

# NRP

## Hors série

**Lettres  
Lycée**

janvier 2012  
N° 18

NOUVELLE REVUE PÉDAGOGIQUE

13,95 € / ISSN 1764-2116

# Wajdi Mouawad, *Incendies*



Étude  
d'une œuvre  
intégrale

1<sup>re</sup>



# Wajdi Mouawad, *Incendies* : une tragédie contemporaine ?

Par Carole Guidicelli

## Le choix de l'œuvre

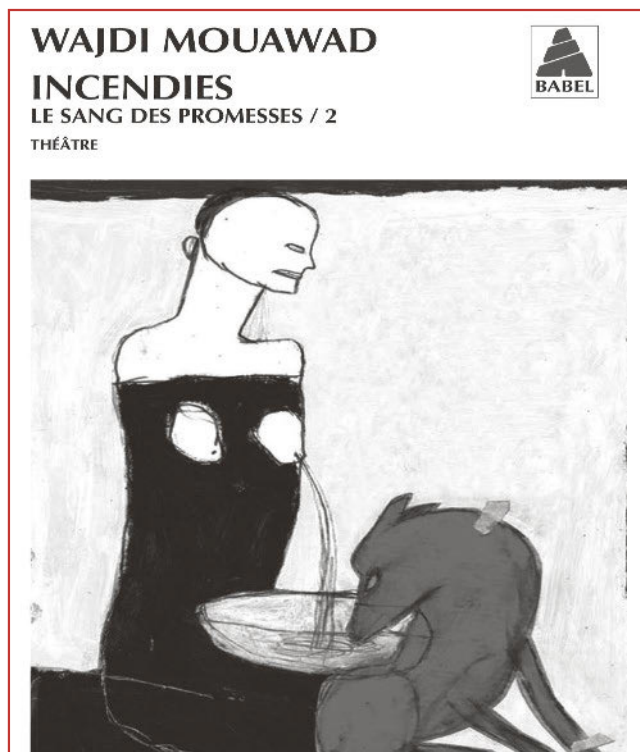
Depuis le début des années 2000, Wajdi Mouawad est l'artiste de tous les succès : consacré internationalement par une série de prix en France et au Canada, artiste associé de la 63<sup>e</sup> édition du Festival d'Avignon, directeur du théâtre français du Centre National des Arts du Canada à Ottawa, il rassemble toutes les générations à ses spectacles. C'est ainsi que les trois premiers volets de la tétralogie du *Sang des promesses*, créés d'abord séparément puis joués en intégrale, ont permis à un public de jeunes gens de voir enfin abordés au théâtre des questions qui les habitent : comment trouver sa place dans le monde ? Comment construire son identité par rapport à une histoire familiale qui est imprégnée des catastrophes de l'Histoire ? Comment supporter les horreurs du monde, ses injustices et son inhumanité ?

Mettant en jeu des situations extrêmes et suscitant des réactions émotionnelles paroxystiques, reprenant des schémas mythiques et retrouvant le plaisir de la fable et des retournements complets de situation, Wajdi Mouawad se réclame des Grecs, et en particulier de Sophocle. Pourtant, son écriture, extrêmement lyrique, rassemble de nombreux enjeux du théâtre contemporain et la construction de ses pièces doit notamment beaucoup au cinéma. Au point de rencontre des cultures arabe et libanaise francophone, française et québécoise, l'œuvre de Wajdi Mouawad mobilise des enjeux théâtraux et culturels majeurs, tout en invitant le lecteur / spectateur à examiner sa position d'être humain et de citoyen face aux horreurs de la guerre et à la barbarie contemporaine. Faire étudier *Incendies* au lycée, c'est répondre à une double exigence éducative : former un lecteur et un spectateur tout en éduquant le futur citoyen d'une démocratie occidentale.

## L'organisation du hors série

Ce hors série est classique dans son organisation d'ensemble. Vous y trouverez en effet des éléments contextuels sur l'auteur et l'œuvre, avec une attention particulière accordée à l'inscription de la pièce dans le paysage théâtral québécois. Puis vous y découvrirez une série de lectures analytiques suivies de prolongements qui vous feront entrer dans la fabrique du texte, de la mise en scène ou de l'adaptation cinématographique. Vos élèves disposeront comme à l'accoutumée de fiches présentant des notions, des outils ou des méthodes aidant à l'analyse du théâtre dans sa double spécificité : le texte et sa représentation. Deux études d'ensemble (« *Incendies* et la tragédie grecque » et « Raconter, témoigner, consoler dans *Incendies* ») proposent un parcours transversal sur les enjeux de l'œuvre et la façon dont elle articule des éléments de l'héritage théâtral occidental avec des problématiques contemporaines. Enfin, un corpus mêlant textes antiques et textes contemporains sert d'appui à un sujet-type du baccalauréat assorti d'éléments de correction.

L'originalité du hors série réside dans l'approche du texte et de la représentation. En effet, les lectures analytiques, sans négliger la dimension littéraire ni l'analyse stylistique des textes,



s'efforcent chaque fois de soulever des questions dramaturgiques spécifiques du passage du texte à la scène. Bien plus, elles sont accompagnées de propositions de supports supplémentaires (liens Internet, photos, référence à l'adaptation cinématographique de Denis Villeneuve) et de liens vers les « Prolongements ». De même, les « Prolongements » et même les « Études d'ensemble » sont conçus pour permettre aux élèves non seulement d'analyser des choix de mises en scène (françaises, belges, allemandes...) d'*Incendies* et des extraits de l'adaptation cinématographique de Denis Villeneuve, mais encore de partir à la découverte d'autres textes de Wajdi Mouawad ou d'autres versions du texte étudié, d'autres œuvres d'hommes de théâtre québécois, voire d'autres spectacles abordant des problématiques voisines. C'est ainsi que ce numéro espère réussir à mobiliser les élèves autour d'une approche du théâtre comme art vivant. Loin de proposer un texte figé, Wajdi Mouawad est en effet un dramaturge qui écrit en interaction avec le plateau, c'est-à-dire qu'il se nourrit des propositions de jeu des acteurs et réécrit sans cesse son texte en fonction des nécessités de la mise en scène.

Notre choix d'édition s'est porté sur la version réécrite du texte pour le Festival d'Avignon en 2009 : *Incendies. Le Sang des promesses / 2*, nouvelle édition, Leméac / Actes sud Babel, 2009. Toutes les citations (sauf mention contraire) y renvoient.

Conformément aux dispositions sur le droit d'auteur (Code de la Propriété Intellectuelle), la reproduction et la représentation de tout ou partie de ce numéro de la NRP notamment sur les sites web contributifs, les blogs, sont strictement interdites et passibles de sanctions pénales et civiles.

# Wajdi Mouawad, *Incendies*

|                                                         | Étapes               | Séances                                                                                                                             | Fiches |
|---------------------------------------------------------|----------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| <b>I. Étude d'une œuvre complète : <i>Incendies</i></b> | Contexte             | 1. Wajdi Mouawad : une identité multiple<br>Repères biographiques et historiques                                                    | 3      |
|                                                         |                      | 2. Wajdi Mouawad et le théâtre québécois<br>Repères, histoire littéraire                                                            | 4      |
|                                                         | Études d'ensemble    | 3. Raconter, témoigner, consoler : composition et fonctions d' <i>Incendies</i><br>Étude d'ensemble 1                               | 6      |
|                                                         |                      | 4. <i>Incendies</i> et la tragédie grecque<br>Étude d'ensemble 2                                                                    | 11     |
|                                                         | Lectures analytiques | 5. Au seuil de la pièce : le notaire<br>Lecture analytique 1                                                                        | 15     |
|                                                         |                      | 6. Les amants maudits ou l'histoire tragique de Nawal et Wahab<br>Lecture analytique 2 ou commentaire composé                       | 18     |
|                                                         |                      | 7. L'entrée en scène de Nihad : « l'homme qui joue »<br>Lecture analytique 3                                                        | 21     |
|                                                         |                      | 8. L'incendie du bus<br>Lecture analytique 4                                                                                        | 24     |
|                                                         |                      | 9. Un dénouement en forme d'épilogue<br>Lecture analytique 5                                                                        | 27     |
| <b>II. Prolongements et évaluation</b>                  | Prolongements        | 10. Variations sur la mise en scène du personnage de Nihad<br>Étude comparée, écriture d'invention                                  | 31     |
|                                                         |                      | 11. Représenter l'irreprésentable : réécriture, mise en scène et adaptation de l'incendie du bus<br>Étude comparée, lecture d'image | 32     |
|                                                         | Évaluation           | 12. Esprits criminels au théâtre : entraînement au bac<br>Évaluation / Groupement de textes                                         | 35     |
| <b>Annexe : entretien avec Stanislas Nordey</b>         |                      |                                                                                                                                     | 42     |
| <b>Corrigés des fiches élève</b>                        |                      |                                                                                                                                     | 44     |

**Éditeur :** Nathan, 25 av. P. de Coubertin 75013 Paris – **Directrice de la rédaction :** Yun Sun Limet – **Conseillère pédagogique :** Corinne Abensour – **Directeur de la publication :** Catherine Lucet – **Directeur délégué :** Françoise Fougeron – **Fabrication :** Bénédicte Gaudin – **Secrétaire de rédaction et correctrice :** Eva Badier – **Assistante d'édition Web :** Alexandra Guidal – **Assistante éditoriale :** Valérie Raffin – **Iconographie :** Clémence Grillon – **Marketing/Diffusion :** Marielle Bignos, Catherine Coat, Évelyne Delcroix. – **Impression :** NIL, Allée Louis Blériot, 58500 Clamecy – **Réalisation maquette :** CGI, 4 allée Rigny-Ussé 37170 Chambray-lès-Tours – **Publicité :** Mistral Media, Directeur commercial : Luc Lehéry ; Directeur de la publicité : David Bichot, 365 rue de Vaugirard 75015 Paris. Tél. : 01 40 02 99 00 – **Partenariats :** Christophe Vital-Durand. Tél. : 01 45 87 52 83 – **Code article :** 111334 – **N° d'édition :** 101 79 672 – **Dépôt légal :** janvier 2012 – **Commission paritaire :** 0413T83012

**Abonnement 1 an, France (5 numéros) :** 44,50 € ; **DOM/TOM :** 56,50 € ; **France (5 numéros et 2 hors-série) :** 61,50 € ; **DOM/TOM :** 73,50 € – **Abonnement 1 an papier + numérique (5 numéros et 2 hors-série) :** 63,50 € – **Numéro vert :** 0800 032 032 – **Abonnement pour la Suisse, EDIGROUP SA, abonne@edigroup.ch** – **Abonnement pour la Belgique, Edigroup Sprl, email :** abobelgique@edigroup.org – **ISSN** 1764-2116 – **Prix au n° :** 13,95 €

**Références iconographiques :** 1<sup>re</sup> de couv. : Pascal Victor/Artcomart ; p. 1 : Actes Sud ; p. 3 : © Jean-Louis Fernandez ; p. 8 : Benoîte Fanton/WikiSpectacle ; p. 10 : Benoîte Fanton/WikiSpectacle ; p. 13 : BIS/Ph. Rocco Pedicini/Archives Labor ; p. 15 : Benoîte Fanton/WikiSpectacle ; p. 19 : Benoîte Fanton/WikiSpectacle ; p. 23 : Benoîte Fanton/WikiSpectacle ; p. 28 : © Pierre Bodson ; p. 34 : © Yanick Macdonald.



## LA LIBRAIRIE SONORE

Théâtre sonore, cours, conférence, livre audio, enregistrement incarné par son auteur, discours, entretien, création sonore...  
(Re)découvrez l'histoire de la parole enregistrée

www.fremeaux.com  
Catalogue gratuit sur simple demande

FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

Tél. : 01 43 74 90 24



# Wajdi Mouawad : une identité multiple

## Objectifs :

- Découvrir un auteur contemporain au croisement de plusieurs cultures.
- Mieux connaître l'arrière-plan de l'œuvre et mieux comprendre les valeurs qu'elle véhicule.

**Durée :** 1 heure, ou plus selon le choix du professeur.

**Outil :** Internet

## Une importante sitographie

On pourra laisser les élèves explorer Internet en entrant les mots-clés « Wajdi Mouawad » sur un moteur de recherche.

On peut constater qu'un très grand nombre de sites proposent des informations sur cet auteur. Il est intéressant aussi de répertorier brièvement les types de sites qui proposent des informations biographiques sur cet auteur et leur implantation géographique.

### → Des sites français

En dehors du site officiel de l'artiste (<http://www.wajdimouawad.fr>) dont l'adresse est en France, nombreux sont les sites français à lui consacrer des pages (par exemple : <http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Wajdi-Mouawad/>), ce qui s'explique par le succès remporté par ses pièces et ses mises en scène en France. Wajdi Mouawad a par exemple été l'artiste associé du Festival d'Avignon en 2009. Il a reçu plusieurs prix en France (Molière, prix de l'Académie Française) et ses spectacles sont maintenant programmés dans de nombreux Centres Dramatiques Nationaux. Pourtant, Wajdi Mouawad a été « découvert » en France par le festival des Francophonies de Limoges et par des scènes nationales ou des théâtres moins prestigieux. Il reste très lié à ces structures avec lesquelles il entretient un rapport privilégié : le Grand T à Nantes (où il a répété plusieurs de ses spectacles), la Scène Nationale de Chambéry (où il est artiste associé), le Théâtre 71 à Malakoff (et plus généralement le réseau des théâtres de la banlieue sud de Paris).

Wajdi Mouawad est très attaché à la France, où il a émigré avec ses parents à l'âge de 8 ans et qu'il a quitté à 15 ans pour le Canada parce que leurs cartes de séjour n'ont pas été renouvelées.

### → Des sites canadiens

Wajdi Mouawad s'est installé à Montréal à 15 ans. Il a la nationalité canadienne. C'est au Québec qu'il a découvert le théâtre, s'y est formé comme comédien et a commencé à écrire et à mettre en scène (cf. sa fiche biographique sur le site officiel des auteurs dramatiques québécois : <http://www.aqad.qc.ca/pages/auteurs/mouawad-wajdi.htm>). Très tôt, il a dirigé le Théâtre de Quat'Sous à Montréal et il dirige maintenant la partie française du Centre National de Arts d'Ottawa (l'un des plus importants théâtres du pays). La moitié de ses activités de création et l'une de ses compagnies se trouvent au Québec.

### → Des sites consacrés ou liés au Liban

Wajdi Mouawad figure par exemple sur le site des écrivains libanais francophones : <http://www.najjar.org/self/> où il a une notice.

C'est un artiste pris dans un héritage arabo-franco-canadien qui imprègne fortement ses œuvres.

On pourra aussi faire rapidement chercher aux élèves quelques informations sur Internet en tapant « Liban » puis « guerre du Liban ».

Le Liban est un pays multiconfessionnel : Wajdi Mouawad vient d'une famille chrétienne maronite.

Sur l'enfance de Wajdi Mouawad au Liban, sur son rapport à l'exil, la religion, sur ses souvenirs de la guerre, il peut être judicieux de faire lire au élèves l'interview de l'artiste par Brigitte Salino publiée dans la journal *Le Monde* (édition du 08/07/2009) : « Wajdi Mouawad, enfant dans la guerre, exilé sans frontières » et consultable en ligne à l'adresse : [http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/07/wajdi-mouawad-enfant-dans-la-guerre-exile-sans-frontieres\\_1215695\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/07/wajdi-mouawad-enfant-dans-la-guerre-exile-sans-frontieres_1215695_3246.html)

Sur la tétralogie *Le Sang de promesses* et plus particulièrement sur *Incendies*, il serait bon de permettre aux élèves d'entendre directement la parole de l'artiste, d'autant plus qu'il captive généralement son auditoire :

Conférence de presse de Wajdi Mouawad pour *Littoral, Incendies, Forêts* au Festival d'Avignon le 6 juillet 2009 (<http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-7-juillet-1475?autostart>)

Rencontre avec W. Mouawad sur *Le Sang des promesses* à Montréal (10/06/2010) : <http://www.theatre-video.net/video/Rencontre-avec-Wajdi-Mouawad-2005?autostart>



Wajdi Mouawad.

# Wajdi Mouawad et le théâtre québécois

**Objectif :** Découvrir les caractéristiques principales du théâtre québécois contemporain et ce qui le distingue du théâtre français, en particulier dans le traitement de la langue.

**Durée :** 1 heure ou plus selon le choix de l'enseignant.

**Travail préalable :** Recherche sur Internet des auteurs principaux du théâtre québécois et des aspects essentiels de leurs œuvres.

Et / ou : Recherche des expressions typiquement québécoises dans la scène 2 d'*Incendies*. En proposer un classement, en fonction des personnages (qui les emploie ?), et des effets produits (comique, réalisme, expression de la colère, etc.).

**Supports vidéos possibles :**

– Extrait de la scène 2 d'*Incendies* dans la mise en scène de S. Nordey (n° 1 : « Big deal ») sur le site <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=incendies> ;

– Montage d'extraits de la mise en scène d'*Incendies* par W. Mouawad où l'on peut entendre l'accent québécois du notaire et de Simon : [http://www.espacemalraux-chambery.fr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=629&Itemid=189](http://www.espacemalraux-chambery.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=629&Itemid=189)

Enfant au Liban, adolescent à Paris, c'est au Québec, où il arrive à l'âge de quinze ans, que Wajdi Mouawad découvre le théâtre : une scène particulièrement dynamique, riche en auteurs et en metteurs en scène de premier plan, et dotée de caractéristiques bien particulières : en premier lieu, celle d'être au cœur du continent nord-américain un instrument au service de la francophonie, profondément lié, pour cela, à l'identité de la « Belle Province ». C'est d'ailleurs à Montréal qu'*Incendies* est créé en 2003, au Théâtre de Quat'Sous, une petite salle qu'il dirige alors dans un quartier populaire de la ville. Pour bien comprendre les enjeux de cette œuvre, il faut donc aussi la replacer dans son contexte d'origine.

## Une naissance tardive

L'histoire du théâtre canadien en langue française commence officiellement le 14 novembre 1606, lorsqu'un petit groupe de colons installés à Port-Royal (en Acadie), fête le retour d'une expédition, représente une pièce composée par Marc Lescarbot, *Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France*. Certains des « acteurs » improvisés se sont costumés en Indiens, d'autres en personnages mythologiques. C'est aussi le tout premier spectacle théâtral joué en Amérique du Nord...

Pourtant, le théâtre restera très longtemps

en sommeil au Canada, en raison notamment de l'hostilité du clergé (majoritairement protestant dans le Canada anglophone, et catholique pour les Québécois) qui combat ouvertement cet art déclaré immoral et dissuade les fidèles d'assister aux représentations (notamment de pièces de Corneille ou Molière que jouent les soldats des garnisons militaires, une tradition qui perdurera jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle). Au début du XX<sup>e</sup> siècle encore, seules des troupes d'amateurs et des tournées étrangères entretiennent une activité théâtrale régulière. Les compagnies qui se produisent au Canada viennent surtout des États-Unis, mais aussi d'Europe : Sarah Bernhardt vient jouer 6 fois dans ce pays entre 1880 et 1916. C'est paradoxalement le développement de la radio dans les années 1930, puis celui de la télévision dans les années 1950, qui permettent aux acteurs et aux hommes de théâtre de se professionnaliser, en leur donnant enfin la possibilité de vivre de leur art.

À côté de la présence des modèles théâtraux et des artistes venus de France, les années 1920-1950 voient se développer un spectacle original, le « burlesque », composé de sketches humoristiques où le parler populaire québécois (le joul) joue une grande place. C'est en écrivant ces spectacles que se forme l'auteur de théâtre Gratien Gélinas, dont

la pièce *Tit-Coq* (1948) est considérée comme l'acte de naissance du théâtre québécois. Deux caractéristiques majeures de ce théâtre y apparaissent en effet : la peinture réaliste de la vie quotidienne et l'attention portée à la langue populaire. Le soutien de l'État aux théâtres qui se créent alors (Théâtre du Rideau Vert, 1948 ; Théâtre du Nouveau Monde, 1951) joue un rôle décisif dans le développement et la professionnalisation du milieu théâtral.

Mais c'est à la fin des années 1960 que le théâtre trouve sa véritable place, en accompagnant et en portant à la scène la transformation rapide et profonde qui secoue la société québécoise : la « Révolution tranquille » (1959-1966) qui fait suite aux années dites de la « Grande noirceur » (le gouvernement conservateur de Maurice Duplessis, 1944-1959). L'Église catholique perd alors l'influence qu'elle avait conservée dans l'éducation et la vie culturelle, tandis qu'une nouvelle conscience nationale s'affirme vigoureusement : celle-ci ne cessera de progresser jusqu'en 1980, année du référendum sur la souveraineté du Québec (option finalement refusée par la population, qui confirmera ce choix en 1995).

*Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay (né en 1942), pièce créée en 1968 par André Brassard (futur professeur de Wajdi Mouawad lorsque celui-ci étudiera à l'École nationale de théâtre), marque avec éclat le coup d'envoi du théâtre québécois contemporain. C'est aussi le manifeste d'une forme de « théâtre du quotidien » canadien, proche de celui de Michel Vinaver ou de Jean-Paul Wenzel en France : banalité de la situation dramatique (une « party » de collage de timbres promotionnels réunissant une quinzaine de femmes), critique sociale implicite (notamment de l'empreinte du catholicisme), usage très important du joul. À la suite du choc causé par cette pièce, le théâtre québécois va s'orienter résolument vers le questionnement de la société contemporaine, marquant aussi de cette manière sa volonté de se libérer de l'influence de la culture française pour affirmer son identité.

## La variété des écritures contemporaines

Il serait erroné, cependant, de réduire la diversité des écritures théâtrales canadiennes-françaises à cette veine réaliste que poursuit par exemple Marie Laberge (née en 1950). Plusieurs auteurs, dont Tremblay lui-même,

expérimentent différentes esthétiques. En pleine « Grande noirceur », le mouvement automatiste (variante canadienne du surréalisme) publie un manifeste, « Refus global » (1948), qui restera longtemps un point de référence dans la vie artistique québécoise, et l'un de ses membres, Claude Gauvreau, compose plusieurs pièces de théâtre, notamment *La Charge de l'original épormyable* (1956, créée en 1974) et *L'Asile de la pureté* (1953, créée en 2003). Cette dernière joue un rôle déterminant dans la naissance de l'écriture théâtrale de Wajdi Mouawad, qui la découvre en la travaillant pendant sa première année d'études à l'École nationale de théâtre : comme il l'écrit dans la préface de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* (Actes Sud-Papiers / Leméac, 2004), la découverte de l'écriture de Gauvreau a été pour lui un « incendie », mais elle lui a permis de « trouver une structure » et d'« articuler sa colère ».

Parmi les autres figures essentielles de l'écriture théâtrale québécoise, l'auteur, comédien et metteur en scène d'origine française Jean-Pierre Ronfard (1929-2003) a joué un rôle très important, à la tête du Nouveau Théâtre Expérimental pour lequel il compose notamment une « épopée sanglante et grotesque », *Vie et mort du roi boîteux* (1981-1982), vaste cycle truculent et festif de six pièces et un épilogue transposant le grand théâtre du monde shakespearien dans un quartier populaire de Montréal. Les jeux de réécriture et les clins d'œil à la mémoire culturelle sont fréquents : Robert Gurik (né en 1932) transpose Shakespeare dans la société canadienne contemporaine pour écrire *Hamlet, prince du Québec* en 1968, tandis que Normand Charette (né en 1954) fait s'entre-déchirer les six personnages féminins de *Richard III* dans *Les Reines* (1991). Une forte tendance à la méta-théâtralité se rencontre aussi, par exemple dans *Les Féluettes ou la Répétition d'un drame romantique* (1987) de Michel-Marc Bouchard (né en 1958), où sont enchâssés des extraits du *Martyre de Saint-Sébastien* de Gabriele d'Annunzio. Enfin, les formes nouvelles d'écriture théâtrale sont expérimentées par Daniel Danis (né en 1962) dont l'œuvre, souvent jouée en France (*Cendres de cailloux*, 1992 ; *Le Chant du dire-dire*, 1996), brouille les frontières génériques entre poème, théâtre et récit.

Le travail de réécriture perceptible dans *Incendies*, comme la variété des registres et des genres, s'inscrit donc dans les directions

explorées par un milieu théâtral riche et original. On peut aussi voir dans l'attention portée aux personnages féminins l'influence d'une tradition propre à la dramaturgie québécoise, où les groupes de théâtre féministe ont joué un rôle important ; en témoigne, aujourd'hui, l'œuvre de Carole Fréchette (née en 1949), par exemple *Le Collier d'Hélène* (1999) ou *Jean et Béatrice* (2002).

## L'influence de Robert Lepage

Pourtant, l'influence québécoise la plus forte sur Mouawad vient du metteur en scène Robert Lepage (né en 1957), membre du Théâtre Repère puis fondateur de la compagnie Ex Machina en 1993. Créateur de spectacles à forte dimension visuelle et faisant appel aux nouvelles technologies, Lepage est aussi l'auteur de vastes fresques dramatiques (*La Trilogie des dragons*, 1985-1987 ; *Les Sept Branches de la rivière Ota*, 1994-1996) qui ont beaucoup de points communs avec l'œuvre de Mouawad : l'insertion des destins individuels dans l'histoire collective, l'entrecroisement des fils narratifs, l'alternance de tableaux situés dans des espaces-temps différents, un recours appuyé aux procédés mélodramatiques. Wajdi Mouawad lui rend explicitement hommage dans *Seuls* (2008) : il y joue, seul en scène, le rôle d'un Québécois d'origine libanaise, auteur d'une thèse sur Lepage, et qui cherche à rencontrer celui-ci pour écrire sa conclusion... En 2009, *Ciel(s)*, dernier volet du *Sang des promesses*, porte aussi l'empreinte des créations de Lepage en expérimentant une écriture reposant sur l'interaction avec les images projetées et la mise en réseau.

## Le parler québécois dans *Incendies*

Mouawad fait généralement, dans son œuvre, un usage mesuré des particularismes du français québécois, lui conférant ainsi des fonctions dramaturgiques précises : celles de traduire la colère ou l'émotion, mais aussi d'ancrer certains personnages dans la réalité quotidienne de la société canadienne. Il est significatif, par exemple, que Simon, dans *Incendies*, soit celui qui y a massivement recours. Ce sont des locutions empruntées à l'anglais (« *you bet* », « *big deal* »), mais insérées dans une phrase en français, et surtout les jurons, les fameux « sacres » québécois, dont le rapport avec la religion garde la trace du temps où ils avaient valeur de blas-

phèmes : « tabarnak » (de « tabernacle »), « hostie », « crisse » (de « Christ ») ou « s'en câliser » (« s'en moquer » ; verbe dérivé de « calice »), etc. Cela enracine le jeune homme dans un milieu populaire (de même que la boxe qu'il pratique), mais surtout dans une forte identification à ce qu'il croit être son pays de naissance, et souligne le conflit qui l'oppose à sa sœur jumelle lorsque celle-ci décide d'accomplir la quête voulue par leur mère. Quant au notaire Hermile Lebel, il utilise aussi des expressions québécoises lorsqu'il est ému ou se met en colère : « coudonc » (« écoute donc »), « ou bedon » (« ou bien »), « torpinouche » (dérivé atténué de « torieu », qui vient de « tort à Dieu »). Mais, tout comme il transforme par des à-peu-près les expressions figées en français (« ça lui ressemble comme deux couteaux », « regarde-moi bien dans le flanc des yeux »), il fait parfois de même pour certaines locutions typiquement québécoises, par exemple lorsqu'il dit à Chamseddine « Vous êtes connu comme Caracas dans la Passion » (au lieu de Barrabas), créant ainsi un allègement comique à l'intérieur du texte.

## Sites Internet

### Extraits vidéo du spectacle *Seuls* de W.

#### Mouawad :

<http://www.theatre-video.net/video/Seuls-extrait-video>

<http://vimeo.com/12232339>

### Sur l'auteur et metteur en scène Robert Lepage :

Petit film / portrait (6 mn environ) : [http://www.onf.ca/film/robert\\_lepage1/](http://www.onf.ca/film/robert_lepage1/)

### Dictionnaires du québécois :

<http://www.dictionnaire-quebecois.com/>

<http://www.joualvert.com/html/francais.html>

### Ressources sur l'écriture théâtrale canadienne-française :

Centre des Auteurs Dramatiques (Québec et Canada) : [http://www.cead.qc.ca/\\_accueil](http://www.cead.qc.ca/_accueil)

Association Québécoise des Auteurs Dramatiques : <http://www.aqad.qc.ca/>

### Histoire du théâtre au Québec :

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTF0007940>

<http://theatre.ameriquefrancaise.org/> (site pédagogique interactif)

# Raconter, témoigner, consoler : composition et fonctions d'*Incendies*

À quel moment un cadavre devient-il un cadavre historique ?  
Combien d'années faut-il pour qu'un carnage appartienne à la littérature ?  
Peter Brook, *L'Espace vide*

## Objectifs :

- Analyser la composition d'une pièce de théâtre.
- Analyser les implications de cette composition par rapport à l'effet recherché sur le lecteur / spectateur.
- Mieux connaître l'arrière-plan de l'œuvre et mieux comprendre les valeurs qu'elle véhicule.

**Durée :** 2 heures ou plus, selon les choix du professeur.

## Travail préparatoire :

On pourra préalablement demander aux élèves :

- d'établir le schéma actantiel de la pièce en prenant d'abord les jumeaux, puis Nawal comme sujet ;
- de repérer des scènes où le présent de Jeanne et de Simon s'entremêle à des scènes appartenant au passé de Nawal et d'identifier comment le texte bascule d'une époque à une autre (est-ce un bruit, une parole prononcée par l'un des personnages en scène ou autre chose qui provoque le flash-back ?) ;
- de reconstituer la chronologie des événements de la vie de Nawal puis celle des jumeaux. Que nous apprend le parcours des personnages dans le temps et dans l'espace ? Quel est l'effet produit par le choix de Mouawad d'entrecroiser les épisodes de la vie de Nawal et ceux de la quête des jumeaux ?

## Autres supports possibles

### Documents textuel et vidéo sur l'approche dramaturgique et scénique de Stanislas Nordey

Pour une approche plus concrète de la structure particulière de la pièce, des difficultés qu'elle pose à un metteur en scène et des solutions que celui-ci peut imaginer pour les résoudre, on pourra se reporter à l'**interview avec le metteur en scène Stanislas Nordey** (p. 42). On pourra aussi montrer aux élèves le reportage suivant qui permet d'avoir un aperçu des solutions scéniques trouvées par Nordey :

[http://www.dailymotion.com/video/x6mn8b\\_incendies-une-saga-familiale-sur-fo-creation](http://www.dailymotion.com/video/x6mn8b_incendies-une-saga-familiale-sur-fo-creation)

### Sur l'enjeu du témoignage dans *Incendies* et l'aspect judiciaire

Les circonstances mêmes de la fiction nous placent dans le contexte d'un procès : celui du bourreau Abou Tarek pour ce que le droit pénal international qualifie aujourd'hui

d'« acte de torture et de barbarie », voire de « crime contre l'humanité » (cf. l'article 6 du statut du Tribunal de Nuremberg, Charte de Londres, 8 août 1945, résolution de l'ONU du 13 février 1946). Pour en savoir plus : voir le site <http://www.crimeshumanite.be> avec notamment la rubrique « législation ».

