INCENDIES

Un film de Denis Villeneuve

Dossier rédigé par Hélène Mansouri-Rougeot, professeure de Français pour **Zérodeconduite**.

Pour tout renseignement :
info@zerodeconduite.net /
http://www.zerodeconduite.net

SOMMAIRE DU DOSSIER

Introduction p. 3

Dans les programmes p. 4

Fiche technique du film p. 5

Séquencier p. 6

Activités pédagogiques p. 13

- Activité 1 : Questions d'ensemble p. 13
- Activité 2 : *Incendies*, une tragédie contemporaine p. 15
- Activité 3 : Deux scènes à la loupe p. 16
- Activités annexes p. 20

Documents p. 21

Corrigé des activités p. 26

Pour aller plus loin p. 45

INTRODUCTION

Quatrième long métrage du Québécois Denis Villeneuve, *Incendies* est l'adaptation filmique de la pièce du même nom de Wajdi Mouawad, auteur canadien contemporain d'origine libanaise.
Le film se présente comme une double quête. Il retrace le parcours de Nawal, jeune femme prise dans la confusion d'une guerre fratricide quelque part au Moyen-Orient, et plus tard celui de ses enfants, à qui elle confie *post mortem* la mission de remonter le cours de leurs origines.
Tout à la fois drame de la maternité, quête initiatique aux résonances œdipiennes et réflexion sur la douleur humaine, cette tragédie moderne donne à penser le rapport de l'homme au sacré, à la guerre et le sens de l'engagement. Le film parle aussi d'une terre minée par la violence, de la loi du talion, et témoigne de la difficulté à faire cohabiter les religions dans ces régions politiquement instables.
Le lieu de la guerre n'étant exactement précisé ni dans la pièce, ni dans le film, il devient le lieu métaphorique de tous les conflits moyen-orientaux du XX^{e} et XXI^{e} siècle, comme le drame de Nawal est celui de toutes les mères victimes des soubresauts de l'histoire.

L'étude du film pourra être envisagée à la fois en collège et au lycée.

- En Troisième, elle pourrait s'inscrire dans la continuité de l'étude d'une tragédie antique ou de sa réécriture pour les résonances tragiques de l'histoire, ou bien faire suite à l'étude d'un « *court récit du XX^{e} et XXI^{e} siècle porteur d'un regard sur le monde contemporain* ». Une collaboration avec le professeur d'Histoire-Géographie est envisageable pour expliquer les rapprochements possibles avec les conflits récents du Proche-Orient.

- En Première, l'analyse du film pourrait suivre l'étude de la pièce de Wajdi Mouawad, dans le cadre de « l'*étude d'une œuvre théâtrale du XVII^{e} siècle à nos jours* », laquelle doit s'accompagner de documents visuels. Elle pose la question de l'adaptation filmique d'une pièce quand cette adaptation prend le parti pris d'un affranchissement de la forme théâtrale. Elle permettra également d'approfondir les notions de genre et registre (tragique ici) au programme des lycées.

- En Histoire des arts, l'étude reprendra les réflexions précédentes et sera sans difficulté mise en lien avec la thématique « *Arts, ruptures et continuité* » (sous-partie « *l'œuvre d'art et le dialogue des arts* ») pour la transposition d'un art à l'autre et pour la réécriture et variation du mythe d'Œdipe ; mais aussi avec la thématique « *Arts, États et pouvoir* » pour l'inscription dans l'histoire collective et la réflexion portée sur les conflits de notre siècle.

Enseignement	Niveau	Dans les programmes
■ Français	Troisième Première	Courts récit du XX^{e} et XXI^{e} siècle porteur d'un regard sur le monde contemporain Théâtre : continuité et renouvellement : de la tragédie antique au tragique contemporain L'étude d'une oeuvre théâtrale du XVII^{e} siècle à nos jours + documents visuels. L'étude des genres et des registres.
■ Histoire des Arts	Troisième Première	Arts, États et pouvoir : Piste d'étude : « *l'œuvre d'art et la mémoire* », inscription dans l'histoire collective (témoignage, récit) Arts, ruptures, continuité : Piste d'étude : « *l'œuvre d'art et le dialogue des arts* » Arts, mémoires, témoignages, engagements Arts et sacré : Piste d'étude : « *l'art et les grands récits* » (versions, avatars, métamorphoses)

INCENDIES

Un film de : Denis Villeneuve
Avec : Lubna Azabal (Nawal Marwan), Mélissa Désormeaux-Poulin (Jeanne Marwan), Maxim Gaudette (Simon Marwan), Abdelghafour Alaaziz (Abu Tarek), Rémy Girard (notaire Jean Lebel), Allen Altman (notaire Maddad), Mohamed Majd (Chamseddine)

Année : 2010
Langue : français, arabe
Pays : Canada
Durée : 123 mn
Éditeur du DVD : Blaq Out
Bonus du DVD : *Se souvenir des cendres*, un documentaire d'Anaïs Barbeau-Lavalette (44 mn)

Synopsis : À la lecture du testament de leur mère, Jeanne et Simon Marwan se voient remettre deux enveloppes : l'une destinée à un père qu'ils croyaient mort, et l'autre à un frère dont ils ignoraient l'existence. Jeanne voit dans cet énigmatique legs la clé du silence de sa mère, enfermée dans un mutisme inexpliqué les dernières semaines précédant sa mort. Elle décide immédiatement de partir au Moyen Orient exhumer le passé de cette famille dont elle ne sait presque rien. Simon, lui, n'a que faire des caprices posthumes de cette mère qui s'est toujours montrée distante. Mais son amour pour sa soeur jumelle le poussera bientôt à rejoindre Jeanne et à sillonner avec elle le pays de leurs ancêtres sur la piste d'une mère bien loin de celle qu'ils ont connue.

DVD	Chapitres	Minutage	Résumé	Pistes pédagogiques
1		00:00:00 00:01:22	Générique	
		00:01:22 00:04:16	Prologue : un paysage moyen-oriental, puis une bâtisse : des enfants pauvrement vêtus s'y font raser les cheveux par des hommes armés. L'un des garçonnets a la cheville marquée de trois poinçons.	
	Les jumeaux	00:04:16 00:10:11	Canada : le notaire Jean Lebel lit les dernières dispositions de la défunte Nawal Marwan à ses deux enfants qu'il connaît bien. Nawal était « *plus qu'une employée* » pour lui. Les dispositions sont très étranges, les jumeaux sont chargés d'une mission : remettre chacun une lettre, respectivement à leur père et frère, dont ils ne connaissaient pas l'existence, et qu'il leur faudra retrouver. Une autre lettre leur sera remise alors et les rites funéraires pourront être achevés. Réaction stupéfaite de Jeanne, hostilité sourde de Simon qui quitte la pièce. Jeanne récupère les effets de sa mère : un passeport et un pendentif en forme de croix.	
		00:10:11 00:11:55	Extérieur de l'office notarial : discussion houleuse entre les jumeaux : Simon, toujours hostile, souhaite ignorer les instructions maternelles, Jeanne n'est pas d'accord.	
2		00:11:55 00:14:22	Dans une salle à la faculté de mathématiques, le maître de conférence présente Jeanne comme son assistante, puis, dans son bureau, lui conseille d'aller trouver son confrère Saïd Haïdar, professeur à l'université de Daresh où étudia jadis Nawal…	
		00:14:22 00:15:49	Fébrile, Jeanne fouille l'appartement de sa mère, trouve une photo de Nawal jeune, qu'elle fera passer à son frère.	
		00:15:49 00:18:56	Extérieur, hiver. Devant une piscine de plein air, fermée en cette saison, Jeanne se souvient. Flash-back : La même piscine l'été, beaucoup de monde, Jeanne nage et rejoint sa mère assise sur le bord, visiblement en état de choc. Aux urgences de l'hôpital, Simon rejoint Jeanne et Nawal, laquelle est toujours apathique.	
3	Nawal	00:18:56 00:21:27	Flash-back : paysage moyen-oriental, l'été : Nawal jeune tente de prendre la fuite avec son amant Wahab, mais ses frères les interceptent et abattent le jeune homme en proférant des paroles de haine à l'égard des réfugiés. La grand-mère sauve Nawal du même sort et la ramène dans la maison, l'accusant d'avoir jeté le discrédit sur la famille. Nawal en pleurs, avoue être enceinte.	Activité 2 : *Incendies* : une tragédie moderne

3	Nawal	00:21:27 00:23:49	Extérieur puis intérieur de la masure : 3 scènes de la grossesse de Nawal : au dehors, le frère assis et la grand-mère égrenant silencieusement un chapelet ; à l'intérieur, des cris de désespoir ; la grand-mère préparant un repas que Nawal ne touchera pas ; la grand-mère devant Nawal prostrée, lui garantissant son aide en échange d'une promesse : qu'elle parte vivre et s'instruire en ville, auprès de son oncle Charbel. Nawal accepte.	Activité 2 : *Incendies* : une tragédie moderne
		00:23:49 00:27:43	Nawal, dans un état avancé de sa grossesse, chantonne en caressant son ventre. Scène de nuit : L'accouchement a eu lieu, la grand-mère marque l'enfant de trois poinçons au pied, puis le présente à sa mère. Nawal lui promet qu'elle le retrouvera un jour. Une femme emmène le bébé dans la nuit. De jour, Nawal quitte à son tour la maison, pense en voix-off : « *je sens que quelque chose de terrible s'en vient* » et réitère sa promesse : « *un jour je vais te retrouver, mon fils* ».	
	Daresh	00:27:43 00:30:53	De nos jours, à Daresh : Jeanne se rend à l'université où elle rencontre le professeur Saïd Haïdar. Mais le vieux professeur ne peut l'aider. Une secrétaire de l'université la renvoie alors à quelqu'un d'autre…	
		00:30:53 00:31:55	Dans un bureau, face à Jeanne, un homme d'âge mûr regarde la photo de Nawal jeune et renseigne Jeanne : Nawal pourrait avoir travaillé au journal *L'Étudiant*, et la photo a été prise à Kfar Ryat, une prison très connue au sud du pays.	
4		00:31:55 00:33:15	Flash-back, lajeunesse de Nawal : dans les locaux du journal *L'Étudiant*, Nawal expose la situation politique et la ligne éditoriale du journal à une nouvelle recrue : les étudiants sont pour la paix et s'opposent aux partis nationalistes, appuyés par la droite chrétienne, qui tentent d'expulser les réfugiés hors des frontières. Ceux-ci se sont d'ailleurs armés et ont le soutien des populations musulmanes locales… Agitation soudaine dans la rue : Nawal sort en trombe : le campus a été fermé par les nationalistes. Confusion.	
		00:33:15 00:35:53	Dans son appartement, l'oncle Charbel explique que la situation est critique : il craint un embrasement de la situation suite aux attaques des villages chrétiens dans le sud et souhaite évacuer sa famille.	
		00:35:53 00:40:15	Nawal inquiète, pour son fils, décide d'aller le chercher à l'orphelinat. Elle quitte discrètement l'appartement et entame son voyage vers le sud, en bus. Mais le bus est arrêté à un check-point. Nawal réussit à négocier son passage, et continue à pied.	
		00:40:15 00:41:55	Nawal chemine vers le sud, tantôt à pied, tantôt à l'arrière de camionnettes ; croise des voitures militaires et des populations se déplaçant vers le nord.	

5	Daresh	00:41:55 00:44:30	Nawal repart et traverse des paysages ravagés par la guerre. Au milieu de ruines fumantes, un vieux berger la renseigne : les villageois musulmans, qui pourraient savoir où sont les orphelins, ont tous fui vers Deressa par peur des représailles ; un dénommé Chamseddine a en effet tué tous les chrétiens pour venger les réfugiés. Nawal s'assoit parmi les ruines et pleure.	Activité 3 : 2 scènes à la loupe scène 1 : l'incendie du bus.
		00:44:30 00:46:16	Une route de montagne : Nawal continue son chemin vers Deressa. Un bus passe qu'elle hèle après avoir fait disparaître dans sa poche la croix qu'elle porte au cou. Parmi les passagers, musulmans, une autre femme voilée du même âge, accompagnée d'une fillette de deux ou trois ans. Nawal s'endort.	
		00:46:16 00:47:00	Elle se réveille : le bus est à l'arrêt. À l'extérieur, le chauffeur discute âprement avec un groupe d'hommes en armes. Il est abattu sans sommation et tous les passagers sont mitraillés à travers les vitres.	
		00:47:00 00:50:56	Vision de cauchemar après la fusillade. Au milieu des cadavres sanguinolents, trois survivantes terrorisées : Nawal, la jeune femme et sa fillette. Un homme armé monte sur le toit pour arroser d'essence le véhicule sinistré. Nawal se fait alors reconnaître comme chrétienne et tente de sauver la fillette en la faisant passer pour sa fille. Elle échoue. Le véhicule est mis à feu, l'enfant abattue. Nawal tombe à terre et reste prostrée ; les hommes s'éloignent. Vision du bus calciné.	
6	Le sud	00:50:56 00:53:14	De nos jours : dans un bus, puis à pied, Jeanne à son tour se dirige vers le sud du pays sur les traces de sa mère. De son portable elle laisse un message à son frère pour lui annoncer son arrivée dans le village de leur mère.	
		00:53:14 00:58:05	L'épicier local observe la photo de Nawal jeune et redirige Jeanne vers une autre maison du village où l'on pourra la renseigner. Là, au milieu des femmes qui lui servent le thé, Nawal questionne l'arrière grand-mère par le biais d'une interprète : elle cherche son père Wahab. On ne le connaît pas, mais en comprenant qui est sa mère, le clan lui manifeste bientôt une fin de non recevoir : sa mère est « *une honte* ».	
		00:58:05 00:58:28	Flash-back : on retrouve Nawal jeune là où on l'avait laissée : prostrée devant le bus en flammes. Elle reprend la route au soleil couchant ; au loin on entend le crépitement des tirs, les obus, et on distingue une ville fumante d'incendies.	
	Deressa	00:58:28 01:00:00	De nuit, Nawal marche au milieu de foyers non éteints dans une ville désertée. Elle trouve un abri de fortune. La même ville, de jour : vision d'immeubles brûlés, puis d'hommes armés en faction sur une terrasse.	
		01:00:00 01:01:38	Dans les ruines d'un appartement dévasté par les explosions, Nawal engage la conversation avec un homme armé : elle a développé une grande haine envers les nationalistes chrétiens et veut s'engager aux côtés de Chamseddine. N'ayant pas retrouvé son fils, elle souhaite à présent « *enseigner à l'ennemi ce que la vie (lui) a appris* ».	

