Jeanne et mon frère, Simon. [/] MALAK. Janaane et Sarwane... », dans Wajdi Mouawad, *Incendies. Le Sang des promesses / 2*. Nouvelle édition. Postface de Charlotte Farcet, Montréal/Arles, Leméac Éditeur/Actes Sud, p. 100.
10. « Puis il y a eu l'invasion du pays par l'armée étrangère. Ils sont montés jusqu'au Nord. » Mouawad, *Incendies*, p. 123.
11. Pelletier et Roy, *Incendies*, p. 112.
12. Dans l'esprit d'Edward Said et son livre pionnier *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.
13. Pour un résumé des critiques concernant la visualité hautement esthétisée du film, qui suscite souvent des perspectives touristiques sur le Liban, cf. Claudia Kotte, « Zero Degrees of Separation : Post-Exilic Return in Denis Villeneuve's *Incendies* », in Rebecca Prime (ed.), *Cinematic Homecomings: Exile and Return in Transnational Cinema*, New York, Bloomsbury Academic, 2014, pp. 287-302, ici pp. 299-300.
14. Ce changement est troublant dans le sens qu'il répète des stéréotypes orientalistes et sexistes que l'autobiographie veut contraster : « Her intelligent story immediately shatters the banal dichotomy between the submissive Arab female and the fundamentalist martyr. In her Epilogue, Béchara dismisses the notion of an activist being a brainwashed robot. Taking full responsibility for her action, she observes that: "Aucun endoctrinement ne peut pousser à agir celui ou celle qui ne croit pas à la cause, qui ne l'a pas comprise, qui n'a pas décidé de la vivre jusqu'au bout." (199) Nor does she find any of the nationalistic glory in battle and maintains the simple truth that "La guerre est folle." (49) And perhaps more importantly, her actions defy the portrayal of the Lebanese War as a civil conflict between Muslims and Christians. While these tensions did and do exist, the reduction of this international strife of 20 years to a religious conflict becomes another cynical mask justifying foreign military aggression under the guise of security concerns. », Rogers, « Narratives », p. 100.
15. International Movie Data Base, « *Incendies* ». <https://www.imdb.com/title/tt1255953/>, consulté le 13 avril 2023.
16. La version théâtrale ne connaît pas le meurtre de Wahab, le jeune amant de Nawal (une fille de 14-15 ans), mais la capitulation de tous les deux face au système du village.
17. Dans la pièce, la mère Jihane est la force dominante qui demande la soumission. En tant que grand-mère, Nazira est une alliée bienveillante, qui veut que Nawal apprenne à lire, écrire et compter et, en plus, à parler et à penser (cf. Mouawad, *Incendies*, pp. 35-42). C'est elle qui, dans ses dernières volontés, prépare celles de Nawal : « Toi, Nawal, quand tu sauras, reviens et grave mon nom sur la pierre 'Nazira'. Grave mon nom car j'ai tenu mes promesses. » Mouawad, *Incendies*, p. 42.
18. Cette allusion intertextuelle à peine voilée au célèbre ouvrage d'Aimé Césaire (*Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1939) est faite à dessein : le difficile retour au pays d'origine qui ne vous accueille pas à bras ouverts en est la raison.
19. Sophocle, *Œdipe roi : Tragédie grecque*, traduction d'André Bonnard, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1989.
20. « HERMILE LEBEL. Il n'a toujours pas dit un mot. Il est resté avec Chamseddine et quand il est sorti, Jeanne, votre frère avait le regard de votre mère. [...] On a peut-être trop poussé pour connaître la vérité. » Mouawad, *Incendies*, p. 120.
21. Par exemple, le titre allemand est *Die Frau die singt - Incendies*, en italien *La donna che canta*, en portugais *Incendies - A mulher que canta*.
22. Dans la pièce, la jumelle assure que « En mathématiques, 1 + 1 ne font pas 1,9 ou 2,2. Ils font 2. Que vous y croyiez ou pas, ils font 2. » Mouawad, *Incendies*, p. 30. Ce fil sera repris quand Simon demande à Jeanne : « Tu m'as toujours dit que un plus un font deux. Est-ce que c'est vrai ? [...] Ça