### Sur la question du témoignage au théâtre et sur la façon dont cet art peut aborder la question de la guerre civile et des génocides

Il peut être intéressant de faire découvrir aux élèves le spectacle *Rwanda 94* du Groupov (collectif d'artistes installé à Liège et fondé en 1980 par le metteur en scène Jacques Delcuvellerie) qui s'ouvrait par le témoignage de Yolande Mukagasena, une rescapée des massacres. On prendra bien soin, dans ce cas, de préparer les élèves à ce récit éprouvant mais aussi de permettre, après visionnage d'extraits de la captation du spectacle ou bien du documentaire de Marie-Claude Collard sur le projet (*Rwanda. à travers nous l'humanité*), un temps de parole suffisant pour que les élèves puissent exprimer

leur émotion et analyser la démarche du Groupov. Un travail commun avec le professeur d'histoire autour des guerres civiles et des génocides peut être bienvenu.

Site de référence : <http://www.groupov.be/index.php/spectacles/show/id/9>

On peut se procurer la captation du spectacle en contactant directement le Groupov (voir contact sur leur site, rubrique « Films »).

Le texte du spectacle avec le témoignage liminaire de Yolande Mukagasena est publié : Groupov, *Rwanda 94 : une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, éditions théâtrales, 2002.

Numéro double de la revue *Alternatives théâtrales*, n° 67-68, avril 2001 : *Rwanda 94, le théâtre face au génocide : Groupov, récit d'une création*. Numéro disponible au format pdf à l'adresse : <http://www.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/67-68>

## Le goût de l'histoire

En revendiquant fortement l'acte de raconter des histoires, Wajdi Mouawad se distingue de bien des auteurs dramatiques de langue française comme Beckett, Ionesco, Novarina ou Minyana. Dans *Architecture d'un marcheur*, un livre d'entretiens avec Jean-François Côté, il déclare, à propos de sa pièce *Littoral* :

« Ceux qui l'ont appréciée, je crois qu'ils ont aimé avant tout que quelqu'un leur raconte une histoire. Ce qui devient de plus en plus rare. Walter Benjamin dit : "Nous ne savons plus raconter des histoires, nous ne savons plus que nous plaindre." »

*Le Sang des promesses* est imprégné des catastrophes de l'Histoire (guerre du Liban pour *Littoral* et *Incendies* ; Première et Seconde Guerres mondiales, déportation et massacre à l'École Polytechnique de Montréal pour *Forêts* ; terrorisme pour *Ciels*). Wajdi Mouawad nourrit plus particulièrement sa pièce *Incendies* du travail de la photographe Josée Lambert et des témoignages qu'elle a recueillis de femmes incarcérées et torturées dans des prisons libanaises pendant la guerre civile (cf. Postface de Charlotte Farcet à l'édition d'*Incendies*). Il choisit de faire une large place à ces éléments, malgré la difficulté, voire la quasi-impossibilité de montrer, ou même de mettre en récit certains faits ou certaines expériences parce qu'ils se situent aux limites de l'humain, donc au-delà des mots et des



capacités de figuration de la représentation théâtrale. Son geste créateur repose donc sur ce paradoxe : comment rendre compte des catastrophes du monde tout en dépassant la plainte ? Comment trouver la force et le plaisir de raconter sans trahir l'exigence de vérité ? Que peut en définitive la fiction face aux malheurs du monde ?

De plus, raconter des histoires avec des situations aussi éprouvantes pour les personnages implique nécessairement un fort investissement émotionnel de la part du spectateur. Si le théâtre est, comme le définit Wajdi Mouawad dans la préface d'*Incendies*, le lieu de la « consolation impitoyable », quelles en sont les modalités ?

## L'histoire racontée et son agencement

Le début d'*Incendies* place les personnages devant la nécessité de prendre en charge la dépouille d'un proche. Comme c'était déjà le cas dans *Littoral*, le premier volet du *Sang des promesses*, où Wilfrid devait trouver un lieu de sépulture pour son père, *Incendies* montre les jumeaux, Jeanne et Simon, confrontés aux dernières volontés de leur mère qui fixe très précisément les modalités de ses funérailles :

« Enterrez-moi toute nue  
Enterrez-moi sans cercueil  
Sans habit, sans écorce  
Sans prière  
Et le visage tourné vers le sol. [...]   
Aucune pierre ne sera posée sur ma tombe  
Et mon nom gravé nulle part. »  
(pp. 17-18)

Le catalyseur de l'histoire est précisément la quête à laquelle Nawal, leur mère, contraint les jumeaux avant de pouvoir lui donner une véritable sépulture :

« Lorsque ces enveloppes auront été remises à leurs destinataires [les père et frère des jumeaux]

Une lettre vous sera donnée  
Le silence sera brisé  
Et une pierre pourra alors être posée sur ma tombe. » (pp. 17-18)

Ceux-ci doivent en effet retrouver leur père et leur frère, alors qu'ils ignoraient complètement leur existence. Un pacte, ou plutôt une forme de promesse, scellée par un testament, lie donc les vivants à la morte. Ce ne sont pas les liens d'affection qui priment ici, mais ceux du sang. *Incendies* se présente

alors d'emblée comme une quête des origines : qui est leur père ? Qui est leur frère ? Quelle est la véritable histoire de Jeanne et Simon ?

Dans *Incendies*, l'enchaînement de l'action dramatique découle directement de la situation posée en ouverture de la pièce et du catalyseur qu'est la quête imposée par Nawal. Rien n'arrive donc par hasard.

Cette histoire s'apparente au départ à une enquête policière qui repose sur une double énigme : que sont devenus le père et le frère de Simon et Jeanne ? Pour la résoudre, ils ont à leur disposition plusieurs indices matériels : le cahier rouge, la veste en toile verte avec l'inscription « 72 » et une photo.

Fidèlement accompagnés par Hermile Lebel tout au long de la pièce, les jumeaux ne rencontrent pas d'opposants à leur enquête : au contraire, tous les personnages qu'il croisent, jusqu'au chef de guerre Chamseddine, leur fournissent les renseignements qu'ils recherchent ; tout au plus sont-ils mis en garde sur la vérité qu'ils vont découvrir.

En revanche, certains indices constituent des fausses pistes auxquelles le spectateur lui-même se laisse prendre. Le premier concerne l'identité de la « femme qui chante ». Au départ, cette périphrase désigne Sawda ; mais à partir du moment où Nawal est incarcérée à Kfar Rayat, c'est elle qui est surnommée ainsi. Ce changement permet un premier retournement de situation. Le même procédé est utilisé au sujet de l'enfant que Nawal a eu en prison et qui est censé être ce frère que Simon et Jeanne doivent retrouver (page 95). Or, il n'en est rien, puisqu'ils découvrent qu'ils sont eux-mêmes les enfants mis au monde à Kfar Rayat et fruits du viol de Nawal par le bourreau Abou Tarek (page 99). Ces fausses pistes renforcent l'efficacité dramatique et rendent encore plus saisissant le renversement final. Grâce à elles, Wajdi Mouawad peut par exemple multiplier les retournements de situation et les péripéties de reconnaissance sur plusieurs scènes (Nihad reconnu comme bourreau puis comme fils par Nawal ; comme bourreau et père, puis comme frère par Jeanne et Simon ; Nihad qui apprend qu'il est père, puis fils puis frère).

Les fils narratifs se mêlent et créent parfois de l'opacité, au point que les jumeaux se retrouvent troublés, déconcertés voire perdus. Pourtant, cette opacité et ces effets de trouble, voire d'aveuglement, sont sciem-

ment recherchés par l'auteur. Celui-ci est en effet grand admirateur des tragédies de Sophocle parce que, selon lui, elles montrent un personnage pris dans une crise où il ne voit plus rien avant que brusquement la révélation ne se produise et qu'il ne sorte de son erreur. *Le Sang des promesses* et *a fortiori Incendies* épousent ce même mouvement menant à un coup d'éclat final, un retournement aussi fort que le passage de l'aveuglement à la lumière pour Œdipe.

Plus qu'une enquête, *Incendies* est donc une véritable quête initiatique qui, outre Sophocle, prend pour modèle deux lois ou théories mathématiques, lesquelles se distinguent par leur caractère insoluble ou indémontrable. La « théorie des graphes » exposée par Jeanne, la mathématicienne de la famille, est une façon de formaliser le nœud de la pièce et de poser le problème de la constitution de la famille Marwan.

L'autre théorie est une suite mathématique qui là aussi formalise l'irreprésentable, à savoir que  $1 + 1 = 1$ . Si une suite mathématique permet d'établir la validité de cette équation, alors il est aussi possible dans la réalité que le frère et le père de Simon et de Jeanne ne soient qu'une seule et même personne. La vérité à découvrir est aussi de l'ordre de la révélation mathématique.

*Incendies* est donc une pièce déconcertante, qui crée du trouble, sème de la confusion et du désordre, et en même temps une œuvre qui relève de l'évidence mathématique.

Déconcertante, *Incendies* l'est parfois aussi par sa structure et les principes qui l'organisent.

Elle est découpée (dans la version de 2009) en quatre parties assez équilibrées en nombre de pages et de scènes et intitulées « Incendie de Nawal », « Incendie de l'enfance », « Incendie de Jannaane » et « Incendie de Sarwane ». Chaque personnage passe par l'épreuve du feu, ce qui crée vide et silence en lui. À ce parcours des trois protagonistes de la pièce s'ajoute l'enfance, ici personnifiée. « Incendie de l'enfance » culmine avec l'incendie du bus et l'image d'un enfant brûlé vif sous les yeux de Nawal.

Les titres des scènes ou séquences de chaque partie peuvent en résumer le thème ou l'enjeu (« 2. Dernières volontés »), désigner un lieu ou un espace (explicitement : « 24. Kfar Rayat », « 32. Désert » ou de manière métonymique et insolite : « 19. Les



*Incendies*, mise en scène Stanislas Nordey avec Charline Grand (Nawal à 14 ans), Claire Ingrid Cottanceau (Nawal à 40 ans), Véronique Nordey (Nawal à 60 ans).

pelouses de banlieue ») ou encore un personnage, par son prénom (« 34. Chamseddine »), sa fonction (« 1. Notaire ») ou par une périphrase caractérisante (« 31. L'homme qui joue »). Ces titres peuvent aussi renvoyer à un objet ou une action liés à la quête (« 16. Par où commencer », « 18. Photographie et autobus du Sud », « 26. La veste en toile verte », « 36. Lettre au père », « 37. Lettre au fils », « 38. Lettre aux jumeaux »). Mais certains titres sont plus métaphoriques : « 20. Le cœur même du polygone », « 21. La guerre de cent ans », « 23. La vie est autour du couteau » (quand Sawda tue un homme pour la première fois), « 35. La voix des siècles anciens », « 30. Les loups rouges » (évoque une peur d'enfance, image présente aussi dans la pièce *Un obus dans le cœur*). Quelques-uns encore marquent une révélation (« 29. La parole de Nawal ») ou soulignent même la dimension initiatique de l'épisode (« 28. Les noms véritables », « 35. La voix des siècles anciens »). Ce sont toujours des titres programmatiques.

La numérotation continue des scènes de 1 à 38 marque bien l'idée d'une seule action d'une partie à l'autre de la pièce. Elle place aussi l'épisode de l'incendie du bus au centre de l'œuvre, comme un point de bascule pour Nawal, mais aussi pour Jeanne qui, en entendant ce récit de la bouche d'Hermile, décide de partir dans le pays natal de sa mère pour en savoir plus sur elle.

Si l'on s'attache maintenant à la structure spatio-temporelle, c'est l'impression d'éclatement qui s'impose d'abord, puisque le texte nous fait passer d'un espace-temps à l'autre par le biais d'allers-retours entre la quête des jumeaux et les épisodes de la vie de Nawal. Cependant, ces épisodes nous sont donnés de manière chronologique : le premier retour dans le passé nous ramène au temps des amours de Nawal, à 14 ans, avec Wahab (« 5. Ce qui est là »). Puis nous assistons à la séparation, à l'accouchement, au départ du village, au retour au village pour y graver l'épithaphe de sa grand-mère et la rencontre avec Sawda ; le fil des années se déroule ainsi jusqu'au témoignage de Nawal, à 60 ans, au procès d'Abou Tarek. En ce qui concerne les jumeaux, nous suivons la chronologie de leur enquête, avec un départ du Québec et un retour dans ce même pays (la pièce commence devant le bureau d'Hermile Lebel et y revient). Entre-temps, croyant suivre le fil de la vie de Nawal, c'est le leur qu'ils remontent en arrivant au jour de leur naissance et en découvrant l'identité de leur père. La pièce se construit donc autour d'entrecroisements temporels qui segmentent l'action.

Pour ce qui est de l'espace, l'organisation est tout aussi complexe. Les lieux, du moins dans les premières scènes, sont chaque fois clairement définis dans la didascalie initiale : « Bureau de notaire » (p. 13), « salle de

cours où enseigne Jeanne » (p. 26), « Aube. Forêt. Rocher. Arbres blancs. » (p. 32), « Maison de Nawal » (p. 35), « une chambre » (p. 37), etc. Au fil de la pièce, ce n'est plus toujours le cas et les lieux sont parfois sous-entendus. L'espace n'est jamais très précisément décrit (nulle didascalie de type beckettien). Les informations données à ce sujet restent des repères minimaux pour que le lecteur ne soit pas gêné dans sa lecture. Wajdi Mouawad a en effet décidé d'effacer tout ancrage spatio-temporel qui situerait précisément l'histoire dans la guerre du Liban.

Le metteur en scène et le scénographe peuvent donc se sentir très libres. Cependant, la difficulté réside dans le fait que les épisodes du passé de Nawal par exemple font souvent irruption dans le temps présent des jumeaux et agissent alors comme un facteur de perturbations spatiales. L'espace, affecté par ces phénomènes, devient une donnée mouvante.

La structure d'*Incendies* repose ainsi sur la mise en œuvre de principes contraires, comme l'unité et la fragmentation.

Au niveau textuel, la pièce se caractérise par l'importance d'éléments écrits non théâtraux : un testament, trois lettres, un témoignage dans un cahier. La progression vers la vérité passe par la parole écrite et Nawal. Murée dans le silence les dernières années de sa vie, elle s'exprime par des écrits qui traversent le temps en la rendant présente à ses enfants par-delà la mort (au point que ces écrits sont le plus souvent prononcés sur scène par une actrice jouant Nawal). Les lettres de Nawal ainsi que son testament sont aussi le lieu d'une langue qui tend vers le poétique notamment par la disposition du texte sur la page et certains procédés d'écriture (cf. lecture analytique 5, Un dénouement en forme d'épilogue, p. 27).

Au fil des scènes, nous suivons le point de vue de Jeanne et Simon : nous, lecteurs ou spectateurs, les accompagnons dans leurs découvertes. Pourtant, nous avons accès à des informations qui ne leur sont pas données, grâce à des scènes où nous voyons Nawal et donc, nous pouvons avoir l'impression d'être d'un coup dotés du don d'ubiquité. En fait, ce sont les écrits qui livrent aux jumeaux les éléments essentiels de leur histoire. Le « cahier rouge » légué à Simon contient le témoignage de Nawal lors du procès d'Abou Tarek. Ce cahier, sorte de journal intime de la défunte, authentifie donc

la découverte des jumeaux sur leur véritable filiation. Les documents textuels (lettres et cahier) servent ainsi à légitimer l'histoire racontée dans *Incendies*.

## Simultanéité des actions scéniques et fragmentation du dialogue

La pièce produit souvent l'impression d'un vaste puzzle dont il faudrait assembler les morceaux, si bien que les actions ne sont plus toujours immédiatement lisibles pour le lecteur / spectateur. Par exemple, à la fin de la scène 4, une intrusion sonore (l'appel que s'envoient Nawal et Wahab) sert d'introduction au retour dans le passé de Nawal, tandis que ce *flash-back* est annoncé par ce que dit Hermile Lebel : « Votre mère a connu votre père quand elle était très jeune ». C'est exactement le même procédé qui est utilisé pour introduire la scène de l'autobus (scène 19) :

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. 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... (pp. 71-72)

Le récit du notaire pourrait se poursuivre, mais l'appel de Sawda est destiné à provoquer l'apparition de Nawal pour qu'elle vienne elle-même nous raconter directement ce dont elle a été témoin.

Il est néanmoins troublant de constater que ces espaces-temps ne sont pas simplement parallèles, mais que leurs personnages respectifs peuvent entrer en contact, comme Sawda s'adressant à Jeanne. Ces effets d'entrecroisement et de fragmentation des dialogues fracturent le temps au sein d'une même scène : le temps théâtral est donc bien ce « plus que présent » (pour emprunter une expression au metteur en scène Daniel Mesguich) où le présent d'énonciation d'une scène est chargé de tout le poids du passé. Tout a déjà eu lieu, mais tout se rejoue dans un éternel présent.

Il arrive même que Wajdi Mouawad aille plus loin encore en faisant dialoguer directement les vivants et les morts. C'est ainsi que Nawal apparaît au moment où Simon craint d'affronter sa part de la quête : « *J'ai besoin de tes poings pour briser le silence. [...] Il te faut à présent trouver le véritable nom de ton frère.* » (p. 106). Ni fantôme, ni hallucination, ni manifestation assumée d'un au-delà, ni voix intérieure de Simon, elle se présente simplement pour le remettre sur le chemin de l'accomplissement de la promesse.

S'il arrive donc que les morts s'adressent aux vivants dans *Incendies*, c'est pour faire avancer l'action. Celle-ci a en effet la particularité, dans la pièce, de résulter du libre jeu d'alternance, de superposition et d'association de différents niveaux narratifs. Le spectateur se laisse entraîner dans ce jeu en vertu d'une convention théâtrale à laquelle il accepte d'adhérer.

De manière générale, l'action scénique, démultipliée, ne met pas pour autant en péril l'unité de l'histoire ; au contraire, elle permet de la préciser et d'en développer tous les aspects. De même, la quête des jumeaux, loin d'être déviée par ces nouveaux éléments, en est enrichie. En effet, le spectateur, qui souvent se retrouve en position de témoin de scènes du passé, a accès à des informations plus complètes que Simon et Jeanne sur les événements. Si les actions sont multiples, le dénouement reste unique en rassemblant tous les fils narratifs.

Pourtant, l'histoire racontée par *Incendies* demeure lacunaire, puisqu'elle passe sous silence des éléments importants. Par exemple, alors que nous prenons connaissance du témoignage de Nawal au procès d'Abou Tarek, nous ne savons rien du verdict de ce procès. Par la suite, les jumeaux vont remettre à leur père / frère les deux lettres écrites par Nawal, mais nous ne savons pas quel impact la révélation sur l'identité de sa mère a sur Nihad. Sortira-t-il vraiment transformé par ce retournement de situation qu'est l'expérience de la reconnaissance ? Le choix est placé entre les mains du metteur en scène, qui orientera l'interprétation du comédien dans une direction ou une autre, à moins qu'il ne préfère cultiver le mystère, laissant ainsi le soin au spectateur d'imaginer la suite.

## Une parole au service de l'action

Il arrive que la parole elle-même soit action, par exemple lors du dialogue conflictuel (ou *agon*) entre la toute jeune Nawal, enceinte, et sa mère, Jihane. L'objectif de la mère est de nier purement et simplement l'existence de l'enfant. La souffrance ressentie par Nawal se transforme alors en contre-attaque, c'est-à-dire en action :

JIHANE. Sèche tes larmes !

NAWAL. C'est toi qui pleures ! (p. 36)

Le plus marquant dans l'écriture de Mouawad reste sans doute l'utilisation d'une parole métaphorique programmatrice ou génératrice d'action. Ainsi le parcours des jumeaux dans la pièce est-il signalé par au moins deux expressions métaphoriques. La première est celle que Nawal adresse à ses enfants Jeanne et Simon dans son testament : « *L'enfance est un couteau planté dans la gorge. On ne le retire pas facilement.* » (p. 18) Cette métaphore est reprise à la dernière scène, dans la lettre que Nawal destinait, au final, aux jumeaux une fois leur tâche accomplie : même s'il est dur de perdre son innocence, il faut regarder la vérité dans toute son atrocité pour pouvoir grandir.

La parole métaphorique prend même un tour prophétique par la voix de Malak, le paysan qui a sauvé Jeanne et Simon à leur naissance. Celui-ci répète à Jeanne et Simon la prédiction faite le jour de leur naissance : « *Les fruits de la femme qui chantent sont nés du viol et de l'horreur, ils sauront renverser la cadence des cris perdus des enfants jetés dans la rivière.* » (p. 101)

Porte-parole de tous les enfants morts du bourreau Abou Tarek, les jumeaux se présentent devant leur père pour lui rappeler ses crimes ; enfants issus de l'horreur, ils défendent le parti de la vie, de la beauté, et de l'humanité.

## Témoigner et consoler

La quête de la parole juste pour rendre compte des horreurs du monde incite Mouawad à convoquer la figure du témoin : Nawal a été témoin de l'embrasement d'un bus de civils par des miliciens, Nawal victime de torture et de viol témoigne contre son ancien bourreau dans un tribunal pénal international.

Ainsi reconstitué, le témoin porte sa parole de survivant, mais parle aussi pour tous ceux qui n'ont pas survécu : « *Beaucoup de morts, s'ils se réveillaient de leur lit de douleurs, pourraient aussi vous reconnaître et reconnaître le sourire de votre horreur* » (p. 101).

Témoin de l'inhumain, Nawal est plus habitée par une exigence de justice que par un devoir de mémoire. Le mot-clé de son témoignage est le verbe « reconnaître ». Elle reconnaît son bourreau, elle attend qu'il la reconnaisse : pas simplement qu'il se souvienne d'elle, mais qu'il reconnaisse ses crimes envers elle. La pièce est animée d'une foi en la justice : le bourreau est arrêté et jugé, les victimes vont pouvoir se faire entendre et obtenir réparation. À cet égard, le film de Denis Villeneuve opère un choix peut-être plus cynique : il n'y a pas de procès et l'ancien bourreau vit en toute impunité dans le même pays que sa victime, ne cherchant pas même à se cacher, ne s'inquiétant même pas de la croiser dans un lieu public.

Nawal cependant s'autorise une vengeance personnelle : « *Je vous promets*, dit-elle à Abou Tarek au tribunal, *qu'un jour ou l'autre ils [les jumeaux] viendront se mettre debout devant vous, dans votre cellule, et vous serez seul avec eux comme j'ai été seule avec eux*

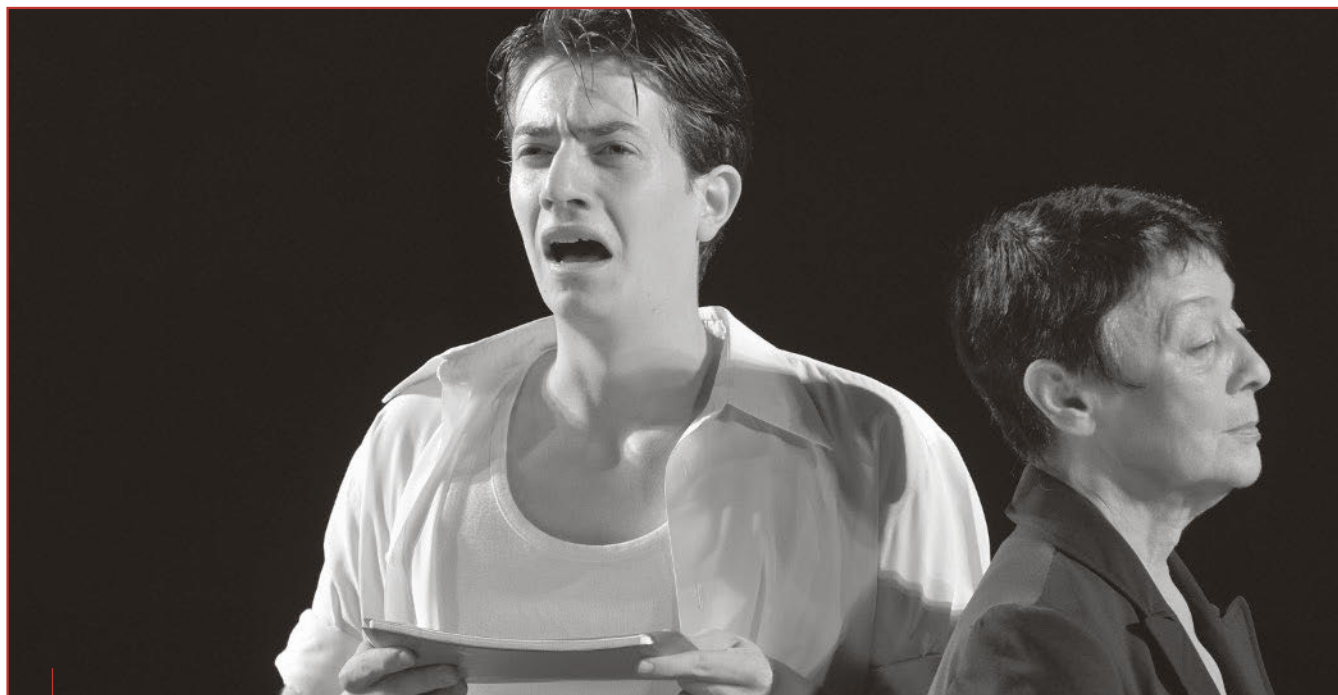
*et, tout comme moi, vous ne saurez plus rien du sentiment de l'existence.* » (p. 103)

Quand elle est contrainte de voir en Abou Tarek / Nihad le fils perdu qu'elle a tant aimé sans le connaître, Nawal rédige deux lettres à son intention : une lettre de haine où s'exprime son désir de vengeance (la « lettre au père ») et une lettre d'amour (la « lettre au fils ») où elle donne de l'espoir et trouve même des mots de consolation : « *Sois patient. / Au-delà du silence, / Il y a le bonheur d'être ensemble. / Car rien n'est plus beau que d'être ensemble.* » (p. 129)

La scène est ainsi le lieu d'une « consolation impitoyable », comme le dit Wajdi Mouawad dans la préface d'*Incendies*. L'acte même de consoler serait une épreuve, puisqu'il implique chaque fois pour Nawal une dissociation presque schizophrène : consoler l'enfant de l'amour alors qu'il est le bourreau et l'objet de la haine ; consoler et aimer Simon et Jeanne qui sont beaux, sensibles, intelligents, mais sont les enfants du viol et de l'horreur. Au final, ce sont Simon et Jeanne qui l'emportent par leurs actes. Alors Nawal leur fait un cadeau : elle leur offre la promesse qu'elle a faite à sa grand-mère Nazira. « *Lorsque l'on vous demandera votre histoire, / Dites que votre histoire, son origine, / Remonte au jour où une jeune fille / Revint à son village natal*

*pour y graver le nom de sa grand-mère Nazira sur sa tombe.* » (p. 132). Non seulement cette promesse fonde une nouvelle identité familiale pour les jumeaux, mais elle est aussi un talisman contre la colère et le cycle de la vengeance en réaffirmant la valeur de la parole, de l'écriture et de la pensée : apprendre à « lire, écrire, compter, parler » (p. 41). En effet, dans *Incendies*, les personnages subissent le cycle de la répétition du malheur, depuis la colère transmise de mère en fille, les enfants arrachés à la naissance transportés dans des seaux comme des déchets pour être soit abandonnés soit noyés, la surenchère d'actes violents et meurtriers que chacun des camps mène en représailles sur l'autre camp. « Il n'y a point de limite aux crimes des hommes », écrivait déjà Sénèque dans *Thyeste*.

À cet égard, Jeanne et Simon sont en quelque sorte des spectateurs modèles qui médiatisent notre regard de spectateurs sur la catastrophe. La « consolation impitoyable » telle que la conçoit Wajdi Mouawad est destinée à produire chez le spectateur des chocs émotionnels très violents. Elle exige donc de regarder le visage de Gorgô en face, c'est-à-dire d'accepter de voir l'état de l'inhumanité dans le monde.



Damien Gabriac (Simon) et Véronique Nordey (Nawal à 60 ans) dans la mise en scène de Nordey, Théâtre de la Colline, Paris, octobre 2008.



# Incendies et la tragédie grecque

**Objectif :** Découvrir la tragédie grecque et réfléchir à son influence sur l'écriture d'*Incendies*.

**Durée :** 2 heures.

**Travail préalable :** Lire *Œdipe-roi* de Sophocle. Repérer les éléments qui rapprochent les deux œuvres.

On rapproche souvent *Incendies* du genre tragique, et plus particulièrement de son moment fondateur : la tragédie grecque, telle qu'elle se développe entre la fin du VI<sup>e</sup> siècle et celle du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. (premier concours tragique à Athènes : 534 avant J.-C. ; construction du théâtre d'Épidaure et agrandissement de celui de Dionysos à Athènes : entre 340 et 330 avant J.-C.). Mouawad lui-même a souvent encouragé ce rapprochement en soulignant, dans des entretiens, sa dette à l'égard de Sophocle ; mais l'importance que revêt pour lui la tragédie grecque est aussi perceptible dans la poursuite de son activité d'auteur (*Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder de face*, réécriture du cycle thébain depuis l'enlèvement d'Europe jusqu'à l'histoire d'Œdipe, 2008) et dans son activité de mise en scène (mise en scène de l'intégralité des tragédies de Sophocle, commencée en 2011).

Pourtant, contrairement à *Le soleil ni la mort...*, ou à tant d'autres réécritures contemporaines de tragédies grecques (*Philoctète* de Philippe Minyana, *Gibiers du temps* de Didier-Georges Gabily, *Médée Kali* de Laurent Gaudé, pour ne citer que des exemples français des vingt dernières années), *Incendies* ne reprend explicitement aucun mythe venu de l'Antiquité, pas même celui d'Œdipe auquel on l'associe généralement : Nihad a bien sans le savoir des rapports incestueux avec sa mère, mais il ne tue pas son père...

Les emprunts directs aux données mythiques, quand ils se rencontrent, sont donc fragmentaires, mais aussi déplacés : ce n'est pas Nihad, mais ses enfants Jannaane et Sarwane qui, emmenés juste après leur naissance à la rivière pour être noyés, ont été confiés à un berger qui les a recueillis, de même qu'Œdipe a été exposé sur le mont Cithéron, sauvé par des bergers puis élevé par le roi de Corinthe. Semés dans le texte comme autant d'indices, ces éléments rattachent *Incendies* à la culture antique en général, à

travers le schéma bien connu de l'enfance des héros menacés de mort à leur naissance, exposés dans la nature et miraculeusement sauvés (Pâris, Moïse, Romulus et Remus...). Toutefois, le lien entre la pièce de l'auteur québécois et la tragédie grecque ne s'arrête pas à ces effets d'échos, bien au contraire : il emprunte aussi d'autres chemins, plus riches et plus complexes, qui méritent un examen attentif.