7		01:01:38 01:06:24	Placardées sur un mur, des affiches du chef politique des milices chrétiennes. La vision alterne avec des hommes au T-shirt à l'effigie du personnage, en train de s'entraîner dans un camp de tir. Dans la villa du chef des milices chrétiennes : Nawal est devenue préceptrice particulière du fils, à qui elle donne des cours de français. Un soir, qu'elle corrige dans son petit appartement ; un coup de fil-signal lui est passé. Le lendemain, pendant la leçon, elle abat le chef des milices. Les gardes du corps l'emmènent et rabattent le coffre d'une voiture sur elle après l'avoir menacée d'une arme.	Activité 3 : 2 scènes à la loupe, scène 2 : L'assassinat du chef des milices
		01:06:24 01:07:19	Dans la prison des femmes, Nawal se fait brutalement raser les cheveux, puis conduire dans une cellule minuscule.	
	Kfar-Ryat	01:07:19 01:09:14	De nos jours : Jeanne dans le bus, puis en voiture poursuit son périple. Elle visite la prison de Kfar Ryat. Le guide, trop jeune, ne connaît pas Nawal, que Jeanne lui présente sur une photo, mais il la renvoie vers une autre personne.	
		01:09:14 01:13:43	En voiture, Jeanne se fait indiquer le chemin par un vieillard. Dans une école de rase campagne elle rencontre Fahim Harssa, ancien gardien de la prison à présent concierge. D'abord réticent, il finit par parler : Nawal a payé son crime de 15 ans de prison. Elle était la prisonnière n°72 « *la femme qui chante* », elle n'a jamais plié malgré la torture… Le bourreau Abu Tarek, arrivé par la suite, l'a violée à répétition pour la briser. Engrossée, elle a été libérée après son accouchement. L'infirmière accoucheuse vit encore, à Daresh.	
		01:13:43 01:14:15	Coup de téléphone bouleversé et houleux à son jumeau à qui Jeanne apprend que leur frère est né d'un viol. Elle le somme de venir la rejoindre.	
8	La femme qui chante	01:14:15 01:16:01	La prison de Kfar Ryat, flash-back : Nawal encagée dans sa cellule fait les cent pas ; Nawal en train de chanter pour couvrir les hurlements d'une femme qu'on torture.	
		01:16:01 01:16:52	Canada de nos jours : dégel : vision de la piscine en plein air, désaffectée, grisaille des immeubles et routes, que Simon contemple, depuis son appartement.	
		01:16:52 01:18:29	Chez le notaire Lebel, celui-ci explique le passé de l'office notarial, et raconte une anecdote liée au testament d'un homme à plusieurs vies. Il veut accompagner Simon et l'aider à retrouver son frère, ce qui nécessite de remonter le passé de Nawal, sur place. Simon, toujours hostile, ne souhaite qu'aller chercher sa sœur et revenir.	
		01:18:29 01:19:38	Flash-back : Nawal au Canada, sur son lit d'hôpital, souffle à l'oreille de Lebel ses dernières volontés (inaudibles). Il les met ensuite en forme, puis sous pli dans son office (ce sont les trois lettres du début), et se recueille.	

	Sarwan, Janaan	01:19:38 01:22:18	Nawal, chantant, est emmenée dans la salle de torture. Elle se fait violer par Abu Tarek. Dans sa cellule, Nawal, enceinte malaxe son ventre, tente de provoquer une fausse-couche, puis se tient prostrée.	
9		01:22:18 01:24:02	Menottée sur un lit de fortune, Nawal, aidée par une infirmière, accouche de deux enfants. De nuit et en cachette, un couple emmène les jumeaux pour les noyer dans la rivière. La femme obtient de l'homme son silence et la grâce des bébés : ils sont les enfants de « *la femme qui chante* », elle s'occupera d'eux.	
		01:24:02 01:25:24	De nos jours, Moyen-Orient : Simon et Lebel sont dans une voiture avec M[e] Naddad, un collaborateur de Lebel qui a mené une enquête sur sa demande. Il tente de les renseigner sur le père et le frère des jumeaux, mais Simon l'interrompt : il ne veut que chercher sa sœur…	
		01:25:24 01:26:13	Retrouvailles émues entre le frère et la sœur dans la chambre d'hôtel. Jeanne souhaite aller rencontrer l'infirmière accoucheuse, qui est soignée à l'hôpital américain. Réticence de Simon, agacement de Jeanne : « *fais-le pour moi* ».	
		01:26:13 01:29:07	Hôpital américain : visite des jumeaux à la vieille infirmière. La vieille femme est très émue à la vision des jumeaux : elle a aidé Nawal à accoucher, les jumeaux Sarwan et Janaan sont nés, qu'elle a recueillis et qui ont été restitués à Nawal à sa sortie de prison…	
		01:29:07 01:30:42	Après le choc de la révélation, les jumeaux nagent dans la piscine de l'hôtel, puis se blottissent l'un contre l'autre.	
	Nihad	01:30:42 01:32:41	Flash- back : dans une ville bombardée et déserte, quatre enfants pauvrement vêtus courent parmi les décombres. L'un d'entre eux est abattu par un jeune sniper embusqué, dont la cheville est marquée de trois poinçons…	
10		01:32:41 01:37:18	De nos jours, dans l'hôtel (*chambre puis salle à manger*) : Lebel et son confrère discutent de Nawal. Lors du déjeuner, Maddad livre le résultat de ses recherches aux jumeaux : on a perdu la trace de leur père Abu Tarek, qui pourrait avoir migré à l'étranger. Quant au frère, l'orphelin « *Nihad de mai* », sa trace se perd après l'attaque de l'orphelinat de Kefek Khout en 1974. Mais une rencontre avec Chamseddine, le chef de guerre responsable de l'attaque, pourrait apporter des réponses. D'abord d'avis de tout arrêter et d'ouvrir les trois enveloppes, Simon se laisse convaincre : il rencontrera Chamseddine.	
		01:37:18 01:40:13	Simon et Lebel sont en route vers le camp de réfugiés de Deressa avec un chauffeur guide qui sera leur intermédiaire. Arrivés au camp, Simon, Lebel et leur guide déambulent à l'aventure. Le guide salue ses vieilles connaissances, et accepte une invitation avec ses hôtes pour le thé…	
		01:40:13 01:42:00	Pendant le rituel du thé et devant une assemblée masculine imperturbable, Simon décline sa requête et sa filiation (« *fils de la femme qui chante* »). Près de la voiture il téléphone ensuite à sa sœur : « *c'est fait* ».	

		01:42:00 01:43:12	Vision de la grande ville, puis hôtel : deux hommes mystérieux et peu engageants viennent chercher Simon et lui offrir de l'aide. Joint par téléphone, Maddad lui conseille de faire confiance. Simon s'embarque dans la voiture qui l'attend devant l'hôtel.	
		01:43:12 01:45:02	Flash-back : Nawal, sortie de prison, entre dans un véhicule qui l'attend non loin d'un pont. À l'intérieur, elle a une conversation avec Chamseddine : il lui propose son aide s'installer en Amérique, en récompense de ses services. Ses deux enfants lui seront restitués, Nawal refuse d'abord, mais l'homme insiste et l'assure de son soutien : « *je serai toujours là pour toi et tes enfants* ».	
	Chamseddine	01:45:02 01:49:00	De nos jours, retour à Simon, qui rencontre Chamseddine dans un intérieur neutre. On lui a fait mettre un bandeau sur les yeux qu'on l'autorise à enlever au cours de la conversation. Sur sa requête, Chamseddine révèle à Simon le devenir de son frère Nihad : capturé dans l'orphelinat chrétien, devenu soldat pour Chamseddine, obsédé par l'idée de sa mère, puis franc-tireur. Capturé ensuite par les ennemis, il est devenu bourreau officiant pour leur compte à la prison de Kfar Ryat. Il n'aurait cependant pas travaillé avec Abu-Tarek, le père des jumeaux.	
		01:49:00 01:50:43	À l'hôtel, Jeanne va trouver Simon dans sa chambre et le trouve très préoccupé par une équation improbable : « *Jeanne, 1+1, ça peut faire 1 ?* ». Jeanne pousse une exclamation.	
		01:50:43 01:53:08	Flash-back, Canada, piscine l'été, moments qui précèdent « *l'accident* » de Nawal. Jeanne et Nawal arrivent et s'installent, Nawal nage et avise, sur le bord de la piscine, un homme de dos dont le pied est marqué de 3 poinçons. Elle sort et l'approche, il se retourne sans la reconnaître : c'est Abu-Tarek. Nawal, en état de choc, part s'asseoir.	
		01:53:08 01:53:33	De nos jours, Moyen-Orient : retour à la chambre d'hôtel des jumeaux : Jeanne pleure sur l'épaule de son frère, puis vision de paysages montagneux arides.	
11		01:53:33 01:54:23	Canada, hiver, de nos jours : paysage de bois enchevêtrés, puis vision de Nihad, agent d'entretien dans un entrepôt à bus. En voix-off, Chamseddine, explique que Nihad est devenu Abu Tarek, puis est parti vivre au Canada sous le nom de Nihad Harmani.	
		01:54:23 01:56:29	Nihad arrive devant chez lui. Il est hélé par les jumeaux qui lui remettent une enveloppe-craft, et l'observent intensément. De la voiture, Jean Lebel regarde la scène. Dans le hall, Nihad sort les deux lettres de Nawal : et lit celle adressée « *au père* » (voix-off de Nawal) : Nawal lui apprend sa paternité et l'identité de ceux qui lui ont remis les lettres.	
		01:56:29 01:57:44	Nihad entre fébrile chez lui et décachète la lettre adressée « *au fils* ». Nawal lui apprend sa filiation, sa quête désespérée et l'amour qu'elle lui a toujours porté.	

		01:57:44 01:59:39	Dans le bureau de Lebel, face aux jumeaux, le notaire reprend la lecture des dernières volontés de Nawal. Il peut à présent donner la dernière lettre aux jumeaux. Nawal leur dit son amour, sa tristesse et son soulagement qu'enfin par eux soit tenue une promesse et rompu « *le fil de la colère* ».	
12		01:59:39 Fin	Dans un petit cimetière paisible, au printemps, Nihad se recueille devant la pierre tombale de Nawal qui porte enfin un nom et une date.	
			Début du chant de déploration, inscription « *incendies* », générique.	

1- Quel est le genre du film ? Quelle en est la tonalité ? Justifiez.

Structure : personnages/lieux/action

2- Relevez les titres insérés dans la narration. À quoi renvoient-ils à chaque fois ?

3- Faites un relevé des personnages principaux, en déclinant à chaque fois toutes leurs identités successives (quand ils en ont plusieurs), puis nommez les trois personnages secondaires qui vous semblent avoir une importance pour l'action.

4- Quels sont les deux principaux lieux de l'action (régions du globe) ? Quels indices le montrent ? Relevez quelques toponymes de villes ou villages du pays de Nawal donnés par les intertitres ou cités par les personnages, et faites des recherches à leur propos. Que remarquez-vous ? Le pays qui les abrite est-il nommé ? Pourquoi ?

5- À quelles époques se passe l'action ?

6- En vous appuyant sur vos réponses précédentes, dites comment se construit la narration.
Vous parlerez des lieux, époques, personnages et commenterez plus précisément l'épisode de la piscine.

7- Quels sont les éléments formels qui assurent la continuité narrative d'une époque à l'autre, d'un personnage à l'autre ?

La guerre

8- Dans le pays natal de Nawal, quelles forces la guerre met-elle en présence ? Résumez la situation politique du pays. Vous pouvez vous aider des minutes 00:31:53 et suivantes. De quel type de guerre s'agit-il (idéologie) ? Faites des recherches sur les massacres de Sabra et Chatila et opérez des rapprochements avec le contexte du film.

La quête des personnages

9- Quelle est la situation initiale pour les jumeaux ? Quel élément déclenche leur quête ? Quels sont les adjuvants ? Quels personnages ou situations viennent faire obstacle à leur quête ?

10- Quel élément déclenche le départ de Nawal vers Daresh ? Plus tard, sa quête vers le sud ? Son renoncement et son engagement dans la guerre ? Quels adjuvants, quels opposants se présentent à elle ?

11- En quoi peut-on dire que Nihad aussi a une quête ? Quel personnage y fait allusion ? Qu'est-ce qui détermine, toujours d'après ce personnage, le renoncement ou l'infléchissement de Nihad dans son parcours ?

12- Quel élément/personnage donne la clé et résout la quête de chacun des personnages principaux ? (Fin de la quête de Jeanne, de Simon, de Nawal) ? Quel personnage y fait allusion ? À quelle occasion ?

13- La résolution et la situation finale : quelle vérité découvrent les jumeaux ? En quoi cela résout-il aussi la quête de Nawal ? Résumez la situation finale (dernières images du film).

Résonances...

14- Avec quel mythe grec cette histoire entre-t-elle en résonance ? Pensez à la particularité physique de Nihad et nommez les rapprochements qu'on peut opérer entre le parcours de ce personnage et celui du héros antique.
Dès lors, de quel registre relève finalement cette histoire ? Donnez rapidement les caractéristiques de cette tonalité.

Thèmes tragiques

1- Montrez en vous appuyant sur des exemples précis, que le film est travaillé de bout en bout par le motif de la mort. Selon vous, la mort marque-t-elle une fin ? Justifiez.

2- La souffrance des personnages est un autre thème tragique abondamment développé dans le film. Montrez-le. Vous vous intéresserez au poids de l'héritage pour les personnages et au motif de l'errance.

3- Par quoi le film se réfère-t-il au mythe d'Œdipe ? Étudiez le motif symbolique de la cécité et dégagez des correspondances entre le mythe et le film au niveau de la fonction des personnages.

Construction du tragique

4- En observant l'enchaînement dramatique de certaines scènes (scènes qui précèdent l'accouchement et premier accouchement de Nawal), montrez qu'à travers certains personnages s'exécute une fatalité implacable.

L'expression du tragique

5- En répertoriant les phénomènes d'écho dans le film ou les scènes qui se répètent, vous montrerez que les personnages sont prisonniers d'un schéma qui les enferme, condamnés sans le savoir à la répétition du même.

6- Par quels métaphores et symboles (letimotivs, objets, récurrence de certains plans signifiants) le cinéaste signale-t-il la présence du destin ?

7- Comment la mise en scène magnifie-t-elle la présence de la transcendance ? Vous vous intéresserez à la bande-son (bruitages, musique, voix-off), aux points de vue en surplomb, aux plans en insert (nature ou ville) et aux cadrages larges, en vous attachant à leur donner un sens précis.

A/ Scène de l'incendie du bus (00:44:40 - 00:50:49)

Contexte : Nawal est devenue en quelques années, à Daresh, une intellectuelle engagée pour la paix. Mais le début de la guerre civile change la donne : elle quitte tout et part à la recherche de son fils dans le sud, épicentre des affrontements. Là, elle découvre des populations en plein exode et une région ravagée par la guerre. À pied sur une route de montagne, elle entend venir un bus...

Structure et rythme

1- Comment la scène est-elle découpée ? Distinguez les différentes sous-parties et résumez leur contenu de façon succincte.

2- Commenter le rythme de la scène. À quels moments change-t-il ? Quel est l'intérêt de ces rythmes alternés ?

La montée dans le bus et la présentation visuelle des personnages

3- Que fait Nawal quand elle entend le bus arriver ? Qu'est-ce qui motive ce geste ?

4- Comment Nawal est-elle cadrée dans les premiers instants de sa montée dans le bus ? Pourquoi ce plan préliminaire est-il important ? Quels personnages se détachent ensuite parmi les passagers ? Pourquoi la narration s'attarde-t-elle sur eux à votre avis ?

L'exécution du chauffeur et le carnage (00:46:17 - 00:47:05)

5- Quel procédé temporel est-il utilisé entre la fin de la sous-partie précédente et ce deuxième moment de l'action qui précède le massacre ? Quel en est l'intérêt ?

6- Comment est filmée la scène de l'exécution du chauffeur et celle qui suit (point de vue, mouvements et angle de caméra, montage) ?

Les survivantes

7- Sur quoi, puis sur quels personnages s'attarde ensuite la caméra ? Quelle impression se dégage de l'ensemble de la scène ? Par quels procédés ? Comment la tension est-elle maintenue, voir accentuée par la suite ?

8- Quel geste fait Nawal qui va séparer leurs destins et que signifie le dernier regard envers sa compagne de voyage ? Au regard de son histoire et des faits récents, que peut avoir de particulièrement douloureux pour Nawal le fait de ne pas parvenir à sauver l'enfant ?

Incendies... (00:49:24 - 00:50:49)

9- Comment est dramatisé l'échec du sauvetage de l'enfant et son exécution ? Vous parlerez de la construction du passage, de la violence de ses éléments narratifs, du cadrage et de la musique, mais laisserez de côté le traitement des sons ambiants.

10- Quels procédés formels surajoutés détachent cet avant-dernier acte du reste de la scène et lui font prendre une résonance tragique ? Vous parlerez du son, et de la composition de certaines images (arrière-plan et premier plan).

11- Observez le montage entre le moment où la petite fille est abattue et celui qui suit. Que remarquez-vous ? Qu'a voulu montrer le réalisateur et quel sens donner à cette scène ?

Passion de Nawal...

12- Commentez toute la fin du passage, (posture de Nawal, cadrages, succession des plans, angles de prises de vue). Qu'a voulu montrer le réalisateur ?