- ne peut jamais faire un ? [/] JEANNE. Qu'est-ce que tu as trouvé, Simon ? [/] SIMON. Un plus un, est-ce que ça peut faire un ? [/] JEANNE. Oui. [/] SIMON. Comment ça ? [...] JEANNE. [...] Il y a une conjecture très étrange en mathématiques. [...] Peu importe le chiffre de départ, on arrive à... Non ! [/] SIMON. Tu te tais. Comme je me suis tu quand j'ai compris. » Mouawad, *Incendies*, p. 122.
23. Khordoc, « Visibility », p. 314.
24. Mouawad, *Incendies*, p. 42.
25. Le film n'exhibe aucune topologie décoloniale : le Sud est encore le lieu de la violence, d'une société marquée par le rigorisme, tandis que le Nord est le lieu des institutions académiques, de l'ouverture sur le monde et de l'exil.
26. Dans le sens d'un franchissement d'une frontière entre deux espaces sémantiques divisés (cf. Jurij Michajlovič Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973).
27. Le choc le plus frappant se passe dans le village de naissance de leur mère : elle n'est pas la bienvenue chez les femmes du village comme étant la fille de Nawal. Mais on ne sait pas si c'est parce que sa mère a eu des relations sexuelles avant le mariage ou parce qu'elle a tenté d'assassiner un politicien.
28. « SIMON : L'université te cherche. Tes collègues te cherchent. Tes élèves te cherchent. On m'appelle, tout le monde m'appelle. [...] Tu jettes les cassettes. Tu retournes à l'université. Tu continues à donner tes cours et tu termines ton doctorat. [/] JEANNE. Je m'en câlisse de mon doctorat ! » Mouawad, *Incendies*, p. 53 ; p. 55.
29. « SIMON. Je ne serai pas capable de le chercher, de le trouver ! [/] HERMILE LEBEL. Mais si, vous allez être capable ! Vous êtes boxeur ! [/] SIMON. Amateur. Je suis boxeur amateur. Je n'ai jamais fait un combat professionnel. [/] HERMILE LEBEL. Je vais vous aider [...]. On le retrouvera, votre frère ! J'en suis sûr. Peut-être que ça va vous aider à vivre, à vous battre, à gagner, à devenir professionnel. Je crois à ça ! C'est dans le cosmos, ces affaires-là ! Faut faire confiance. » Mouawad, *Incendies*, p. 105.
30. Kotte, « Zero », p. 288.
31. « Like the original play, the film's mythic framework stretches the limits of standard chronology, and its elliptical narrative and stunning photography (by Villeneuve's long-time teammate, André Turpin), sealed Villeneuve's status as a Québécois auteur. » Ransom, « Director's Cut », p. 119.
32. Kotte, « Zero », p. 293 ; p. 296.
33. Kotte, « Zero », p. 294.
34. André Habib, « Mortes tous les après-midis - retour sur Polytechnique ». <https://horschamp.qc.ca/article/mortes-tous-les-aprs-midis>, consulté le 13 avril 2023.
35. Bruno Dequen, « Au mauvais endroit », *24 images*, vol. 148, 2010, p. 62.
36. Cette idée du tatouage diverge totalement de la pièce de théâtre, dans laquelle un nez de clown, cadeau du père à la très jeune mère, sert de signe de reconnaissance : « 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. » Mouawad, *Incendies*, p. 125.

RÉSUMÉS

Le film dramatique *Incendies* (2010) de Denis Villeneuve peut initier et complexifier une discussion approfondie sur la tension entre la mobilité et l'immobilité dans le cinéma mondial tout en traitant des tensions entre la convivialité et le conflit, le pardon et la vengeance, la diaspora et l'exil. Le présent article soutient que la tension et l'extension d'une oscillation, capturées par le terme im/mobilité, dominent le film à de multiples niveaux. Par conséquent, la représentation et l'utilisation par le film des im/mobilités physiques, psychologiques, émotionnelles et mathématiques, ainsi que socioculturelles, politiques et cinématographiques, sont examinées en détail. Alors que l'accent mis sur l'im/mobilité permet de découvrir des strates de ce film qui restent habituellement couvertes par une histoire extrêmement difficile à digérer, l'utilisation par le film de la tension et l'oscillation de l'im/mobilité donne des indications importantes sur son potentiel dramaturgique, politique, esthétique et cinématographique.

AUTEUR

DANIEL GRAZIADEI

Daniel Graziadei est un chercheur en littérature, traducteur littéraire et auteur qui travaille actuellement comme titulaire de la chaire de littérature hispanophone et lusophone à l'Institut de philologie romane de la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich. Daniel est co-éditeur de quatre volumes, parmi lesquels *La Narración entre lo Fantástico y la Posmodernidad: Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar* (Olms Weidmann 2020). Il est co-traducteur et co-éditeur d'un ouvrage philosophique de l'auteur argentin Macedonio Fernández, et auteur d'une monographie sur les îles et les archipels dans les littératures anglophones, francophones et hispanophones des Caraïbes, *Insel(n) im Archipel* (Fink 2017). Son travail créatif peut être trouvé sur www.danielgraziadei.de.

Daniel Graziadei is a literary scholar, literary translator, and author who currently works as acting chair of Hispano- and Lusophone literature at the institute for Romance Philology at Ludwig-Maximilians-Universität in Munich. Daniel is the co-editor of four volumes, among them *La Narración entre lo Fantástico y la Posmodernidad: Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar* (Olms Weidmann 2020). He is the co-translator and co-editor of a philosophical work by Argentinian author Macedonio Fernández and the author of a monograph on islands and archipelagoes in Anglophone, Francophone, and Hispanophone Caribbean literatures, *Insel(n) im Archipel* (Fink 2017). His creative work can be found at www.danielgraziadei.de.