## Le mythe face à la cité

Lorsque nous lisons aujourd'hui l'une des rares tragédies grecques qui ont pu être conservées (Sophocle en a écrit près d'une centaine, dont sept seulement nous sont parvenues, et l'on estime à un bon millier les œuvres composées pour les concours tragiques), notre regard n'est évidemment plus le même que celui des spectateurs d'origine : en effet, ces textes reprenaient des histoires déjà connues à travers des légendes locales, des poèmes, des chansons, voire de grandes épopées aujourd'hui perdues (l'*Œdipodie* de Cinéthon de Sparte, VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.). Là où le spectateur grec venait assister à la nouvelle interprétation d'un épisode célèbre, nous découvrons chez les tragiques l'histoire elle-même, car nous n'en connaissons pas de version préalable.

Il en résulte souvent, pour le lecteur ou le spectateur moderne, une confusion entre mythe et tragédie : si les personnages commettent des actes monstrueux, nous croyons que c'est une caractéristique du genre tragique, alors que c'est seulement une donnée propre à certains des récits mythiques dont les poètes pouvaient s'inspirer. Surtout, la version que ces derniers représentaient sur la scène offrait un nouvel éclairage sur ces histoires connues, donnant au public athénien la possibilité de regarder le mythe, comme le dit l'historien Walter Nestle, « avec l'œil du citoyen ». C'est-à-dire que pour les Grecs

déjà, comme c'est le cas pour nous devant une réécriture contemporaine ou une nouvelle mise en scène, l'intérêt de la tragédie résidait dans la mise en relation de ces légendes pour eux aussi très anciennes (la guerre de Troie remonte au XIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) avec les préoccupations collectives du moment. S'il n'était pas le lieu d'un débat politique en tant que tel (c'était l'affaire des seuls citoyens d'Athènes, dans l'agora, et non celle de tous les spectateurs, parmi lesquels il y avait aussi des femmes, des métèques, des Grecs venus d'autres cités, etc.), le théâtre constituait sans doute, si l'on suit les analyses de Nicole Loraux, un espace où les décisions collectives étaient envisagées du point de vue d'une plus large humanité.

La tragédie grecque se fonde ainsi sur une tension entre le passé mythique (avec son fonds d'actions souvent monstrueuses, aux limites de l'humain : parricide, infanticide, cannibalisme, inceste) et la nouvelle pensée juridique, qui voit apparaître les notions de liberté et de responsabilité individuelle. C'est ce que Mouawad a bien compris lorsqu'il construit sa pièce, à partir d'un matériau narratif nouveau (plusieurs épisodes sont empruntés aux conflits du Proche-Orient, notamment dans le Sud-Liban), autour de questionnements anthropologiques fondamentaux (la filiation, l'identité, l'interdit de l'inceste, la sépulture), et surtout lorsqu'il confronte ces derniers, comme dans la tragédie grecque, aux exigences de la justice.

Pourtant, on remarquera que, dans *Incendies*, la scène du tribunal n'est pas celle où éclate publiquement la vérité – et donc, que la « cité » (ou la société) n'est pas le lieu où se dénouent les destins tragiques, comme dans *Œdipe à Colone* de Sophocle ou *Les Euménides* d'Euripide. De même, nous ne savons pas grand-chose de l'issue juridique du procès, le face-à-face du bourreau et de la victime n'est pas montré, et le dévoilement des faits ne s'accompagne d'aucune reprise ni d'aucun commentaire par d'autres voix. Privés de la médiation d'un chœur, vecteur du débat et porte-parole de la conscience collective dans la tragédie grecque, les spectateurs d'*Incendies* découvrent seuls et en pleine face, comme Nawal et ses enfants, l'atroce vérité.

## Ironie tragique et dévoilement

Nawal torturée, humiliée, violée par celui-là même qu'elle a enfanté et qu'elle s'était juré de toujours aimer, quoi qu'il advienne, est

assurément un exemple aussi éclatant que celui d'Œdipe de mise en œuvre du procédé dit de l'ironie tragique : tandis que le roi de Thèbes, acharné à découvrir celui dont la souillure provoque la colère des dieux, apprend que c'est de lui-même qu'il s'agit, la Libanaise se voit mise au défi, comme par une divinité cruelle ou un destin implacable, de tenir malgré tout sa promesse.

Dans la société contemporaine, cependant, il n'existe plus de croyance en une instance supérieure, dieux capricieux de l'Olympe, implacable *fatum* romain ou Providence chrétienne, qui organise le cours de nos vies et leur confère un sens ou, du moins, une explication. Seul l'auteur « machine » la destinée de ses personnages. On peut donc deviner, derrière la trajectoire que Mouawad fait accomplir à Nawal, l'esquisse d'une pièce à thèse, voire d'un débat moral ou philosophique dont le sujet serait : l'amour est-il plus fort que la haine et le désir de vengeance ? Cet usage de situations extrêmes pour présenter un problème moral rappelle quelque peu les *Pièces de guerre* d'Edward Bond, mais l'issue proposée par Mouawad est à la fois plus ouverte et moins désespérée que celles privilégiées par l'auteur anglais : tandis que ce dernier fait triompher l'obéissance aux ordres du pouvoir contre les liens de famille ou d'affection, Mouawad montre un dispositif complexe de dévoilement imaginé par Nawal pour que se disent à la fois la mise en accusation du bourreau et la continuation de l'amour pour le fils.

Mais Nawal a traversé d'abord elle-même l'épreuve de ce dévoilement, cette déchirure du voile des apparences, qui est l'un des procédés récurrents de la tragédie grecque. Comme Œdipe qui refusait de voir la vérité, et qui se crève les yeux le jour où elle lui est révélée, Nawal, la « femme qui chante », sombre dans un mutisme absolu quand elle découvre l'identité du père de Jeanne et Simon. Mouawad a su, avec l'écoute des enregistrements de ce silence, créer une image scénique aussi forte et aussi pathétique que celle d'Œdipe aveugle, partant sur les routes, guidé par sa fille Antigone. Cependant, si l'effondrement des illusions conduit dans les deux cas à la perte d'une faculté essentielle (la vue, la parole), le traitement temporel en est très différent : nous sommes bouleversés par l'apparition d'Œdipe aveugle après avoir entendu, avec lui, la révélation de son destin, alors que nous apprenons l'étrange silence de Nawal dès le début d'*Incendies*, bien avant

d'en comprendre rétrospectivement les causes. Comme, par ailleurs, nous découvrons l'intrigue de la pièce en suivant Jeanne et Simon dans la reconstitution du passé de leur mère, le dévoilement ne prend pas ici la forme tragique de la catastrophe (brusque retournement de situation), que recommande Aristote, mais plutôt celle du cheminement initiatique : la vérité se reconstitue par étapes, au fur et à mesure des rencontres que font les jumeaux et que leur interprétation des premiers indices se corrige. *Incendies* tient donc autant de la tragédie grecque que du récit d'une initiation ou de l'enquête policière (pour ce dernier cas, notamment par le recours aux fausses pistes : un enfant au lieu de deux, la naissance pendant l'hiver au lieu de l'été).

## Le conflit tragique

Ce sont les philosophes allemands (en particulier Hegel) qui, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ont mis en lumière l'une des clés interprétatives essentielles du genre tragique : le déchirement du personnage pris entre deux obligations contradictoires, également légitimes, créant une situation de conflit dont il ne peut s'extraire que par la mort. Cette lecture repose pour l'essentiel sur l'*Antigone* de Sophocle (la jeune fille devant à la fois obéir aux ordres de Créon, roi de Thèbes, et à l'obligation religieuse d'ensevelir les morts de sa famille), mais on a pu l'étendre à bien d'autres tragédies, y compris celles du classicisme français : le conflit est alors entre l'honneur aristocratique et la soumission au pouvoir royal, entre les liens privés (l'amour) et la vie publique (la responsabilité politique), etc. De façon plus générale, la tragédie est souvent analysée comme un genre lié aux moments de transformation profonde de la société : naissance des institutions démocratiques à Athènes, en particulier de tribunaux chargés de rendre la justice ; passage de la société féodale à l'état monarchique, dans l'Angleterre et la France des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

Le personnage de Nawal est, dans *Incendies*, victime d'un tel déchirement, en ce qu'elle ne peut concilier la promesse d'amour sans réserves faite à son fils et le désir de justice qu'elle réclame, pour elle-même et pour les autres victimes des tortures de ce même fils. Toutefois, nous ne la voyons pas sur scène prise dans ce dilemme – par exemple dans un monologue où elle exprimerait sa détresse à la façon d'une héroïne tragique. C'est dans un premier temps le

silence qui dit son déchirement intérieur et l'impossibilité de choisir ; et, dans un deuxième, le diptyque « Lettre au père » / « Lettre au fils », signifiant par sa juxtaposition que ces deux moitiés de la vérité ne sauraient être dissociées, et qu'aucune ne saurait l'emporter sur l'autre. On peut cependant observer que les autres personnages de la pièce, pour leur part, se partagent nettement en figures négatives ou positives, suivant en cela des procédés qui ressortissent plutôt du mélodrame.

Mouawad use donc d'une façon originale de l'idée de conflit tragique et du pathétique qui lui est associé : en effet, il refuse aussi bien l'issue attendue de la tragédie, nécessairement terrifiante (Nawal pourrait se suicider, telle Jocaste dans *Œdipe-roi*) que celle du mélodrame, inévitablement moralisatrice (ce serait, ici, le pardon, l'amour maternel étant plus fort que le désir de vengeance ou l'exigence de justice). Ce faisant, l'auteur maintient ouverte la déchirure intime de Nawal, suggérant qu'il est impossible pour elle de la surmonter, mais il nous montre aussi comment elle choisit une forme très atténuée de vengeance : la remise des deux lettres à Nihad par leurs deux enfants.

Surtout, Nawal s'efforce de rendre possible, pour les deux jumeaux, un dépassement de l'horreur : en leur disant, au terme de leur parcours initiatique, qu'il leur appartient de décider où commence leur histoire, elle leur offre la possibilité de se reconstruire malgré tout et leur donne une leçon de liberté. Réussit-elle, par là, à couper court à la transmission de la colère et de la haine ? C'est aux lecteurs et aux spectateurs qu'il revient d'en décider en imaginant la suite de l'histoire.

## Action tragique et mimesis

Examiner les rapports qui peuvent être établis entre *Incendies* et la tragédie grecque, c'est aussi, bien sûr, réfléchir à quelques-unes des idées émises par Aristote dans la *Poétique*, tant ce texte a pris de place dans notre interprétation du genre tragique. Pourtant, il ne faut pas se cacher les difficultés que pose sa lecture : rédigée de manière posthume à partir des notes retrouvées après la mort du philosophe (322 avant J.-C.), ainsi que de celles de ses élèves, la *Poétique* est un texte incomplet, lacunaire, à la construction incertaine. Il est donc préférable de réfléchir à partir des catégories proposées par Aristote plutôt que de se

contraindre à faire entrer les tragédies que nous connaissons dans le cadre difficilement praticable posé par ce texte.

Une première catégorie d'analyse est la notion de *mimesis* (imitation), qu'Aristote entreprend de défendre (peut-être pour répondre à la condamnation qu'en fait Platon dans *La République*), et dont il dit qu'elle est de plusieurs sortes, selon que l'histoire est racontée par un narrateur, comme dans l'épopée, ou qu'elle est représentée par des acteurs, comme dans la tragédie. Ces définitions, qui serviront de point d'appui, dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, pour tenter d'éliminer toute forme de récit au théâtre, risquent, si nous les suivons trop à la lettre, de nous cacher un fait essentiel : les actions sanglantes (meurtres, suicides), dans la tragédie grecque, ne sont jamais représentées, mais toujours racontées par un témoin oculaire venu en témoigner. Ceci n'empêche pas Œdipe d'apparaître ensuite sur la scène, le masque ensanglanté, ni les corps des assassinés ou des suicidés d'être exposés à la vue de tous grâce au dispositif de l'*ekkyklema* (une plate-forme montée sur roues, sur laquelle on couche leurs dépouilles), mais l'acte lui-même est toujours commis hors-scène, et c'est le récit très détaillé d'un messager ou du serviteur qui le fait exister dans l'imagination du public.

*Incendies* fait usage d'une même réserve dans la représentation des actes les plus violents, mais non pour le meurtre du milicien par Sawda ou celui du photographe par Nihad. Les tortures subies par Nawal sont racontées, et non pas montrées sur la scène, de même que l'incendie du bus et la mort épouvantable de ses occupants – avec cette légère différence, cependant, que les actions sont rapportées par les protagonistes eux-mêmes, non par des messagers. De plus, si les figures de messagers sont absentes d'*Incendies*, les messages écrits (testament, lettres) y jouent un rôle-clé : même la déposition de Nawal lors du procès nous est donnée à connaître par le truchement de sa lecture *a posteriori* dans le cahier rouge. On peut donc dire que la pièce de Mouawad reprend à la tragédie grecque la tension entre actions racontées et actions représentées, *mimesis* « épique » et *mimesis* « tragique », mais en la distribuant autrement, à l'intérieur du petit groupe des protagonistes qui cumulent les rôles de victime et de témoin, voire en coupant selon ces deux modalités un moment d'affrontement intensément dramatique : celui de la confrontation

entre Nawal et Nihad lors du procès. De telles scènes dites d'*agôn*, construites sur des stichomythies (dialogue rapide par l'alternance de demi-vers), étaient l'un des moments-clés de la tragédie.

### Catharsis ou consolation

Plus encore que celle de *mimesis*, la notion aristotélicienne de *catharsis* (purgation, purification) pose de grandes difficultés d'interprétation, puisqu'elle ne fait l'objet d'aucune explication bien que le philosophe l'associe étroitement à la définition du genre tragique : « *c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre* » (*Poétique*, 1449 b, trad. M. Magnien). Ici encore, il s'agit peut-être d'une réponse à Platon, qui condamnait le théâtre en raison des émotions qu'il suscite chez le spectateur : si celui-ci se laisse émouvoir par le sort d'un personnage qui lui est étranger, il risque d'autant plus d'être victime de ces mêmes émotions devant des épreuves qui le touchent personnellement et de

s'écarter de la voie de la juste mesure. Selon Aristote, en revanche, les émotions éprouvées au théâtre nous libèrent du danger de les éprouver dans la vie réelle : nous en sommes délivrés, de la même façon que l'organisme se trouve nettoyé sous l'effet d'une purge (le mot de *catharsis* a plusieurs significations en grec, notamment religieuses et philosophiques, mais aussi le sens médical de l'expulsion hors du corps du pus, des menstruations ou des excréments).

Il est évidemment impossible de décider si les spectateurs de l'Antiquité sortaient des Grandes Dionysies d'Athènes et de leurs concours de tragédies en étant davantage sujets aux émotions, comme l'affirme Platon, ou bien débarrassés de celles-ci, suivant le point de vue d'Aristote, et il serait de toute façon bien imprudent de croire qu'un spectacle représenté devant plusieurs milliers de spectateurs produit le même effet sur chacun. Mais, à travers le débat sur la *catharsis*, se pose la question de la représentation de la violence et de sa réception par le public. Si, comme nous l'avons vu, Mouawad choisit de confier à la parole humaine le récit des actions les plus violentes, plutôt que de les représenter



Masque de théâtre grec en marbre (I<sup>er</sup> s. avant J.-C.).

sur la scène, l'histoire qu'il imagine a la logique d'un cauchemar en accumulant sur la figure de Nawal les épreuves les plus épouvantables : enfant arraché, tortures, viol aggravé d'inceste. Ces épreuves, de plus, ne sont ni reprises ni commentées, bien que deux figures se rapprochent brièvement du chœur antique, héritant à la fois de sa parole lyrique et de son rôle d'exprimer une sagesse ancestrale : il s'agit d'abord du paysan Abdelmalak, qui affirme que les jumeaux « sauront renverser la cadence des cris perdus des enfants jetés dans la rivière » ; ensuite du chef militaire Chamseddine, dépositaire de l'ultime vérité, qui dit de sa propre voix « on dirait la voix des siècles anciens ». Le notaire Hermile Lebel, quant à lui, reste en toutes occasions fidèle à son habitude de multiplier les digressions comiques.

Le silence entourant les révélations (silence des protagonistes, qui se taisent sous le choc, et silence d'une communauté qui, comme le chœur dans *Œdipe-roi*, tirerait la morale de l'événement) fait que la vérité, dans *Incendies*, éclate à la manière d'une bombe, produisant un véritable choc émotionnel chez les personnages qui la reçoivent comme chez les lecteurs et les spectateurs. De plus, l'entrecroisement des couches narratives contribue à renforcer l'effet pathétique en transformant la scène en espace psychique de remémoration. Ainsi l'impact émotionnel de la découverte, par Nawal, de l'identité de son tortionnaire est-il démultiplié par la matérialisation de l'« explosion » qui se produit alors dans sa tête : « *Nawal (15 ans) accouche de Nihad. / Nawal (45 ans) accouche de Jeanne*

*et Simon. / Nawal (60 ans) reconnaît son fils.* » Cette visualisation du déchirement intérieur conduit le public d'*Incendies* à éprouver plus intimement encore les émotions de la femme et marque le paroxysme du pathétique dans la pièce.

La tragédie grecque usait elle aussi d'une forme d'amplification de la souffrance psychique des protagonistes, mais c'était sous une forme musicale et rituelle : l'une des fonctions habituelles du chœur, en effet, était de reprendre les chants de lamentations et les plaintes funèbres que la cité d'Athènes s'efforçait d'interdire dans la vie publique. Collectivement ressaisi, rythmé et modulé par le chant, l'événement pathétique pouvait conduire le spectateur, au terme de la représentation, vers une forme d'apaisement, sinon de *catharsis*. Il en va bien différemment pour le public d'*Incendies*, soumis à des émotions d'autant plus violentes que la vérité, en se dévoilant par degrés, passait aussi par de fausses pistes, et qui se trouve comme Jeanne brusquement poussé d'une zone aveugle du « graphe de visibilité » jusqu'à la pleine lumière du dévoilement de l'horreur. Si « consolation » il y a, comme l'affirme l'auteur dans son introduction, elle est assurément « impitoyable » en ce qu'elle nous oblige à regarder, grâce au révélateur du mythe, l'atroce inhumanité des guerres contemporaines.

## Bibliographie

– Ariane Eissen, *Les Mythes grecs*, Belin, 1993.

– Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Le Livre de poche, 2001.

– Aristote, *La Poétique*, trad. de Michel Magnien, Le Livre de Poche, 1990.

### Pour aller plus loin :

– Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. 1 et 2, La Découverte, 2005.

– Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, Gallimard, 1999.

## Sites Internet

### Sur le théâtre grec :

– Visite en 3D du théâtre d'Épidaure (état actuel) : <http://www.stoa.org/metis/cgi-bin/qtvr> (nécessite QuickTime)

– Reconstitution en 3D du même théâtre d'Épidaure au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. :

<http://www.fhw.gr/choros/epidaurus/en/exhibit/model/index1.html> (nécessite CosmoPlayer)

### Textes de tragiques grecs en ligne :

<http://www.weblettres.net/languesanc/?page=traductionsg>

### Sur Sophocle et *Œdipe-roi* :

[http://opus-all.paris.iufm.fr/littecompa/sophocle/sophocle\\_frm.htm](http://opus-all.paris.iufm.fr/littecompa/sophocle/sophocle_frm.htm)

### Sur la culture antique en général :

<http://www.musagora.education.fr/>



# Au seuil de la pièce : le notaire

## Objectifs :

- Analyser la façon dont s'ouvre une pièce de théâtre contemporaine, ici entre deux modèles, la scène d'exposition et le prologue ;
- Analyser les effets de la double énonciation ;
- Analyser la caractérisation d'un personnage complexe ;
- Analyser l'effet produit par le mélange des registres.

**Supports :** *Incendies*, scène 1, pp. 13-15 et la fiche élève 1, p. 38.

**Durée :** 2 heures.

## Travail préparatoire :

- Quelles sont les informations données par Hermile Lebel qui correspondent à ce qu'on attend d'une scène d'exposition ? Sur quoi portent les éléments du texte qui ne relèvent pas de l'exposition ?
- Analysez les principales caractéristiques du personnage d'Hermile Lebel (fonction, langage...).
- Quel est (ou quels sont) le(s) registre(s) présent(s) dans cette scène ?

## Situation et enjeux de la scène

Comme *Littoral* et *Ciels*, deux des trois autres pièces du « quatuor » *Le Sang des promesses*, *Incendies* (le deuxième volet) s'ouvre sur un décès, celui de Nawal, la mère des jumeaux Simon et Jeanne. Ce décès pose une double énigme que ses enfants auront à élucider. La première séquence de la pièce se déroule donc sans surprise dans le bureau d'un notaire, Hermile Lebel. Cependant, Wajdi Mouawad choisit de la segmenter artificiellement en deux scènes (« Notaire » et « Dernières volontés ») situées dans un même espace et seulement séparées par une ellipse temporelle de « quelques minutes ». C'est ainsi que le dialogue à trois personnages réunissant le notaire et les jumeaux pour la lecture du testament occupe la seconde scène, tandis que la première ne fait intervenir qu'Hermile Lebel. Ce choix produit au seuil du texte un effet de focalisation sur le notaire, personnage apparemment secondaire mais en fait présent tout au long de la pièce. À mi-chemin entre le monologue et la parole adressée, le long discours d'Hermile Lebel qui occupe l'ensemble de la première scène semble montrer le flottement du texte entre deux modèles d'ouverture théâtrale, la scène d'exposition et le prologue. De même, le spectateur peut avoir des hésitations sur le statut de ce personnage ou encore sur le registre d'une scène où le comique verbal vient apporter un contrepoint plus léger à la gravité de la situation.

## La scène d'ouverture : scène d'exposition ou prologue ?

Cette première scène répond à un certain nombre de questions que se pose le spectateur au début de la représentation. L'espace scénique est celui d'un « bureau » notarial : il n'est nul besoin de la didascalie initiale pour l'apprendre, puisque le locuteur, Hermile Lebel, prononce ce terme à deux reprises. Il prend aussi soin de nous donner son nom complet et sa profession : « Hermile Lebel, notaire ».

Nous sommes dans un milieu urbain occidental. Le lieu d'implantation de son bureau dans la géographie de la ville est soigneusement précisé : près d'une « autoroute », avec vue sur une « centrale d'achats ». Cette étude notariale est « seul[e] dans le bloc » de bâtiments. La saison est aussi indiquée : c'est l'été, comme le précise la didascalie initiale et comme le sous-entend la mention de « l'air conditionné ». À travers le flot de paroles du notaire, on finit par reconstituer les circonstances qui conduisent un frère et une sœur (anonymes, mais désignés par les termes de « jumeau » et « jumelle ») dans le bureau de maître Lebel. Le décès de leur « mère », désigné d'abord par la périphrase euphémisante du « malheur qui vient de frapper », se trouve plus loin nommé sans détour (« elle est morte »). Mais il faut attendre les dernières phrases du texte pour que le notaire prononce enfin le mot-clé de « testament ».

Se souvenant du jour de sa mort, Hermile Lebel nous apprend indirectement que la défunte était étrangère (« dans son pays, il ne pleut jamais ») et qu'elle était devenue mutique. Mais il n'apporte aucun éclairage sur la cause de son décès. Le portrait moral qu'il en dresse donne l'image d'une personne secrète, dénuée de véritable affection pour ses enfants, comme l'indique l'usage qu'elle faisait des termes neutres de « jumeau » et « jumelle » les très rares occasions où elle mentionnait leur existence. Hermile Lebel donne donc brièvement et indirectement les



Julie Moreau (Jeanne), Raoul Fernandez (Hermile Lebel) et Damien Gabriac (Simon), Théâtre de la Colline, Paris, octobre 2008.

composantes d'un personnage de mère inattendu sinon étrange.

Pendant, cette scène, qui ne se limite pas à l'exposé de la situation dramatique, ne se présente pas comme une scène d'exposition classique. Détachée du reste de la séquence, elle ressemble un peu à **un prologue**. Le locuteur d'un prologue est en principe un personnage à part (un dieu, un mort revenu pour l'occasion des Enfers, voire un acteur, un directeur de théâtre qui jouent le rôle d'un annonceur) et doté d'un regard particulier sur les événements à venir.

Le prologue s'apparente en quelque sorte à une préface ou à une annonce au public. Il ne se limite donc pas à une fonction informative ; il peut être porteur d'une critique à l'égard des événements à suivre et tient souvent lieu d'avertissement adressé aussi bien aux protagonistes encore hors scène qu'aux spectateurs venus assister à la représentation. Sans que cette dernière fonction ne soit complètement réalisée dans le discours du notaire, on en repère néanmoins quelques marques.

Aucune didascalie ne mentionne la présence des jumeaux dans l'espace de jeu du notaire. Ceux-ci sont donc clairement hors scène, que le metteur en scène choisisse de les rendre visibles pour le spectateur (par exemple en les montrant sur le seuil d'une porte) ou leur demande de rester en coulisses. Leur entrée en scène est alors différée et devient un enjeu du discours d'Hermile qui les incite à plusieurs reprises à entrer dans la pièce au double sens du terme : « Entrez, entrez, entrez ! ». Jouant aussi sur le double sens du mot « passage », il en laisse entendre la dimension initiatique et pointe la réticence qu'il peut y avoir pour les personnages à se lancer dans cette histoire. Il se met même à leur place : « je comprends qu'on ne veuille pas entrer. Moi, je n'entrerais pas ». Mais si les personnages de Jeanne et Simon se dérobent, rien ne pourra avoir lieu. Sans exagérer la dimension pirandellienne de l'extrait, on peut néanmoins signaler, à travers les marques d'énonciation, un effet supplémentaire de métathéâtralité. En effet, l'emploi de la deuxième personne du pluriel peut, dans l'exemple cité plus haut, ne pas renvoyer exclusivement aux jumeaux, mais grâce au présupposé de la double énonciation théâtrale, être entendu comme une adresse aux spectateurs. Le spectateur, décontenancé par cette scène liminaire, peut lui aussi

éprouver quelques réticences à « entrer » dans l'histoire. Laissons au comédien et au metteur en scène le soin d'exploiter ou non cette possibilité.

## Hermile Lebel : un personnage décalé et touchant

À bien des égards, Hermile Lebel est en décalage par rapport à sa fonction : il est le contraire de ce que l'on attend d'un notaire. Sa syntaxe est naturellement relâchée, avec la suppression d'une partie de la négation et même parfois du pronom sujet (« faut pas », « c'était pas »), puis il se reprend. De plus, il n'arrive à se concentrer sur l'objet de l'entrevue avec ses clients. Au lieu de commencer par leur présenter ses condoléances et de les préparer à entendre la lecture du testament, il use d'une digression : « je préfère regarder le vol des oiseaux ». À partir des « oiseaux », il glisse sans interruption d'un sujet de conversation à un autre : la vue depuis sa fenêtre, dans son ancien puis dans son nouveau bureau, le panneau publicitaire pour son étude, la centrale d'achats, puis il revient aux « oiseaux », le mot lui-même lui permet enfin de retrouver le lien avec la défunte (« *Avant je disais un zoiseau. C'est votre mère qui m'a appris qu'il fallait dire un oiseau* »). Mais, de nouveau, il se laisse aller à une digression sur l'inconfort de son bureau (bruit, fenêtre, absence d'« air conditionné »). Il réitère son invitation à entrer, et se lance dans une série de considérations générales sur la mort (« La mort, ça ne se prévoit pas... ») pour revenir à la mère de ses clients. C'est donc seulement au terme de son long discours, qu'il se fait plusieurs allusions à Nawal, qu'il en arrive enfin au testament. Le discours d'Hermile Lebel, plein de circonvolutions, évolue par associations d'idées comme si le notaire, se laissant emporter par sa propre parole, avait bien du mal à conduire son propos à son point d'arrivée.

Ce faisant, il accumule les fautes professionnelles. Il dénie sa fonction en affirmant d'une manière péremptoire, dans une phrase au présent de vérité générale que « *La mort, ça ne se prévoit pas* ». Or, la fonction de notaire consiste précisément à aider les clients à préparer leur mort et à prévoir leur succession. Il exprime implicitement son malaise quand, au lieu de jouer son rôle, il déclare dès la première phrase : « *C'est sûr, c'est sûr, c'est sûr, je préfère regarder les oiseaux* ». La répétition ternaire, que l'on

retrouve plus loin dans le texte, se révèle un tic de langage. Pour remédier à ce malaise, il fait des plaisanteries déplacées : « *j'aurais bien mieux aimé vous rencontrer dans une autre circonstance mais l'enfer est pavé de bonnes circonstances alors il est difficile de prévoir* ». De plus, il s'épanche facilement en confiant, à deux reprises : « *j'aimais votre mère* » puis « *ça m'a fait beaucoup de peine* ». Il se laisse déborder par ses émotions, comme en témoigne le vocabulaire affectif qu'il emploie ainsi que la didascalie finale : « *Il éclate en sanglots* ». Les rôles se trouvent donc inversés puisque c'est lui, et non les enfants de la défunte, qui éprouve la douleur du deuil. Nous en aurons d'ailleurs confirmation à la scène suivante puisque ni Jeanne ni Simon ne verseront de larmes et qu'au contraire l'une choisira de faire silence tandis que l'autre laissera éclater sa colère contre une mère incapable d'aimer ses enfants.

Hermile Lebel est aussi un personnage étrange et attachant. Il ne cesse de s'excuser ou de se justifier directement (« Excusez-moi », par deux fois) ou indirectement (en disant qu'il « emménage », en semblant désolé de garder la fenêtre ouverte et ne pas avoir « l'air conditionné »). Il avoue facilement son ignorance et conserve en lui quelque chose d'enfantin (« Je ne sais pas », « Avant, je disais un zoiseau »). L'anecdote qu'il rapporte à propos de Nawal les situe tous les deux dans un rapport mère / enfant ou professeur / élève : « *C'est votre mère qui m'a appris qu'il fallait dire un oiseau* ». La tournure emphatique « C'est... qui » établit clairement la supériorité de Nawal par rapport au savoir et à la maîtrise de la langue.

Probablement pour tenter d'apporter un peu de réconfort, il affirme de manière péremptoire un pieux mensonge qu'il se sent obligé de corriger complètement à travers une épanorthose s'étendant sur plusieurs phrases : « *Elle m'a souvent parlé de vous. En fait pas souvent, mais elle m'a déjà parlé de vous. Un peu. Parfois. Comme ça...* » Par étapes, il en vient ainsi à poser l'affirmation contraire : « *elle ne me disait rien sur vous* ».

En définitive, ses maladroites traduisent à la fois son désarroi et son désir de maintenir à tout prix le contact avec les jumeaux. La parole est donc utilisée pour créer du lien entre les personnages. Des expressions comme « Je vous dis ça comme ça » ou « Vous savez comment elle était » ont surtout

une fonction phatique. Pourtant, malgré tous ses efforts, Hermile Lebel n'obtient aucune réaction de la part des jumeaux, ni parole ni entrée en scène. En définitive, il apparaît ici, par excès de sincérité, comme inapte au rôle qu'il doit assumer.