B/ L'assassinat du chef des milices (01:01:40 - 01:06:20)

Contexte : Il s'agit d'un autre des flash-back de la jeunesse de Nawal. L'héroïne n'a pu retrouver la trace de son fils. Son périple à travers le pays en guerre l'a rendue témoin d'atrocités de toutes sortes, les massacres du camp de Déressa entre autres. Ces visions l'ont déterminée à prendre les armes, du côté des Musulmans.
Ici s'ouvre un nouveau chapitre...

Un homme puissant...

1- Comment l'identité du nouvel employeur de Nawal dans le passage nous est-elle révélée ? Que disent de lui ces images et quel personnage assassiné au Liban en septembre 1982 rappellent-elles ? Quelle image assure le lien entre ce nouvel épisode et un épisode précédent ?

2- Quel est le rôle de la scène de la table ? Observez la composition de la table, la teneur du dialogue, les éléments du décor et les personnages présents tout autour. Montrez que chacun de ces éléments a une nécessité narrative.

3- Comment est introduite Nawal dans cet épisode ? Pourquoi peut-on dire qu'en un coup d'oeil on a tout saisi de son nouveau statut et de sa raison d'être là ?

4- Quel objet rappelle qu'elle est en territoire chrétien ? Observez les filtres à travers lesquels nous est découvert le chef des milices quand il est chez lui (point de vue, cadrage). Quelles remarques pouvez-vous faire, au regard de la suite ?

Les éléments d'une routine centrée autour de Nawal

5- Qu'est-ce qui nous montre que Nawal est employée depuis un certain temps ? Quels sont les éléments destinés à faire ressortir l'aspect quotidien de la routine ? (montage, dialogue, procédé temporel...) Quel est le rôle de ces images ?

6- Comment comprend-on que le coup de téléphone passé est un message codé venant casser la routine ? Comment est alors filmée Nawal et en quoi cet angle est-il intéressant ou contribue-t-il à créer un malaise ? (Pensez aux scènes d'exécution précédentes)

Les métamorphoses de Nawal et le temps des soldats

7- Quels éléments concourent à introduire une certaine tension dans la scène du meurtre ?

8- Quels sont les différents rôles qu'endosse Nawal dans cette scène ? Comment est signifié à l'image le passage d'un rôle à l'autre ?

Pour apprécier pleinement le travail d'adaptation qu'a fait Villeneuve à partir de la pièce de Mouawad, on pourra soummettre aux élèves ce petit questionnaire qui propose de comparer quelques éléments de la pièce et du film (activité-annexe 1). Cette activité nécessite d'avoir lu la pièce et s'adresse davantage aux classe de Première.
On pourra aussi mettre en regard les passages du film qui correspondent dans la pièce aux trois extraits suivants (activité-annexe 2). Cette seconde activité s'adresse aux Troisièmes ou aux Premières.

Activité-annexe 1 : comparaison avec la pièce de théâtre de Wajdi Mouawad (les pages font référence à l'édition Babel).

1- Structure : Le film comporte 10 chapitres (*voir questions d'ensemble, question 1*), et la pièce quatre. Comparez les titres donnés par Wajdi Mouawad dans la pièce originelle et ceux que Denis Villeneuve leur a donnés dans sa narration. Quelles différences voyez-vous ? Sur quoi insiste davantage Wajdi Mouawad ?

2- Expliquez le titre, identique dans les deux œuvres. Vous vous attacherez à lui donner un sens littéral et un autre plus métaphorique en vous aidant de la question précédente. Comment expliquez-vous le pluriel ?

3- Un personnage très important dans la pièce, lié à Nawal est absent dans la version filmique. Lequel ? Pourquoi peut-on dire néanmoins que le cinéaste a gardé trace de ce personnage dans le film ?

4- Dans quelle circonstance se fait la reconnaissance du fils à la fin de la pièce et quel signe permet l'identification du fils par Nawal ? Pourquoi à votre avis le cinéaste a-t-il choisi une option tout à fait différente ?

5- Quelles autres différences recensez-vous au niveau de la trame narrative, de la temporalité, du traitement des personnages, et du ton adopté dans la pièce ? Pour vous aider, relisez par exemple la réplique de Simon p.19 et les lettres de Nawal (p.126 à 131).

Activité-annexe 2 : observation d'extraits du texte de la pièce originelle (p.69-73 / 84-86 / 92-95).

Extrait 1 : récit de l'incendie du bus

Jeanne et Simon se sont rendus dans le domicile personnel d'Hermile Lebel pour déjeuner et signer des papiers.
Une autre scène se superpose à celle-ci dans la fin du passage : Sawda, l'amie fidèle de Nawal jeune interpelle Nawal…

19 Les pelouses de banlieue

Chez Hermile Lebel.
Dans son jardin.
Hermile. Jeanne. Simon.
Circulation de marteaux-piqueurs.
(…)
JEANNE. Pourquoi vous pensez à notre mère chaque fois qu'un autobus s'arrête ?
HERMILE LEBEL. À cause de sa phobie !
JEANNE. Quelle phobie ?
HERMILE LEBEL. Sa phobie des autobus. Tous les papiers sont là et sont conformes. Vous ne saviez pas ?
JEANNE. Non !
HERMILE LEBEL. Elle n'est jamais montée dans un autobus.
JEANNE. Est-ce qu'elle vous a dit pourquoi ?
HERMILE LEBEL. Oui. Quand elle était jeune, elle a vu un autobus de civils se faire mitrailler devant elle. Une affaire effroyable.
JEANNE. Comment vous savez ça, vous ?!
Bruit de marteaux-piqueurs.
HERMILE LEBEL. Elle me l'a dit.
JEANNE. Mais pourquoi, pourquoi elle vous a dit ça à vous ?
HERMILE LEBEL. Mais j'en sais rien ! Parce que je lui ai demandé !
Hermile leur tend les papiers. Jeanne et Simon signent là où il le leur indique.
HERMILE LEBEL. Alors les papiers règlent la succession. Sauf en ce qui touche ses dernières volontés. Du moins pour vous, Simon.

SIMON. Pourquoi pour moi ?

HERMILE LEBEL. Parce que vous n'avez toujours pas pris l'enveloppe destinée à votre frère.

Simon regarde Jeanne.

JEANNE. Ben oui, j'ai pris l'enveloppe.

SIMON. Je ne comprends pas ...

Bruit de marteaux-piqueurs.

JEANNE. Qu'est-ce que tu ne comprends pas ?

SIMON. Je ne comprends pas à quoi tu joues !

JEANNE. À rien.

SIMON. Pourquoi tu ne m'as rien dit ?

JEANNE. Simon, ça me demande déjà assez de courage comme ça !

SIMON. Tu vas faire quoi, Jeanne ? Tu vas courir partout en criant : « Papa, papa, tu es où ? Je suis ta fille ? » C'est pas un problème mathématique, crisse ! Tu n'arriveras pas à une réponse ! Y'a pas de réponse ! Y'a plus rien...

JEANNE. Je ne veux pas discuter avec toi, Simon !

SIMON. ... Pas de père, pas de frère, juste toi et moi.

JEANNE. Qu'est-ce qu'elle vous a dit exactement au sujet de l'autobus ?

SIMON. Tu vas faire quoi ? Fuck ! Tu vas aller le trouver où ?

JEANNE. Qu'est-ce qu'elle vous a dit ?

SAWDA *(hurlant)*. Nawal !

SIMON. Laisse tomber l'autobus et réponds-moi ! Tu vas le trouver où ?

Bruit de marteaux-piqueurs.

JEANNE. Qu'est-ce qu'elle vous a raconté ?

SAWDA. Nawal !

HERMILE LEBEL. Elle m'a raconté qu'elle venait d'arriver dans une ville…

SAWDA *(à Jeanne)*. Vous n'avez pas vu une jeune fille qui s'appelle Nawal ?

HERMILE LEBEL. Un autobus est passé devant elle...

SAWDA . Nawal !!

HERMILE LEBEL. Bondé de monde !

SAWDA . Nawal !

HERMILE LEBEL. Des hommes sont arrivés en courant, ils ont bloqué l'autobus, ils l'ont aspergé d'essence et puis d'autres hommes sont arrivés avec des mitraillettes et...

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.

NAWAL. Sawda !

SIMON. Jeanne ! Jeanne, reviens !

NAWAL. J'étais dans l'autobus, Sawda, j'étais avec eux ! Quand ils nous ont arrosés d'essence j'ai hurlé : « je ne suis pas du camp, je ne suis pas une réfugiée du camp, je suis comme vous, je cherche mon enfant qu'ils m'ont enlevé ! » Alors ils m'ont laissée descendre, et après, après, ils ont tiré, et d'un coup, d'un coup vraiment, l'autobus a flambé, il a flambé avec tous ceux qu'il y avait dedans, il a flambé avec les vieux, les enfants, les femmes, tout ! Une femme essayait de sortir par la fenêtre, mais les soldats lui ont tiré dessus, et elle est restée comme ça, à cheval sur le bord de la fenêtre, son enfant dans ses bras au milieu du feu et sa peau a fondu, et la peau de l'enfant a fondu et tout a fondu et tout le monde a brûlé ! Il n'y a plus de temps, Sawda. Il n'y a plus de temps. Le temps est une poule à qui on a tranché la tête, le temps court comme un fou, à droite à gauche, et de son cou décapité, le sang nous inonde et nous noie.

SIMON *(au téléphone)*. Jeanne ! Jeanne, je n'ai plus que toi. Jeanne, tu n'as plus que moi. On n'a pas le choix que d'oublier ! Rappelle-moi, Jeanne, rappelle-moi !

Incendies, Wajdi Mouawad, p.69-73 éd. Babel

Extrait 2 : Récit des massacres des camps

SAWDA. Je ne veux pas ! Je ne veux pas me consoler, Nawal. Je ne veux pas que tes idées, tes images, tes paroles, les yeux, ton amitié, toute notre vie côte à côte, je ne veux pas qu'ils me consolent de ce que j'ai vu et entendu ! Ils sont entrés dans les camps comme des fous furieux. Les premiers cris antre réveillé les autres et rapidement on a entendu la fureur des miliciens ! Ils ont commencé par lancer les enfants contre le mur, puis ils ont tué tous les hommes qu'ils ont pu trouver. Les garçons égorgés, les jeunes filles brûlées. Tout brûlait autour, Nawal, tout brûlait, tout cramait ! Il y avait des vagues de sang qui coulaient des ruelles. Les cris montaient des gorges et s'éteignaient et c'était une vie en moins. Un milicien préparait l'exécution de trois frères. Il les a plaqués contre le mur. J'étais à leurs pieds, cachée dans le caniveau. Je voyais le tremblement de leurs jambes. Trois frères. Les miliciens ont tiré leur mère par les cheveux, l'ont plantée devant ses fils et l'un d'eux lui a hurlé : « Choisis ! Choisis lequel tu veux sauver. Choisis! Choisis ou je les tue tous ! Tous les trois ! Je compte jusqu'à trois, à trois

Extrait 3 : récit de l'ancien geôlier de Kfar Rayat

26 La veste en toile verte

Jeanne et le concierge de l'école.

LE CONCIERGE. Je suis concierge d'une école.

JEANNE. Oui mais avant... Quand la prison était encore une prison.

LE CONCIERGE. Vous êtes restée trop longtemps.

Jeanne sort la veste en toile verte.

JEANNE. Et cette veste, elle ne vous dit rien cette veste, et là derrière le numéro 72.

L'homme se saisit de la veste.

LE CONCIERGE. La femme qui chante,

JEANNE *(lui tendant la photo)*. Est-ce que c'est elle?

LE CONCIERGE *(examinant la photo)*. Non. C'est elle.

LE CONCIERGE. J'ai vu cette femme pendant plus de dix ans. Elle était toujours dans sa cellule. La femme qui chante. L'un des rares à avoir vu son visage, c'est moi.

JEANNE. Écoutez-moi bien ! Vous m'assurez que cette femme, celle-là, qui a les cheveux longs et qui sourit, est la femme qui chante !

LE CONCIERGE. C'est la femme que j'ai connue dans sa cellule.

JEANNE. Et celle-là, c'est qui ?

LE CONCIERGE. Je ne la connais pas.

JEANNE. Sawda. Elle s'appelle Sawda ! C'est elle la femme qui chante ! Tout le monde me l'a dit.

LE CONCIERGE. Alors ils vous ont menti. La femme qui chante, c'est elle.

JEANNE. Nawal ? Nawal Marwan?

LE CONCIERGE. On ne prononçait pas son nom. C'était la femme qui chante. Le numéro 72. Cellule n° 7. Celle qui a assassiné le chef des milices. Deux balles. Le pays a tremblé. Ils l'ont mise à Kfar Rayat. Tous ses amis ont été attrapés et tués. L'une d'elles s'est rendue jusqu'au café où se tenaient les miliciens et s'est fait exploser. La femme qui chante, seule, est restée en vie. Abou Tarek s'est occupé d'elle. Les nuits où Abou Tarek la violait, leurs voix se confondaient.

JEANNE. Ah oui, d'accord, elle a été violée !

LE CONCIERGE. C'était courant ici. À force, elle est tombée enceinte.

JEANNE. Quoi ?

LE CONCIERGE. Ça aussi c'était courant.

JEANNE. Bien sûr elle est tombée enceinte... !

LE CONCIERGE. La nuit où elle a accouché, la prison au complet faisait silence. Elle a accouché seule, toute seule, accroupie dans un coin de sa cellule. On l'entendait hurler, et ses hurlements étaient comme une malédiction sur nous tous. Lorsqu'il n'y a plus rien eu, je suis rentré. Tout était noir. Elle avait mis l'enfant dans un seau et l'avait recouvert d'une serviette. Moi, j'étais celui qui allait jeter les enfants dans la rivière. On était l'hiver. J'ai pris le seau, je n'ai pas osé regarder, je suis sorti. La nuit était belle et froide. Profonde. Sans lune. La rivière était gelée. Je suis allé jusqu'au fossé, je l'ai laissé là. Mais j'entendais les cris de l'enfant et j'entendais les chants de la femme qui chante. Alors je me suis arrêté, ma conscience était froide et noire comme la nuit. Les voix étaient comme des coulées de neige dans mon âme. Alors je suis revenu, j'ai pris le seau et j'ai marché, longtemps marché. J'ai croisé un paysan qui rentrait avec son troupeau vers le village du haut, vers Kisserwan. Il m'a vu, a vu ma douleur, m'a donné à boire et je lui ai donné le seau. Je lui ai dit : « Tiens, c'est l'enfant de la femme qui chante. » Et je suis reparti. Plus tard on a su ce que j'avais fait. Alors on m'a pardonné. On m'a laissé tranquille. Aujourd'hui je suis dans cette école. C'est bien.

1- Quel est le genre du film ? Quelle en est la tonalité ? Justifiez.

Il s'agit d'un film sur la famille, ayant pour fond la guerre, marqué par une quête initiatique à tonalité dramatique. C'est d'abord le drame intime d'une famille confrontée à une situation de guerre et à ses conséquences : assassinat, décomposition de la famille, abandons en série, départs contraints, quêtes impuissantes, viols et silence forcé...

C'est aussi le film d'un pays miné par la guerre. Elle est en arrière-plan ou plane comme une menace potentielle au dessus des personnages avant même le début officiel des hostilités : on pense aux avions à réaction passant fugitivement dans le ciel au moment du premier accouchement de Nawal (00:23:49), mais aussi aux allusions constantes faites à la situation des réfugiés dans les camps, celle-ci constituant une ligne de fracture idéologique dans le pays. Les frères de Nawal assassinent son amant après avoir proféré des paroles de haine à l'égard des réfugiés (00:20:12 : « *Retourne dans ton pays ! On va vous faire la peau dans vos camps, crois-moi !* »). Dans les locaux du journal estudiantin, on aperçoit fugitivement des photos de manifestations, et on entend dicter un article qui se fait l'écho alarmé de la situation précaire de ces populations. (00:31:53)
Enfin, quand, bien des années plus tard, Jeanne se rend à Daresh et déambule dans une ville apparemment pacifiée, des tanks et des soldats visibles à l'arrière-plan (00:27:47) témoignent encore d'une présence militaire.