Il est loin pour autant de simplement « jouer les utilités » et son intervention apporte au contraire une autre dimension à la pièce : toute une série de variations autour du registre comique.

## Variations comiques

La parole d'Hermile Lebel introduit un registre comique dans cette scène d'ouverture. Elle sert ainsi à atténuer la gravité de la situation initiale, celle d'un décès, et permet donc au spectateur de ne pas sentir la dimension tragique de la situation peser trop fortement dès le commencement de la pièce.

Ce comique de langage s'attaque essentiellement aux proverbes et dictons qu'il détourne, voire retourne comme un gant : « se raconter des racontars » (expression valise à partir d'« écouter des racontars » et « se raconter des histoires »), « l'enfer est pavé de bonnes circonstances » (au lieu de « bonnes intentions »), « ce n'est pas la mer à voir » (au lieu de « ce n'est pas la mer à boire »).

Pourtant, interpréter cet usage simplement comme le signe de l'incapacité du personnage à maîtriser la langue serait une erreur. À regarder de plus près, les détournements de ce fonds commun de formules toutes faites servent le plus souvent le propos du locuteur et sont des manifestations d'humour. Selon un point de vue freudien, le jeu, le rire permettent à un « je » infantile de prendre ses distances par rapport à ses angoisses et à mieux les contrôler. L'humour est une tentative pour **exorciser la peur de la mort** et une **tentative de résistance contre le deuil**, même si, au final, cette tentative échoue et que l'émotion finit par le rattraper, comme le signale l'ultime didascalie de la scène : « *Il éclate en sanglots.* »

En outre, le jeu avec le langage est suffisamment sophistiqué pour rappeler le bouffon shakespearien dans ses deux emplois : le « *clown* » et le « *fool* ». Le premier est une sorte de balourd au discours décousu qui déforme le langage par sa bêtise et sa méconnaissance des usages (langagiers, sociaux...), mais qui peut s'avérer malicieux et tomber juste sans l'avoir fait exprès. Le second, esprit virtuose et subversif, est un spécialiste du renversement

langagier qui donne des leçons de sagesse mais dont la folie, qu'elle soit pure extravagance ou signe d'un esprit rongé par la mélancolie, l'isole et lui confère une dimension quelque peu pathétique. Dans les deux cas, les jeux de langage permettent la circulation du sens en rompant avec une distribution trop figée des principes établis et des valeurs.

Révélant la relativité de toute chose, la parole souligne la fragilité du sens et fait régner l'arbitraire. En témoigne le discours sur la mort que développe Hermile Lebel : « *La mort, ça n'a pas de parole. Elle détruit toutes ses promesses. On pense qu'elle viendra plus tard, puis elle vient quand elle veut.* » Personnifiant la mort, il aspire à en dire une vérité universelle (présent de vérité générale), mais sur un mode paradoxal. Il est en effet déconcertant de trouver l'adjectif possessif « ses » (les promesses de la mort) et le lecteur / spectateur tend naturellement à rétablir ce qu'il croit être le véritable sens de la phrase : la mort détruit toutes les promesses. En effet, avec cette correction, l'énoncé paraît plus logique : d'une certaine façon, la mort a empêché Nawal de tenir ses promesses (au moins celle faite à Abou Tarek, lors du procès, de l'obliger à un face-à-face avec leurs enfants). Mais à bien y regarder, il ne peut s'agir de cela, car c'est autre chose que la mort qui a fait obstacle à l'accomplissement de la promesse. Que peuvent être alors les « promesses » de la mort ? Reposer en paix ? Peut-être. Dès lors, il est vrai que la mort n'est pas un apaisement pour Nawal ; c'est bien pour cela que, d'outre-tombe, elle charge ses enfants d'une mission : celle d'être ses messagers auprès de leur frère et de leur père. « La mort n'a pas de parole », dit Hermile Lebel. Là encore, il est possible de l'entendre à double sens : la mort ne tient pas ses promesses (c'est ce que dit la phrase suivante) ou bien, au sens propre, la mort ne peut parler (sauf à travers l'écrit, testament ou lettres, comme on le verra). Derrière le caractère décalé et humoristique de la formule se cachent donc des sens pluriels, qui donnent à réfléchir.

Par ailleurs, le caractère apparemment étrange et légèrement décousu du développement sur la mort de Nawal, le testament et la pluie, apporte une dimension poétique. Derrière la maladresse qui fait sourire, Hermile Lebel joue de glissements métaphoriques et métonymiques pour établir un lien entre macrocosme et microcosme. Avec

simplicité et pudeur, avec une poésie maladroite empruntant une langue quotidienne, il nous fait percevoir son chagrin en l'amplifiant aux dimensions de l'univers : « *Quand elle est morte, il pleuvait. [...] Ça m'a fait beaucoup de peine qu'il pleuve. Dans son pays il ne pleut jamais, alors un testament, je ne vous raconte pas le mauvais temps que ça représente.* » Le spectateur peut sourire tout en étant ému par cette dernière remarque.

La variété des procédés susceptibles d'être rattachés à toutes les nuances du comique de langage contraste avec la gravité de ton de la situation initiale et avec la tension dramatique résultant de l'entrée en scène un peu retardée des deux personnages principaux, Jeanne et Simon. Le spectateur en effet sent bien que dès qu'ils seront entrés en scène, la mécanique de la pièce les entraînera inévitablement vers un chemin encore inconnu mais qu'on pressent comme déjà un peu inquiétant (en témoigne la réticence qu'Hermile Lebel partage avec eux à entrer dans l'histoire d'*Incendies*). Dans cette scène d'ouverture qui hésite entre exposition à proprement parler et prologue, le personnage d'Hermile Lebel prend une importance particulière qui se confirmera au cours de la pièce. En tant que notaire, il est en charge du testament de Nawal et sera de plus son exécuteur testamentaire. C'est donc par son intervention que se déclenchera l'action de la pièce, et il sera au côté des jumeaux tout au long de leur quête. Adjuvant parfait, il remplit aussi quelques-unes des fonctions du chœur antique, puisqu'à travers lui quelque chose sinon d'une parole collective, du moins d'une *doxa*, d'une opinion commune se donne à entendre sur les événements.

## Pour aller plus loin

**Sur le prologue, l'exposition et les notions-clés du théâtre :**

Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod (rééd.), 1996.

**Sur le Fou shakespearien :**

Michel Grivelet, Marie-Madeleine Martinet, Dominique Goy-Blanquet, *Shakespeare de A à Z... ou presque*, Aubier, 1988.

Line Cottagnies, « Princes et bouffons : aspects du grotesque dans le théâtre de Shakespeare », *Sociétés & Représentations*, 2000/2 n° 10, pp. 55-68. Article disponible à l'adresse suivante : <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2000-2-page-55.htm>

# Les amants maudits ou l'histoire tragique de Nawal et Wahab

## Objectifs :

- Analyser le registre et la situation dramatique d'un extrait ;
  - Analyser les enjeux de la prise de parole ;
- OU S'entraîner à l'exercice du commentaire composé.

**Support :** *Incendies*, scène 5 : « Ce qui est là ». Depuis le début jusqu'à « Une brûlure. » (pp. 32-33).

L'extrait sélectionné, assez bref et accessible, peut donner lieu soit à une lecture analytique conduite en classe, soit à un exercice de commentaire composé à la maison.

**Durée :** 2 heures.

**Travail préalable :** les élèves auront réalisé un commentaire composé entièrement rédigé à la maison ou en temps limité, au choix de l'enseignant. Selon le niveau de la classe et le moment de l'année, on pourra donner ou non des pistes indicatives, par exemple sur les axes de lecture qui serviront à bâtir le commentaire (un axe construit autour de l'enjeu du dialogue : pourquoi Nawal doit-elle absolument parler à Wahab ? ; un second axe consacré au registre dominant du texte, le registre lyrique ; enfin un dernier axe sur le genre théâtral dans lequel pourrait s'inscrire la scène, une tragédie de l'amour empêché sur le modèle de *Roméo et Juliette* de Shakespeare).

La tirade de Nawal est entrecoupée de deux silences marqués par les didascalies « Elle se tait » et « Il l'embrasse », signes de la difficulté de faire cet aveu, mais aussi pauses rythmiques dans son discours, donnant une dimension plus solennelle ou plus dramatique à celui-ci. Pourtant, même s'il est difficile, cet aveu doit se faire. La lumière de l'aube, mentionnée dans la didascalie liminaire, place la scène sous le signe du dévoilement, comme si cette lumière avait choisi d'anticiper l'aveu de Nawal. La vérité ne peut plus être cachée.

Le premier mouvement de la tirade est en grande partie constitué d'injonctions répétées adressées à Wahab, exprimées tantôt sur un mode assez autoritaire (« Écoute-moi », lui demande-t-elle d'abord, avant de lui intimer trois fois le silence : « Ne dis rien »), tantôt sur le mode de la prière (« promets-moi », « s'il te plaît, laisse le silence »). L'enchaînement de ces phrases courtes, majoritairement à l'impératif, manifeste à la fois l'urgence de parler et la nécessité d'être sûre d'être entendue jusqu'au bout, sans être interrompue. Nawal conditionne donc son interlocuteur à recevoir la révélation qu'elle va lui faire en insistant aussi sur l'importance et la gravité de ce secret afin d'obtenir toute son attention. Nous ne savons encore rien de ce secret, mais nous comprenons déjà qu'il est crucial car les précautions qu'elle prend avant de le révéler (« à partir du moment où je vais laisser échapper les mots qui vont sortir de ma bouche »), si bien qu'elle diffère le moment de parler jusqu'à décider de se taire : « Je vais me taire », répète-t-elle, jusqu'à le faire, comme le signale la didascalie. C'est là un des énoncés paradoxaux dont use volontiers l'écriture de Mouawad : celle qui annonçait qu'elle allait parler, et dont on attend la parole, dit qu'elle va se taire. Et certes, elle se taira beaucoup, plus tard dans sa vie, d'un silence qui pèsera bien lourd.

Le dilemme de l'aveu se traduit donc à travers la tirade par une série d'antithèses entre « parler » et « se taire », « hurler » et « dire à l'oreille », faire entendre le secret à « tout le village » jusqu'à « la lune et les étoiles » et le dire seulement à « Wahab » ; entre « appeler » Wahab pour lui demander quelque chose et « ne [...] plus rien [lui] demander ».

## Situation et enjeux de l'extrait

*Incendies* est la seconde pièce de la trilogie *Le Sang des promesses* écrite par Wajdi Mouawad, auteur québécois d'origine libanaise. Le principal ressort de l'intrigue repose sur les dernières volontés d'une mère qui charge ses enfants, Simon et Jeanne, de retrouver leur(s) père et frère dont ils ignorent l'existence.

L'extrait se situe dans la première partie de la pièce (« Incendie de Nawal ») et constitue le premier retour dans le passé par rapport à l'intrigue principale. Cette scène semble appelée par la révélation que le notaire Hermile Lebel fait à Jeanne à la fin de la scène précédente : « Votre mère a connu votre père quand elle était très jeune. » Comme si cette parole suffisait à ressusciter le passé, les deux jeunes amants apparaissent sous les yeux du spectateur. Les trois dernières répliques du notaire se trouvent d'ailleurs entrecoupées par les appels en écho de Nawal et Wahab. C'est ainsi que se produit un effet de type cinématographique, à la manière d'une bande-son qui viendrait en amorce et précéderait l'arrivée de l'image de la séquence suivante. La scène d'amour entre les deux adolescents, l'une des rares de la pièce, est centrée sur l'aveu décisif qui va précipiter le destin des amants : Nawal attend un enfant.

## Un aveu difficile et paradoxal

C'est le paradoxe entre la nécessité de parler et celle de se taire, entre le secret causé par la peur et l'aveu produit par la joie qui dramatise fortement la scène.

Les marques d'énonciation posent Nawal comme la détentrice d'un secret : elle est celle qui « sait » par rapport à Wahab qui, lui, ne « sait » pas encore. Même si, dans cet extrait, Wahab ne parle pas, il est bien le point focal de la tirade de Nawal. La tirade, scindée en trois temps, est clairement destinée à « Wahab » que Nawal interpelle directement : son nom, le premier mot de la tirade, y est prononcé deux autres fois. Cet aveu crucial est bien destiné à lui seul, comme en témoigne la multiplication des marques pronominales de la deuxième personne du singulier (« tu », « toi », « te ») et la recherche effrénée de Nawal à travers la forêt, prête à tout pour pouvoir lui parler, jusqu'à s'enfuir de chez elle en pleine nuit, comme le souligne le procédé stylistique de l'épiphore : « Je t'ai appelé toute la nuit. J'ai couru toute la nuit ». Malgré la nécessité impérative de parler, Nawal renonce à « hurler » son secret – ce qui était sa première intention – pour le « dire à l'oreille » de celui à qui il doit être dit, ce qui place ce secret du côté de l'intimité amoureuse.



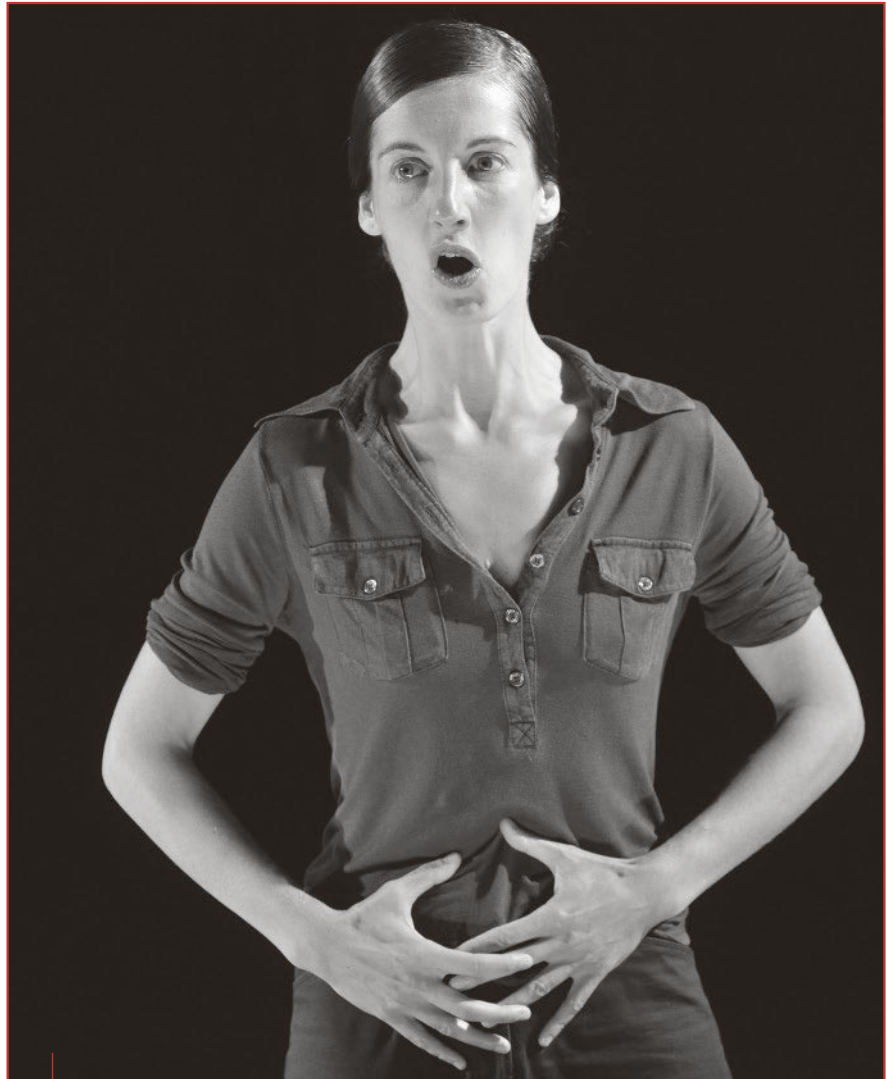
Parce que cet aveu est lourd de conséquences sur leur vie à tous deux, et même source de danger autant pour celle qui le prononce que pour celui qui l'entend, Nawal hésite, se repend et met du temps. Il faut en effet attendre la première phrase du troisième mouvement de la tirade pour que Nawal ose enfin formuler son lourd secret, peut-être parce que Wahab, en l'embrassant, lui en a donné le courage : « J'ai un enfant dans mon ventre. » La simplicité de la phrase contraste avec la complexité de celles qui la précèdent. Le mode de formulation de l'aveu, en plaçant le mot « enfant » au cœur de la phrase, lui accorde déjà une existence avant même qu'il ne soit né. Comme pour s'en persuader ou en persuader Wahab, elle répète cette vérité d'une autre façon : « Mon ventre est plein de toi », mettant cette fois-ci l'accent sur l'idée d'une fusion amoureuse.

### Le lyrisme d'une adolescente amoureuse

Le personnage de Nawal est en proie à un désordre émotionnel qui transparaît d'emblée dans l'organisation de sa tirade, puisque la chronologie des événements y est complètement bouleversée. Il faut en effet attendre la troisième partie de son discours pour comprendre que son agitation vient de ce que la vieille Elhame lui a annoncé qu'elle était enceinte. C'est le choc de cette révélation qui l'a incitée à chercher Wahab toute la nuit pour lui annoncer la nouvelle (2<sup>e</sup> partie de la tirade) et c'est ce qui cause sa peur qu'on les sépare et, plus encore, qu'on les tue (première partie de la tirade).

Sous le coup de l'émotion, le passé, l'avenir et le présent se mêlent. C'est ainsi que dans une même phrase peuvent se succéder le présent de l'énonciation, le futur, le plus-que-parfait, l'imparfait et le futur : « ... *même si j'ai la conviction que je serai à jamais incomplète [...], même si [...] je t'avais trouvé, toi, et qu'avec toi je tombais enfin dans les bras de ma vraie vie, je ne pourrai plus rien te demander* ». Le mot « vertige », prononcé un peu plus tard, résume bien l'état intérieur de Nawal.

L'amour de Nawal pour Wahab a un caractère absolu qui s'exprime notamment par des tournures hyperboliques (« à jamais », « ce que je veux le plus au monde »). Il est son âme sœur : « je serai à jamais incomplète si tu demeures à l'extérieur de moi ». Le plaisir qu'elle éprouve à s'adresser à lui par toutes les



Charline Grand dans le rôle de Nawal à 14 ans.

variantes du tutoiement amoureux n'a d'égal que celui de prononcer son nom ou de mettre en valeur dans des tournures emphatiques le mot « toi » : « je t'avais trouvé, toi ». Wahab est celui qui donne un sens à l'existence de Nawal : par un jeu de glissement poétique, les « bras » de Wahab deviennent ainsi ceux de la « vraie vie ».

L'annonce de sa grossesse renforce encore l'élan amoureux qui porte la tirade, comme en témoignent les procédés stylistiques d'amplification. Le jeu des anaphores et des répétitions crée ainsi un effet de *crescendo* lyrique qui transforme la phrase en véritable période oratoire : « *Je voulais le hurler pour que tout le village l'entende, pour que les arbres l'entendent, pour que la nuit l'entende, pour que la lune et les étoiles l'entendent*. » L'état émotionnel de Nawal déborde sa personne pour prendre la dimension de l'univers qui l'entoure. Le même effet de *crescendo* se

retrouve un peu plus loin, avec la reprise anaphorique de « même si », dans la plus longue phrase de la tirade, cette fois pour déclarer de différentes manières son amour absolu à Wahab.

La promesse de l'arrivée d'un enfant apporte donc une dimension supplémentaire à l'amour absolu de Nawal et Wahab ; l'émotion amoureuse déborde de toutes parts le personnage, à tel point que les mots deviennent impuissants à en rendre compte. Les tentatives d'expression de cette émotion à grand renfort d'**épanaphores** et d'**épiphores** (« C'est un vertige [...], n'est-ce pas ? C'est magnifique [...] n'est-ce pas ? »), associées à des termes à valeur hyperbolique (« gouffre », « magnifique »), créent des effets d'amplification rythmique mais qui, au fond, ne sont « que du vent ! » comme le souligne Nawal.

Ce sont alors les images poétiques, avec leur soudaineté et leur étrangeté, qui prennent

le relais : « un océan a éclaté dans ma tête » ou encore « c'est comme la liberté aux oiseaux sauvages ». Cette dernière image, presque surréaliste de par sa construction syntaxique incongrue, se prête à plusieurs interprétations selon qu'on y lit une comparaison dont le comparé est le fait d'attendre un enfant pour un couple d'amoureux (cet enfant serait alors aussi naturel et essentiel à cet amour que l'est la « liberté » pour les « oiseaux sauvages ») ; une métaphore *in praesentia* dont le comparé serait « la liberté » et le comparant « les oiseaux sauvages » ; enfin, une personnification que l'on pourrait presque écrire « la-liberté-aux-oiseaux-sauvages », cristallisation poétique de la condition de ces amants. Dans l'esprit du lecteur ou du spectateur, les couches interprétatives se superposent, les termes de « liberté » et d'« oiseaux sauvages » devenant en quelque sorte emblématiques de Nawal et Wahab. Malheureusement, ceux-ci ne sont pas libres, et là est le drame : la tirade dit à la fois le rêve et son impossibilité. Puisque le discours est impuissant à décrire la nature d'un phénomène exceptionnel, Nawal a recours aux sensations produites par les éléments fondamentaux de l'univers tels que l'air (« vent »), l'eau (« océan »), le feu (« brûlure »). L'alchimie poétique de ces éléments contraires tente de faire percevoir la déflagration qui s'empare de la jeune fille et qui menace de balayer bientôt leur vie à tous les deux.

## Une tragédie imminente

La menace tragique qui plane au-dessus de Nawal et Wahab dans cet extrait prend d'abord essentiellement la forme d'une tragédie du langage.

Les deux amoureux semblent dotés d'une forme d'innocence idyllique, comme s'ils se trouvaient dans une sorte d'état de nature où leur amour serait en harmonie avec le cadre qui l'abrite. Dans ce décor d'arbres et de rochers, ils n'ont pas besoin des mots ; ou plutôt, ils conservent ce lien à la nature qui les entoure au point qu'il semble d'abord évident à Nawal de « hurler » la nouvelle de sa grossesse « aux arbres », à « la nuit » et « à la lune et aux étoiles ». Son univers de référence est constitué d'éléments naturels comme « le vent » ou « l'océan ». Pour elle qui est « à peine sortie de l'enfance » puisqu'elle n'a que « 14 ans », l'émerveillement devant la beauté du monde et le sentiment de communion avec la nature, source première du lyrisme, sont encore chose naturelle. C'est peut-être pour

cela qu'elle semble dotée d'une sorte de prescience du malheur qui s'approche et d'une méfiance par rapport aux mots.

Les mots, en effet, sont perçus comme des instruments susceptibles de provoquer souffrance et destruction. C'est de cette manière qu'ont agi les paroles que la vieille Elhame l'a obligée à entendre : elles ont « éclaté » comme une bombe et ont eu l'effet d'un « océan » violent, impossible à maîtriser ; et ces paroles ont aussi laissé « une brûlure ». Les mots, une fois prononcés, sont donc susceptibles de causer des blessures mortelles, même (ou surtout ?) lorsqu'ils émanent de l'être aimé (« *Si tu me dis un mot, un seul, tu pourrais me tuer* » ; « *à partir du moment où je vais laisser échapper les mots [...] tu vas mourir toi aussi* »). Parler, c'est provoquer la mort. Pour reprendre ce qu'écrit Roland Barthes à propos de l'aveu de Phèdre dans la pièce de Racine, « *l'enjeu tragique est ici beaucoup moins le sens de la parole que son apparition* » (Sur Racine).

Nawal redoute le pouvoir magique de la parole puisque tel le Verbe biblique, le mot prononcé donne vie à la chose : il vaut donc mieux essayer de se taire le plus longtemps possible.

Pourtant, un obstacle subsiste : le corps parle malgré le silence. Les mots prononcés par Elhame ont déjà agi sur le corps de Nawal (au moins sur son cerveau puisqu'un « océan a éclaté dans [s]a tête »). De plus, ce corps est lui-même doté de son propre langage et va donc, tôt ou tard, révéler la grossesse. D'où le sentiment d'un processus irrémédiable qui barre l'avenir du couple ; l'emploi du futur prend ici la valeur d'un destin implacable : « *je ne pourrai plus te demander de rester dans mes bras* ».

Nawal se projette dans le temps de la séparation d'avec Wahab et d'une mort prochaine qui les frappera. L'usage qu'elle fait de l'imparfait et du plus-que-parfait nous montre qu'elle situe déjà son histoire d'amour avec Wahab dans un passé bien révolu : « *je t'avais trouvé, toi, et [...] avec toi, je tombais enfin dans les bras de ma vraie vie* ». Nous avons donc l'impression que tout a déjà eu lieu, que la machine du destin est en marche et que la catastrophe est imminente. En effet, sa grossesse est marquée par le danger et la souffrance, comme le suggèrent les termes « brûlure », « gouffre » et « horrible ». L'enfant qu'elle porte, promesse normalement d'avenir, est placé sous le signe d'une antithèse : « le bonheur qui va être notre malheur ».

La conscience de la tragédie imminente qui causera la perte du couple rappelle la tradition théâtrale des amants maudits. Tels Roméo et Juliette ou plus encore Pyrame et Thisbé, Nawal et Wahab seront voués à subir la colère de leur famille et celle-ci causera leur perte. Les arbres blancs qui abritent leurs rendez-vous sont peut-être un clin d'œil au mûrier blanc sous lequel se retrouvent Pyrame et Thisbé. Rappelons en effet que dans une version moins connue de la légende que celle diffusée par Ovide, le suicide des amants n'est pas dû à une méprise, mais au fait que Thisbé, se découvrant enceinte, choisit de mourir avec son amant pour échapper aux représailles de sa famille. Nawal et Wahab sont peut-être eux aussi voués à entrer dans la « légende », puisque dans la pièce c'est le terme même qui est employé pour qualifier leur histoire quand Jeanne interroge un habitant du village de sa mère.

## Conclusion

La tension entre la nécessité de parler et celle de se taire, entre le secret et l'aveu, confère à l'héroïne et par contrecoup à la scène une dimension tragique, par la crainte qu'elle exprime d'un destin hostile et implacable. Mais les paradoxes et les antithèses sont aussi au service du lyrisme amoureux, exprimant à la fois le désir de fusion des deux adolescents, dans une nature où ils seraient seuls au monde, et la détresse devant la séparation imminente, que précipite l'aveu.

Par ailleurs, cette scène de retour dans le passé de Nawal permet au spectateur de connaître le point de départ de son histoire, juste après en avoir découvert le terme : le testament lu aux deux jumeaux. Placé devant deux évocations si différentes du même personnage, une adolescente du Proche-Orient débordante d'amour, à la parole inspirée, et une femme morte au Québec en laissant à ses deux enfants le souvenir d'un mutisme insupportable et d'une absence d'affection, le spectateur voit naître une énigme. Mis dans une position de surplomb par rapport aux personnages (il voit dans ses détails un passé inaccessible à Jeanne et Simon, et connaît un avenir que Nawal ne peut imaginer), il en sait un peu plus qu'eux et commence ainsi de pénétrer, aiguillonné par sa propre curiosité, dans le labyrinthe d'hypothèses où les jumeaux découvriront le secret de leur origine.

# L'entrée en scène de Nihad, « L'homme qui joue »

## Objectifs :

- Analyser les fonctions des didascalies ;
- Analyser comment le dialogue est ici faussé, détourné ;
- Analyser un personnage de théâtre.

**Supports :** Scène 31, depuis le titre de la scène jusqu'à « ...touché par la balle du fusil. » (pp. 107-110)

## Supports supplémentaires :

- Fiche élève 2 : *Les didascalies et leurs fonctions*, p. 39.
- Les paroles en anglais et en français de *The Logical Song* de Supertramp et de *Roxane* de The Police disponibles sur Internet.

**Durée :** 2 heures.

## Travail préalable :

- Les élèves travailleront sur la fiche outil intitulée « Les didascalies et leurs fonctions » et répondront aux questions de l'exercice.
- On pourra leur demander aussi de rechercher sur Internet les paroles des deux chansons que Nihad reprend, *The Logical Song* de Supertramp et *Roxane* de The Police. En quoi ces deux chansons nous éclairent-elles sur le personnage ?

La correction de la fiche « Les didascalies et leurs fonctions » sera menée en classe avant la lecture analytique de l'extrait, puisque les réponses aux questions permettront de nourrir la lecture analytique.

## Situation et enjeux de l'extrait

C'est dans la dernière partie de la pièce, intitulée « Incendie de Sarwane », que l'on découvre enfin Nihad, l'enfant que Nawal a eu à 15 ans et qu'elle a été contrainte d'abandonner. Nihad est un personnage-clé d'*Incendies* en ce qu'il est l'objet d'une double quête : celle, infructueuse, de sa mère des années durant, et celle de ses frère et sœur, Jeanne et Simon, et plus particulièrement de Simon à qui revient, selon les dernières volontés de leur mère, de retrouver ce frère perdu. Le suspense est donc à son comble puisque jusque-là, nous ne savions rien de ce qu'il était devenu. Ce personnage dont le lecteur / spectateur s'apprête à faire connaissance est désigné par une périphrase plutôt énigmatique qui sert de titre à la scène : « L'homme qui joue » (à quoi ? avec qui ?). Au lieu de lever immédiatement le mystère sur son identité et ses activités, le dramaturge choisit de nous le montrer en pleine action (mais aussi en pleine « représentation ») afin, peut-être, que nous puissions juger « sur pièces ». L'entrée en scène de ce nouveau

personnage est aussi l'occasion d'une relance de l'action dramatique et donc de l'intérêt du spectateur.

## Une scène d'action

[Les élèves pourront réutiliser ici la correction de l'exercice de la fiche-outil sur les didascalies].

La scène où nous faisons directement la connaissance de Nihad est l'une des deux seules, dans *Incendies*, où la violence n'est pas racontée mais représentée sur la scène. La première, celle du meurtre du milicien par Sawda, voyait l'action survenir comme une brusque décharge, au terme d'un dialogue de plus en plus menaçant. Ici, au contraire, le personnage nous apparaît dès le début de la scène en pleine action, comme en témoigne l'abondance des didascalies, dont la part est plus importante que la parole des comédiens. Parmi ces didascalies, beaucoup ont une fonction kinésique : avant de prendre la parole, le personnage se définit par ses actes de tueur embusqué. Les mêmes actions se répètent à travers la reprise des verbes « tirer » (sept fois), « recharger » (deux fois), « viser » (trois fois). L'énumération de ces verbes et la répétition de ces actions montre qu'on a affaire à une machine à tuer : l'ellipse des pronoms personnels dans certaines phrases renforce cette idée,

et les phrases nominales, brèves, accentuent l'impression de rapidité. Le rythme soutenu des faits et gestes du tueur est perceptible grâce à l'utilisation récurrente, dans la didascalie initiale, des adverbes « soudain », « rapidement », « très rapidement » (deux fois), « soudainement » et de la locution adverbiale « d'un coup ». Ces indications commandent un certain type de jeu d'acteur : une précision dans les gestes alliée à une vélocité corporelle.