2- Relevez les titres insérés dans la narration. À quoi renvoient-ils à chaque fois ?

On relève dix chapitres (ne correspondant pas au chapitrage du DVD) auxquels on peut rajouter le prologue, démarqué comme tel par sa durée et la musique qui envahit la bande-sonore.
Le prologue se termine à 00:04:13, puis viennent :
1- « *les jumeaux* » (00:04:39)
2- « *Nawal* » (00:18:56)
3- « *Daresh* » (00:27:42)
4- « *le sud* » (00:50:45)
5- « *Deressa* » (00:58:30)
6- « *Kfar Ryat* » (01:07:53)
7- « *la femme qui chante* » (01:14:15)
8- « *Sarwan, Janaan* » (01:19:54)
9- « *Nihad* » (01:30:42)
10- « *Chamseddine* » (01:45:03)

Quatre de ces titres renvoient à des lieux-clés pour les personnages : Daresh est la ville où Nawal part s'instruire avant de jouer un rôle au sein du journal pacifiste *L'Étudiant*. Deressa est un camp de réfugiés dont la mise à sac déterminera la fin de la quête de Nawal. Kfar Ryat est la prison où Nawal est enfermée pendant plusieurs années. Enfin « *le sud* » renvoie à la zone active du conflit.
Les six autres titres renvoient aux personnages principaux sur lesquels l'action se resserre à un moment ou à un autre du film : « *les jumeaux* » qui ouvrent le film après le court prologue et à qui est restituée leur identité première de « *Sarwan et Janaan* » au moment où ils retrouvent la trace de leurs origines (huitième partie) ; « *Nawal* », leur mère, qui deviendra « *la femme qui chante* » en prison, dans la septième partie ; « *Nihad* », le frère enfin retrouvé de l'avant-dernière partie, dont on comprendra rétrospectivement qu'il faisait aussi l'objet du prologue ; et enfin « *Chamseddine* », le chapitre qui lui est consacré venant mettre un terme à la quête des personnages et au film.
Si l'on inclut le prologue, chacun des personnages principaux se voit ainsi l'objet de deux chapitres, faisant état de deux moments de son parcours, à l'exception de Chamseddine.

3- Faites un relevé des personnages principaux, en déclinant à chaque fois toutes leurs identités successives quand ils en ont plusieurs, puis nommez les trois personnages secondaires qui vous semblent avoir une importance pour l'action.

Il y a d'abord **Nawal**, qui est dans l'ordre de la narration « *plus qu'une simple employée* » pour le notaire Lebel au Canada ; une mère « *absente* », qui n'a pas fait « *sa job de mère* » selon son fils Simon. Dans son pays natal, elle est, selon sa famille, puis plus tard ses voisins, « *une honte* », du fait de ses amours coupables puis de son engagement politique dissident. C'est enfin « *la femme qui chante* », la militante devenue légende qui va expier quinze ans un crime politique dans les geôles de Kfar Ryat sans jamais plier sous la torture. En prison, elle est officiellement « *la prisonnière n°72* » comme la désigne son ancien geôlier - c'est de ce nom qu'elle signera la lettre au fils -. Elle est aussi surnommée « *la pute 72* » par ses geoliers, et c'est ainsi qu'elle signe sa lettre au bourreau.

Jeanne et Simon sont d'abord désignés par l'indifférencié « les jumeaux». Très vite dissociés par la narration, ils sont réunis et révélés à eux-mêmes lors de leur visite à la vieille sage-femme qui les nomme de leur nom de baptême : « *Sarwan et Janaan* ».

« Nihad », le frère par qui le scandale arrive, nous est d'abord présenté à l'image sans nom mais marqué au pied dans le prologue qui signe son devenir d'enfant soldat. Plus tard, on assiste dans un flash-back à sa naissance et au tatouage qui va servir à l'identifier, mais lui-même n'est toujours pas désigné nominalement. L'enquête menée par Maddad nous apprendra qu'on a nommé l'orphelin « *Nihad de mai* », du nom du mois où il fut recueilli. C'est sous ce nom qu'il combat sous la bannière de Chamseddine après son enrôlement forcé dans ses brigades. Il deviendra enfin le bourreau « *Abu Tarek* », suite à sa capture par l'ennemi et à son retournement idéologique qui le donne aux extrémistes chrétiens.

Lebel, Maddad et Chamseddine sont des personnages secondaires clés. Deux d'entre eux ont connu personnellement Nawal, et tous trois sont appelés à jouer un rôle déterminant dans la parcours de Nawal ou de ses enfants.

4- Quels sont les deux principaux lieux de l'action (régions du globe) ? Quels indices le montrent ? Relevez quelques toponymes de villes ou villages du pays de Nawal donnés par les intertitres ou cités par les personnages, et faites des recherches à leur propos. Que remarquez-vous ? Le pays qui les abrite est-il nommé ? Pourquoi ?

L'action se passe alternativement au Canada francophone, dans la banlieue d'une grande ville non nommée, et au Moyen-Orient. L'accent fortement québecois des personnages nous renseigne sur ce premier lieu, visible à travers ses grands ensembles urbains et ses réseaux d'autoroutes. Chamseddine désigne nommément le Canada à la fin du film.
Quant à l'autre pays, les paysages largement montrés, la langue (arabe) et les toponymes (Kfar Ryat, Daresh, Deressa...) le désignent comme moyen-oriental, bien qu'à aucun moment il ne soit explicitement nommé. Les lieux donnés n'existent d'ailleurs pas pour la plupart : c'est un pays en guerre, qui peut faire penser au Liban, dont est originaire Mouahad ou à d'autres « points chauds » du Proche-Orient, jamais nommé.
Cette impossible localisation, volontaire, permet d'élargir le propos et de lui donner une valeur symbolique universelle. Peu importe le lieu exact : ce pays, c'est celui de toutes les guerres civiles des XX^{e} et XXI^{e} siècles ; la tragédie de ceux qui y vivent est universelle.

5- À quelles époques se passe l'action ?

L'action se passe alternativement de nos jours, (l'épitaphe de Nawal indique 2009), et dans la première partie de la vie d'adulte de Nawal qui s'étend approximativement entre sa vingtième et sa quarantième année. Peu d'allusions à des dates exactes, mais quelques indices quand même : Nihad est déposé à l'orphelinat en 1971, les massacres ont lieu trois ou quatre ans plus tard, la prison ouvre juste après et Nawal y passe quinze ans.
Le film nous montre des moments-clés de cette première époque : la fuite avortée de Nawal, son engagement dans le journal cinq ans plus tard, Nihad enfant à la même époque ; Nihad adolescent, Nawal en prison, son deuxième accouchement, sa sortie de prison des années après.

6- En vous appuyant sur vos réponses précédentes, dites comment se construit la narration. Vous parlerez des lieux, époques, personnages et commenterez plus précisément l'épisode de la piscine.

La narration articule, en les faisant alterner, deux lieux, deux époques, et quatre personnages-clés dont on suit le périple. C'est à Nawal jeune qu'est consacrée la plus grosse part de la narration, en flash-back sur 20 ans, entrecoupé d'ellipses. La narration suit l'ordre chronologique de ces 20 ans, à l'exception des moments où l'action se recentre sur Nihad : le prologue, puis la vision de lui-même à 15 ans, sniper au milieu des décombres, viennent bouleverser l'ordre temporel de ces séquences « *jeunesse de Nawal* ».
Dans la seconde période, contemporaine, qui suit les jumeaux dans leur âge adulte après une longue ellipse, l'ordre est là encore chronologique, mais de même que les épisodes Nihad font exception dans la première partie, il faut mettre à part, dans cette seconde partie, la scène de la piscine. Cet épisode capital se présente comme un flash-back morcelé en quatre unités non nécessairement chronologiques dans leur déroulement mais déclinées selon un système d'intérêt dramatique décroissant : le premier fragment montre le climax du passage qui correspond à la fin de la scène de la piscine (00:15:49) ; le deuxième le moment qui fait immédiatement suite (scène de l'hôpital, à 00:17:31, repris et continué à 01:15:29). Le dernier fragment (01:50:43) reprend la scène depuis le début, en son entier, et fait le lien avec le premier fragment (vision de Nawal bouleversée, dans sa chaise longue à la piscine).
À ces quatre fragments il faut ajouter des plans « *intercalaires* » déconnectés qui montrent la piscine vide au fil des saisons (00:15:49 ; 01:16:01). Ces plans intercalaires revêtent une triple fonction narrative : ils indexent l'épisode de la piscine comme le moment du trauma, carrefour tragique auquel la narration ne cesse de revenir. Ils servent aussi à indiquer le temps qui passe en montrant les saisons, et ils participent enfin à la construction d'un leitmotiv qui fait sens : à cette piscine canadienne correspond une autre piscine dans le pays natal : celle dans laquelle les jumeaux se plongent, baptême symbolique, et nagent à corps perdu quand ils ont reçu le choc de la révélation qui leur rend leur identité première *(voir aussi question 6 dans l'activité 2 :* Incendies*, une tragédie contemporaine).*

7- Quels sont les éléments formels qui assurent la continuité narrative d'une époque à l'autre, d'un personnage à l'autre ?

La continuité entre les éléments combinés de la narration est assurée par différents moyens servant de liant :
- **continuité d'un thème musical** : par exemple, commencé sur une séquence narrative et prolongé sur une autre séquence mettant en scène un autre personnage dans une autre époque ;
- **répétition des situations** : un personnage se fait indiquer par un autre le chemin ; un personnage est suivi dans sa déambulation à travers un même lieu géographique à des années d'intervalle ;
- **permanence des lieux soulignée par le montage** particulier des images : Nawal prend la route, mais c'est sa fille qui est montrée arrivant à l'autre bout de la même route ;
- **objets passeurs** : la croix-pendentif qui se transmet de la mère à la fille ; la photo de Nawal cadrée gros-plan passant de la main de Jeanne à celle de son frère à Jeanne à nouveau, à celle du premier indicateur à Daresh, à celle du deuxième (guide à Kfar Ryat) : elle sert de fil conducteur à l'enquête ;
- **récurrence des moyens de locomotion empruntés** : Nawal dans le bus / Jeanne dans le bus ; Nawal à pied / Jeanne à pied ; et les nombreux passages montrant les personnages dans leurs trajets en voiture.

8- Dans le pays natal de Nawal, quelles forces la guerre met-elle en présence ? Résumez la situation politique du pays. Vous pouvez vous aider des minutes 00:31:53 et suivantes. De quel type de guerre s'agit-il (idéologie) ? Faites des recherches sur les massacres de Sabra et Chatila et opérez des rapprochements avec le contexte du film.

Il s'agit d'une guerre civile, qui oppose les chrétiens aux populations musulmanes, le point névralgique étant les camps de réfugiés musulmans, notamment celui de Deressa qui fera l'objet d'un massacre.
La situation entre les deux camps paraît tendue dès le début du film. Certains intellectuels essaient de pacifier la situation, parmi lesquels l'oncle Charbel à travers le journal *L'Étudiant*. Nawal explique la situation à une nouvelle recrue à 00:31:53. La fermeture de l'université de Daresh par les extrémistes chrétiens met le feu aux poudres : la lutte armée s'engage, avec des chefs de guerre de part et d'autre. Parmi eux le chef des milices chétiennes, que Nawal assassinera, et de l'autre côté, Chamseddine, entre autres. Après commence la chaîne des représailles : Maddad expliquera d'ailleurs à 01:36:37 : « *Il faut que vous compreniez que cette période est une chaîne de représailles qui s'emboîtent l'une l'autre dans une logique implacable…*»
Ce conflit rappelle en premier lieu la guerre civile du Liban, pays multiconfessionnel à l'équilibre politique instable, où la présence des camps de réfugiés palestiniens créa de fortes tensions à partir des années soixante-dix. L'assassinat de Bachir Gemayel, chef des milices chrétiennes et fraîchement élu président de la République en 1982 avait entraîné en représailles le massacre des camps de réfugiés palestiniens de Sabra et Chatila, perpétré par les phalanges chrétiennes sous le regard complice (ou au mieux passif) des Israëliens.

Ces massacres, d'une rare violence, ne sont pas sans rappeler ceux de Deressa dans le film, auxquels il est fait allusion à plusieurs reprises (« *je ne veux pas me consoler de ce que j'ai vu…* » dira Nawal). Quant au chef des milices chrétiennes, dont on retrouve l'effigie sur les T-shirts et sur les murs de la ville, il fait penser à Bachir Gemayel, et connaît le même destin tragique.

9- Quelle est la situation initiale pour les jumeaux ? Quel élément déclenche leur quête ? Quels sont les adjuvants ? Quels personnages ou situations viennent faire obstacle à leur quête ?

Le parcours de chacun des personnages principaux suit le schéma classique d'une quête initiatique.
Pour les jumeaux, la situation initiale nous est donnée immédiatement après le prologue, dans le bureau de Maître Lebel : les jeunes gens viennent de perdre leur mère, et ils doivent prendre connaissance des dispositions testamentaires.
C'est cette même mère défunte qui déclenche leur quête en donnant une mission à chacun : à l'une, retrouver leur frère et lui remettre une lettre ; à l'autre, faire de même avec leur père disparu, puis procéder à la suite des rituels funéraires par elle prévus.
Parmi les adjuvants, on peut citer, pour Jeanne, tous ces intermédiaires qui lui donnent une information, ou une marche à suivre : son collègue de mathématiques, son correspondant à Daresh, la secrétaire de la faculté, l'homme qui la met sur la piste du journal *L'Étudiant* et lui donne le nom de la prison, les traducteurs (scène du thé, de l'hôpital), ceux qui indiquent la route (épicier, son fils…), le guide de la prison, l'ancien geôlier qui lui fait une révélation capitale, Maddad et Lebel qui la secondent, et enfin l'ancienne sage-femme.
Simon est, de son côté, aidé par Lebel qui l'accompagne, puis Maddad. Lui aussi rencontre son lot d'intermédiaires, dont le chauffeur de taxi qui le conduit au camp et assure la traduction, les hommes qui offrent le thé, puis plus tard les deux émissaires de Chamseddine. C'est Chamseddine qui va jouer le rôle de révélateur qu'avait joué symétriquement l'ancien geôlier pour sa sœur.

Les situations ou personnages qui viennent faire obstacle à leur quête sont, pour Jeanne : Simon qui ne cache pas sa rancoeur à l'égard de sa mère et cherche à dissuader sa sœur d'entreprendre sa quête ; le peu d'indices laissés par la défunte ; la confusion née de la guerre dans le pays de Nawal ; l'hostilité ou la réticence de certains personnages et la dilution des indices dans le temps.
La seule difficulté que rencontre Simon, outre sa propre résistance d'ordre psychologique à cette quête imposée (voir activité 2, question 3), c'est celle de retrouver la trace de l'évasif Chamseddine. Mais cette difficulté est rapidement levée par l'intéressé lui-même quand il propose la rencontre à Simon.

10- Quel élément déclenche le départ de Nawal vers Daresh ? Plus tard, sa quête vers le sud ? Son renoncement et son engagement dans la guerre ? Quels adjuvants, quels opposants se présentent à elle ?

Sa grossesse malvenue qui suit des amours interdites incite Nawal à partir : sa grand-mère lui arrache la promesse d'aller chercher d'autres perspectives ailleurs car dans son village natal, l'horizon s'est bouché.
En renonçant momentanément à son fils, elle fait aussi la promesse de le retrouver un jour. C'est cette seconde promesse qui la détermine à partir à sa recherche dans le sud quand la situation s'embrase là-bas.
Enfin la vision des massacres de Deressa, dont son amant était originaire, et son fils englouti dans cette guerre la déterminent à prendre les armes. Là s'infléchit sa quête initiale.
Sa grand-mère, son oncle seront des personnages-auxiliaires capitaux dans les premiers temps de son parcours : la grand-mère en initiant une promesse et l'oncle Charbel en lui donnant les clés de son instruction. Des intermédiaires (un berger, une femme qui la renseigne sur la situation de l'orphelinat, un autre qui la conduit à Chamseddine) sont des adjuvants plus mineurs. Le geôlier qui épargne la vie des jumeaux, la sage-femme qui les recueille, Chamseddine qui les lui restitue et prépare son passage au Canada constituent des adjuvants plus déterminants.
Parmi ces derniers, on peut mentionner aussi Lebel et les jumeaux qui achèvent sa quête et accomplissent sa promesse.
Pour ce qui est des obstacles à sa quête, citons, là-encore, la situation conflictuelle du pays, et la confusion engendrée qui lui font perdre la trace de Nihad ; la vision des massacres qui la détournent de son objet.

11- En quoi peut-on dire que Nihad aussi a une quête ? Qui y fait allusion ? Qu'est-ce qui détermine, toujours d'après ce personnage, le renoncement ou l'infléchissement de Nihad dans son parcours ?

C'est Chamseddine qui fait allusion à la quête de Nihad dans sa petite enfance :d 'après le vieux chef, l'enfant cherche un temps sa mère, puis devient un fou de guerre, obsédé par le besoin de se faire reconnaître d'elle. Là se situe sa quête. Mais Chamseddine refuse de faire de lui un enfant martyr. Aucune indication supplémentaire relative à sa quête ne nous est donnée une fois qu'il est devenu le bourreau Abu Tarek.
Pas d'adjuvant apparent dans la quête de Nihad, dont on peut supposer qu'il y a renoncé après son retournement idéologique. Quant à ce qui s'oppose à sa réunion avec sa mère, on peut citer, comme pour Nawal, la situation de guerre qui engendre son enlèvement par Chamseddine, puis sa capture par les milices chrétiennes, son changement d'identité et d'idéologie.

12- Quel élément/personnage donne la clé et résout la quête de chacun des personnages principaux ? (Fin de la quête de Jeanne, de Simon, de Nawal) ? Quel personnage y fait allusion ? À quelle occasion ?

L'ancien geôlier donne à Jeanne la clé de la première partie de sa quête en lui apprenant les circonstances de l'accouchement de Nawal.
La rencontre avec la sage-femme constitue un deuxième moment de révélation pour Jeanne, cette fois-ci en présence de son frère : ils savent désormais qui est leur père.
Simon, lui, est guidé sur la voie de la vérité par Chamseddine quand ce dernier lui raconte le parcours de Nihad.
En ce qui concerne Nawal, on a dit qu'elle avait renoncé à sa quête après les massacres de Deressa. Le hasard va en décider autrement et remettre ce fils sur sa route...

13- La résolution et la situation finale : quelle vérité découvrent les jumeaux ? En quoi cela résout-il aussi la quête de Nawal ? Résumez la situation finale (dernières images du film).

Les jumeaux découvrent qu'ils sont le fruit d'un viol, en prison, perpétré par le bourreau Abu Tarek qui n'est autre que leur frère, ce premier-né englouti par la guerre...
La fin de leur quête leur permet d'accomplir la volonté maternelle, de remettre « au père » et « au fils » les lettres écrites par Nawal, et de faire éclater la vérité, enfin, aux yeux de ce fils incestueux.
Nawal qui a passé la première partie dans le regret et la quête de ce fils perdu tient ainsi sa promesse faite à sa naissance. Par delà la mort, elle le retrouve et se manifeste à lui.

14- Avec quel mythe grec cette histoire entre-t-elle en résonance ? Pensez à la particularité physique de Nihad et nommez les rapprochements qu'on peut opérer entre le parcours de ce personnage et celui du héros antique.
Dès lors, de quel registre relève finalement cette histoire ? Donnez rapidement les caractéristiques de cette tonalité.

Cette histoire fait écho au mythe d'Œdipe dont il offre une version moderne avec reprises et variations : comme Œdipe Nihad est marqué au pied, puis abandonné à sa naissance ; comme lui soumis à l'errance et à une quête (bien que ce ne soit pas la sienne qui soit montrée à l 'écran), et comme Œdipe encore, il conçoit sans le savoir des enfants avec sa mère.
S'il ne trempe pas directement les mains dans le sang de son père, son statut de bourreau, qui le met dans le camp de ceux-là mêmes qui ont tué son père et ses semblables, fait de lui un alter ego des assassins.
Dès lors, cette histoire relève de la tonalité tragique, laquelle est caractérisée par le poids de la fatalité qui pèse sur des personnages agis et souffrants, le thème de la mort et la présence du sacré. On retrouve tous ces éléments dans notre histoire (*voir activité 2 : « Incendies, une tragédie contemporaine »).*

1- Montrez en vous appuyant sur des exemples précis, que le film est travaillé de bout en bout par le motif de la mort. Selon vous, la mort marque-t-elle une fin ? Justifiez.

L'horizon du film est borné des deux côtés par le motif de la mort : celle de Nawal, entérinée à l'orée du film par la lecture de son testament, puis rappelée à la fin par la vision de sa tombe. Conformément aux règles en usage dans la tragédie, l'issue fatale ne fait pas de doute, ne s'inscrit dans aucun suspense : davantage importent les accidents qui l'amènent.
On peut se poser la question de la signification de cette mort liminaire, en terme de commencement ou fin de la tragédie. Cette mort du personnage principal est assurément le point de départ d'une histoire dont l'aboutissement est tragique, mais elle s'inscrit en même temps dans une histoire collective beaucoup plus vaste, jalonnée d'autres morts. Tous ceux exécutés sous nos yeux déjà, pour s'en tenir à ce que donne à voir le film : Wahab, la fillette et le chauffeur du bus, l'enfant dans les décombres, le chef politique. Morts auxquelles s'ajoutent celles qui ne sont qu'évoquées : tous les réfugiés, en représailles d'autres morts encore dont l'origine se perd dans l'au-delà de notre histoire.
Toutes laissent des traces : « *la mort, c'est jamais la fin d'une histoire, y'a toujours des traces* » dit Lebel à Simon.
On ne saurait être plus exact. En effet, chaque exécution d'un personnage se paie de la mort symbolique d'un autre personnage : Nawal meurt à elle-même et renaît en militante terroriste après la mort de la fillette, devient « *la femme qui chante* » après avoir donné elle-même la mort ; elle sort de l'enfance et devient mère suite à l'exécution de Wahab, son amant. Nihad, que nous quittons sniper et assassin d'enfants dans les décombres reviendra dans le film sous les traits du bourreau Abu Tarek. Avant sa « *renaissance* », sa capture aura coûté à l'ennemi sept autres vies. Ce chiffre éminemment symbolique nous est donné par Chamseddine.
Peut-être peut-on penser que la mort de Nawal, telle que montrée en sa dernière image marque enfin, selon ses souhaits, la fin de la tragédie : la pierre marquée d'un nom est le signe d'une promesse enfin tenue. Bien loin de cette terre de tragédie jamais nommée, une morte a été rendue à la terre, le fils à sa mère, et « *le fil de la colère* » est enfin rompu.

2- La souffrance des personnages est un autre thème tragique abondamment développé dans le film. Montrez-le. Vous vous intéresserez au poids de l'héritage pour les personnages et au motif de l'errance.

Les quatre personnages principaux n'ont pas plutôt fait leur apparition à l'écran qu'ils sont déjà lestés du poids d'un fardeau ou d'un héritage : les jumeaux sont chargés d'une mission dans les premières minutes du film ; Nawal, à peine apparue à l'écran, porte déjà le poids d'un meurtre et d'une double promesse. Quant à Nihad, déjà grevé d'un héritage impossible (ses parents sont de deux bords opposés), il est marqué au pied dès sa naissance du sceau fatal d'Œdipe, après que le prologue l'a consacré enfant soldat. Le fardeau n'est pas mince…
Par la suite, la progression de leur quête est marquée par la souffrance, les temps de latence et les errements : les personnages tombent, achoppent, font fausse route, se trompent, arrivent trop tard. Ainsi Nawal, montrée sur les routes, à pied, en bus, en voiture, tâchant de négocier son passage au *check point* ; Nawal toujours, qui n'arrive pas au bon endroit la première fois, tombe à terre et pleure dans les ruines de l'orphelinat détruit, tombe à nouveau après l'incendie du bus.
Ainsi sa fille, montrée pareillement à pied sur les routes, demandant son chemin, se frayant difficilement un passage à travers les rues de Daresh, en proie au désarroi sur son lieu de travail, cherchant désespérément dans les affaires de sa mère, pleurant après les douloureuses découvertes, se heurtant à l'hostilité de certains, à la barrière de la langue, renvoyée incessamment d'un interlocuteur à un autre…
Simon est aussi montré sur les routes avec Maddad et Lebel, sur les routes encore vers Deressa, déambulant dans les rues du camp, se pliant à la cérémonie du thé, suivant les deux émissaires qui lui sont dépêchés par Chamseddine, attendant ce dernier dans une antichambre.
En ce qui concerne Nihad, nul besoin de montrer son parcours pour deviner qu'il a dû lui aussi avoir son content d'errements et de douleurs. Ce n'est pas un hasard si cet homme de l'impossible synthèse entre les deux camps devient bourreau des deux côtés…
Que la narration consacre autant de temps à montrer l'errance des personnages est significatif : dans l'optique tragique, leur chemin se devait d'être montré comme un chemin de croix.
L'image du Christ en croix, ou plus épurée, de la croix est d'ailleurs un autre des motifs qui traverse le film : voir question 6.

3- Par quoi le film se réfère-t-il au mythe d'Œdipe ? Etudiez le motif symbolique de la cécité et dégagez des correspondances entre le mythe et le film au niveau de la fonction des personnages.

Tout se passe comme si les personnages jouaient sans le savoir une partition tragique déjà écrite, travaillée souterrainement par le mythe œdipien.
Parmi les motifs en écho, notons celui de l'aveuglement. Il est présent à l'état de symbole en deux endroits emblématiques de notre film : on bande les yeux de Simon pour le conduire dans l'antre du vieux chef de guerre détenteur de la vérité, et c'est ce même personnage qui fait ôter à Simon le cache de ses yeux avant de lever le voile sur le passé du frère énigmatique.
De façon tout aussi caractéristique, Jeanne se couvre les yeux de ses mains en poussant son exclamation quand elle comprend enfin.
Cette cécité symbolique que se donnent ou s'enlèvent les jumeaux par le geste de la vue rendue ou obstruée, évoque une nouvelle fois Œdipe, se crevant les yeux quand la lumière est faite sur son origine. Elle trouve aussi son équivalent dans la scène de la piscine avec Nawal dont le regard et la parole se figent au moment où la vérité la frappe de plein fouet.
Notons encore l'aveuglement de Nawal et de son fils, incapables de se reconnaître mutuellement dans les deux moments où le Destin les met en présence : à son pied marqué Nawal aurait pu reconnaître son fils dans les geôles de Kfar Ryat, le destin en a décidé autrement. Nihad ne reconnaît pas davantage sa mère « *prisonnière n°72* » quand le hasard la remet en face d'elle à la piscine. À l'instar d'Œdipe faisant le mal « *aveuglément* » aux deux carrefours tragiques de son existence, il a entre-temps fait tout le mal possible à sa mère.
Ne revenons pas sur les similitudes déjà évoquées entre les personnages d'Œdipe et de Nihad (voir dernière question de la partie 1). Mais notre histoire étant une variation plus qu'une réécriture du mythe, les correspondances ne sont pas exactes et un même rôle peut être distribué sur plusieurs personnages.
Pour la constance et l'acharnement qu'elle met dans sa recherche de la vérité, Jeanne est ainsi à rapprocher du personnage d' Œdipe ; sa mère dans une moindre mesure.
Tirésias, l'augure aveugle et clairvoyant du mythe trouve lui aussi deux avatars en la personne du geôlier qui conseille à Jeanne ne ne pas chercher trop avant la vérité (« *vous savez, parfois, il vaut mieux ne pas tout savoir.* »), et de Chamseddine, qui révèle la vérité ultime, non plus en hors-champ comme dans les deux premières occurrences de son apparition, mais, caractéristiquement, en voix off, « *au-dessus* » d'un paysage canadien sans rapport avec son lieu d'action, comme une voix venue de l'au-delà...

4- En observant l'enchaînement dramatique de certaines scènes (scènes qui précèdent l'accouchement et premier accouchement de Nawal), montrez qu'à travers certains personnages s'exécute une fatalité implacable.

Toujours dans l'ordre ce cette partition oedipienne, on trouve les personnages instruments de la fatalité, acteurs agissant, à opposer à ceux qui sont simplement « *agis* » et contraints.
Parmi les instruments, on pense aux deux frères du début qui barrent la route de Nawal et Wahab. Au vu de la position de Nicolas -accroupi immobile sur un rocher- (**voir photogramme ci-contre**), sur laquelle insiste la mise en scène en la répétant deux fois, comment ne pas songer à la sphynge du mythe, assise dans son paysage minéral devant Thèbes, barrant l'accès aux trépassants et gardienne énigmatique d'un ordre inconnu des mortels...
Sont à ranger aussi parmi ces gardiens de l'ordre sacré, Lebel et Maddad : Lebel est officiellement mandaté par la défunte pour donner « *l'ordre de mission* » aux jumeaux. Le voir plus tard dans le film -lors d'un flash-back-, recueillir, consigner et mettre sous pli les dernières paroles de Nawal laisse à penser qu'il «savait» depuis le début... En cela il est bien lui aussi un avatar des grands-prêtres augures des mythes. Il est d'ailleurs significatif que les deux seules occurrences du mot « *sacré* » dans le film sortent de sa bouche : « *une promesse, pour un notaire, c'est de l'ordre du sacré* » ; « *ça je ne le permettrai pas Simon, ce genre de chose-là est sacré* » renchérit-il plus tard, approuvé par son collègue Maddad.

Rappelons aussi qu'ils sont hommes de loi, ce n'est pas anodin, et tous deux particulièrement zélés dans leur genre. Lebel prend sa charge presque comme un sacerdoce : on le voit au début du film se recueillir devant ses dossiers (à 00:04:11), puis devant les lettres (**voir photogramme 01:19:30 ci-contre**). Plus tard il présente gravement à Simon son office, vieux de plusieurs générations. Il ne ménage pas non plus sa peine pour seconder les jumeaux dans leur tâche. Maddad, lui aussi très actif auprès des jumeaux, fait une boutade à propos d'un état du monde qui aurait été meilleur si avait existé l'ordre notarial à l'époque de Noé. Au delà de sa portée plaisante, la boutade trahit une certaine façon d'envisager sa charge...
Toujours à ranger parmi ces personnages qui font advenir le sacré, la grand-mère de Nawal. Sa parole est performative et ses actes tout puissants : d'un mot elle arrête le geste de Nicolas sur le point d'abattre sa soeur. Elle « *fait* » le noir dans la pièce en fermant les volets au moment où elle ramène Nawal endeuillée « *Mon Dieu tout est noir* » s'écrie-t-elle en même temps, et Nawal de sombrer dans la dépression...
Plus tard elle « *rend la lumière* » à Nawal en ouvrant les rideaux au moment où elle propose à la jeune femme une solution de sortie. Cette solution, l'intéressée l'entérine immédiatement sous la forme d'une promesse solennelle. (« *je te le promets grand-mère* »), donnant rétrospectivement à la parole de la grand-mère une valeur sacrée.
L'acccouchement prend lui-mêmes des allures de cérémonie et la grand-mère de grande-prêtresse officiant quand sont montrés en gros plan le cordon que l'on coupe, le pied trois fois poinçonné après les ablutions rituelles, puis l'enfant solennellement brandi devant la mère : « *Regarde-bien ta mère, tu devras la reconnaître* ». Enfin la promesse rendue en retour par l'aspirante (« *Un jour je vais te retrouver, je te le promets mon coeur* ») et ses mains jointes comme pour une prière achèvent de « consacrer » la scène, la nuit et la présence silencieuse de la femme voilée de noir ajoutant encore au Mystère.
Que Nawal s'en rende compte ou non, sa promesse a été consacrée, sa rupture ne pourra qu'entraîner les foudres du ciel...
L'autre personnage peut-être le plus contraint du film, c'est Simon. On ne saurait offrir résistance plus clairement marquée une mission. Son refus, il l'oppose une première fois à Lebel au début, à sa soeur juste après devant la voiture, plus tard au téléphone quand sa soeur le supplie de venir le rejoindre ; à Lebel encore juste avant de partir (« *Je vais chercher ma soeur, c'est tout* ») ; dans la voiture avec Maddad (« *Je te l'ai dit, Jean, on est venu chercher Jeanne* »), à sa sœur encore quand elle le somme de venir avec elle voir l'infirmière accoucheuse (« *Jeanne, ça suffit* »). Il doit encore subir la pression conjuguée de sa sœur et des deux notaires à l'hôtel, avant de capituler et prendre sa part du fardeau. Cette acceptation prend pleinement acte au moment où après un dernier silence il dira lors de la cérémonie du thé : « *Ma mère, c'est la femme qui chante* » comme il dira plus tard « *Nihad de mai, c'est mon frère* ». En acceptant la mission, il accepte sa part d'héritage.