La longueur de la didascalie initiale permet de développer le récit, au présent de narration, des actions de Nihad. Or ces actions nous rappellent celles d'un prédateur à l'affût de sa proie et prêt à bondir : « *Soudain, son attention est attirée par quelque chose au loin.* » Tout se passe comme si ses sens, ultradéveloppés, lui permettaient de percevoir ce qui n'est pas encore visible pour un être humain normal. En effet, rien n'est dit de ce que voit Nihad ni de sur quoi il tire ; ce n'est qu'une fois qu'il est maître de sa proie que nous la voyons. Ce procédé, qui nous place uniquement du côté du tueur, sans nous montrer la victime, s'apparente à une focalisation ; le lecteur (ce sera probablement la même chose pour le spectateur, sauf parti-pris différent choisi par le metteur en scène), adopte d'ores et déjà son parti, se laissant entraîner dans l'action avec lui, au rythme de sa montée d'adrénaline et de la musique qu'il écoute.

En quelques lignes, le dramaturge nous montre le fonctionnement instinctif du tueur qui « *épaule son fusil* », « *vise* », « *tire d'un coup* » puis « *il s'arrête soudainement. Il se plaque au sol* », « *prend son fusil* », « *il se lève d'un coup et tire* », « *il court vers l'endroit où il a tiré* » avant de revenir « *tirant par les cheveux un homme blessé* ». Cette dernière mention assimile le comportement de Nihad à celui d'un fauve qui ramène sa proie dans sa tanière, à la différence que la violence de Nihad malmène gratuitement ses victimes.

Cette scène d'action est vraisemblablement influencée, dans son écriture, par le cinéma et la télévision. D'abord le tueur embusqué, tireur d'élite ou *snipper*, est devenu habituel du cinéma d'action et fait des apparitions dans de nombreuses séries télévisées. La première image scénique nous le montre posté « *sur le toit d'un immeuble* », le caractère visuel de la scène étant mis en avant par la verticalité de l'espace. Puis, par effet de *zoom*, le personnage est cadré plus prêt : il mime le concert ou le *show* télévisé, nous le suivons dans ses moindres gestes, avec des équivalents, dans l'écriture, d'une série de plans cinématogra-

phiques. L'action est soutenue par une bande-son qui mêle la musique diffusée depuis le Walkman® et les moments chantés ou sonorisés par Nihad. Par deux fois, la didascalie produit un effet de gros plan sur le Walkman®, le premier pour permettre l'identification du modèle de Nihad (« *modèle 1980* »), l'autre quand le tueur l'abandonne par terre pour ramener sa victime (« *Il a laissé son walkman qui continue à jouer* »).

L'enchaînement des actions dans les deux premières didascalies (par exemple : « *il s'arrête soudainement. Il se plaque au sol* », « *prend son fusil* », « *il se lève d'un coup et tire* ») prend la forme d'un récit mené en focalisation externe qui peut rappeler la téléralité ou le reportage pris sur le vif. En effet, l'image qui nous est donnée de l'action de Nihad est un peu décalée : les mouvements du tueur, très rapides car instinctifs, semblent déborder les mots qui la disent et l'image qui en est donnée.

## Un dialogue faussé

Le dialogue entre l'homme et Nihad est nécessairement faussé par la situation qui repose sur le rapport dominant / dominé : Nihad a une arme, il vient de tirer sur l'homme et de le traiter avec violence tandis que celui-ci est blessé et a peur (« je ne veux pas mourir ! », « laissez-moi partir », « Ne me tuez pas ! », s'exclame-t-il à plusieurs reprises). Dans ses répliques très chargées en émotion, la ponctuation alterne le plus souvent avec les points de suspension : l'homme semble avoir du mal à trouver ses mots et aller au bout de ses phrases, plus encore sans doute à cause de la terreur que de la douleur de la blessure.

L'examen de l'enchaînement des répliques montre qu'elles ne se répondent pas vraiment. L'homme ouvre le dialogue en se révoltant contre son sort par un redoublement de l'adverbe de négation (« Non, non ») et une phrase exclamative exprimant son désir de vivre, comme si sa volonté pouvait s'opposer à celle du tueur (« je ne veux pas mourir »). Or, la réponse de celui-ci est d'ordre métalinguistique, avec la citation à deux reprises des propos de l'homme assortie d'un commentaire cinglant : « c'est la phrase la plus débile que je connaisse ! ». C'est donc une fin de ne recevoir que lui oppose Nihad. L'homme adresse alors une supplique dans les formes à Nihad (impératif de souhait, verbe *prier*, interpellation de l'interlocuteur avec le « vous »).

Mais ce qui fait réagir le tueur et déclenche le dialogue entre les deux hommes est l'aveu de

l'homme : « Je suis photographe » (c'est d'ailleurs l'une des rares informations que nous aurons sur cet homme : sa profession). Le mot « photographe » a un rôle de déclencheur. Il permet en effet à l'homme de bénéficier brièvement de toute l'attention de Nihad, et il nous donne l'occasion d'obtenir quelques informations sur l'identité de ce tueur et quelques traits de sa personnalité. Les deux répliques suivantes de l'homme portent sur son métier de « photographe de guerre » et sur les raisons qui l'ont conduit jusqu'à Nihad (« je voulais prendre un franc-tireur »). Mais les phrases de l'homme sont courtes et morcelées par les points de suspension : cet homme joue sa vie. Il lui faut donc surmonter sa peur pour s'exprimer le plus clairement possible, de façon à convaincre le tueur de l'épargner : « Oui... de guerre... photographe de guerre ». Le dialogue semble se nouer à la réplique suivante avec la double confiance de Nihad (« Moi aussi, je suis photographe ») et la révélation de son prénom. Avec cette réplique, le lecteur / spectateur peut s'attendre à un retournement de situation, puisqu'une certaine forme de complicité pourrait naître de leur activité commune, hypothèse confortée par l'usage immédiat que Nihad fait du tutoiement (« Et tu m'as pris en photo ? ... ») et par la tournure emphatique (« Moi aussi, je suis photographe », renchérit Nihad).

Mais le dialogue tourne vite court quand l'homme, ayant vu les photos de Nihad, ne sachant manifestement pas trop que répondre, essaie de se tirer d'affaire par un compliment : « C'est très beau... » Ce jugement esthétique qui, renforcé par l'adverbe d'intensité, ne peut être sincère dans cette situation, suscite une réaction catégorique de Nihad : « Non ! Ce n'est pas beau. » Il explique alors ce que représentent les photos : ce sont des « morts ». Le second déclencheur de l'action est la mention de la beauté, contre laquelle Nihad semble se révolter. Mais après avoir brièvement expliqué sa démarche de photographe et de tueur, il se tait. Les didascalies viennent alors se substituer à la parole de Nihad, qui prépare méthodiquement l'exécution du photographe en même temps que sa prochaine photographie. Les deux autres répliques de la victime réitérent la même question (« Qu'est-ce que vous faites ? ») et l'appel à la pitié, mais n'obtiennent ni réponse ni réaction.

Le dialogue ne progresse pas vraiment et n'instaure pas de véritable échange entre les deux interlocuteurs. Les répliques du photographe restent sans effet sur Nihad, même lorsque celui-ci semble être intéressé par son

métier. Il faut dire que les arguments de l'homme ne font pas mouche : ses suppliques, au début et à la fin du dialogue, sont inefficaces face à quelqu'un qui ne partage ni les mêmes valeurs, ni la même expérience de vie (celle, la plus commune, d'avoir un père et une mère) : « Ne me tuez pas. Je pourrais être votre père, j'ai l'âge de votre mère. » Les autres arguments employés ne semblent pas compris par Nihad : le photographe a l'espoir, au début, de se tirer d'affaire en alléguant sa condition de « photographe de guerre », ce qui implicitement suppose la neutralité. Or, Nihad, conditionné pour tuer, semble dénué de cause et d'ennemi : sa violence gratuite frappe sans distinction et le photographe l'apprendra à ses dépens. Celui-ci pense ensuite pouvoir monnayer sa vie contre les clichés qu'il a pris de Nihad. Là encore il fait fausse route : le tueur, loin de vouloir protéger son identité, la révèle au contraire en donnant son prénom. Enfin, il commet l'erreur de croire que Nihad, jeune photographe amateur, sera sensible à la flatterie d'un professionnel et, plus encore, que ses photos visent à être belles. Or, Nihad cherche manifestement à être reconnu comme artiste à la fois en tant que photographe et en tant que tueur. C'est donc un personnage complexe et paradoxal.

## Un personnage paradoxal et dangereux

Isolé du reste de l'humanité par sa fonction de tueur embusqué sur le toit d'un immeuble, Nihad se réfugie dans le rêve d'un monde en constante représentation, plateau de théâtre pour un concert ou studio de télévision pour une *interview* (il joue dans la dernière partie de la scène à être un chanteur de *rock* invité dans une émission télévisée). Le rôle de Kirk, l'animateur de l'émission, est tenu par l'homme mort à qui Nihad « s'adresse » directement. Le jeune homme est donc plus à l'aise avec les morts ou les personnages fictifs qu'avec les vivants.

Cet enfermement dans un monde imaginaire est visible dans le dialogue avec le photographe, où la première réplique de Nihad exprime une réaction violente à la phrase prononcée par son interlocuteur, jugée « débile », comme si ce dernier jouait mal son rôle, improvisait mal, ou comme s'il jugeait le dialoguiste de la scène vraiment très mauvais. On a l'impression que Nihad se croit dans un film (un peu à la manière de Wilfrid qui, dans *Littoral*, premier volet du *Sang des promesses*, imagine qu'une équipe de tournage filme les principaux épisodes de sa



vie). Face à une situation concrète de dialogue avec un homme bien vivant, il semble ne pas trop savoir comment réagir, hésitant entre le tutoiement et le vouvoiement (« et tu m'as pris en photo ? » et plus loin : « Je vous jure »).

Par certains côtés, Nihad a encore quelque chose d'un enfant qui entretient un rapport de mimétisme à l'adulte en face de lui (il se présente comme « photographe de guerre » comme son interlocuteur), ou à ceux dont il rêve (le « *guitar hero* » qu'il imite avec son arme). De plus, il cherche à être reconnu par le photographe en l'invitant à regarder ses photos (verbe à l'impératif) et en soulignant qu'il en est l'auteur par une tournure emphatique : « Regarde. C'est moi qui les ai prises. » Il semble important pour lui que son interlocuteur le prenne au sérieux à double titre, comme tueur et comme photographe. Le serment solennel qu'il prononce pour attester la véracité de ses paroles (« Je vous jure ») est à la fois incongru et touchant, comme s'il était soudain dans la peau d'un enfant soupçonné de mensonge. L'identité de ce personnage est donc paradoxale ; Nihad cherche encore sa place dans le monde et souffre d'un besoin de reconnaissance, comme en témoigne son identification, à la fin de la scène, à une star du *rock* dans une émission de télévision. Il est d'ailleurs significatif que la chanson qu'il imite laborieusement, au début de la scène, « *The Logical Song* » du groupe anglais Supertramp, ait pour thème la recherche d'une identité (les derniers mots du refrain sont « *Please tell me who I am* ») et le contraste entre une enfance insouciante, heureuse, et les masques sociaux de l'adulte (« *They showed me a world where I could be so dependable, clinical, intellectual, cynical* », « *Now watch what you say or they'll be calling you a radical, liberal, fanatical, criminal* »).

Pourtant, cet artiste raté fait froid dans le dos : détournant la recherche esthétique propre à la vocation artistique, il transforme son activité meurtrière en œuvre d'art. Ses photos constituent une véritable collection qui comporte un caractère obsessionnel. En effet, elles reprennent toujours le même motif : « *La plupart du temps on pense que ce sont des gens qui dorment. Mais non. Ils sont morts. C'est moi qui les ai tués !* » Comment ne pas penser alors à certains tueurs en série qui gardent une trace, un souvenir de leur victime ? Mais qui est cet « on » ? Il présuppose en tout cas que Nihad a déjà montré ses photos de cadavres : à ses futures victimes ? à d'autres tueurs ? Nous n'en saurons pas plus.

La facilité avec laquelle Nihad revient sans

aucun état d'âme à son travail de tueur après avoir parlé à cet homme aussi librement est déconcertante et effrayante pour le lecteur / spectateur. Préparant méticuleusement et de sang-froid cette exécution (deux didascalies en décrivent soigneusement les étapes, page 109), il semble pour l'occasion perfectionner son mode opératoire en photographiant dans un cadrage rapproché sa victime au moment où elle est précisément saisie par la mort. Implicitement, nous comprenons que cette photo promet d'être le clou de sa série : « *Nihad tire. L'appareil se déclenche en même temps. Apparaît la photo de l'homme au moment où il est touché par la balle du fusil.* ». L'usage du présent, de même que la projection de l'image photographiée sur la scène, accentue l'impression d'exacte simultanéité entre le geste de l'assassin et celui du photographe. Ce faisant, Nihad enfonce un tabou ; il est atteint d'une forme d'*hybris* contemporaine : le désir de voir au-delà de ce qui peut être vu. S'arroger le pouvoir de vie et de mort sur ses semblables et, en même temps, vouloir fixer l'instant imperceptible du trépas, voilà les signes d'une démesure qui fait déjà de Nihad un monstre, comme sorti de l'humanité. Mais ce monstre est aussi un être en situation d'addiction par rapport à l'image télévisée et à la musique, qui ont sur lui l'effet de drogues anesthésiant toute sensibilité.

## Conclusion

Grâce à cette scène d'action, nous découvrons un personnage essentiel au dénouement de la pièce, puisque c'est en le retrouvant que les deux jumeaux pourront s'acquitter de la dernière partie de la mission que leur mère leur a confiée. Créant la surprise, Nihad, l'enfant né de l'amour, est devenu une machine à tuer déshumanisée tandis que ses frère et sœur Jeanne et Simon, nés de la torture et du viol dans la prison de Kfar Rayat, ont un parcours exactement inverse.

Personnage paradoxal et dangereux, le jeune Nihad se montre déjà très prometteur dans la voie du mal. En effet, derrière le stéréotype du tueur embusqué se dévoile un psychopathe fasciné par la mort et par l'image, qui ne tire pas seulement sur ceux de l'autre camp, mais aussi sur un journaliste photographe de guerre. Ce portrait en pleine action du tueur en artiste capte l'attention du spectateur, le séduit et le fascine tout autant qu'il l'inquiète, l'effraie ou le met profondément mal à l'aise. On peut sourire de son

imitation médiocre d'un chanteur de *rock*, on peut aussi être ému par les traits d'enfance qu'il a conservés comme malgré lui, surtout si l'acteur distribué dans ce rôle choisit de les souligner, mais ces quelques nuances n'entament en rien l'effroi que communique le personnage.

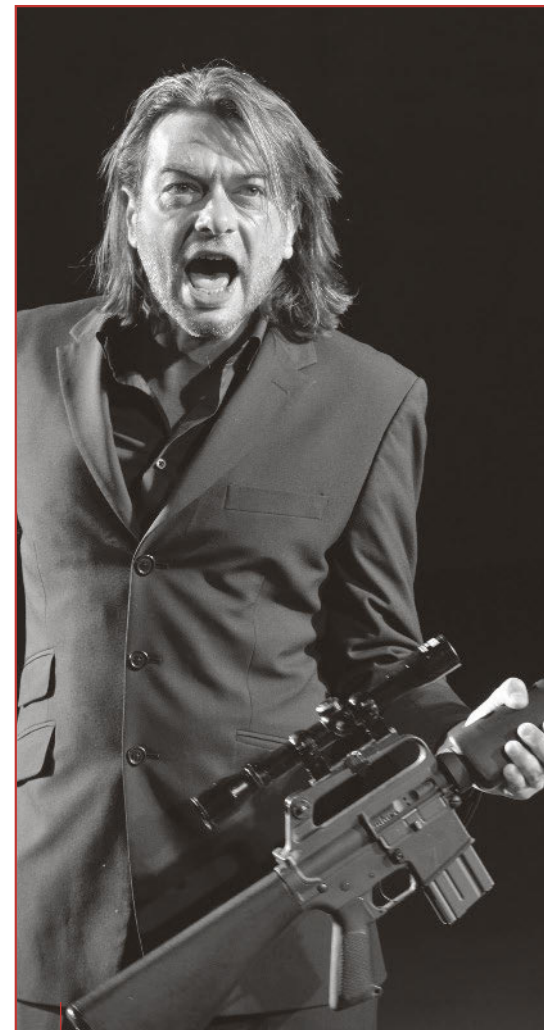
## Sitographie

Paroles de *The Logical Song* de Supertramp et leur traduction française :

[http://www.paroles-musique.com/traduction-Supertramp-The\\_Logical\\_Song-lyrics,t50709](http://www.paroles-musique.com/traduction-Supertramp-The_Logical_Song-lyrics,t50709)

Paroles de *Roxane* de The Police :

[http://www.paroles-musique.com/paroles-The\\_Police-Roxanne-lyrics,p23458](http://www.paroles-musique.com/paroles-The_Police-Roxanne-lyrics,p23458)



Laurent Sauvage dans le rôle de Nihad.

# L'incendie du bus

## Objectifs :

- Analyser les modalités et les fonctions du récit au théâtre ;
- Analyser le procédé de style appelé *hypotypose* ;
- Analyser la façon dont la mise en scène est déjà en quelque sorte écrite dans l'extrait.

**Supports :** Scène 19 : « Les pelouses de banlieue », depuis « Jeanne. Qu'est-ce qu'elle vous a dit exactement au sujet de l'autobus ? » jusqu'à « Simon. Rappelle-moi, Jeanne, rappelle-moi ! », pp. 71-73, la fiche élève 3, p. 38.

**Durée :** 2 heures.

## Travail préparatoire :

- Combien de fois le récit de l'embrasement du bus est-il raconté ? Qu'est-ce qui est commun et qu'est-ce qui change en fonction des récits ?
- Qu'apporte le choix de raconter cet épisode par rapport à la même scène qui serait dialoguée et jouée directement sur scène ?

## Prolongements :

Voir « Représenter l'irreprésentable : réécriture, mise en scène et adaptation de l'incendie du bus » (p. 32), avec la possibilité de n'aborder que l'une des trois approches proposées : sur l'intertextualité (les réécritures de cette même scène dans d'autres textes à partir du souvenir d'enfance de W. Mouawad), sur la mise en scène de l'extrait ou encore sur l'adaptation cinématographique de la scène à partir du film *Incendies* (2011) du Québécois Denis Villeneuve.

## Situation et enjeux de l'extrait

La scène 19 est située au cœur de la pièce, qui en compte 38. Cette place centrale reflète l'importance que Wajdi Mouawad accorde à l'épisode de l'incendie du bus, qu'il réécrit d'ailleurs avec des variantes dans son roman *Visage retrouvé* et l'adaptation théâtrale de celui-ci, *Un obus dans le cœur*. Cette scène est révélatrice à plus d'un titre. En premier lieu, du point de vue de l'avancée de l'intrigue et des informations qu'elle nous apprend sur le personnage. En effet, Jeanne et Simon sont passés au domicile d'Hermile Lebel, le notaire, pour signer des papiers relatifs à l'héritage de leur mère : tandis que Simon semble bien décidé à refuser d'accomplir les dernières volontés de sa mère (retrouver leur frère et leur père), nous ne connaissons pas encore la décision de Jeanne. Celle-ci a déjà commencé à chercher d'en savoir un peu plus sur leur mère. Alors qu'un bus s'arrête tout près de la pelouse du pavillon de banlieue du notaire et que le bruit de marteaux-piqueurs dans la rue est en fond sonore, Hermile Lebel évoque, par association d'idées, la phobie de Nawal pour les autobus. À la demande de Jeanne, il raconte un épisode traumatisant dont elle avait été témoin dans son pays : le mitraillage et l'incendie d'un bus rempli de civils, parmi lesquels des femmes et des enfants. C'est

ainsi que le voile commence doucement de se lever sur le passé de Nawal, suscitant des réactions opposées chez les jumeaux.

L'événement est raconté une première fois, par Hermile Lebel, avec une distance spatiale et temporelle. Ensuite il est rapporté par un témoin direct, Nawal elle-même, dans l'émotion du moment, lorsqu'elle s'adresse à Sawda. Ce jeu de croisement de paroles et de bascule temporelle est un phénomène récurrent de l'écriture de Wajdi Mouawad. En troisième lieu, l'épisode même du bus pose la question de l'irreprésentable au théâtre. Il est en effet impossible de le figurer sur scène sans risquer d'amoinrir ou au contraire de faire basculer la représentation dans le Grand Guignol. Afin de donner la mesure de l'événement dans toute son atrocité, il importe donc que le récit supplée à la figuration et que la mise en scène imagine des solutions pour atteindre les spectateurs.

## La succession de deux récits du même événement

Le récit d'Hermile et celui de Nawal portent sur le même événement impliquant des personnes anonymes (« Des hommes », « ils ») et un « autobus » sur lequel ces hommes jettent de l'essence avant de le mitrailler. Les deux récits sont conduits au passé composé, temps

caractéristique du récit oral, et ils ont tous les deux une situation initiale clairement identifiée, un milieu et une fin : un bus « bondé de monde » immobilisé, « aspergé d'essence » et dont les passagers sont mitraillés avant que le feu ne soit mis au véhicule et à ses occupants.

Cependant, ces deux récits en miroir sont à la fois complémentaires et opposés. Celui d'Hermile Lebel est quatre fois plus court que celui de Nawal. Il pose aussi une situation initiale différente de celui de Nawal : « un bus est passé devant elle » dans le premier récit tandis que, dans le second, le bus est déjà immobilisé. Les actions rapportées par le notaire s'enchaînent rapidement à travers une énumération (« Des hommes sont arrivés..., ils ont bloqué... »), suivie d'une coordination qui prend la valeur d'une surenchère (« et puis d'autres hommes sont arrivés... »). Hermile Lebel rapporte les faits clairement et sans émotion, en apportant quelques précisions (un autobus « bondé de monde », les hommes qui arrivent « en courant », ce qui traduit la promptitude et la détermination de ces hommes à commettre leur acte de barbarie). Conduit à la troisième personne du singulier, le récit n'engage ici ni la subjectivité du locuteur ni sa sensibilité. Sobre et factuel, ce récit dont la fin est couverte par le bruit des marteaux-piqueurs, comme le signale la didascalie, devient donc elliptique et laisse imaginer ce qui peut résulter de cette série d'actions.

Au contraire, le récit de Nawal accorde la plus grande place au dénouement de l'épisode : le sort terrible des occupants du bus distingués par catégories dans une énumération / gradation : « les vieux, les enfants, les femmes, tout ! » avant d'opérer une sorte de zoom sur la mort cruelle d'une femme tuée alors qu'elle « essayait de sortir par la fenêtre » et de son enfant brûlé vif dans ses bras.

Dans le premier récit, le narrateur Hermile Lebel est extradiégétique : il rapporte ce que Nawal lui a raconté. Dans le second, la narratrice est intradiégétique ; le récit, conduit à la première personne, la place au premier plan : « J'étais dans l'autobus, Sawda, j'étais avec eux ! » répète-t-elle, peut-être autant pour se convaincre elle-même que pour convaincre son interlocutrice qu'elle a survécu à cette épreuve. En effet, contrairement à ce que sous-entendait le récit du notaire, Nawal n'est plus placée à l'extérieur du bus mais à l'intérieur. Son témoignage est celui d'une rescapée, comme le signale son usage du pronom « nous » en position de complément d'objet direct dans la phrase : « Quand ils nous ont arrosés

d'essence ». Il nous est livré en focalisation interne, empreint d'émotion. L'impuissance de Nawal se traduit aussi grammaticalement dans la position objet du pronom de première personne, comme dans la proposition « ils m'ont laissé descendre ».

L'émotion très forte à laquelle est en proie la locutrice-narratrice transparaît à travers la multiplication des phrases exclamatives, en plusieurs mouvements, et avec des segments qui se répètent : « *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 !* » La succession des virgules confère aux phrases une expression haletante où l'on sent bien l'urgence de parler, de se délivrer d'une expérience traumatisante.

Cette urgence rejoue celle de la survie déjà présente dans la parole au style direct hurlée dans le bus et qu'elle reprend telle quelle dans son récit : « *Je ne suis pas du camp (...) ... je suis comme vous, je cherche mon enfant qu'ils m'ont enlevé...* ». Pour sauver sa vie, elle se désolidarise du « nous » des victimes pour se ranger du côté du « vous » des bourreaux. Nawal nous fait donc le récit d'une expérience traumatisante, en focalisation interne, qui nous met face à l'horreur de la guerre civile.

## Une vision d'horreur

Le récit de Nawal est entièrement construit sur une *hypotypose*, c'est-à-dire une figure de style qui consiste à raconter ou décrire une scène de manière si vivante que le destinataire a l'impression d'y assister en direct. Ce procédé d'écriture insiste donc sur des détails précis et saisissants (notamment par l'énumération d'éléments descriptifs concrets et réalistes) et présente les événements de manière particulièrement frappante (par le choix des verbes, des temps, mais aussi des images). C'est ainsi que nous avons l'impression de voir la scène du bus comme si nous y étions. Les notations préliminaires dans la didascalie nous préparent au témoignage de Nawal, avec les « bruits des marteaux-piqueurs » dont la violence rappelle ceux des « mitraillettes » mentionnées auparavant par Hermile Lebel. La mention du « sang » qui tout d'un coup apparaît dans une métaphore proche d'une transsubstantiation (« les arrosoirs crachent du sang ») est une façon de préparer l'imagination du lecteur / spectateur au massacre dépeint ensuite. On pourrait même parler d'effet d'annonce, presque de prolepse narrative.

Quand Nawal prend la parole, l'usage de la première personne nous incite à nous identifier à ce qu'elle a vu et ressenti. Même si les verbes sont conjugués au passé (imparfait pour la situation initiale « j'étais... » et l'arrière-plan du récit « une femme essayait... » ; passé composé pour la succession des événements : « ils nous ont arrosés », « ils m'ont laissé descendre », « l'autobus a flambé », « a fondu », « a brûlé »), la charge émotionnelle est telle dans le discours de Nawal (exclamations, répétitions...) que ce récit nous parvient avec toute la force d'impact du présent. En effet, Nawal raconte les faits à Sawda alors que tout nous laisse penser qu'elle vient juste d'échapper au massacre (la scène précédente, page 66, nous montrait en effet Sawda indiquant à Nawal où attendre le bus desservant les camps de réfugiés).

De plus, n'oublions pas que le passé composé, contrairement au passé simple, est un temps qui évoque une action accomplie dans le passé mais non coupée psychologiquement du présent ; c'est une action révolue qui a des conséquences directes sur la situation d'énonciation.

Les sens sont aussi sollicités par l'hypotypose : relayant les sensations auditives des « marteaux-piqueurs » et visuelles du rouge « sang » de la didascalie préliminaire, le récit fait implicitement ressentir l'odeur de l'essence répandue sur le bus, la couleur jaune du bus qui « flambe » et plus encore la vision de la peau humaine qui « fond ». Le caractère dramatique de la scène est mis en valeur par le retour sur des détails concrets. En effet, l'issue de l'action est claire dès les premières lignes de la tirade, puisque Nawal achève son récit avec l'embrasement de l'autobus (« l'autobus a flambé... »). Ce court récit des événements se caractérise par la répétition du verbe « flambe » qui, par accumulation, semble intensifier le phénomène d'embrasement et par l'énumération croissante (ou gradation) : « il a flambé avec les vieux, les femmes, les enfants, tout ! ».

Cependant, Nawal revient sur un micro-épisode de la scène un peu antérieur à l'incendie. Elle retrace la tentative infructueuse d'une femme pour s'échapper du bus par la fenêtre et sauver son enfant (« *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* »). Mimant la technique cinématographique du plan rapproché (une femme « à cheval sur le rebord de la fenêtre », « son enfant dans ses bras au milieu du feu »), puis du gros plan (la peau de la femme « a fondu »), elle fait naître en nous des

images insoutenables qu'aucune caméra ne peut montrer en direct, comme un effet de zoom sur la chair de cet enfant brûlé vif (« la peau de l'enfant a fondu »). Puis, de nouveau, Nawal reprend l'image finale du récit de la première partie de sa tirade, toujours avec une gradation, depuis « sa peau a fondu » jusqu'à « et tout a fondu et tout le monde a brûlé ! ».

S'attardant sur les images traumatisantes presque expressionnistes, poussant le réalisme jusqu'à l'obscénité, la locutrice, en proie à l'émotion, éveille à son tour des émotions paroxystiques chez le lecteur / spectateur. Elle-même débordée par cette vision d'horreur, « incendiée » au sens figuré, elle nous transmet un témoignage qui fait toucher du doigt la monstruosité inhumaine des guerres.

## Fonctions plurielles de l'épisode

La fonction première de cette séquence est sans doute de dépeindre les horreurs de toute guerre civile. En effet, W. Mouawad ne fournit aucune indication géographique, historique, religieuse ou politique. Nous apprenons que les incendiaires sont des « soldats » armés de « mitraillettes », mais nous ne savons pas à quelle armée ou à quel pays ils appartiennent ni quelle cause ils servent. Il est question de réfugiés et de camp (puisque Nawal crie, pour avoir la vie sauve : « je ne suis pas une réfugiée du camp ») mais, sur eux, nous ne savons rien de précis. On ne sait pas quel est le motif exact des hostilités ni ce que recouvre exactement le « Je suis comme vous » qu'hurle Nawal : ce « comme vous » renvoie-t-il à une identité nationale, politique, religieuse ou autre ? L'on peut deviner néanmoins que cette action contre le bus vient en représailles d'une autre action violente, à travers les paroles de Nawal : « je suis comme vous, je cherche mon enfant qu'ils m'ont enlevé ! » Les occupants du bus seraient donc liés à ceux qui ont enlevé des enfants (et même peut-être plus), d'où la logique « œil pour œil, dent pour dent » (précepte biblique !) dont on voit ici les conséquences ultimes et désastreuses. Rappelons en effet que le témoignage de Nawal ne fait état que de « vieux », d'« enfants » et de « femmes », c'est-à-dire de la population civile la plus vulnérable. Si Wajdi Mouawad choisit de ne pas ancrer l'épisode précisément dans le contexte de la guerre civile du Liban, c'est pour conférer à son texte une portée universelle. En effet, ce type de scène est caractéristique de l'engrenage violent des guerres civiles de la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle.

L'hypotypose mobilise des procédés visant à émouvoir et à susciter la pitié. L'émotion s'installe durablement chez le lecteur / spectateur grâce à ce témoignage direct et la netteté des détails en gros plan, notamment sur le sort des victimes. Le fait que celui qui connaît la mort la plus atroce soit un enfant renforce vivement l'émotion. Le registre pathétique culmine avec ce tableau de la mère cherchant désespérément à sauver son enfant (l'emploi de l'imparfait dans la proposition « une femme essayait de sortir » marque la durée de l'action, donc l'effort, la persévérance de cette femme). Le choc vient aussi de l'absence de pitié des soldats qui « lui ont tiré dessus » mais qui, paradoxalement, ne tirent pas sur l'enfant, l'abandonnant ainsi à une mort plus lente et plus cruelle que celle de sa mère. La posture même de la mère a quelque chose de dérisoire et de terrible à la fois. La cruauté des soldats suscite indignation et dégoût (Nawal oppose bien le pluriel anonyme des « soldats » à la singularité de la femme (« une femme » et « son » enfant). La seule occupante du bus qu'ils laissent descendre, Nawal, est celle qui s'adresse à eux pour leur rappeler qu'elle est « comme eux » : identification terrible et douloureuse qu'elle formule, d'autant plus que l'on sent bien que, d'emblée, elle s'identifie davantage à cette femme et à son enfant puisque c'est l'image qui reste pour elle inoubliable (Nawal aussi est une mère qui veut sauver son enfant).