5- En répertoriant les phénomènes d'écho dans le film ou les scènes qui se répètent, vous montrerez que les personnages sont prisonniers d'un schéma qui les enferme, condamnés sans le savoir à la répétition du même.

La structure du film obéit au double principe de la répercussion et de la répétition, les deux phénomènes ressortissant du registre tragique.
Il est impossible, on l'a vu, de donner une origine précise à cette tragédie collective, chaque mort ou exaction se donnant comme le maillon d'une chaîne de représailles sur laquelle les personnages n'ont pas prise. Ils sont aussi condamnés à répéter, sans le savoir, les mêmes motifs, en les variant légèrement. De là les nombreuses scènes en écho qui donnent au film sa structure.
Parmi les motifs répétés, celui de la naissance : le premier accouchement de Nawal a pour pendant un deuxième accouchement. Ils se déroulent l'un et l'autre selon le même schéma : bref aperçu de Nawal se touchant/malaxant le ventre durant sa grossesse, présence d'une femme accoucheuse (grand-mère/sage-femme) ; vision du sang, enfant annoncé ou présenté à sa vision de la jeune femme ; passivité ou impuissance de Nawal, puis enlèvement de l'enfant/des enfants, qu'on fait disparaître dans la nuit à la lueur d'une lampe torche (une noire Parque pour Nihad, et pour les jumeaux un couple sans visage, chargé de couler les nouveaux-nés dans la rivière).

Un autre motif répété est le rituel du passage, qui prend différentes formes : à la première scène de tonsure marquant pour Nihad-enfant un changement d'état, va correspondre une deuxième scène de tonsure, celle où Nawal s'apprête à devenir « *la femme qui chante* » en prison. Soulignons tout ce qu'a de symbolique cette tonsure pour ces deux personnages forcés de renoncer au monde : l'un comme soldat, l'autre comme prisonnière.

À la première scène de la piscine, moment clé de la révélation et carrefour tragique auquel ne cesse de revenir la narration, répond cette deuxième piscine, on l'a évoquée, où les jumeaux plongent comme deux cailloux (**voir photogramme 01:29:08 ci-contre**), baptême tragique après qu'ils ont récupéré leur vrai nom souillé d'un viol, et contre-champ virtuel trois décennies plus tard de cette noyade qui a failli être dans les eaux de la rivière.
Autre motif répété, celui de la quête, là encore selon les mêmes termes.
On a déjà évoqué les similitudes de parcours entre Nawal et Jeanne (mêmes moyens de locomotion, même croix portée, mêmes « *accidents* », jusqu'à l'arrêt dans les ruines et les pleurs dans les deux parcours montrés). Mais on observe d'autres symétries.
Nawal et son fils répètent tous deux le thème de la quête avortée et du retournement idéologique en suivant deux chemins parfaitement symétriques : Nawal cherche son fils, ne le trouve pas, renonce, change de camp, est mise en sa présence mais ne le reconnaît pas. Nihad suit le même parcours exactement et tous deux ont eu en commun le chef de guerre Chamseddine.
Les jumeaux sont soumis l'un et l'autre au rituel du thé chez des arabophones, ce qui donne lieu à deux scènes en miroir : Jeanne se trouve au milieu de femmes en présence d'un interprète après avoir été menée là par un intermédiaire, Simon répète exactement le même schéma (« *c'tà ton tour* » prédit sa soeur), mais au milieu d'une assemblée d'hommes. Les jumeaux terminent tous deux cet entretien par un coup de téléphone donné à l'autre pour faire le point sur la situation.
Toujours dans la série de nos motifs répétés, l'hôpital est le théâtre de deux scènes capitales de révélations données par une femme mourante à chaque fois : Nawal dictant ses volontés dernières à Lebel - ce seront les lettres du dénouement - ; la vieille sage-femme qui parle aux jumeaux.
Le film fait aussi se correspondre deux entretiens avec Chamseddine : Nawal est conduite à lui pour apprendre que ses enfants sont vivants et se voir offrir une vie nouvelle ; Simon pour interroger le devenir de Nihad. Les deux fois les personnages sont menés au vieux chef en voiture, les deux fois il est question du Canada, les deux fois une révélation essentielle est faite, et le vieux chef est en hors-champ, ou flouté une partie de l'entretien : la mise en scène renforce la symétrie structurelle des scènes.
Naissance, baptême, rituels de passage, révélations et confessions : il fallait encore le motif de la mort pour compléter cette série répétée des « *sacrements* ».
Et de fait, on trouve bien plusieurs scènes déclinant ce motif, là encore selon les mêmes termes : les trois scènes d'exécution du film sont toutes trois suivies d'une menace directe sur Nawal, en la personne d'un ennemi, l'arme au poing. Nawal se trouve les trois fois en position de vaincue : à genoux devant son amant, à genoux à côté du bus en feu, repliée dans le coffre d'une voiture.
Nous avons par ailleurs signalé que le film s'ouvrait et se fermait sous le signe de la mort de Nawal : au legs du début se substitue la tombe de la fin. On note pour chaque occurrence les mêmes paramètres, à savoir la présence spirituelle d'une morte, sa descendance et le sacré : deux enfants et un homme de loi face à la volonté d'une morte à l'orée du film ; un fils devant une épitaphe voulue par une morte dans le lieu consacré d'un cimetière à la fin.
À ces motifs majeurs on peut rajouter d'autres motifs répétés, plus mineurs, mais qui renforcent la structure en miroir du film : aux quatre enfants qui courrent parmi les décombres dans la scène du sniper répondent les trois enfants que l'on voit courir dans le camp de réfugiés lorsque Simon et Lebel déambulent dans le dédale des rues. À l'entrevue avec le premier mathématicien va faire écho celle avec le confrère de Daresh. Aux blindés que l'on voit passer devant Nawal correspondent ceux qui bordent le champ de notre vision quand Jeanne traverse les rues bondées de Daresh.
Bref, autant d'exemples qui nous montrent que les personnages ne cessent de rejouer la même partition. Mais nous seuls, spectateurs, avons la conscience de cette structure enfermante.
Le tragique naît aussi de ce rapport inégal entre le savoir imparfait des personnages, et la conscience plus globale que nous avons, nous, spectateurs.

6- Par quels métaphores et symboles (letimotivs, objets, récurrence de certains plans signifiants) le cinéaste signale-t-il la présence du destin ?

Le destin se manifeste à travers la présence d'objets, de leitmotivs, de cadrages, dont la répétition finit par faire sens, et qui valent symboles.
On pourra d'abord s'intéresser à la symbolique religieuse qui parcourt le film : chapelet égrené par la grand-mère, auquel répond celui qui nous découvre la croix de Nawal, et toutes ces croix accrochées en évidence aux murs des différents lieux, ceux-ci fussent-ils entièrement détruits. Les deux images de la Madone, ce Christ en croix, ou le chant d'appel à la prière entendu à deux reprises en bruit de fond (à 00:26:59 et 01:32:36) sont le signe de l'appartenance religieuse des personnages qu'on ne nous laisse pas oublier.
Ils manifestent par leur récurrence la transcendance qui préside aux destinées douloureuses des personnages.

Le leitmotiv mathématique qui court à travers le film est un autre moyen de manifester la présence du destin : les paroles sonnent comme prophétiques ou sont porteuses de sens. En effet, dans le tout début du film, le collègue mathématicien de Jeanne 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 tout 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 répèteront 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 mathématique pure, au pays de la solitude.*» Comment ne pas voir dans ces paroles prophétiques, une métaphore du chemin de douleur et de solitude qui attend Jeanne ? La caméra est d'ailleurs sur elle durant tout ce discours tenu hors champ…
Plus loin, le deuxième mathématicien fait une digression apparemment sans rapport avec le propos, à moins qu'on ne prenne ses mots au sens symbolique : après avoir fait état d'un problème mathématique très pointu auquel un confrère a apporté une résolution qui fit date en son temps (« *i.e.p. + 1 = 0* ») , il ajoute de façon tout à fait inattendue : « *donc Dieu existe* ». Ce saut qualitatif (on passe du mathématique au théologique, et de la logique à la foi) réintroduit le concept d'une transcendance dans un monde imprégné de cartésianisme… Maddad parle lui aussi des représailles qui s'emboîtent « *dans une logique implacable, comme des additions* ». Enfin, dernière occurrence du motif, Simon se demande « *1+1, ça peuti faire 2 ?* », illustrant, par cette équation défiant la logique, qu' on est entré en plein dans cette dimension impossible dont il était question au début du film.

Le symbole de l'ombre et la lumière traverse aussi le film : on a cette plongée symbolique dans le noir qu'on a mentionnée peu avant la naissance de Nihad ; le motif de la lampe-torche qui éclaire faiblement une naissance envahie de nuit noire pour les deux accouchements prolonge cette symbolique ; enfin le motif est une dernière fois à l'œuvre dans le premier moment où la narration montre Simon tout juste arrivé dans le pays de Nawal, enfin décidé à « *remonter dans le passé de (sa) mère* » : la première image de son arrivée est celle du tunnel au bout duquel se trouve la lumière (**voir photogramme 01:24:06 ci-contre**) , Simon se trouvant à ce moment-là dans la voiture qui doit le conduire à l'hôtel.
Autre récurrence hautement symbolique, celle de l'image du rocher sur lequel se tient le sphynx-frère qui garde le passage : dans la troisième occurrence de cette image, le rocher est montré sans personne dessus, mais s'est substitué à son occupant l'image des deux avions à réaction passant bruyamment, comme si le destin avait changé de médium pour « *empêcher* » Nawal : ce ne sont plus les frères qui vont contrarier son parcours, mais la guerre qui se profile…
Les cadrages dans le film peuvent également avoir valeur de symboles ou « *faire signe* » : le gros plans sur la cheville trois fois tatouée de Nihad dans le prologue n'est pas anodine (ce gros plan reviendra d'ailleurs deux autres fois dans le film pour nous faire reconnaître en la personne du sniper le même Nihad, puis le même personnage en celle d'Abu Tarek sur les bords de la piscine au Canada) ; le motif des pieds revient constamment dans le film à travers les soldats très souvent filmés à hauteur de bottes. Quand on sait que Nihad va devenir soldat, on peut supposer que tous ces soldats filmés à hauteur de bottes, dans l'épisode de la ville en ruine, dans celle de l'assassinat du chef des milices, dans la scène du viol, sont des Nihad en puissance. Voilà ce que nous dit la narration.

7- Comment la mise en scène magnifie-t-elle la présence de la transcendance ? Vous vous intéresserez à la bande-son (bruitages, musique, voix-off), aux points de vue en surplomb, aux plans en insert (nature ou ville) et aux cadrages larges, en vous attachant à leur donner un sens précis.

La présence de la transcendance est signifiée en premier lieu par la mise en relief de certains moments : à travers le cadrage, par exemple, du gros plan sur le cordon ombilical que l'on coupe -on sait que le lien ne sera jamais renoué entre la mère et le fils- ; à travers le plan très long sur Nawal abattue devant le bus détruit, tandis que passent les heures (la lumière décline, la nuit s'approche, Nawal n'a pas bougé) ; à travers certaines phrases « *solennisées* » ou mises en exergue par un changement de ton, ou une voix-off : la formule deux fois répétées « *je te le promets…*» comme on l'a vu, et la répétition encore de la promesse en voix-off adjointe de la phrase : « *Je sens que quelque chose de terrible s'en vient* » quand Nawal est en route pour Daresh. Nous avons déjà parlé de la voix-off de Chamseddine, mais on peut encore citer la voix off de Nawal, qui lit ses lettres de l'au-delà, quand ses trois enfants les décachètent à la fin du film. On a encore la voix de Maddad continuant à dicter à Simon la marche à suivre juste après la scène de l'hôtel, mais en off cette fois-ci, et « *depuis le ciel* » au-dessus de la voiture, minuscule en contrebas. Naturellement cette voix venue du ciel n'emploie que des futurs à valeur jussive. (**voir photogramme 01:37:22 ci-contre**)

Les autres points de vue en surplomb, (on pense aux deux visions-surplomb des bus transportant Nawal ou sa fille), sont une autre manière de ratifier le « *regard de Dieu* ».
De même ces plans apparemment « *gratuits* » en insert, qui montrent en panoramiques larges, des villes entières, immeubles ou toitures (01:16:33 ; 00:59:34 ; 01:32:36) ou bien des paysages nus (un paysage minéral aride, un morne paysage canadien) (01:53:25 et 01:53:33). Ils ont pour fonction dans la narration de ramener les accidents humains à de justes proportions : dérisoires à l'échelle du temps « *géologique* ». Ils manifestent aussi la petitesse des personnages, le fait qu'ils soient pris dans un processus temporel ou un cadre plus large qui les dépasse.
La musique, superposée aux images met en relief aussi certains instants : Nawal quand elle s'éloigne de son village natal, ou quand elle entre dans une ville dévastée par la guerre, par exemple. Les notes plaintives de cette musique infiniment mélancolique planant au dessus de cette humanité souffrante participent de la tristesse du monde.

En dernier lieu, le traitement du son contribue à rendre tragiques certaines scènes : on a dit que le destin pouvait substituer un instrument à un autre pour réaliser le devenir tragique des personnages, on a évoqué par exemple la figure de Nicolas sur son rocher remplacé par les avions annonciateurs de la guerre à venir. De même, certains sons se transforment dans le film, et les coups de feu donnés résonnent étrangement. Ainsi, les détonations des coups qui abattent le chef politique et l'enfant dans les décombres sont énormes. La narration prend le temps de laisser l'écho s'amplifier et enchaîne immédiatement sur une vue en surplomb de la ville, avec dans le lointain, audible, le chant d'appel à la prière. Il n'est pas innocent que ce « *coup de gong du destin* » soit prolongé par un chant et un angle de vision qui signifient encore la transcendance…
Même constat pour ces bruits lointains de canon qui se transforment en coups de tonnerre sur fond de soleil couchant quand Nawal s'apprête à rentrer dans la ville dévastée, après la scène de l'incendie du bus : bruits de guerre, ou colère du ciel, on n'arrive pas trop à distinguer, tandis que la vision du ciel au soleil couchant contemplée par Nawal suggère que les deux se confondent, comme pour servir un même dessein.

A/ Scène de l'incendie du bus (00:44:40 - 00:50:49)

1- Comment la scène est-elle découpée ? Distinguez les différentes sous-parties et résumez leur contenu de façon succincte.

On a d'abord la montée dans le bus et la présentation visuelle des personnages du bus, bientôt suivies du sommeil de Nawal, qui constituent une manière d'introduction.
Vient ensuite le premier climax du passage avec l'irruption de la violence : l'exécution du chauffeur puis le massacre de tous les passagers.
Ce premier climax est suivi d'une accalmie marquée par des images d'horreur : vision des morts après le carnage, puis des survivantes hagardes (Nawal, une jeune musulmane et sa petite fille), tandis que les bourreaux préparent l'incendie du véhicule en l'arrosant d'essence.
Retour à l'action et second déchainement de violence dans la partie suivante avec le sauvetage de Nawal, l'exécution de la petite fille puis la mise à feu du bus.
La dernière partie montre la « passion » de Nawal, anéantie devant le bus en proie aux flammes.