Le récit de Nawal débouche par ailleurs sur la vision allégorique d'un temps détraqué, pervers. Même s'il n'y a pas de majuscule au mot « temps » dans le texte, les dimensions symboliques et allégoriques sont bien présentes. Le premier constat de Nawal est le suivant : « Il n'y a plus de temps. » Répétée une seconde fois à Sawda comme une sorte de leçon à tirer des événements, cette affirmation au présent de vérité générale intervient juste après l'image de l'immolation par le feu qui détruit de fait l'avenir (symbolisé par l'enfant) et le passé (les « vieux » présents dans le bus), mais aussi toute pitié, celle que suscitent en principe une mère et son enfant. L'époque se résume à une destruction pure et simple qui ne laisse pas même ici les dépouilles mortuaires, empêchant que les corps soient identifiés et donc que ces morts puissent bénéficier d'une sépulture. « Il n'y a plus de temps » signifie que la marche du temps s'est interrompue. Le mouvement allégorique ne se construit toutefois pas à partir de la mémoire culturelle (symboles connus, figures mythologique, etc.), mais d'une image beaucoup plus triviale de volatile étété

lancé dans une course folle (« *Le temps est une poule à qui l'on a tranché la tête... et de son cou décapité, le sang nous inonde et nous noie* »). L'image se développe pour culminer dans une vision quasi prophétique de déluge biblique où l'humanité serait punie non par le débordement des eaux de la terre, mais par celui du sang. On peut penser aussi à l'une des dix plaies d'Égypte, la transformation des eaux du Nil en sang qui, selon l'Ancien Testament (*Exode* 7:14-25), punit les Égyptiens lorsqu'ils refusèrent à Moïse et à son peuple de retourner en Israël. En s'incluant (et en nous incluant) dans le « nous », Nawal marque bien qu'elle n'est pas exempte de faute (un reste de culpabilité de la rescapée qui a dû au moins verbalement faire cause commune avec les bourreaux ?), tout comme nous, peut-être par notre passivité, permettons de telles abominations. Enfin, du point de vue intertextuel et générique, comment ne pas penser ici à *La Tragédie d'Hamlet, prince du Danemark* de Shakespeare dans laquelle le rôle-titre fait le diagnostic suivant : « *The Time is out of joint* » (1.5.188) : le temps est disjoint, désaxé, désarticulé, hors de ses gonds, pourrait-on traduire. Hamlet dénonce ainsi la perversion d'une époque où un prince tue son roi et frère pour épouser sa belle-sœur et voler le trône à l'héritier légitime ; ce premier dérèglement a pour conséquence le retour d'un mort parmi les vivants, chaque nuit, puisque l'âme de ce roi assassiné, mort sans confession, donc en état de péché mortel, ne peut reposer en paix et connaît mille tourments.

Le final de la tirade de Nawal reprend ainsi, à la manière d'une boucle qui se ferme, l'image de l'inondation par le sang initiée par la didascalie (« Les arrosoirs crachent du sang et inondent tout »). La métaphore qui donne vie aux arrosoirs en les animalisant aboutit ensuite à une image de déluge. La parole prononcée est donc préparée par l'indication scénique, ou plutôt la mise en scène, ici inscrite dans le texte, qui appuie le propos du texte. Il est en effet visible à travers cet exemple que l'art de Wajdi Mouawad écrivain est indissociable de celui de Wajdi Mouawad metteur en scène. Dès avant la didascalie, le jeu des actions concomitantes sur scène et le glissement du présent des jumeaux (apprenant de la bouche d'Hermile ce dont leur mère a été témoin) à celui de Nawal (racontant à Sawda le même épisode) induisent des jeux de scène. En effet, la coprésence des acteurs sur le plateau est elle-même créatrice de dialogue et de jeu parfois troublant pour le lecteur / spectateur, comme c'est le cas dans l'exemple suivant :

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

Wajdi Mouawad tient à mettre en scène, sur l'espace même de la page, la rencontre de deux temps, des vivants et des morts comme si, dans *Incendies*, le temps n'existait plus. Nawal en effet ne pourra reposer en paix tant que son histoire ne sera pas découverte par ses enfants. Alors, peut-être, le temps reprendra-t-il son cours normal, et les vivants et les morts retrouveront-ils chacun l'espace-temps qui leur est dévolu.

Placé au cœur d'*Incendies*, l'épisode du bus de civils mitraillé puis incendié est écrit par Wajdi Mouawad à partir d'un souvenir d'enfance qu'il développe et enrichit (cf. Prolongement). Pour donner toute sa puissance dramatique et pathétique à cet épisode-clé, l'auteur choisit de relayer le récit qu'en fait Hermile aux jumeaux par celui que Nawal, témoin direct du massacre et rescapée du bus, fait à Sawda.

Si Wajdi Mouawad fait le choix du récit plutôt que de figurer l'action sur scène, c'est à cause de l'impossibilité de représenter théâtralement la violence et l'obscurité des faits. Mais le procédé de l'hypotypose crée une image mentale, chez le lecteur ou le spectateur, qui est tout aussi efficace que peut l'être la reconstitution visuelle de la scène au cinéma. Procédés de gradation et effet de zoom nous permettent d'imaginer cette scène tout en rendant compte du bouleversement émotionnel de Nawal, tout à la fois épouvantée par le massacre dont elle est rescapée, par la cruauté inhumaine des soldats, et sans doute quelque peu honteuse d'être encore vivante parce qu'elle leur a crié qu'elle était « comme eux », plutôt que comme la mère qu'ils ont ensuite mitraillée.

Sur le plan dramaturgique, on peut s'interroger sur la nécessité de ce récit, puisqu'il n'appartient pas à la vie des jumeaux et ne leur révèle rien sur l'identité de leur père ou de leur frère. Ne faisant pas avancer l'action, il ne prépare pas non plus le dénouement. Cependant, il permet de mieux connaître le personnage de Nawal et il est l'élément qui pousse Jeanne à se lancer dans la quête dont celle-ci l'a chargée, peut-être moins pour trouver qui est son père que pour apprendre qui est sa mère. Au-delà, il dénonce les horreurs de la guerre civile, le cycle sans fin des violences et des représailles, et constitue donc le point de bascule à partir duquel *Incendies* va nous confronter aux limites de l'humain.



# Un dénouement en forme d'épilogue

## Objectifs :

- Analyser un épilogue au théâtre.
- Analyser l'énonciation particulière de la scène.
- Analyser l'utilisation originale qui est ici faite de la lettre.

**Support :** Scène 38 (dernière scène), depuis « *Simon ouvre l'enveloppe* » jusqu'à la fin (pp. 130-132).

## Supports supplémentaires :

- Dernière séquence du film *Incendies* (2011) de Denis Villeneuve en DVD.
- Photo de la mise en scène d'*Incendies* par Georges Lini en 2006 au Zone Urbaine Théâtre (ZUT) à Bruxelles [http://www.pierrebodson.be/Zone\\_Urbaine\\_Theatre/Incendies.html#5](http://www.pierrebodson.be/Zone_Urbaine_Theatre/Incendies.html#5) (Prix de la Critique 2006 pour la mise en scène).
- Interview du metteur en scène Stanislas Nordey, p. 42.

**Durée :** 2 heures.

## Travail préalable :

- Quelle est la fonction de la lettre de Nawal aux jumeaux ? Celle-ci a-t-elle la même fonction que la lettre au fils et la lettre au père ?
- Relevez et analysez les marques d'énonciation dans la lettre : comment s'exprime Nawal ? Comment s'adresse-t-elle aux jumeaux (surtout en comparaison avec la façon dont elle parlait d'eux dans son testament, à la scène 2) ?
- Relevez et analysez les principaux éléments qui font de cette lettre un poème.

## Situation et enjeux de l'extrait

Scène ultime d'*Incendies*, la « Lettre aux jumeaux » (scène 38) ne fait pas à proprement parler partie du dénouement. En effet, le rôle d'un dénouement est de résoudre le nœud de l'action, ici la quête menée par Jeanne et Simon pour retrouver leur père et leur frère. La révélation sur l'identité de ce père / frère a eu lieu aux scènes précédentes et les deux lettres écrites par leur mère ont été remises à leur destinataire unique aux scènes 36 et 37. La double énigme est donc résolue, la vérité a éclaté et la reconnaissance (l'*anagnorisis*, selon Aristote) a pu se produire tour à tour pour chacun des personnages concernés. La dernière lettre, celle que Nawal a voulu adresser aux jumeaux, n'apporte aucun retournement de situation, aucune péripétie ou révélation supplémentaires. Elle contribue cependant à transformer la scène en épilogue. C'est ainsi que la dernière scène fait écho au prologue de la première : Hermile Lebel y reprend en effet telles quelles ou presque des expressions qu'il employait à la scène 1, de telle façon que l'on perçoit nettement l'effet de

clôture de la pièce qui s'opère à ce moment-là.

En outre, la lettre est tournée vers l'avenir des jumeaux après l'accomplissement des dernières volontés inscrites dans le testament, puisque Nawal leur livre les moyens de reconstruire leur histoire. L'originalité de l'extrait repose d'abord sur le traitement théâtral de la lettre qui, loin d'être un élément dramaturgique clé ou un ressort de jeu, fournit l'occasion d'une parole poétique d'outre-tombe au service d'une présence scénique particulière. Ensuite, la lettre est un moyen pour Nawal d'assumer vraiment sa fonction maternelle en s'adressant directement à ses deux enfants. Enfin, la parole de Nawal prend une portée plus générale en nous livrant en quelque sorte une leçon de vie.

## Une présence paradoxale : le retour de Nawal sur la scène des vivants

La lettre de Nawal aux jumeaux n'est pas lue par Simon ou Jeanne mais donne lieu à une parole vive, celle de Nawal elle-même qui est présente sur scène comme si,

paradoxalement, elle était toujours vivante. Aucune didascalie ne vient en effet déréaliser cette présence ou cette parole. Le lecteur présuppose donc qu'elle doit être incarnée sur le plateau avec le même degré de réalité que celle d'Hermile, Simon ou Jeanne. Le soin est laissé au metteur en scène, selon sa lecture de la pièce, de signaler plus ou moins ce retour de la morte sur scène en tant que telle, puisqu'ici la présence de Nawal n'est justifiée par aucun processus de retour dans le passé ou *flash-back*. Pour sa part, le metteur en scène Stanislas Nordey a adopté tout au long de la représentation une convention vestimentaire simple : les morts sont en noir, les vivants en blanc (cf. interview).

Autre choix, celui du metteur en scène belge Georges Lini en 2006 à Bruxelles ([http://www.pierrebodson.be/Zone\\_Urbaine\\_Theatre/Incendies.html#5](http://www.pierrebodson.be/Zone_Urbaine_Theatre/Incendies.html#5)) qui nous montre Nawal dans une très grande proximité physique avec Simon et Jeanne. Parfaitement visible des spectateurs, elle n'est pas regardée par les jumeaux qui lui tournent le dos. Debout juste derrière eux et tenant une grande toile cirée transparente au-dessus de leurs têtes, elle est bien cette mère aimante attentive à ses enfants et soucieuse qu'ils n'attrapent pas mal en restant sous la pluie. Elle en devient presque une figure tutélaire qui veillera sur eux pour toujours.

Le paradoxe du discours de Nawal réside d'abord dans le fait que celle qui a gardé le silence cinq ans durant retrouve la parole une fois mise au tombeau : « *Vous avez ouvert l'enveloppe, vous avez brisé le silence* », dit-elle à Simon et Jeanne, comme s'ils avaient accompli une action magique, comme s'ils l'avaient libérée d'un mauvais sort.

La seule caractéristique qui distingue la parole de Nawal dans ses lettres est la disposition du texte qui l'assimile à un texte poétique, en vers libres le plus souvent et parfois laissant des blancs sur la page de manière à faire apparaître des strophes, par exemple entre le premier mouvement adressé à « Simon » (jusqu'à « Bercer chaque image »), le second adressé à « Jeanne », le troisième évoquant Sawda et les autres femmes liées à Nawal (« Je t'aurais appelée Sawda »), pour développer jusqu'à la fin tout ce que Nawal tient à dire à ses enfants.



Mise en scène d'*Incendies* par Georges Lini au Zone urbaine Théâtre, Bruxelles, 2006. Avec Jasmina Douieb (Jeanne), Itsik Elbaz (Simon) et Anne-Marie Capelliez (Nawal).

Cette écriture poétique met en relief le contenu de son propos par une série de figures de répétition et d'amplification de différents types afin de renforcer encore le poids de cette présence étonnante sur la scène. Citons par exemple les anaphores (« À présent » ou « Alors » qui scandent le propos), l'anadiplose (« il faut reconstruire l'histoire. / L'histoire est en miettes »), l'épanadiplose (« Souris, Jeanne, souris »), les répétitions pures de simples expressions (« avaler sa salive », « en colère », « doucement »). Cette parole repose sur un rythme qui lui est propre et qui mobilise parfois des souvenirs de versification régulière. On compte par exemple quelques décasyllabes (« Si tu souris ne retiens pas ton rire »), et surtout des octosyllabes (« Et tu as su le retirer », « Car je ne retiens pas le mien », « Le sanguinaire et le violeur »). Ces effets de balancement rythmique, qui peuvent devenir plus fréquents si le metteur en scène choisit une diction plus soutenue faisant entendre certains *e muets*, font sonner ces propositions comme des révélations.

L'autre caractéristique essentielle (et l'autre paradoxe) de cette parole est d'être

énoncée au présent. En effet, rien dans la lettre ne trahit une écriture au passé. Or, nous savons que celle-ci, tout comme le testament, a été rédigée cinq ans auparavant, selon les dires d'Hermile Lebel à la scène 2 (page 20).

Pourtant, Nawal s'adresse successivement à ses enfants au présent d'énonciation, dans l'immédiateté de la situation : « Simon, / Est-ce que tu pleures ? », « Jeanne, / Est-ce que tu ris ? ». Elle-même décrit ses réactions au présent, en miroir des leurs : « ...ne sèche pas tes larmes / Car je ne sèche pas les miennes » ou encore « ne retiens pas ton rire / Car je ne retiens pas le mien ». Ses réactions sont celles d'une personne vivante et sensible qui rit ou pleure selon les circonstances, avec ceux qu'elle aime. Elle est dans la communion immédiate avec ses proches, dans l'instantanéité des émotions. Qui plus est, elle ressent encore avec la même vivacité les souffrances de sa vie passée, notamment le deuil de Sawda (« ce prénom [...] est une blessure béante au fond de mon cœur ») comme le suggère l'utilisation du présent de l'indicatif.

Les constats qu'elle fait sur les événements, sur son passé ou encore sur sa famille nous sont livrés au présent : « l'histoire est en miettes » ou bien « C'est le rire de la colère », ou encore : « Notre famille / Les femmes de notre famille, nous sommes englués dans la colère ». Très fortement impliquée dans ses énoncés (le « je » et le « nous » sont très présents), elle interpelle directement ses enfants « ici et maintenant » sur leur destinée, tantôt par le tutoiement, tantôt par un « vous » qui les associe tous deux. Elle s'adresse donc à eux comme si elle appartenait au même espace-temps : « Est-ce que tu pleures ? », ou encore : « Où commence votre histoire ? » leur demande-t-elle. Il en est de même pour les réponses qu'elle tente de leur apporter sur la conduite à tenir, notamment avec la reprise anaphorique d'« À présent » qui met en valeur le programme d'actions que doit accomplir Simon : « À présent, il faut réapprendre à avaler sa salive », « À présent, il faut reconstruire l'histoire ».

C'est donc Nawal qui prépare les jumeaux à l'avenir en les aidant à se construire une nouvelle identité, afin qu'il

puissent sans honte ni culpabilité trouver leur place dans le monde et nouer des relations avec les autres : « Lorsqu'on vous demandera votre histoire / Dites que... ».

Autre paradoxe, elle apparaît au présent pour préparer sa disparition et clore elle-même *Incendies* : « Gravez mon nom sur la pierre / Et posez la pierre sur ma tombe ». La parole vivante va entrer dans le silence, mais ici il s'agit d'un silence habité et réinterprété, un silence signe d'apaisement pour Nawal et signe d'amour pour Simon et Jeanne.

## La lettre d'une mère à ses enfants : entre consolation et leçon de vie

La « lettre aux jumeaux » contraste avec la sècheresse du testament de Nawal où Simon et Jeanne étaient désignés par l'expression « enfants jumeaux nés de mon ventre » (page 16), sans marque d'affection, sans aucune expression de lien affectif ni même de filiation véritable. Le testament mentionnait avant eux Hermile Lebel qui, lui, avait au moins droit au titre d'« ami » (page 17), tandis que les « jumeaux », quand ils étaient nommés par leur nom, se voyaient traités sans égard comme de simples porteurs de lettres pour leurs frère et père. La seule parole qui leur était destinée en tant que telle était une sorte de maxime énigmatique assortie d'un commentaire : « *L'enfance est un couteau planté dans la gorge. On ne le retire pas facilement.* » (page 18)

Dans cette nouvelle parole posthume qu'est la lettre, le ton de Nawal est tout autre puisqu'elle assume enfin son rôle, comme en témoigne sa signature : « Votre mère ». D'abord elle prend soin de

s'adresser à chacun d'eux tour à tour (« Simon », puis « Jeanne ») et de s'enquérir de ce qu'ils ressentent : la douleur et les « larmes » pour Simon, le « rire de la colère » pour Jeanne. En figure maternelle compatissante, elle pleure et rit tour à tour avec eux (« je ne sèche pas les miennes », « je ne retiens pas le mien »). Si elle partage entièrement leurs émotions, c'est parce qu'ils sont deux parties, deux facettes d'elle-même et qu'elle les reconnaît enfin pour tels. Elle aussi a fait l'expérience de l'enfance comme « couteau planté dans la gorge ».

C'est pour cette raison qu'elle console son fils et le félicite (« Et tu as su le retirer » avec la conjonction de coordination qui, placée et amorcée de vers, renchérit sur l'exploit). Elle l'aide à se remettre sur pied en lui indiquant la conduite à tenir : « À présent, il faut réapprendre à avaler sa salive. » La modalité injonctive présente à travers la tournure impersonnelle « il faut » caractérise ici la fonction maternelle : Nawal incite fortement Simon à se remettre de cette découverte douloureuse, à mener sa vie (c'est là le sens sous-jacent de l'expression imagée « avaler sa salive »). Elle le pousse vivement à accomplir ce « geste parfois très courageux » en valorisant cet acte par ce superlatif, comme si le courage était sa première qualité. Simon est boxeur ; il est celui qui est le plus à même de se remettre de cette blessure qui aurait pu être mortelle. Enfant blessé, meurtri, il est aussi l'enfant héroïque qui a su accomplir l'exploit.

Pour Simon, Nawal devient enfin la mère aimante qui lui chante la berceuse à laquelle il n'avait probablement jamais eu droit :

*« L'histoire est en miettes.  
Doucement  
Consoler chaque morceau  
Doucement  
Guérir chaque souvenir  
Doucement  
Bercer chaque image »*

Écrite en vers libres, la berceuse crée un monde de douceur où les verbes à l'infinitif, correspondant à l'emploi de la modalité injonctive, désignent cependant une action réparatrice où l'enfant est implicitement au centre.

L'adresse à Jeanne est d'une nature un peu différente. D'abord Nawal semble se

reconnaître en elle : Jeanne est celle qui affiche un « sourire », voire un rire qui traduit sa révolte. Animée par la « colère », elle est celle qui brave le malheur. Nawal s'identifie à cette figure de révoltée. Elle fait de Jeanne son alter ego et voit en elle une femme avec qui elle aurait pu marcher « côte à côte ». Sa fille est un effet quelqu'un qui a appris à penser. C'est elle qui s'est lancée dans la quête demandée par Nawal, faisant seule d'abord le retour au pays natal de sa mère. Le plus beau compliment que sa mère pouvait lui faire est en quelque sorte de l'assimiler à Sawda (« je t'aurais appelée Sawda »). En lui confiant cependant sa douleur encore vive au-delà de la mort de sa meilleure amie (perte soulignée par l'hyperbole de la « blessure béante » et l'allitération en [b]), Nawal crée implicitement un lien très fort entre elles deux. Elle devine aussi la « colère » de sa fille, mais en la diagnostiquant, en la lui expliquant comme une malédiction qui se transmet de génération en génération dans la famille, elle espère l'en sauver. « Notre famille, les femmes de notre famille nous sommes engluées dans la colère » : la métaphore de la glu renvoie à la difficulté qu'il y a à s'en extirper.

Lui signalant ce piège (le mot « colère » est présent quatre fois en quatre lignes), elle la rend vigilante et cherche ainsi à lui donner les moyens de la désarmer. « Il faut casser le fil » : telle est l'injonction de Nawal à sa fille. L'épanadiplose « Souris, Jeanne, souris » produite par le verbe à l'impératif présent en ouverture et en clôture de vers est une invitation que Nawal lui adresse afin qu'elle vive pleinement et trouve le bonheur. Une première fois, grâce à son témoignage et à la transmission de son expérience (« J'ai été en colère contre ma mère »), elle pense pouvoir aider Jeanne à se libérer de sa colère.

S'adressant enfin à Simon et à Jeanne simultanément, Nawal veut d'abord expliquer sa démarche en répondant à la question qu'ils se sont posée : « Pourquoi ne pas vous avoir parlé ? » Elle justifie ensuite ses actes par un précepte qu'elle semble avoir découvert, formulé au présent de vérité générale : « *Il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes.* ». La mise en application de ce précepte oriente toute la mise en intrigue de la pièce et pose Nawal en figure de destinataire de la quête, selon le schéma

### PROPOSITION DE PROLONGEMENT

(À aborder ici, en complément d'analyse de cet aspect du texte, ou bien à visionner en fin de séance, au choix du professeur.)

La dernière séquence de l'adaptation cinématographique d'*Incendies* (2011) par le Québécois Denis Villeneuve renforce la place de la berceuse tout en condensant la lettre et en explicitant la déclaration d'amour de Nawal à ses enfants.

actantiel. De plus, elle est une preuve d'amour puisqu'elle évite que la vérité, dite d'emblée dans toute sa violence et son horreur, ne soit vécue comme une condamnation et une malédiction indépasseables. Enfin, elle souligne la dimension initiatique de la quête des jumeaux par les termes « vérités », « révélées » et « découvertes » en les plaçant en position de sujets actifs.

La leçon de vie qu'elle leur adresse prend soin de leur donner des directives (« Il faut casser le fil », « Il faut reconstruire l'histoire »). Elle leur pose les questions clés de façon à leur apporter des réponses : « Où commence votre histoire ? » Les deux hypothèses évoquées (« À votre naissance ? » et « À la naissance de votre père ? ») ne sont pas complètement satisfaisantes car les polarités de l'amour et de la haine peuvent s'inverser sans qu'on n'y puisse rien, comme en témoigne l'échec de Nawal à tenir sa promesse : le « Quoi qu'il arrive, je t'aimerai toujours » fait à Nihad le jour de sa naissance s'est changé en haine absolue pour Abou Tarek, le bourreau qu'il est devenu. Nawal dénonce l'idée de déterminisme voire de destin lié aux circonstances de la naissance : « *Peut-être que l'on découvrira que cette histoire d'amour / Prend sa source dans le sang, le viol, / Et qu'à son tour, / Le sanguinaire et le violeur / Tient son origine dans l'amour* ». Elle déjoue ainsi la notion de malédiction attachée à la

naissance qui préside au mythe et à certaines tragédies. *Incendies* est l'exemple parfait de cette absence de déterminisme, puisque Simon et Jeanne sont « beaux, intelligents, sensibles » (comme elle le dit devant Abou Tarek lors de sa déposition au tribunal, page 103). Au contraire, Nawal leur enseigne qu'ils ont la liberté de construire leur histoire, la liberté de se choisir un point d'origine. En héritage, elle leur fait cadeau de la promesse qu'elle a faite à sa grand-mère « Nazira », la seule personne de sa famille qu'elle nomme. Énonçant cette histoire à la troisième personne et au passé simple, elle l'érige en exemple : « *votre histoire, son origine, / Remonte au jour où une jeune fille / Revint à son village natal pour y graver le nom de sa grand-mère Nazira sur sa tombe* ».

Les réintégrant dans une filiation, donc dans une « famille », elle leur offre aussi la possibilité d'une nouvelle naissance, placée sous le signe de la promesse accomplie en leur permettant de s'approprier un élément de sa propre histoire et de renouveler le geste de l'écriture d'une épitaphe.

## Conclusion

*Incendies* est l'histoire de Nawal, qui se joue dans le temps séparant la mort d'une mère de l'inscription d'une épitaphe sur sa tombe. Comment bien enterrer les morts ? pourrait être la question sous-jacente qui

oriente toute la pièce, exposée une première fois dans l'histoire de Nazira, la femme qui craignait que personne ne puisse écrire son nom sur sa tombe, et reprise dans celle de sa petite-fille qui a certes appris à lire et écrire, mais qui pour autant a dû passer par un très long silence avant de pouvoir parler à ses propres enfants, et accepter qu'ils gravent son nom sur sa tombe. La pièce de Wajdi Mouawad illustre donc bien la vérité que Nazira avait énoncée la première, à savoir que seule la maîtrise du langage et de l'écrit permet de s'affranchir de la malédiction de la colère, tout en montrant combien cet affranchissement peut être douloureux.

La scène sur laquelle s'achève la pièce renoue tous ces fils thématiques tendus au cours de l'intrigue et fonctionne bien, ainsi, à la manière d'un épilogue. Le scandale d'une mère refusant de parler à ses enfants a trouvé à la fois son explication et sa fin, la quête a été accomplie et ceux qui l'ont conduite s'en trouvent en quelque sorte récompensés, par leur réintégration dans la lignée familiale et la solution qui leur est offerte pour échapper à l'horreur de leur naissance. Tout est bien, ici, affaire de langage : mais de la parole plus encore que de l'écrit, ce que souligne le recours au mode poétique. L'auteur exprime ainsi sa confiance dans les mots, seul instrument par lequel l'être humain peut se connaître lui-même et prendre en main son destin.



# Variations sur la mise en scène du personnage de Nihad

## Objectifs :

- Analyser la naissance d'un personnage avec ses différentes versions et son évolution au cours de la pièce.
- Comparer les mises en scène de ce personnage en dégagant leurs partis pris.
- S'entraîner à l'écriture d'invention.

**Support :** scène 31 pp. 107-110 ; scène 33, pp. 115-116, scène 35 pp. 122-125, scènes 36 et 37, pp. 126-129.

## Supports complémentaires :

### Nécessaires :

- Les deux fiches élève sur le personnage de théâtre, p. 40 et 41.
- Photos des mises en scène de Hermann Schein, Steffen Popp et Stanislas Nordey ;
- Extrait vidéo de la mise en scène d'*Incendies* par Stanislas Nordey.

### Facultatifs :

- Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines, et rhizomes*, Actes sud / Leméac, 2009.
  - Wajdi Mouawad, *Incendies*, Leméac / Actes sud, 2003 [1<sup>re</sup> version publiée du texte].
- Durée :** 1 à 2 heures, selon le choix du professeur.

## Plusieurs versions du même personnage

Plusieurs pistes sont possibles pour analyser l'évolution du personnage de Nihad.

On pourra par exemple se reporter à l'ouvrage de Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines, et rhizomes* (Actes sud / Leméac, 2009, pp. 38-41) qui rassemble dessins, notes d'intention, premières trames des pièces et lettres à l'équipe technique et artistique du *Sang des promesses* pour la création de la tétralogie au festival d'Avignon en 2009. Nous y apprenons notamment que Nihad, nommé « Sawil » dans une version antérieure de l'histoire, est un « enfant sauvage », plus ou moins sociopathe et pervers dès l'enfance, et qui, malgré l'amour qu'il reçoit de ses parents adoptifs, s'engage de lui-même sur le chemin de la barbarie et de la monstruosité.

La comparaison de la première édition d'*Incendies* peut aussi éclairer le personnage de Nihad. Par exemple, dans la scène 31 de la première version publiée du texte (Wajdi Mouawad, *Incendies*, Leméac / Actes sud, 2003, pp. 74-75), Nihad est plus mordant, plus cynique et maîtrise mieux la parole. Il donne sa profession de foi de tueur photographe à l'homme sur lequel il va tirer et qui va

lui permettre de réaliser une œuvre majeure. Dès ce moment, Nihad est déjà le monstre que nous entendrons s'exprimer au procès en revenant la même fascination perverse pour la souffrance et la mort humaines.

Au contraire, dans la dernière version publiée, celle légèrement remaniée à l'occasion du festival d'Avignon et que nous avons choisi d'utiliser, le personnage de Nihad, dans la scène 31, conserve encore quelque chose d'enfantin. Il peut y apparaître comme un jeune homme perdu qui se serait changé en machine à tuer et en bourreau à cause des atrocités de la guerre qu'il a eu à subir dès son plus jeune âge.

## Partis pris de mise en scène

On pourra parcourir sur Internet les photos de plusieurs mises en scène du personnage de Nihad, révélant des variations importantes :

- Leander Lichti (Nihad) dans *Verbrennungen (Incendies)* de W. Mouawad, mise en scène de Hermann Schein (Staatstheater Darmstadt, Allemagne, 2008). Copyright Barbara Aumüller.

<http://www.staatstheater-darmstadt.de/spielzeit/szenenbilder/1025> (photos 4 et 8 de la galerie).

- Alexander Ourth (Nihad) dans *Verbrennungen (Incendies)* de W. Mouawad, mise en scène de Steffen Popp (Théâtre de Trier, Allemagne, 2008). Copyright Klaus Dieter Theis. <http://www.popp-art.com/node/25> (photos 9 et 10).

- Laurent Sauvage (Nihad) dans *Incendies* de Stanislas Nordey sur le site de la photographie Caroline Ablain :

[http://carolineablain.canalblog.com/albums/incendies\\_\\_wouajdi\\_mouawad\\_\\_stanislas\\_nordey/photos/18810339-laurent\\_sauvage.html](http://carolineablain.canalblog.com/albums/incendies__wouajdi_mouawad__stanislas_nordey/photos/18810339-laurent_sauvage.html)

[http://carolineablain.canalblog.com/albums/incendies\\_\\_wouajdi\\_mouawad\\_\\_stanislas\\_nordey/photos/18810584-veronique\\_nordey\\_\\_laurent\\_sauvage.html](http://carolineablain.canalblog.com/albums/incendies__wouajdi_mouawad__stanislas_nordey/photos/18810584-veronique_nordey__laurent_sauvage.html)

et sur le site de La Bâtie (Festival de Genève) : <http://www.batie.ch/2008/nordey-stanislas1.html> (Nihad mitraillette à la main et visage cagoulé, copyright Brigitte Enguerrand).

Extrait vidéo de la mise en scène de Stanislas Nordey : Nihad / Abou Tarek revendiquant ses crimes au tribunal .

## Écriture d'invention

Vous êtes le metteur en scène de la pièce *Incendies* et vous écrivez une lettre à l'acteur qui interprétera le rôle de Nihad. Vous lui expliquez comment vous voyez le personnage et comment vous souhaitez qu'il l'interprète.

### Critères d'évaluation du travail d'écriture :

- le respect de la forme épistolaire ;
- le réinvestissement d'éléments d'analyse textuelle : les indications devront montrer une connaissance précise du texte et de ses enjeux ;
- la prise en compte de la spécificité du travail de direction d'acteur et de mise en scène (indications de jeu, y compris en tenant compte de l'espace scénique envisagé, voire de diction, de costume, de rythme...). La richesse, la précision et la cohérence de la vision scéniques seront fortement valorisées.

Une attention particulière sera accordée à l'expression (orthographe, grammaire) notamment en ce qui concerne la clarté du propos (les explications et intentions données par l'épistolier doivent être compréhensibles et applicables sur le plan théâtral). D'où la mise en œuvre d'un registre didactique dans la lettre.

# Représenter l'irreprésentable : réécriture, mise en scène et adaptation de l'incendie du bus

## Objectifs :

- Aborder la notion de réécriture ;
- Comparer les différentes mises en scène théâtrales et cinématographique d'un même épisode en dégagant leurs partis pris.

**Support :** scène 19, pp. 72-73.

## Supports complémentaires :

### Facultatifs :

- *Un obus dans le cœur* de W. Mouawad (Leméac / Actes sud junior, 2007, pp. 42-46) ;
- « Wajdi Mouawad : le survivant », interview avec Stéphane Baillargeon, *Le Devoir*, 31 mai 1999.

### Nécessaires :

- Photo de la mise en scène d'*Incendies* (2003) par W. Mouawad au Théâtre de Quat'sous (Copyright Yanick Macdonald) ;
- Clip de la mise en scène d'*Incendies* par W. Mouawad sur le site du Théâtre de Chambéry : [http://www.espacemalraux-chambery.fr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=629&Itemid=189](http://www.espacemalraux-chambery.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=629&Itemid=189) ;
- Chapitre 9 du film *Incendies* (2011) de Denis Villeneuve en DVD (depuis 00 : 46 : 43 à 00 : 52 : 18).

**Durée :** 1 à 2 heures, selon le choix du professeur.

## Source et réécriture d'un épisode marquant

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

Même s'il a quitté le Liban pour la France à

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

Cet épisode est donc présent, outre *Incendies*, dans le roman *Visage retrouvé* (Leméac / Actes sud, 2002) et dans l'adaptation théâtrale pour jeune public que Wajdi Mouawad en a faite, *Un obus dans le cœur* (Leméac / Actes sud junior, 2007, pp. 42-46). Dans cette dernière, c'est le point de vue d'un enfant de 7 ans nommé Wahab qui est adopté et le récit, au présent, adopte une syntaxe simple et privilégie les faits et les sensations (de nouveau, Mouawad a recours à l'hypotypose). La particularité de l'épisode est que Wahab assiste en direct à la mort d'un enfant de son âge avec qui, le temps d'un ralentissement de la circulation, il a réussi à communiquer et à instaurer un petit jeu autour de la

chanson qui passe à la radio à ce moment-là. Wahab voit la mort (une « silhouette » de femme aux membres « de bois » et « née du feu ») dévorer son petit camarade et le laissant quasi statufié sur place, comme s'il avait subi le regard de Méduse. L'extrait s'achève sur une forme de mort de l'enfant témoin et d'extinction du monde autour de lui : « Il n'y a plus rien, plus de lumière, plus de beauté, plus de beauté. » (page 46)

## Deux mises en scène théâtrales et un film : Wajdi Mouawad, Stanislas Nordey et Denis Villeneuve

### → La mise en scène de Wajdi Mouawad

Regarder le clip de la mise en scène d'*Incendies* par W. Mouawad sur le site du théâtre de Chambéry, puis analyser la photo du même extrait de la mise en scène.

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

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

## POUR ALLER PLUS LOIN

Carole Guidicelli : « Wajdi Mouawad : Gorgô et l'enfant, point nodal de la création », in Georges Banu (dir.), *L'Enfant qui meurt. Motif avec variations*, L'Entretemps, 2010, pp. 288-298.

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

### → La mise en scène de Stanislas Nordey

Visionner l'extrait de la captation de la mise en scène d'*Incendies* créée au Théâtre national de Bretagne à Rennes en 2007 . Le choix du plateau nu, vide met en valeur, par son dépouillement, l'intensité de la parole. La jeune Nawal (interprétée par Charline Grand) entre lentement depuis le côté cour, à l'avant-scène et vient se placer devant la première rangée de gradins, presque collée au public.

D'emblée, le spectateur peut être déconcerté par la gestuelle adoptée par les comédiens. Cette gestuelle est en effet la première caractéristique du travail de mise en scène de Stanislas Nordey. Présente dès ses premières créations, cette gestuelle très dessinée, presque chorégraphiée, est associée à la frontalité (les acteurs jouent face au public). Les gestes effectués sont arbitraires et ne correspondent jamais à une codification symbolique car ils ne sont pas en principe conçus pour être liés à la situation dramatique. Au contraire, ils épousent la structure rythmique du discours en ponctuant par exemple une fin de phrase ou de vers ou encore en mettant en valeur la fin d'un segment textuel ou d'une construction grammaticale. Ils servent donc d'appui à la fois visuel et rythmique. À certains égards, cette gestuelle pourrait être vue comme une transposition contemporaine de la gestuelle baroque :

limitée au haut du corps, c'est-à-dire sa partie noble, elle se caractérise par la position semi-ouverte des bras, et rappelle en cela l'art de l'orateur devant un public. Le geste épouse le rythme de la diction et comme il est à la fois isolé et répété, chaque interprète se trouve en quelque sorte doté de son geste qu'il reprend avec de légères variations stylistiques.

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

Le jeu de Charline Grand (Nawal) dans cette scène forme donc un contraste intéressant par rapport au contenu d'un texte qui pourrait très bien être interprété par une actrice possédée par l'émotion. Le parti pris de Stanislas Nordey permet de montrer un personnage très volontaire, extrêmement maître de soi, comme le traduit le maintien de son corps (une posture et un port de tête très droits). Les gestes de l'actrice, presque didactiques, sont presque ceux d'un orateur devant une assemblée pour l'alerter sur un problème crucial. Ici, la maîtrise du discours est le signe de la maîtrise de soi, et Nawal a fait la promesse à sa grand-mère d'être du côté de la pensée, la parole et l'écriture pour sortir du cycle de la colère. Nawal est donc un personnage fort et déterminé qui, par la force de la volonté, lutte pour ne pas se laisser submerger par les émotions.

### → La recreation cinématographique de la scène par Denis Villeneuve

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

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

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

Nous suivons le personnage de Nawal tout au long de la scène : la caméra (et donc le spectateur) sont dans le bus avec elle. Le rôle des perceptions va s'en trouver accru. La caméra filme en gros plan le visage de Nawal endormie alors que le bus est à l'arrêt : ce sont les paroles d'un dialogue en arabe lui parvenant depuis l'extérieur qui la réveillent. La caméra nous montre immédiatement les autres passagers du bus qui se pressent aux fenêtres pour suivre les échanges, ou plutôt les tentatives de négociations en arabe du



chauffeur et des hommes armés et cagoulés. Puis le ton semble monter et le chauffeur est exécuté d'une balle dans la tête. Cette situation de tension est à la fois inquiétante et oppressante car l'impression qu'elle véhicule est celle d'impuissance par rapport à ce qui se joue à ce moment-là (plus encore peut-être parce que ces échanges ne sont pas traduits en sous-titres). L'exécution du chauffeur est donc ressentie comme encore plus brutale et arbitraire. Les tirs des miliciens sur les occupants du bus sont d'autant plus impressionnants pour les spectateurs que nous avons l'impression de les recevoir. En un instant les morts et les blessés s'amoncellent dans le bus. Le choix de la caméra subjective à plusieurs reprises dans la séquence renforce l'intensité dramatique de la situation. La force de la séquence vient aussi du fait que Denis Villeneuve n'ajoute pas de musique mais privilégie le son lié aux événements. Au contraire, ce sont les légers gémissements et les respirations saccadées qui nous parviennent et créent l'atmosphère de la scène. Liés aux événements et à la situation, les sons nous

permettent aussi, en tant que spectateur, d'avoir l'impression de vivre en direct la situation. Ainsi prenons-nous conscience, en même temps que Nawal, que les miliciens vont faire brûler le bus : les bruits sur la tôle du camion, les pas sur le toit, les jambes à peine entrevues de quelqu'un qui escalade le bus, enfin le liquide qui dégouline à l'intérieur sur les passagers : autant d'indices qui très vite convergent vers une seule hypothèse. C'est donc le cheminement de la pensée de Nawal que nous suivons, sans qu'aucun mot ne soit prononcé. Il suffit d'un très fugace échange de regard entre Nawal et la mère et d'un regard sur l'enfant tout aussi court pour que nous comprenions ce que va faire Nawal : tenter de faire passer l'enfant pour sa propre fille afin de lui sauver la vie. Par cet acte que Denis Villeneuve introduit dans la scène, Nawal est un personnage plus positif, qui s'identifie vraiment à cette mère, même si la façon dont Nawal se saisit de l'enfant et surtout les hurlements et les pleurs de la fillette évoquent plus un enlèvement d'enfant qu'un acte héroïque.

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



« J'étais dans l'autobus », *Incendies*, mise en scène de Wajdi Mouawad au Théâtre de Quat'Sous, Montréal, mai 2003. Avec Isabelle Roy (Nawal à 14 ans), à gauche, Marie-Claude Langlois (Sawda), à droite Annick Bergeron (Nawal à 40 ans).



# Esprits criminels au théâtre

Objet d'étude : le théâtre  
(texte et représentation).

## CORPUS POUR L'ENTRAÎNEMENT AU BACCALAURÉAT

### Texte 1 : Eschyle, *Agamemnon*

*Avec l'aide de son amant, Clytemnestre vient d'assassiner Agamemnon son époux et roi d'Argos, accomplissant ainsi une vengeance longtemps différée. Celui-ci avait en effet donné en sacrifice leur fille Iphigénie afin que les dieux conduisent les navires grecs jusqu'aux bords de la ville de Troie pour y faire la guerre. Juste après avoir accompli son crime, elle s'adresse, sans l'ombre d'un remords, au Chœur des citoyens d'Argos.*

#### CLYTEMNESTRE

J'ai tenu tout à l'heure un long discours, conformément à la circonstance ; je ne rougirai pas de le démentir. Car c'est le seul moyen, lorsqu'on veut assouvir sa haine sur un ennemi qui passe pour vous être cher, de dresser devant lui un filet de malheur assez haut pour  
5 qu'il ne puisse bondir par-dessus. J'ai songé longtemps d'avance à cette rencontre, pour trancher une ancienne querelle ; elle est enfin venue, après une longue attente, il est vrai, et je reste là où j'ai frappé, fière de ce que j'ai fait. J'avais pris mes mesures, et cela, je ne le nierai pas, pour qu'il ne pût ni fuir ni écarter la mort. Je l'ai enveloppé, comme un  
10 poisson, d'un filet sans issue, riche vêtement de malheur, et je le frappe deux fois, et, en deux gémissements, il laisse aller ses membres, et quand il est tombé, j'ajoute un troisième coup, offrande votive au Zeus souterrain, sauveur des morts. C'est ainsi qu'il vomit son âme en tombant. Son sang jaillit vivement sous l'épée tranchante et il m'éclabousse des  
15 noires gouttes de cette rosée sanglante, aussi douce à mon cœur que la rosée envoyée de Zeus l'est pour le grain qui germe dans le bouton. Voilà comment les choses se sont passées, citoyens révérends dans Argos. Qu'elles vous agrément ou non, moi je m'en applaudis. Si même il était séant des verser des libations sur un cadavre, il serait juste d'en verser  
20 sur celui-ci, plus que juste même, tant cet homme avait rempli de maux exécrables la coupe de la maison des Pélopidès ! Mais c'est lui-même qui l'a vidée à son retour.

### Texte 2 : Sénèque, *Thyeste*

*Atrée et Thyeste sont frères jumeaux, et Atrée est le roi d'Argos. Thyeste a séduit sa belle-sœur Érope et a eu d'elle plusieurs enfants. Atrée découvre tout, ce qui provoque la fuite de Thyeste. Quelque temps plus tard, Atrée fait semblant d'avoir pardonné à son frère et l'invite à prendre le repas qu'il aura cuisiné pour lui. Pour assouvir sa vengeance, Atrée tue les enfants de Thyeste et d'Érope, cuisine leur chair et les fait manger à leur père. La scène a lieu juste après qu'Atrée a révélé à Thyeste ce que sont devenus ses enfants.*

#### THYESTE

Il n'y a point de limite aux crimes des hommes.

#### ATRÉE

Il y a des limites aux crimes ordinaires  
Mais il n'y en a pas à la vengeance

Et encore ce crime qui me venge me semble bien médiocre  
5 J'aurais dû faire couler directement dans ta bouche  
Leur sang tiède et jaillissant  
Que tu le boives frais  
Quand ils étaient encore vivants  
Ma colère s'est payée de mots  
10 J'ai agi trop vite  
Je les ai égorgés près d'un autel  
En posant le couteau sur leur gorge  
En enfonçant la lame dans leur chair  
(Ce meurtre accomplissait un vœu  
15 Fait jadis aux dieux du foyer)  
Puis j'ai découpé les corps  
Détaché la viande des os  
Et je l'ai débitée en petits morceaux  
J'en ai mis à bouillir une partie dans les chaudrons  
20 Et l'autre partie  
Je l'ai faite griller doucement sur le feu  
Ils vivaient encore  
Quand j'ai enfilé les morceaux de viande sur de minces broches  
Leur chair a hurlé  
25 Je l'ai entendue  
Mais tout cela aurait été mieux fait  
Si c'était leur propre père qui avait officié  
Sa douleur est bien fade  
Certes il a déchiqueté ses fils à belles dents  
30 Mais sans savoir ce qu'il faisait  
Et ses fils non plus ne savaient pas ce qui leur arrivait.

### Texte 3 : Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*

*Roberto Zucco est un tueur en série parricide et matricide. Évadé de prison, il vient de tuer un jeune garçon parce qu'il ressentait son regard sur lui comme une agression et il a pris en otage sa mère. Arrivé à la gare avec elle, il cherche le moyen de partir le plus loin possible.*

#### ZUCCO

Si on me prend, on m'enferme. Si on m'enferme, je deviens fou. D'ailleurs je deviens fou, maintenant. Il y a des flics partout, il y a des gens partout. Je suis déjà enfermé au milieu de ces gens. Ne les regardez pas, ne regardez personne.

#### LA DAME

5 Est-ce que j'ai l'air d'avoir l'intention de vous dénoncer ? Imbécile. Je l'aurais fait depuis longtemps. Mais ces connards me dégoûtent. Vous, vous me plaisez plutôt.

#### ZUCCO

Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchant. Ce sont des tueurs. Je n'ai jamais vu autant de tueurs en même temps.  
10 Au moindre signal dans leur tête, ils se mettraient à se tuer entre eux. Je me demande pourquoi le signal ne se déclenche pas, là, maintenant, dans leur tête. Parce qu'ils sont tous prêts à tuer. Ils

sont comme des rats dans les cages des laboratoires. Ils ont envie de tuer, ça se voit à leur visage, ça se voit à leur démarche ; je vois leurs poings serrés dans leurs poches. Moi, je reconnais un tueur au premier coup d'œil ; ils ont les habits pleins de sang. Ici, il y en a partout ; il faut se tenir tranquille, sans bouger ; il ne faut pas les regarder dans les yeux. Il ne faut pas qu'ils nous voient ; il faut être transparent. Parce que sinon, si on les regarde dans les yeux, s'ils s'aperçoivent qu'on les regarde, s'ils se mettent à nous regarder et à nous voir, le signal se déclenche dans leur tête et ils tuent, ils tuent. Et s'il y en a un qui commence, tout le monde ici va tuer tout le monde. Tout le monde n'attend que le signal dans la tête.

Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco* (1988), éditions de Minuit, pp. 79-80.

## Texte 4 : Wajdi Mouawad, *Incendies*

Réplique de Nihad : de « Je ne conteste rien de tout ce qui a été dit... » à « pour sauver la dignité du terrifiant petit ennui. » (Leméac / Actes sud Babel, 2009, pp. 124-125)

## Entraînement au baccalauréat

### I/ Vous répondrez d'abord à la question suivante (4 points) :

Dans les quatre extraits, de quels crimes les personnages sont-ils coupables et comment justifient-ils leurs actes ? Quel est le système de valeurs qu'ils prônent ?

### II/ Vous traiterez ensuite au choix l'un des sujets d'écriture suivants (16 points) :

#### Commentaire

Vous ferez le commentaire composé du texte 3, extrait de *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès.

#### Dissertation

Le théâtre nous permet-il d'apprendre à mieux connaître et comprendre les criminels ? Cette compréhension conduit-elle les spectateurs à partager leurs motivations ?

Vous répondrez à ces questions vous appuyant sur les extraits du corpus, les œuvres étudiées en classe et votre expérience personnelle de lecteur et de spectateur.

#### Écriture d'invention

C'est le procès de Roberto Zucco et vous êtes l'avocat général chargé de prononcer le réquisitoire. Écrivez la scène.

Rappel : « Avocat général » est le nom que l'on donne au procureur dans un tribunal pénal (= une cour qui juge les crimes), c'est-à-dire qu'il est chargé de la mise en accusation du prévenu (= l'accusé), de démontrer la culpabilité de l'accusé et de requérir une peine.

## Éléments de correction

### → Question

Les criminels qui prennent la parole dans les quatre extraits proposés se sont tous rendus coupables de crimes aggravés : Clytemnestre a assassiné son époux et son roi, Atrée a tué ses neveux et les a servi à leur père lors d'un banquet cannibale, Zucco est un tueur en série et Nihad est accusé de meurtre, de torture et de viol. Ces crimes sont commis avec une violence et une cruauté particulières, parfois grâce à une ruse (Clytemnestre, Atrée). Le point commun de tous ces criminels

est qu'ils n'éprouvent aucun remords ni aucune culpabilité ; au contraire, ils revendiquent fortement leur geste comme « légitime ». Le mobile de Clytemnestre tout comme celui d'Atrée est la « vengeance », laquelle, selon Atrée, légitime la démesure dont il a fait preuve (la vengeance est un mobile qui autorise à ne pas avoir de limite dans ses actions). Roberto Zucco n'a pas véritable mobile, mais ressent toutes les personnes autour de lui comme des tueurs potentiels ; projetant sur autrui les pulsions meurtrières qui l'habitent selon une logique de type paranoïaque, il donne à ses actes la valeur de gestes de survie voire d'autodéfense.

Zucco ne prône pas de système de valeur particulière mais véhicule une vision de l'homme et du monde qui passe par l'image des « rats de laboratoire » : l'homme est selon lui dominé par son instinct bestial, un instinct de prédateur. Pour Clytemnestre ou pour Atrée, la vengeance est une valeur à placer au-dessus de toutes les autres : celle-ci associe même la vengeance à un combat livré contre un « ennemi » et dont le ressort repose sur la « haine ». Elle assimile ce meurtre à un sacrifice destiné à honorer les Enfers (pour apaiser, croit-elle sans doute, l'esprit de sa fille Iphigénie). Dans *Incendies*, Nihad place au-dessus des souffrances qu'il a infligées les valeurs de l'art et du spectacle : ses crimes lui ont permis de réaliser une œuvre d'art de photographe. La recherche de la beauté (mais d'une beauté bien particulière, liée étroitement à la mort et à la souffrance) est la valeur suprême avec le divertissement. Il se laisse aller à reconnaître une valeur que Nawal a invoquée, la « dignité », mais il la pervertit en l'associant de manière grotesque à la notion de « spectacle ».

### → Pistes pour le commentaire composé

*Roberto Zucco*, la dernière pièce de Bernard-Marie Koltès, est une publication posthume de 1988. Elle s'inspire de la cavale meurtrière d'un tueur en série nommé Roberto Zucco qui a sévi entre l'Italie, la Suisse et le sud-est de la France. Alors que Roberto, évadé de prison, sème les cadavres sur sa route, il prend en otage la mère du jeune garçon qu'il vient d'abattre froidement dans un parc et se rend à la gare pour trouver un moyen de partir au plus vite le plus loin possible. Tandis que l'étau se resserre autour de lui, au milieu d'une gare bondée, Zucco est en proie à une crise de type paranoïaque. Nous pourrions analyser comment Koltès écrit la folie du personnage.

#### I) Le recours à l'hypotypose

- Un discours au présent associé à des verbes d'action ;
- Énonciation à la première personne (« je », « nous ») : forte implication de Zucco ;
- Un discours fait d'impressions éclatées, données sur le vif (effet de gros plan sur les visages, sur les « poches », sur un geste : « les poings »). L'impression produite est celle d'un collage d'images très rapides ;
- Une vision en rouge : le « sang » des habits ;
- Le regard de l'expert (revendication de cette position d'expertise par la tournure emphatique : « Moi, je reconnais un tueur au premier coup d'œil »).

#### II) La logique paranoïaque

- La forte présence des pluriels (anonymes) opposés au « je » et au « nous » (Zucco et son otage) : Zucco seul contre tous. Hyperbole (« partout ») ;
- Le retournement de situation : Zucco est dangereux et il se sent en danger en permanence (il est observateur, épieur et il se sent épié, menacé) ;
- La position de Zucco : un animal traqué par des prédateurs : observateur à l'affût des moindres signes ;
- Le caractère obsessionnel de Zucco : l'insistance sur le regard ;

- Les hypothèses sur le comportement de ces tueurs supposés ;
- Une leçon de survie de la part de Zucco : la modalité injonctive (verbes à l'impératif, tournures impersonnelles « Il faut » / « Il ne faut pas »), les pronoms personnels (« on » inclusif, « nous ») qui donnent à cette parole une dimension universelle ;
- La stratégie de Zucco : « être transparent ».

### III) Enfermement et répétition

- Le thème de l'enfermement, déclencheur de la crise de folie, se retrouve au niveau stylistique : Zucco s'enferme bel et bien dans un discours répétitif ;
- Effets stylistiques de répétition : reprise de mots à l'identique (« regardez », « tueur »...) ; polyptote autour de « tuer » ; les champs lexicaux du regard et du meurtre sont largement dominants sur l'ensemble de l'extrait ; les mêmes tournures syntaxiques reviennent (« il faut » / « Il ne faut pas », « Regardez » / « Ne regardez pas »), d'où les nombreux parallélismes de construction ;
- Répétition des situations (c'est toujours une seule et même situation, celle de la pulsion de mort pouvant se déclencher à n'importe quel moment, qui est déclinée tout au long de la tirade) ;
- Des images hallucinatoires : « les habits pleins de sang » qui s'imprègnent durablement, l'hallucination de meurtres commis sous ses yeux (« ils tuent, ils tuent ») ;
- Une écriture de la variation, au sens musical du terme : c'est l'une des caractéristiques du style de Koltès ;
- L'effet de clôture du discours sur lui-même (commence par le « signal » dans la tête et se termine aussi là-dessus).

### Élément de conclusion

Cet extrait est mimétique de l'ensemble de la pièce, qui s'ouvre sur une scène d'évasion où Zucco est sur les toits de la prison et s'achève de même (à la différence près que Zucco meurt, mais d'une chute du toit qui peut être littéralement interprétée, grâce à la didascalie, comme une fusion avec le soleil, donc une élévation).

## → Plan de la dissertation (retrouvez le plan détaillé )

### I) Le théâtre met en scène des personnages de criminels hors du commun

1/ Ce sont des criminels hors du commun par la nature de leurs crimes, et c'est cela qui les place aux limites de l'humain.

Ce sont des crimes particulièrement horribles car ils touchent au cercle familial et sont commis avec une violence et un raffinement particulièrement poussés. Ils traduisent la démesure de ces personnages.

2/ Ce sont des crimes hors du commun par leur démesure, laquelle transparaît dans le mode opératoire choisi et dans la façon dont le criminel réitère le crime.

Leur façon d'opérer fait ressortir le pire de l'être humain en termes de barbarie, de bestialité, de violence aveugle, de folie.

3/ Ces criminels, non seulement n'éprouvent ni remords ni culpabilité, mais encore revendiquent vivement leurs actes et s'en glorifient.

### II) De fait, le théâtre semble pouvoir se changer en tribunal

1/ Le criminel ne reconnaît pas les valeurs de la société ; il les défie et lui oppose son propre système de valeurs en légitimant son crime.

2/ Le théâtre est un espace du débat public. Le fait de mettre sur scène des criminels hors norme permet le débat sur la faute, la loi...

Le théâtre est un tribunal où l'on ne juge pas seulement un personnage, mais où on réfléchit sur la légitimité ou non de la violence, sur les justifications, les circonstances atténuantes ou aggravantes et sur le châtement.

3/ Le théâtre met en perspective le criminel par des dispositifs dramaturgiques et scéniques. Le regard que l'on porte sur eux est donc différent.

### III) La mise en scène des criminels au théâtre permet d'instaurer d'autres rapports du spectateur à la représentation : identification / fascination ? Repoussoir ? Réaffirmation de l'exigence de justice ?

1/ Le théâtre met au jour la sophistication du criminel et montre la fascination qu'il exerce tant par la parole que par les actes.

L'une des fonctions du théâtre à ce moment-là est peut-être de nous montrer que comprendre les motivations d'un criminel risque de nous entraîner sur un chemin glissant en nous incitant à accepter que le crime puisse être légitime.

2/ Le théâtre nous présente ces criminels comme repoussoir. Première hypothèse : l'horreur des spectateurs pour le crime associée à la pitié pour les victimes serait la réaction recherchée par l'auteur et le metteur en scène d'une pièce.

Seconde hypothèse : Ces figures nous apprennent peut-être comment, dans des circonstances analogues, nous agirions de la même manière ou pas ; selon un point de vue humaniste, comprenant le point de vue et les motivations d'un criminel, on peut pardonner.

3/ Le théâtre peut parfois aussi convoquer criminels et victimes par souci de justice.

## → Écriture d'invention

Critères d'évaluation :

- La prise en compte du contexte du procès ;
- La prise en compte des spécificités de l'écriture théâtrale ;
- La présence d'une argumentation pertinente ;
- L'ordre du discours (depuis le chef d'accusation jusqu'à la demande de châtement) ;
- L'utilisation du style oratoire et judiciaire ;
- La qualité de l'expression écrite.

# La double énonciation

## Les différents niveaux de communication

Le texte de théâtre se caractérise par la mise en œuvre d'une double énonciation, c'est-à-dire d'un double niveau de communication.

Dans un dialogue de théâtre, on observe qu'à un premier niveau, un personnage de fiction s'adresse à un autre ; mais, derrière, se profile une deuxième situation de communication, où des acteurs, prêtant leur voix à ces mêmes personnages de fiction dans un dialogue, relaient la parole globale qu'un dramaturge adresse en fait à un autre destinataire : le lectorat et le public.

Cela implique de déceler les stratégies d'information employées par l'auteur pour s'adresser à ce récepteur extra-scénique (le lecteur, le spectateur). C'est ainsi que, durant la représentation théâtrale, le spectateur est la plupart du temps placé dans la situation du témoin d'une conversation qui ne lui était pas destinée. Dans le théâtre réaliste et naturaliste, cette situation est poussée au point que les comédiens, tout en ayant conscience qu'ils jouent à l'intention du public, font comme s'ils étaient isolés du public, séparés de la salle par un mur transparent (le « quatrième mur » qui ferme complètement la boîte ou cage de scène dans laquelle ils jouent).

## Les adresses au public

Le monologue est une parole que le personnage locuteur s'adresse à lui-même, ou au Ciel, à un personnage imaginaire, un objet, etc. et en même temps au spectateur.

L'aparté par exemple fonctionne de manière similaire au monologue : le personnage s'adresse d'abord à lui-même, mais par sa brièveté, il reste rattaché au dialogue. Il faut distinguer le cas particulier de l'adresse volontaire au public où le comédien quitte un moment son rôle et rompt donc l'illusion théâtrale en brisant le quatrième mur. Ces adresses sont prohibées de façon à permettre à l'illusion de fonctionner. Les rares exceptions concernent des moments particuliers (prologue ou épilogue) ou bien la transmission d'un bon mot de l'auteur ou la formulation d'un point de vue critique sur les événements donnés par un personnage.

Brecht généralise dans ses pièces les adresses au public : le personnage expose un problème aux spectateurs, attend d'eux un conseil... de façon à rapprocher une situation de la pièce de l'expérience du même type de situation par le public.

Dès lors que l'acteur s'adresse directement au public, le rôle qu'il tient est à questionner : l'acteur est-il orateur (plutôt que personnage) ? Est-il *performer* (c'est-à-dire qu'il prétend ancrer dans le présent son action, sans le détour de la fiction) ?

La généralisation dans la mise en scène de ces dernières années du rapport frontal de l'acteur au spectateur (l'acteur jouant « face public » comme dans les mises en scène de Stanislas Nordey par exemple) met en valeur la situation de communication acteur / public qui tend à envahir les textes contemporains. Exemple historique et significatif : la pièce *Outrage au public* (1966) de Peter Handke est entièrement constituée d'une longue adresse au public où les comédiens font tomber le quatrième mur pour parler directement aux spectateurs en temps réel, sur toute la durée de la représentation.

# Le récit au théâtre

## Raconter plutôt que montrer

On oppose souvent le fait de montrer une action à celui de raconter une action. « Montrer » serait le propre du théâtre, tandis que « raconter » appartiendrait à l'épopée ou au roman.

Pourtant, on trouve du récit au théâtre, le plus souvent quand un personnage prend la parole pour rapporter une action hors-scène, c'est-à-dire qui s'est déroulée hors de la vue des spectateurs. Le récit intervient donc principalement quand une action est particulièrement difficile à représenter sur scène (bataille, action très violente, une intervention surnaturelle de type divin ou surnaturel...), qu'elle n'apparaîtrait pas vraisemblable si elle était représentée ou qu'elle pourrait être trop choquante ou trop contraire aux bienséances.

Traditionnellement, le récit intervient dans les scènes d'exposition (pour rapporter les événements ayant conduit à la situation initiale de la pièce), dans les monologues, et au moment du dénouement.