2- Commenter le rythme de la scène. À quels moments change-t-il ? Quel est l'intérêt de ces rythmes alternés ?

La scène, assez longue, alterne les moments calmes, et les instants de violence. Pendant les trois-quarts de cette séquence c'est le calme qui prévaut : calme qui précède la tempête (le cinéaste prend le temps de longuement introduire la scène en nous montrant Nawal qui prend place, les passagers autour, puis Nawal sommeillant), calme qui suit la tempête et en précède une autre quand nous suivons les deux femmes juste après la tuerie, prenant conscience de ce qui se joue sur le toit au dessus de leur tête. Les contrastes rythmiques mettent en lumière les différents moments de l'action et donnent du relief à la séquence, filmée de manière réaliste dans sa majeure partie : aucune musique additionnelle, peu d'effets stylistiques, une temporalité qui épouse celle de la réalité jusqu'à l'avant-dernier acte de l'action.
La fin du passage, très différente dans son traitement, la détache visiblement du reste : dans ce second climax, le temps dilaté et les effets stylistiques surajoutés, nombreux, le font sortir de sa tonalité réaliste première, et du temps banalement humain. (*voir question 10*).

La montée dans le bus et la présentation visuelle des personnages

3- Que fait Nawal quand elle entend le bus arriver ? Qu'est-ce qui motive ce geste ?

Nawal se met en retrait le temps de faire disparaître dans sa poche son pendentif en forme de croix, et d'ajuster sur sa tête un foulard. Ces gestes sont destinés à dissimuler son origine chrétienne et à lui donner une apparence musulmane. La région est en effet devenue hostile aux chrétiens du fait des exactions commises par les milices sur les populations musulmanes. Nawal fait, à juste titre, le pari que les passagers du bus seront des musulmans.

4- Comment Nawal est-elle cadrée dans les premiers instants de sa montée dans le bus ? Pourquoi ce plan préliminaire est-il important ? Quels personnages se détachent ensuite parmi les passagers ? Pourquoi la narration s'attarde-t-elle sur eux à votre avis ?

Lors de sa montée puis de son installation dans le bus, Nawal est filmée en plan large. Ce cadrage nous permet d'embrasser la totalité de l'intérieur du bus et de voir tous ses passagers (**photogramme 45:44 ci-contre**) : il était important pour la suite de constater que ce sont des civils d'abord, des villageois ordinaires, hommes et femmes de tous âges, et musulmans, à en juger par leur coiffe.
La caméra se resserre ensuite sur Nawal installée (plan buste), qu'elle quitte le temps d'un contre-champ vers une jeune femme et sa petite fille à qui Nawal vient d'adresser un sourire.
Le sourire de connivence de Nawal et le traitement contre-champ en gros plan permet de détacher ces deux passagères des autres et d'instaurer un rapport d'identification entre les deux jeunes femmes : la femme est sensiblement du même âge que Nawal, et la petite fille a probablement l'âge du fils que Nawal recherche. D'autre part, ces personnages sont appelés à jouer un rôle de première importance dans la scène, il était important de les distinguer du groupe.
L'exposition est achevée, le drame va maintenant pouvoir se jouer.

L'exécution du chauffeur et le carnage (46:17 - 47:05)

5- Quel procédé temporel est-il utilisé entre la fin de la sous-partie précédente et ce deuxième moment de l'action qui précède le massacre ? Quel en est l'intérêt ?

La dernière image de la sous-partie précédente nous montrait brièvement Nawal assoupie, le bus en train de rouler. Celle-ci nous la montre encore assoupie au même endroit, mais le bus est à l'arrêt.
Le cinéaste a donc utilisé une ellipse temporelle pour assurer la transition entre la fin de l'introduction et le début de cette scène de carnage, et un cadrage resserré autour de Nawal. Ceci nous permet de comprendre que Nawal est le personnage principal de la scène, et d'introduire son point de vue : on cesse de nous montrer ce qu'elle ne peut pas voir quand elle dort ; la narration ne reprend que quand elle est réveillée.

6- Comment est filmée la scène de l'exécution du chauffeur et celle qui suit (point de vue, mouvements et angle de caméra, montage) ?

Un premier mouvement de caméra, latéral, accompagne Nawal quand elle se lève pour voir d'où proviennent les bruits de voix. Ce premier mouvement permet une vision plus globale de la scène : les autres passagers sont tous montrés de dos observant à travers une vitre du bus le chauffeur en pourparlers véhéments avec un homme cagoulé et armé. Le second mouvement que fait Nawal pour se rapprocher est accompagné d'un deuxième mouvement de caméra, qui n'embrasse plus que ce que voit Nawal : la portion de vitre, à travers laquelle va nous être montrée l'exécution du chauffeur. On est donc à cet instant dans le point de vue de Nawal présente brièvement en amorce dans le plan.

L'exécution du chauffeur, puis le massacre ont lieu entre 00:46:48 et 00:47:05. Ils s'enchaînent sans pause et comptent parmi les images les plus violentes du film .La tuerie qui suit l'exécution du chauffeur est filmée en une série de champs contre-champs très rapides : d'une part le milicien ou ses complices en train de tirer à feu nourri sur le bus (vision à travers la vitre), d'autre part Nawal affolée se jetant à terre, et l'impact meurtrier des balles sur le bus et ses passagers transpercés de part en part. L'ensemble est cadré de façon plus ou moins large -on a quitté le point de vue limité de Nawal-, mais les trois plans qui montrent les hommes en train de tirer sont filmés selon un angle tel (dans la profondeur de champ en diagonale) qu'ils donnent l'impression que c'est nous, spectateurs, qui sommes visés (**photogramme 00:46:51**). Ceci renforce l'impact de ces images.
Le point de vue, circonscrit à Nawal, puis élargi, de même que les contre-champs sur elle permettent de conforter Nawal dans son rôle de personnage principal de l'action. En même temps, il nous met, nous spectateurs, dans la position des victimes du bus.

7- Sur quoi, puis sur quels personnages s'attarde ensuite la caméra ? Quelle impression se dégage de l'ensemble de la scène ? Par quels procédés ? Comment la tension est-elle maintenue, voir accentuée par la suite ?

En quatre plans, tout est dit : l'un montre les corps sans vie affaissés à l'avant du bus; le second cadre serré l'épaule ensanglantée d'un homme (00:47:08), le gros plan servant d'amorce à la vision de Nawal, couchée à terre, le troisième la montre, en cadrage plus large, remuant au milieu des corps sans vie. Le plan suivant nous découvre la jeune femme et sa petite fille, couvertes de sang, mais survivantes elles aussi.
Un silence terrifiant règne, qui, conjugué au rythme très lent de ces plans, et à la vision concomitante des survivantes hébétées est destiné à nous découvrir toute l'étendue de l'horreur.
Dans ces premiers instants qui suivent le massacre, le cinéaste mêle très habilement les vivants et les morts, ce qui a pour effet de ne pas rompre le fil narratif et de maintenir intacte la conscience du danger : la première vision fait cohabiter dans le même plan les corps abattus avec à l'arrière, la présence mouvante des miliciens visibles à travers la vitre. Dans tous les plans qui suivent, si l'on ne voit pas à chaque instant les miliciens, on ne cesse de les entendre en hors-champ. Cette scène de cauchemar n'est donc qu'un point d'orgue horrifique...
Du reste, après cette quasi « *hypotypose* » cinématographique, la narration reprend ses droits : une succession de champs/contre-champs montrent en gros plans Nawal et la jeune femme haletant bruyamment et donnant tous les signes de la terreur.

La tension s'accentue dans les secondes qui suivent, véhiculée toujours par les deux jeunes femmes auxquelles la caméra ou le spectateur s'identifient : Nawal risque un oeil à l'extérieur en se surélevant légèrement depuis le sol du bus : la caméra épouse immédiatement son point de vue en donnant une vision contre-champ des miliciens oscillante et à fleur de vitre (**photogramme 00:48:03**), mimétique du mouvement précautionneux de Nawal. Le coup d'oeil intense lancé à l'autre jeune femme montrée en gros plan et le bruit de leur respiration bruyante dramatise encore l'instant. En arrière-plan, le bruit paisible des conversations des miliciens laisse deviner qu'eux n'ont pas conscience de la présence des survivantes.
La tension s'intensifie une nouvelle fois avec l'irruption d'un nouveau danger, lequel nous est découvert là encore, depuis l'intérieur du bus, progressivement, et en même temps que les deux jeunes femmes le découvrent : il prend d'abord la forme d'un son (bruit de pas sur le toit, bruit d'un liquide qui s'écoule après la très brève vision arrière-plan d'un milicien montant), puis celle du liquide qui s'écoule effectivement sur les jeunes femme à travers la lucarne et les trous du toit : en même temps qu'elles encore, on comprend alors qu'il s'agit d'essence...
La force de la scène en son entier tient donc au fait que nos perceptions sensorielles sont tronquées, ont toujours un temps de retard, et nous arrivent au travers de deux jeunes femmes terrorisées qui jouent leur vie. En même temps, la conscience du danger est constante, mais confuse : l'action a toujours un temps d'avance sur la compréhension que nous en avons : nous n'avons pas fini d'identifier le danger que déjà la violence éclate ; nous n'avons pas le temps de prévoir que déjà « *ça* » arrive.

8- Quel geste fait Nawal qui va séparer leurs destins et que signifie le dernier regard envers sa compagne de voyage ? Au regard de son histoire et des faits récents, que peut avoir de particulièrement douloureux pour Nawal le fait de ne pas parvenir à sauver l'enfant ?

Le dernier regard jeté à sa compagne d'infortune est un regard de désarroi et de douleur : à l'entrée du bus, Nawal vient de jouer son va-tout en brandissant sa croix-pendentif l'identifiant comme chrétienne. Sa compagne est condamnée, ce que toutes deux savent. Nawal se sépare de la jeune femme en tentant, pour sauver l'enfant, de reprendre pour son compte une part de l'identité de l'autre : son rôle de mère. L'enfant est proclamée sienne et arrachée aux bras de sa mère véritable. Peine perdue, l'enfant se condamnera elle-même en refusant la substitution, Nawal est laissée à cet échec, qui résonne douloureusement avec le sien propre, renforçant le rapport d'identité entre les deux jeunes femmes : elle n'a pu arriver à temps pour sauver son fils dont l'orphelinat est tombé sous l'attaque de Chamseddine.

9- Comment est dramatisé l'échec du sauvetage de l'enfant et son exécution ? Vous parlerez de la construction du passage, de la violence de ses éléments narratifs, du cadrage et de la musique, mais laisserez de côté le traitement des sons ambiants.

Ce sauvetage dramatiquement raté se déroule en trois temps : Nawal arrache l'enfant à sa mère, le bus est l'objet de tirs qui l'enflamment ; on arrache des bras de Nawal l'enfant, qui est ensuite froidement exécutée lorsqu'elle tente de rejoindre sa mère dans le bus en flammes.
On atteint avec cette scène un paroxysme de violence : en l'espace de quelques secondes on nous fait voir une fillette deux fois arrachée aux bras qui la protègent, deux mises à mort, une mise à feu et un holocauste...
La mise en scène ne fait rien pour édulcorer la violence intrinsèque de la scène, bien au contraire : le contrechamp douloureux sur les larmes de la mère après que lui a été arrachée sa fille dramatise déjà la déchirure de cette séparation ; la musique additionnelle tragique, le gros plan, et le fait qu'elle soit seule dans le cadre, elle qu'on sait condamnée, redoublent par ailleurs l'effet dramatique.
Lors de la seconde séparation, qui ne se fait pas avec moins de violence, on voit Nawal lutter pour conserver la fillette tandis que les bras du milicien tentent de l'arracher à son étreinte.
L'action dure quelques secondes, laissant au spectateur tout le temps d'en apprécier la violence. Cette scène complaisamment montrée est en plus cadrée serrée autour de l'enfant : tout est fait pour amplifier la puissance dramatique de l'instant.
Enfin le dernier plan qui marque la résolution du drame nous montre, en cadrage soudain très éloigné (à l'opposé du plan précédent), la petite fille courrant puis exécutée d'une balle dans le dos. Le cadrage embrasse alors la totalité de la scène : Nawal, toute la troupe des miliciens, puis le bus en feu au moment où la fillette s'abat.
Ce plan éloigné permet de marquer des distances avec le pathos : la fillette y apparaît toute petite et vulnérable, mais déjà elle n'est plus qu'un élément de cette scène, que l'on peut à présent contempler dans toute son étendue tragique : un morceau de terre brûlée de soleil, théâtre d'un fol embrasement de violence, où un drame achève de se consommer en même temps que le bus se consume...

10- Quels procédés formels surajoutés détachent cet avant-dernier acte du reste de la scène et lui font prendre une résonance tragique ? Vous parlerez du son, et de la composition de certaines images (arrière-plan et premier plan).

Toute l'ambiance sonore de notre scène est retravaillée de telle manière que cet avant-dernier acte puisse se détacher de tout le reste de notre passage. Un traitement particulier du son relègue à l'arrière-plan sonore les mitraillettes en action, dont le bruit nous parvient feutré. Par delà ces bruits amortis auxquels s'adjoint pour la première fois la musique additionnelle, seuls se détachent deux sons : le cri de l'enfant vers sa mère, puis le coup de feu qui vient mettre fin à sa course éperdue. Tous les autres sons ambiants disparaissent, y compris dans le moment où l'enfant est tiraillée entre les bras de Nawal et du milicien : sa bouche s'ouvre sur un cri muet.
Cette stylisation du son avec re-création d'un premier plan et d'un arrière-plan sonore permet une redistanciation tragique du passage.
Symétriquement, au moment de l'embrasement du bus, l'image est retravaillée selon un arrière-plan et un premier plan visuels intentionnellement décalés : le premier plan est occupé par l'image de Nawal s'éloignant du bus, l'enfant dans les bras et l'horreur peinte sur son visage. A l'arrière-plan se tient la scène spectaculaire de la mise à feu du bus.
Bien évidemment, ce retraitement visuel et sonore du premier et l'arrière-plan doivent signifier quelque chose. Ils sont destinés à mettre en exergue ce que le cinéaste juge important : le cri de l'enfant, le coup de feu qui l'abat ; l'horreur de Nawal, mère de substitution de la fillette.
C'est donc du point de vue de la maternité déchirée que la scène est filmée.
Le son ne redevient « *réaliste* » qu'à partir du moment où l'enfant puis Nawal ont chu, c'est à dire à partir du moment où s'est joué ce drame de la maternité, véritable enjeu du passage... Alors seulement réapparaissent les bruits ambiants.

11- Observez le montage entre le moment où la petite fille est abattue et celui qui suit. Que remarquez-vous ? Qu'a voulu montrer le réalisateur et quel sens donner à cette scène ?
L'enfant est exécutée en plan éloigné, comme nous l'avons dit, et sur fond d'un traitement sonore très particulier, destiné à mettre en perspective la profondeur tragique du passage.

Or, tout de suite après le coup de feu, par un effet de montage, c'est le corps de Nawal qui est montré s'abattant, sur les genoux, comme si elle-même venait de recevoir un coup dans le ventre. Ceci nous confirme ce que nous avons vu précédemment : que Nawal est touchée par cette exécution aussi sûrement que si elle-même avait été la mère, ou que la balle l'avait atteinte elle, aux entrailles.
S'il fallait une preuve supplémentaire que ce drame est celui de la maternité, on pourrait parler de l'instant où l'on voit les miliciens tirer sur le bus, un des rares plans du passage où aucun des trois personnages féminins n'est présent à l'image : bien en évidence sur la mitraillette de deux d'entre eux, apparaît fichée une image de la Madone (**voir photogramme 00:49:46**). On n'aurait pu trouver symbole plus juste pour faire écho à ce drame de la maternité
De fait, Nawal tombe sur les genoux et va rester ainsi prostrée, le regard au sol comme la Madone de l'effigie.

12- Commentez toute la fin du passage, (posture de Nawal, cadrages, succession des plans, angles de prises de vue). Qu'a voulu montrer le réalisateur ?

Durant toute la fin du passage qui montre la « passion» de Nawal après le drame, la jeune femme garde la même stature prostrée, à terre, non loin du bus en train de se consumer. Elle va rester figée ainsi jusqu'à la fin de la scène. Ce sont désormais les éléments et le cadrage qui vont bouger autour d'elle. Nawal est filmée en plans successifs sous différents angles (de dos, de profil) et cadrée de différentes manières (plan très éloigné ; gros plan) (**voir photogrammes ci-contre**).
Derrière elle, au fil des plans, le bus est montré dans les différents moments de sa combustion : en proie aux flammes, noyé dans la fumée, puis complètement calciné, ne fumant même plus (ce plan, en insert, sans Nawal). Tous ces plans, et le dernier plus que les autres signifient que le temps a passé. Nawal est le seul élément immuable et permanent de ce passage. Le plan suivant qui revient sur elle nous le prouve encore : l'héroïne y est montrée en gros plan dans la même position. Seuls ont varié, un peu, le son et la lumière : son du vent, dessin d'ombres sur le visage de la jeune femme. Par ces effets et ces cadrages successifs, le réalisateur a voulu montrer que le temps qui passe est sans effet sur l'héroïne, retranchée en elle-même. Par ailleurs, il magnifie le personnage de Nawal, figure centrale devenue ici symbole de la maternité douloureuse : elle vient de faire son entrée dans le temps tragique.

B/ L'assassinat du chef des milices (01:01:40 - 01:06:20)

1- Comment l'identité du nouvel employeur de Nawal dans le passage nous est-elle révélée ? Que disent de lui ces images et quel personnage assassiné au Liban en septembre 1982 rappellent-elles ? Quelle image assure le lien entre ce nouvel épisode et un épisode précédent ?

En trois plans, le réalisateur nous présente un nouveau personnage : deux sont des images destinées à l'identifier dans sa fonction politique et symbolique, le troisième plan le fait advenir en chair et en os.
Dans le premier plan de l'épisode, la caméra zoome lentement sur une série d'affiches placardées sur un mur et représentant un leader politique. Les grandes croix rouges peintes aux cotés marquent peut-être son appartenance chrétienne.
Celle-ci nous est confirmée dans la brève séquence suivante, intercalée au milieu du zoom-affiches sur lequel on reviendra quelques secondes avant de passer au plan suivant. Cette séquence en insert fait le lien avec un épisode qui précède puisqu'elle en reprend un des plans qu'elle prolonge dans la durée : il s'agit du passage où les miliciens chrétiens tirent à feu nourri sur le bus, une image de la Sainte Vierge fichée visiblement sur l'arme de l'un d'entre eux. La fin du plan nous permet de voir le tee-shirt d'un autre des miliciens, à l'effigie du chef politique vu sur les affiches...
Le dernier plan qui nous découvre le personnage en chair et en os conversant avec des notables est celui qui introduit véritablement notre passage.
Ces images sont directement inspirées d'autres images tirées de l'actualité des années 80 : Bachir Gemayel, président de la République libanaise et leader des phalanges chrétiennes faisait alors l'objet d'un culte de la part de ses partisans. Son image apparaissait partout : sur les murs, tshirts, montres, etc. (*Sur Bachir Gemayel, voir question 8 dans questions d'ensemble*).

2- Quel est le rôle de la scène de la table ? Observez la composition de la table, la teneur du dialogue, les éléments du décor et les personnages présents tout autour. Montrez que chacun de ces éléments a une nécessité narrative.

La scène du repas familial est destinée à camper la situation matérielle de l'homme qu'on vient d'identifier, et à donner un aperçu de sa personnalité de chef dans son milieu familial.
Sur la terrasse de sa villa, l'homme est assis aux côtés de sa femme, de son fils, d'un autre homme en cravate et de Nawal. Un soldat en faction sur la terrasse et un domestique servant le thé complètent le tableau. L'homme s'enquiert auprès de son fils de ses progrès en français. L'enfant lui répond dans cette langue, la mère corrige sa prononciation et l'homme explique à son invité son projet d'éduquer son fils de telle manière qu'il puisse se passer d'intermédiaires en s'adressant aux autres.
On voit ici le chef soucieux de l'éducation de son fils, qui voit loin et pose pour lui les balises d'un avenir tout tracé : peut-être le destine-t-il à le seconder dans ses fonctions politiques.
L'épouse lui apporte son soutien actif. Son intervention orale met d'ailleurs en lumière sa parfaite connaissance du français. Nawal, en tant que préceptrice invitée à la table, participe elle aussi au dispositif : l'homme est un leader avisé, qui sait s'entourer...
Chaque personnage revêt donc dans cette scène une nécessité narrative : le domestique et le militaire dénotent le luxe et les temps troublés ; le fils permet de mettre au jour l'ambition éducative et peut-être dynastique du père, l'invité n'a d'autre fonction que de permettre l'explicitation de cette ambition ; les deux femmes servent, pour l'une (l'épouse) de faire-valoir et active auxiliaire, pour l'autre (Nawal) de nécessaire truchement.

3- Comment est introduite Nawal dans cet épisode ? Pourquoi peut-on dire qu'en un coup d'oeil on a tout saisi de son nouveau statut et de sa raison d'être là ?

Nawal apparaît juste après le plan découvrant le chef au milieu des notables. Elle est montrée dans l'exercice de ses nouvelles fonctions de préceptrice. Son apparence est soignée, elle se tient assise auprès de l'enfant studieux, mais avant qu'elle ne se tourne vers lui pour lui faire une remarque sur son travail, son regard nous apparaît directement mis en relation avec l'objet qui l'occupe : le leader qu'on voit converser.
En un coup d'oeil ainsi, tout est dit des ses nouvelles fonctions et de sa raison d'être là, elle qu'on vient de quitter s'engageant pour la cause des forces armées musulmanes...

4- Quel objet rappelle qu'elle est en territoire chrétien ? Observez les filtres à travers lesquels nous est découvert le chef des milices quand il est chez lui (point de vue, cadrage). Quelles remarques pouvez-vous faire, au regard de la suite ?

Un crucifix est accroché au dessus du bureau de l'enfant, très visible dans le décor austère. Il rappelle qu'on est en territoire chrétien.
Le plan d'ensemble qui nous découvre ce crucifix fait suite à l'introduction du nouveau personnage. la première image incarnée de l'homme nous le montre cadré à travers les barreaux d'une étroite lucarne, légèrement en contrebas. (**voir photogramme 01:02:09**).
Ce double enfermement par l'image (cadrage étroit et barreaux) et cette vision d'en haut laissent planer une vague menace sur cette première vision de l'homme...
Ce cadrage et cet angle de prise de vue ne doivent effectivement rien au hasard et prennent tout leur sens dans le plan suivant qui nous découvre Nawal en gros plan, le regard tourné vers le bas. On comprend rétrospectivement que ce premier plan était en même temps le contre-champ de la vision de Nawal, observant en surplomb l'homme et ses comparses. Les barreaux prennent du même coup un valeur d'annonce dont il faut déplacer le sens : c'est l'enfermement non de l'homme, mais de Nawal qu'ils préfigurent symboliquement. Nawal vit en effet ses derniers moments de liberté, elle est sur le point de purger quinze ans de prison pour l'acte qu'elle s'apprête à commettre...

5- Qu'est-ce qui nous montre que Nawal est employée depuis un certain temps ? Quels sont les éléments destinés à faire ressortir l'aspect quotidien de la routine ? (montage, dialogue, procédé temporel...) Quel est le rôle de ces images ?

Les ellipses temporelles abondamment pratiquées dans toute cette séquence forment des brèches entre des moments dépourvus de tension dramatique dans toute la première partie de la scène. C'est la conjugaison de ce procédé temporel associé à ce type de scène particulièrement banal qui concourt à installer l'impression de la routine : routine des leçons données à l'enfant penché sur son cahier (la récurrence de la scène, répétée presqu'à l'identique dans le début du passage puis juste avant le meurtre redouble d'ailleurs l'impression de routine, de même que l'attention visiblement très distraite que Nawal porte à l'enfant trahit la force de l'habitude) ; routine des repas familiaux auxquels participe la discrète préceptrice, qui fait visiblement partie du décor ; routine des exercices qu'on corrige chez soi le soir ; routine encore du trajet avec le chauffeur menant la préceptrice chez son employeur ; contrôle de l'identité de la jeune femme à l'entrée de la propriété, à ce point bâclée qu'on la devine transformée en pure formalité par l'effet de la répétition ; enfin rituel obligé entre Nawal et les miliciens à sa sortie de voiture, quand ces derniers lui font un brin de cour auquel elle oppose un refus tranquille.
On devine le scénario mille fois rôdé rien qu'à entendre le dialogue et à observer le peu de conviction que mettent ses protagonistes à l'interpréter ; ils sont d'ailleurs tous cadrés de manière très « *lâche* » : au niveau des jambes et des pieds, ce qui ne permet pas de voir le visage, siège des sentiments, mais somme toute sans importance puisque tous se livrent à ce jeu de manière mécanique. Ce cadrage au niveau des jambes permet en revanche d'avoir un oeil gardé sur la serviette de Nawal dans laquelle on l'a vue déposer un paquet au préalable, et de raviver discrètement le motif oedipien des pieds quand on en vient aux soldats.
Tous ces éléments visent donc à installer le cadre de la scène et à montrer que Nawal est employée là-bas depuis un certain temps. En même temps, le réalisateur réussit à insérer des informations narratives importantes ou des éléments proleptiques ou disrupteurs au sein même de ces images qui disent l'habitude : c'est, comme on l'a vu, les barreaux qui préfigurent la prison, l'attention de Nawal tournée dès le début vers son véritable objet ; les paroles du leader qui laissent deviner une ambition dynastique ; ou bien un nouvel élément introduit dans l'image : le mystérieux paquet. Celui-ci est indexé comme important par l'attention qu'on nous force à lui porter : durant le dialogue avec les soldats, la caméra cadre la serviette qui le contient.
Ces images ont donc une double fonction.

6- Comment comprend-on que le coup de téléphone passé est un message codé venant casser la routine ? Comment est alors filmée Nawal et en quoi cet angle est-il intéressant ou contribue-t-il à créer un malaise ? (Pensez aux scènes d'exécution précédentes.)

Le coup de téléphone est bref, et les paroles anodines (des nouvelles prises et données relatives à la santé de quelqu'un, puis une date et une heure). C'est la qualité du silence qui suit, et l'angle de prise de vue et la menace vague de la dernière parole qui éveillent l'attention du spectateur.
Nawal est alors filmée de trois-quart dos, cadrée au niveau de la nuque et reste en arrêt quelques secondes. Cet angle qui laisse la nuque exposée peut créer un léger sentiment de malaise dans l'esprit du spectateur : deux des trois personnes exécutées à ce stade du film — Wahab et la fillette — l'ont été d'une balle dans la nuque, tirée à bout portant. Nawal elle-même s'est trouvée deux fois agenouillée en danger de mort ou une arme directement braquée sur la nuque : menacée par son frère une première fois après la mort de Wahab ; par le milicien armé ensuite, dont le regard lourd pèse sur sa tête baissée après qu'elle est tombée à genoux devant le bus en flammes. Ces quatre scènes sont encore imprimées dans la rétine du spectateur au moment où il contemple la nuque exposée de Nawal. Ce plan, contre-champ imaginaire et symbolique des quatre précédentes exécutions, réelles ou fantasmées, dont il se fait l'écho, éveille donc un vague sentiment de danger dans l'esprit du spectateur. À juste titre du reste, la suite de la scène va répéter le motif d'une exécution réelle suivie d'une autre, simulée : celle du chef des milices, puis celle de Nawal, menacée par le soldat avant que ne se referme le coffre.

7- Quels éléments concourent à introduire une certaine tension dans la scène du meurtre ?

Si ce qui précède était là pour créer le sentiment de la routine, ce qui va suivre doit au contraire créer de la tension. À partir du moment où Nawal ôte ses chaussures et quitte l'enfant attablé à son bureau, le rythme change : la posture de Nawal perd toute sa nonchalance, le meurtre doit s'accomplir dans la vitesse. La caméra se fait mobile et suit au plus près Nawal, de dos, dans l'escalier et les couloirs qui la mèneront à la terrasse. Les quelques secondes qui suivent en direct sa périlleuse déambulation sont effectivement chargées de tension tandis qu'on la voit marcher, sortir l'arme de la serviette, le débarrasser de son emballage et l'armer, et manquer de justesse tomber sur la maîtresse de maison au carrefour d'un couloir. Cette suivie « *en direct* » et ce petit accident narratif de la femme qui passe nous font un moment craindre pour Nawal puisque pour la première fois, la caméra accompagne un meurtre prémédité dont l'exécution s'installe

dans une certaine durée, même si celle-ci est relative. Les autres exécutions étaient toujours médiatisées par un regard-relais, une distance ou une vitre ; du reste, elles ne duraient pas.
Le moment de l'exécution est assez rapide, mais les deux coups de feu résonnent longuement dans le silence ambiant.

8- Quels sont les différents rôles qu'endosse Nawal dans cette scène ? Comment est signifié à l'image le passage d'un rôle à l'autre ?

Dans cette scène, Nawal change plusieurs fois de statut : préceptrice particulière, elle se révèle en fait agent à la solde de Chamseddine, meurtrière et finalement prisonnière. Ne revenons pas sur ses fonctions de préceptrice ou d'agent, visibles à sa mise pour la première fonction, à la surveillance exercée sur sa cible, pour l'autre fonction.
Plus spectaculaire sont sa transformation en meurtrière, puis en paria.
Sa transformation en meurtrière se traduit par la détermination de sa démarche et de son geste qui n'hésite pas, suivis, après le geste meurtrier, par un long contre-champ sur son visage. Le cadrage escamote le corps abattu pour se concentrer sur Nawal : comme toujours, le cinéaste s'intéresse plus aux effets du meurtre sur les personnages qu'au meurtre lui-même.
Sa nouvelle position de paria, meurtrière d'une icône politique, est signifiée dans la seconde qui suit le contrechamp : Nawal est emmenée sans aucun égard, courbée en deux, jetée sans ménagement dans le coffre, traitée de « *sale pute* » et menacée d'un revolver avant que ne soit brutalement refermé le coffre. Le noir qui clôt la séquence signifie la mort symbolique de Nawal.
Quant à ces soldats qui n'étaient jusque là que des voix sans visages à l'arrière-plan, la narration vient de leur donner le premier plan, en même temps qu'un visage et une intention : ils viennent de faire advenir celle que leurs comparses bottés nommeront « *la pute 72* ». Les bottes et la parole préfigurent déjà Abu Tarek, le bourreau à venir...

Sitographie

Le dossier complet édité par le dispositif Lycéens au cinéma, et des outils complémentaires notamment une analyse de séquence (« Nawal et Jeanne : échos et rapports »).
http://www.transmettrelecinema.com/film/incendies/

Une interview intéressante avec le réalisateur, qui commente à travers trois extraits certains aspects du film : le choix de la musique ; sa vision du monde notarial, et la scène et sa volonté d'effacer au maximum les dialogues pour les personnages masculins.
http://www.telerama.fr/cinema/denis-villeneuve-je-voulais-debuter-incendies-dans-l-envoutement-l-hypnotisme,64505.php

Deux articles de presse, positifs dans l'ensemble, mais qui critiquent certains choix du cinéaste.
http://www.critikat.com/Incendies.html
http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/01/11/incendies-comment-refleter-au-cinema-la-tragedie-du-proche-orient_1463655_3476.html

Un long article canadien beaucoup plus critique à l'égard du film, qui revient notamment sur des choix esthétiques jugés moralement discutables dans la scène de l'incendie du bus.
http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article446

Filmographie de Denis Villeneuve en tant que réalisateur

1994 : *REW FFWD* (moyen métrage)
1996 : *Cosmos* (film collectif)
1998 : *Un 32 août sur terre*
2000 : *Maelström*
2010 : *Incendies*
2013 : *Prisoners*
2013 : *Enemy*
2015 : *Sicario*