Le récit est très présent dans les pièces de l'Antiquité. Les tragédies grecques par exemple ne « montrent » que très peu les événements : les protagonistes, c'est-à-dire les deux acteurs qui interprètent tous les rôles, s'affrontent verbalement dans des scènes d'*agon* (conflit) déclamant des vers ; le chœur, quant à lui, commente les événements dans des interventions chantées. Dans *Sept contre Thèbes* ou encore dans *Les Perses* d'Eschyle, les batailles ne sont jamais montrées mais sont racontées par un messager qui fait régulièrement le point sur l'avancée de la guerre. De même, dans *Œdipe-roi*, c'est par la voix d'un messager que nous apprenons le suicide de Jocaste et le geste de mutilation d'Œdipe : celui-ci n'apparaît que plus tard sur scène, les yeux crevés.

## Raconter et montrer en même temps

Quand les règles du théâtre classique s'imposent au XVII<sup>e</sup> siècle en France, le récit est présenté comme un pis-aller qu'il faut faire en sorte d'éviter. Toute action représentée frappe bien davantage le spectateur qu'un récit. Pourtant, le long récit de la mort d'Hippolyte par Thémamène écrit par Racine au dénouement de *Phèdre* (acte V, scène 6, vers 1498-1570) reste un modèle du genre. Dans tous les cas, le récit se doit d'être relié à l'action, et non d'apparaître comme une digression.

Au XX<sup>e</sup> siècle, avec Brecht, le récit est utilisé pour lui-même : un personnage raconte une action, parfois alors même que celle-ci se déroule sur scène. Son récit apporte alors un point de vue, le plus souvent critique, sur l'action qui se produit simultanément. Le récit permet d'introduire un narrateur qui met à distance ce qui est montré par le récit / commentaire qu'il en donne. Ce récit assume alors un rôle didactique et se présente en donnant son nom.

Dans le théâtre de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle, raconter et montrer se croisent, se mélangent parfois. Le récit se détache de l'action et se trouve investi pour lui-même, le récitant-narrateur mettant en avant l'acte même de raconter.

## Bibliographie

Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, rééd. Dunod, 1996.  
Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, rééd. Circé / Poche, 1999.



# Les didascalies et leurs fonctions

## Rappel

**Didascalie** : Substantif féminin tiré du grec διδασκαλία [*didaskalia*] ayant pour sens « enseignement ; notice ; instructions [sur la manière de jouer les pièces] ».

La didascalie, qui facilite la lecture et donne des indications pour la mise en scène, est une caractéristique essentielle du texte théâtral.

Aujourd'hui, le terme désigne ce qui, dans le texte théâtral, n'est pas destiné à être prononcé par les comédiens, mais constitue des indications d'espace-temps, de décor, de lumière ou de jeu à destination des interprètes de la pièce, du scénographe (ou décorateur) et du metteur en scène. Sur le texte imprimé, les didascalies se signalent par une mise en page particulière, grâce aux italiques ou aux parenthèses.

## Nature et évolution

On distingue les **didascalies d'ouverture dites aussi didascalies liminaires ou initiales** (début de pièce, d'acte ou de scène selon le mode le plus courant aujourd'hui des didascalies) des **didascalies fonctionnelles** (qui désignent la mention des personnages présents, l'identité du locuteur, celui à qui il s'adresse, les entrées et les sorties des acteurs...) et des **didascalies expressives** (qui concernent le sentiment, l'intention, le débit de la parole, l'humeur du personnage). On a parfois ajouté à cette liste la didascalie interne ou textuelle pour désigner les indications implicites contenues dans le dialogue, mais cette notion peu claire est de moins en moins utilisée.

Les didascalies sont à peu près absentes du théâtre antique (les éditeurs modernes les ont ajoutées) mais peuvent se trouver dans le théâtre médiéval (*Jeu d'Adam*). Elles sont encore rares aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : les pièces de Shakespeare ou celles de Racine, par exemple, n'en comportent que très peu. Leur usage se développe surtout à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en raison du souci croissant de réalisme (Beaumarchais). Le XIX<sup>e</sup> siècle en fait un usage très important, voire proliférant chez Feydeau par exemple.

Au XX<sup>e</sup> siècle, la didascalie ne sert plus seulement à fournir des indications **objectives** pour le lecteur (afin qu'il s'imagine la scène), l'acteur ou le metteur en scène. Elle commence à devenir **subjective** et peut ressembler à un récit (présence d'un narrateur, focalisation) ou un poème en prose (métaphores). Certaines pièces ne sont même constituées que de didascalies, par exemple les *Actes sans paroles* de Beckett. Chez certains auteurs contemporains, comme Valère Novarina, elles sont souvent impossibles à réaliser : elles servent surtout alors à nourrir l'imagination de l'acteur.

## Fonctions et enjeux

Les deux types de fonctions des didascalies, selon l'auteur dramatique Michel Vinaver, sont :

- 1) **Les fonctions verbales** quand les didascalies concernent directement la prise de parole du personnage. On peut distinguer :
  - les **didascalies nominatives** qui servent à désigner un personnage par son nom ;
  - les **didascalies énonciatives** qui sont liées aux conditions dans lesquelles a lieu la prise de parole (ex. « à part », « seul »...) ;
  - les **didascalies énonciatrices** qui précisent à qui parle un personnage ;
  - les **didascalies mélodiques** qui donnent des indications sur le ton (« avec colère », « sur un ton joyeux »...).

- 2) **Les fonctions non verbales** ne concernent pas directement la prise de parole du personnage, mais les différents aspects de la représentation :
  - les **didascalies locatives** désignent le lieu de l'action ;
  - les **didascalies kinésiques** portent sur les mouvements, les déplacements et les gestes.

## Didascalie et mise en scène

Les didascalies sont un « contrat scénique initial » (selon la critique Bernard Dort) qui n'a pas toujours été suivi. Prenant toujours plus de liberté avec le texte, les metteurs en scène, au XX<sup>e</sup> siècle, les ont souvent ignorées. Elles ont aussi pu être données à lire sur des pancartes, projetées sur un écran, dites par les acteurs sur scène ou en voix *off*.

## Exercice

**Support** : *Incendies*, « L'homme qui joue » (en entier), pp. 107-110.

1/ Dans les deux premières longues didascalies de la scène (jusqu'à : « Il le projette au sol »), relevez les phrases nominales et les phrases avec ellipse (= omission) du pronom sujet. Quelle(s) impression(s) l'utilisation de ces procédés produit-elle ?

2/ Relevez, classez et analysez les didascalies selon leurs fonctions. Qu'en déduisez-vous ?

3/ Dans la deuxième longue didascalie de la scène (« Lorsque la chanson » jusqu'à : « Il le projette au sol »), quels sont les éléments qui font de ce texte un récit ?

# Le personnage de théâtre (I) : Comment analyser un personnage de théâtre en s'appuyant sur le texte ?

## La place du personnage dans l'organisation d'ensemble de la pièce

**Le tableau des présences en scène** est un indicateur important : dans combien de scènes un personnage est-il présent sur la totalité ? Est-il présent aux moments-clés (ouverture, clôture, tournant de la pièce) ?

Dans le théâtre contemporain, la notion de personnage principal s'efface au profit d'une répartition de la parole plus équilibrée et même d'un rôle actif amoindri. Il n'y a plus de personnage principal parce qu'il n'y a plus d'action principale à mener.

Le **schéma actantiel**, par rapport au personnage, nous renseigne sur sa place dans l'action dramatique (s'il y a une action dramatique). En fonction de sa place (comme sujet, objet, adjuvant, opposant, destinataire), nous pourrions déterminer comment il interagit avec les autres personnages et quelle est sa fonction dans la pièce.

## Les déterminations du personnage

– **A-t-on affaire à un personnage-type (masqué ou non) ou conditionné par une certaine tradition théâtrale ?** Dans la *commedia dell'arte*, ce sont toujours les mêmes noms qui reviennent : le valet s'appelle généralement Arlequin ou Scapin, la soubrette Lisette, la jeune première Isabelle... Autre cas : le personnage-caractère qui représente un travers humain (l'avare, le vieillard coléreux, l'hypocondriaque) ou un caractère récurrent dans une société (le flatteur, l'hypocrite, la précieuse ridicule) ou un emploi (confident, nourrice, messenger...). Dans *Incendies*, le personnage de Sawda a la fonction d'une confidente ; double en quelque sorte de Nawal, elle se met grâce à elle à lire, parler et penser, tandis qu'elle lui apprend en retour à chanter. Elle perd sa caractérisation de « femme qui chante » en perdant Nawal en même temps que sa vie. Au final, elle ne paraît pas dotée d'une quête qui lui soit propre et qui ferait d'elle un sujet de l'action.

– **A-t-on affaire à un personnage simple (un seul trait de caractère) ou double ou complexe ?** Dans *Incendies*, le personnage de Chamseddine a au moins deux facettes : le chef de guerre impitoyable et l'homme qui tient ses promesses en aidant Nawal et ses enfants.

– **A-t-on affaire à un personnage stéréotypé, avec un nom propre ou non ?** Par exemple, dans *Roberto Zucco* (1988) de Koltès, les personnages n'ont pas de nom, excepté Zucco. Ce sont

des stéréotypes : l'Inspecteur, le Vieux monsieur, la Gamine, la Sœur, le Balèze... Il arrive qu'un personnage déjoue le stéréotype auquel il correspond : Hermile Lebel s'avère plus complexe que sa fonction stéréotypée de notaire le laisserait présager : savait-il tout dès le début ? C'est l'hypothèse choisie par Denis Villeneuve dans son adaptation cinématographique.

– **Le personnage est-il fortement individualisé, avec des déterminations complexes ? Ou bien n'est-il plus qu'une trace, une vague silhouette difficile à cerner ?** En plus des déterminations d'âge, de sexe, de niveau socioculturel parfois inhabituelles (un *dealer*, une prostituée, un *sniper*, un terroriste...), le personnage exhibe dans certains cas une complexité émotionnelle et psychologique ou reste énigmatique, tel Abad, le personnage silencieux de *Quai Ouest* (1985) de Koltès. On a du mal à tracer le profil de certains personnages du théâtre contemporain ; en effet, peut-on encore alors parler de « personnage » ? Ne faudrait-il pas mieux utiliser les termes de « voix » ou de « figures », selon les cas ? Les personnages de Beckett ne sont plus que des résidus d'humanité (dans *Fin de partie*, Nagg et Nell vivent dans des poubelles).

– Le personnage est-il dominant ou dominé : hiérarchiquement ? physiquement ? socialement ? économiquement ?...

– **Le personnage reprend-il des éléments mythiques ou culturels ou encore de grands schémas anthropologiques ?** Par exemple, dans *Incendies*, parce que Nihad n'a pas reconnu sa mère et a eu d'elle des enfants, il peut nous faire penser à Œdipe. Simon et Jeanne ont été exposés à la mort à la naissance, ce qui les rapproche du destin exceptionnel des héros (Moïse, les jumeaux Romulus et Remus...).

## La parole du personnage

– Analyser le mode de prise de parole du personnage : dialogue ou monologue ? répliques brèves ou tirades ? interrogations pressantes ? menaces ? ordres ? suppliques ?...

– Tenir compte de la double énonciation : l'acteur fait parler un personnage de fiction qui relaie la parole qu'un dramaturge adresse au public par sa bouche. Qu'est-ce qui est dit au public par l'intermédiaire du personnage ?

– Analyser l'idiolecte du personnage (s'il en a un), c'est-à-dire les particularités de sa façon de parler : langue régionale, langue marquant l'appartenance à une classe sociale, langue propre à un personnage-type (Simon est celui qui use le plus d'expressions québécoises).

# Le personnage de théâtre (II) : Comment analyser un personnage de théâtre dans une mise en scène ?

L'analyse de tous les éléments pointés ici permettra de dégager le parti pris du metteur en scène par rapport au jeu du personnage.

## La distribution

- Le comédien choisi a-t-il l'âge du rôle ? Ses caractéristiques physiques, sa voix, son apparence correspondent-elles aux attentes du rôle ou bien est-il distribué à contre-emploi ? Le rôle correspond-il à ce que le comédien a l'habitude de jouer ?
- Plusieurs des personnages d'*Incendies* sont présentés à des âges différents de leur vie (Nawal, mais aussi Nihad). Le metteur en scène a-t-il pris le parti de garder toujours la même actrice (ou le même acteur) ou bien d'en changer ?

## Le comédien et l'espace

- Par où le comédien fait-il ses entrées et ses sorties ? Est-ce toujours de la même manière ?
- Le personnage est-il cantonné à une zone particulière du plateau (avant-scène, fond de scène, centre...) ?
- Quel est le schéma des déplacements de l'acteur dans l'espace et qu'est-ce qui le motive ?
- Le comédien est-il plutôt statique ou dynamique dans son jeu ? Quelle est la fréquence de ses déplacements et de ses mouvements ? Ces choix sont-ils imposés par le texte ou bien voulus par le metteur en scène ?
- Quel rapport le costume entretient-il avec le décor ?

## Les accessoires manipulés par le comédien

- Sont-ils nombreux ?
- Quelles sont leurs fonctions ?
- Sont-ils employés dans un usage habituel ou détourné ?
- Quelles sont leurs caractéristiques (matière, couleurs, forme, dimensions, etc.) ?
- Qui les manipule et que signifient-ils par rapport à la parole du comédien ?
- Sont-ils chargés de sens (sens symbolique, social, historique...) ?

## Le costume

- Correspond-il à une époque, une société, un groupe social ou à une mode vestimentaire ? Sert-il à définir un type social (le militaire, l'agent de police, le prêtre...) ? Respecte-t-il les codes vestimentaires tels qu'ils existent dans la réalité ? Aide-il à déterminer l'âge, le caractère ou l'état d'esprit du personnage ?
- Correspond-il à l'époque et au lieu où se déroule l'histoire ?
- Les costumes de tous les personnages appartiennent-ils à la même époque ? Sinon, quel sens peut prendre cet anachronisme ?
- Voit-on des costumes intemporels ?
- Le costume renvoie-t-il à un univers imaginaire ?
- A-t-il une fonction symbolique ?
- Les personnages gardent-ils le même costume du début à la

fin de la pièce ou en changeant-ils ? Ce changement correspond-il à une évolution du personnage ?

- Y a-t-il dans le costume un élément qui frappe particulièrement ou qui est mis en valeur par la mise en scène ? Si oui, dans quel but ?
- Peut-on percevoir une intention particulière (symbolique ?) dans le choix d'une couleur dominante pour un costume ? Peut-on mettre en évidence un système d'oppositions de couleurs, de matières, de formes ?
- Quel est le rapport du costume avec le corps du comédien : le cache-t-il, le met-il en valeur, ou le métamorphose-t-il ?

## Le jeu du comédien

Le comédien prête son corps et sa voix au personnage qui prend donc ses particularités individuelles.

- Le personnage constitue-t-il un « type » théâtral existant (le valet de comédie, l'amoureux, le roi...) ?
- Est-il un personnage « ouvert » que le comédien et le metteur en scène peuvent aisément interpréter ? un personnage complexe ? A-t-il un rôle social remarquable ?
- Comment l'acteur le montre-t-il ? d'un bloc ou à facettes ? extraverti ou introverti ? fort ou faible ? affirmatif ou hésitant ? stable ou instable ?
- Le jeu du comédien pour composer son personnage est-il discret, exagéré, intériorisé, caricatural, économe, généreux, extraverti, ample, retenu ?
- L'acteur interprète-t-il un personnage ? Raconte-t-il une histoire ? Joue-t-il plusieurs personnages, et dans ce cas, lesquels ? L'acteur fait-il partie d'un chœur ?
- Pour composer son personnage, le comédien use-t-il de mimiques ou se sert-il peu des ressources expressives du visage ? Porte-t-il un masque ?
- Parle-t-il d'une manière particulière ? Son débit est-il lent ? vif ? haché ? Sa voix a-t-elle un accent particulier ? Quelle est l'intonation ? la puissance de la voix ?
- Le personnage se transforme-t-il au cours de la pièce ? Comment l'acteur l'assume-t-il ?

## La gestuelle

- À quoi correspond-elle ? Renvoie-t-elle à un groupe social ou à un code théâtral particulier ?
- Illustre-t-elle ou remplace-t-elle la parole ?
- A-t-elle une fonction signifiante (psychologique, sociale, symbolique, etc.) ou caricaturale ?

## La voix et la diction

- Comment la voix est-elle placée dans l'espace scénique (voix projetée, retenue...) ?
- La diction est-elle particulièrement travaillée ? Renvoie-t-elle à des particularismes linguistiques (voix déformée, accent régional ou étranger, etc.) ?
- Le phrasé est-il moderne et la diction naturelle ou la prononciation artificielle et le texte déclamé ?

# Entretien avec Stanislas Nordey

**Stanislas Nordey sur sa mise en scène d'*Incendies* de W. Mouawad :**  
« J'ai épuré jusqu'à ce qu'il ne reste que le blanc et le noir... »

**Carole Guidicelli – Comment avez-vous découvert *Incendies*, la pièce de Wajdi Mouawad ?**

**Stanislas Nordey** – Je connais les pièces de Wajdi Mouawad depuis *Journée de noces chez les Cro-Magnon*. Wajdi Mouawad venait alors de sortir de l'École de théâtre de Montréal. Mais je ne l'ai rencontré que plus tard, au moment de sa mise en scène de *Littoral*. À cette époque, je dirigeais le théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis ; je lui avais alors proposé de venir y jouer, mais il avait déjà des engagements avec le Théâtre 71 à Malakoff. Ensuite, il m'a invité à faire une mise en scène à Montréal. Nous avons donc commencé à entretenir une relation d'amitié. Lors d'un de ces séjours amicaux au Québec, j'ai eu envie de lire toutes ses pièces d'un trait. À la lecture d'*Incendies*, je me suis aperçu que sa forme était très différente des pièces que j'avais montées jusque-là. Je sentais aussi qu'elle contenait quelque chose d'inédit dans la rencontre entre des acteurs et un public, par la forme de l'écriture, le sujet... Je continue de penser qu'*Incendies* est le joyau de Wajdi Mouawad ; c'est le point de condensation de son écriture.

J'avais vu la mise en scène qu'il en avait faite ; mais j'ai souvent constaté que quand un auteur monte sa propre pièce, il ne voit pas certaines choses. Je voulais donc, comme un geste d'amitié, monter la pièce pour la révéler autrement au public. À l'époque, Wajdi Mouawad n'était pas aussi connu en France, et j'avais la possibilité de mettre en scène *Incendies* au Théâtre National de la Colline à Paris, et l'envie de la faire connaître à un plus grand nombre de personnes.

**C. G. – Et que ne voyait-il pas, selon vous, sur sa propre pièce ?**

**S. N.** – Wajdi Mouawad est davantage lié à un théâtre de situation qu'à un théâtre de langue. Pour avoir travaillé avec lui en tant que comédien sur le processus de création de *Ciels*, je vois bien que quand il écrit, c'est la fable qui est au premier plan, et non les enjeux littéraires. La nécessité de bien raconter est au centre de son geste d'écriture et de mise en scène. Au contraire, pour moi, ce qui prime, c'est de faire entendre la langue du poète. Je savais donc qu'en mettant en scène *Incendies*, j'allais faire entendre *autrement* la force d'écriture de cette pièce, et d'une manière peut-être plus objective, puisque j'étais extérieur à son écriture. De plus, en tant que metteurs en scène, nous avons des esthétiques très différentes, ce qui me permettait aussi d'en révéler un autre versant.

**C. G. – Vous évoquiez la forme de la pièce, plus exactement sa construction. Qu'est-ce qui vous a particulièrement plu dans la construction de la pièce ?**

**S. N.** – J'aimais beaucoup cette histoire d'intrigues parallèles qui finissent par se rejoindre. C'est un procédé d'écriture contemporain beaucoup utilisé au cinéma ces dernières années (dans des films comme *Magnolia* de Paul Thomas Anderson, par exemple), notamment parce qu'il offre plusieurs entrées possibles dans une histoire. J'ai particulièrement été sensible à l'entrelacement de deux mouvements, celui des vivants et celui des morts. C'était d'ailleurs un véritable enjeu de mise en scène. Nous avons longtemps cherché des solutions scéniques pour en rendre compte avant de résoudre le problème par les costumes : les vivants sont en blancs et les personnages du passé en noir, ce qui visuellement est immédiatement compris par le public.

*Incendies* repose également sur un équilibre très subtil entre le poétique et le politique, entre les enjeux politiques et émotionnels, entre une histoire d'accès au savoir (savoir parler, lire, écrire, penser) et le contexte de la guerre avec la question de la violence.

Ayant lu d'autres textes de Wajdi Mouawad, je m'intéressais à sa façon un peu obsessionnelle – comme bien d'autres auteurs, d'ailleurs – de tourner autour d'un seul et même sujet en le déclinant sous plusieurs formes. Par exemple, l'épisode du bus qui flambe se trouve dans *Incendies*, dans *Un obus dans le cœur* et dans le roman *Visage retrouvé*.

Ce qui a aussi été vraiment passionnant dans l'élaboration du projet, c'est que Wajdi Mouawad m'a confié toutes les scènes coupées de sa pièce, et celles-ci représentent en quantité l'équivalent de 50 % du texte édité. L'idée n'était pas que je rajoute des éléments au texte publié, mais que je puisse montrer ces matériaux aux acteurs, ce qui nous a été très précieux.

**C. G. – Pouvez-vous donner un ou deux exemples de ces scènes coupées ?**

**S. N.** – Par exemple, un très grand monologue de Simon était censé ouvrir la deuxième partie d'*Incendies* (il a été coupé pour des raisons scéniques). Autre exemple : certains personnages secondaires sont énormément développés, comme Antoine, l'infirmier qui enregistre sur cassettes du silence de Nawal et qui aide Jeanne dans la première partie de la pièce. D'autres scènes encore sont explicatives : c'est le cas de celles entre Nawal et Sawda.

**C. G. – Quelle importance ces scènes inédites ont-elles eu dans le travail des acteurs ?**

**S. N.** – Grâce à ces scènes inédites, les acteurs ont pu prendre connaissance d'éléments biographiques supplémentaires sur leurs personnages et nourrir certains moments de jeu. C'est le cas pour Damien Gabriac, l'interprète de Simon, qui a fortement insisté, pendant les répétitions, pour qu'on intègre ces scènes au spectacle. Mais ces scènes correspondent à la manière d'écrire de cet écrivain toujours très prolifique et qui dégraisse par la suite. Wajdi Mouawad m'a aussi donné une indication précieuse : « J'écris toujours trois fois la même chose. Tu verras, dans *Incendies*, il y a toujours trois phrases qui vont ensemble. Cela me vient de mon enfance : ma mère me répétait toujours trois fois la même chose, de manière différente. C'est donc resté dans mon écriture. » J'ai donc pu dire aux acteurs que le texte s'organisait souvent de manière ternaire et que quand il y avait trois phrases ou trois propositions successives, il fallait les traiter comme s'il n'y en avait qu'une seule.

**C. G. – Quelles sont les solutions qui ont été envisagées pour rendre compte de l'entrelacement des temps et des fils narratifs ? Comment la solution définitive a-t-elle été trouvée ?**

**S. N.** – La solution est arrivée très tard. Je me demandais comment faire pour éviter ce qui m'agace vraiment au théâtre : la mise en scène d'un passage de relais entre des actrices pour signaler au spectateur qu'il s'agit d'un même personnage montré à plusieurs étapes de sa vie. Pourtant, il faut bien trouver une astuce pour bien faire comprendre au public que Nawal a vingt ans, puis quarante, puis soixante. J'ai alors décidé que ce serait une convention posée au tout début de la représentation. Je n'aurais donc ensuite plus besoin d'y revenir. Le spectacle commence ainsi par la présentation des personnages assumée par les acteurs eux-mêmes à leur entrée en scène.



Nous nous sommes aussi demandés comment traiter l'entrelacement des époques, soit par la mise en scène, soit par les costumes, soit par la scénographie. Allions-nous changer d'espace à chaque changement d'époque, ou simplement manifester ce changement par les lumières ? Il fallait trouver une solution légère sur le plan scénographique pour que le public comprenne immédiatement le passage à un autre temps de récit. À une certaine étape des répétitions, nous nous sommes beaucoup reposés sur les changements de lumière : des lumières très froides pour le passé, très chaudes pour le présent. Mais ce signe n'était pas si évident pour le public. Le choix final du noir et du blanc est arrivé tard, comme en définitive tous les éléments de la mise en scène : quand je me suis amusé, avec ma collaboratrice Claire-Ingrid Cottanceau, à regarder les photos de la générale, je me suis vraiment aperçu que le spectacle de la veille était tout autre. Par exemple, jusqu'à la veille de la première était prévue toute une installation scénographique avec les bandes des cassettes de silence qu'écoute Jeanne : l'actrice les enroulait, les déroulait... et elles finissaient par envahir le plateau. J'ai finalement trouvé cet élément trop illusoire ; je l'ai donc enlevé entre la générale et la première.

Le travail de mise en scène n'était pas simple parce qu'il me semblait que l'écriture de Wajdi appelait en quelque sorte le plateau nu. J'avais l'impression que dans cette écriture se jouait quelque chose de l'ordre de la naissance du théâtre et d'une confiance dans ses pouvoirs – cela se confirme d'ailleurs maintenant que Wajdi Mouawad avoue ses sources d'inspiration et met en scène les tragédies de Sophocle. J'ai donc vraiment essayé de mettre en valeur des acteurs sur un plateau nu, et rien d'autre. Tout devait passer par la parole, sans illustration, pour être au plus proche du théâtre grec, et même du théâtre racinien. J'ai épuré jusqu'à ce qu'il ne reste que le blanc et le noir, le rapport entre le passé et le présent.

**C. G. – Vous avez parlé de faire entendre la langue de Wajdi Mouawad. Avez-vous eu des discussions avec lui à ce sujet ?**

**S. N. –** Pas beaucoup. J'évite de parler avec les auteurs, car j'estime que tout est dans le texte. J'aime plutôt lire tout ce que l'auteur a écrit d'autre, ce qu'il a écrit sur sa pièce, ce que d'autres ont aussi écrit sur son œuvre, comment la pièce a été représentée. C'est une sorte d'enquête policière. Je ne démarre pas le travail de mise en scène en disant comment je vois le texte et ce que je vais en faire.

Les répétitions sont une chasse au trésor. Pour *Incendies*, j'avais senti qu'il fallait mettre en place un processus de répétitions singulier entre les vivants et les morts. Préalablement, j'avais demandé à mon assistante, Claire-Ingrid Cottanceau, de reconstituer deux pièces de théâtre à partir d'*Incendies* pour en faire deux manuscrits distincts : d'un côté tout ce qui était de l'ordre du présent, de l'autre tout ce qui concernait le passé. Dans un premier temps, pendant trois semaines, j'ai travaillé avec l'équipe du « présent », c'est-à-dire les interprètes de Jeanne, Simon, Antoine... puis nous avons arrêté les répétitions. Ensuite, j'ai répété pendant trois autres semaines avec les personnages du passé.

Nous avons donc répété comme s'il s'agissait de deux pièces séparées, y compris pour les premiers filages où l'on jouait la pièce du passé, puis celle du présent. Nous n'avons réuni tout le monde et restitué l'entrelacement initial des deux textes que les deux dernières semaines de travail.

Ce processus de répétitions était aussi particulièrement intéressant parce que les comédiens avaient appris les scènes coupées pour les travailler au même titre que les autres, même si nous savions déjà que nous ne les jouerions pas sur scène.

**C. G. – Vous souvenez-vous d'indications clés données aux acteurs ?**

**S. N. –** *Incendies* repose énormément sur les acteurs, et pour les diriger, je me suis beaucoup appuyé sur la lumière. J'avais fait installer une rampe lumineuse un peu comme dans les anciens théâtres. En répétitions, j'ai souvent demandé aux acteurs de venir jouer juste devant cette rampe pour sentir le feu des projecteurs, de venir se brûler le visage dans la rampe. Cela les obligeait à se placer très près du public. C'était une façon de jouer avec l'idée d'être brûlé de l'intérieur.

**C. G. – Vous parliez de la fable, très importante pour Wajdi Mouawad. En revanche, ce n'est pas un élément clé de votre travail. Comment avez-vous composé avec la fable et réussi à travailler sur ce qui vous importait au premier chef, à savoir la langue ?**

**S. N. –** Je ne choisis jamais une pièce parce que je trouve qu'elle est bien construite ou que le contenu me passionne. Au contraire, c'est toujours parce que je suis frappé par la force de sa langue. Dans *Incendies*, il y a à la fois une fable magnifiquement construite et une langue portée à son plus haut point. Pour ma part, je travaille souvent avec les acteurs sur des règles rythmiques, pour faire entendre justement la langue. Dans chaque nouvelle écriture abordée, nous cherchons quelle est la rythmique propre au texte. Par exemple, sur *Les Justes*, une phrase était égale à une pensée ; je disais donc aux acteurs d'aller au jusqu'au point final de la phrase, puis de laisser une respiration pour laisser bouger la pensée. Pour *Incendies*, en fonction de l'indice donné par Wajdi Mouawad, je disais aux acteurs d'aller au bout de trois phrases de façon à restituer le mouvement rythmique de la pensée.

**C. G. – Wajdi Mouawad parle aussi de la trace, dans son écriture, de la rythmique de langue arabe, justement peut-être par le fait qu'il dit avoir perdu sa langue maternelle. Avez-vous suivi cette piste ? Avez-vous par exemple fait entendre des textes en arabe, de la poésie arabe aux acteurs ?**

**S. N. –** Lamia Regragui, l'interprète de Sawda, était capable de parler et même de chanter en arabe (ce qu'elle faisait, d'ailleurs, à un moment du spectacle). Je trouve toujours intéressant de faire entendre la langue originale du texte. Quand j'ai travaillé sur *Gènes 01* de Fausto Paravidino, je faisais souvent écouter la langue italienne pour expliquer aux acteurs qu'il fallait parler très vite, même si c'était une traduction, pour que tout d'un coup l'on retrouve le mouvement particulier de cette langue. Pour comprendre l'œuvre de Wajdi Mouawad, la langue arabe est importante, mais il y a aussi le fait – et je le disais souvent aux acteurs – qu'il est né au théâtre en Amérique du nord. Il y a donc une forme d'efficacité immédiate à trouver dans le jeu d'acteur.

M'attaquer à ce texte, c'était pour moi aussi une manière de me mettre en danger comme metteur en scène : le Québec et le Liban sont tellement loin de moi ! Je savais délibérément que cette pièce contaminerait ma manière de travailler, ne serait-ce que par les enjeux émotionnels qu'elle véhicule. Habituellement, dans mon théâtre, l'émotion est très contenue. Au contraire, le théâtre de Wajdi Mouawad demande à ce qu'elle se déploie, qu'elle explose. Cette mise en scène était l'occasion de me faire violence en travaillant au bord de l'explosion émotionnelle.

**C. G. – C'est un texte piège, parce que plus vous avez essayé de contenir l'émotion par l'immobilité des corps, par la diction, plus elle débordait pour atteindre d'autant plus le spectateur.**

**S. N. –** Wajdi Mouawad dit lui-même que lorsqu'il était enfant, et qu'en voiture avec sa mère il écoutait des chansons sirupeuses à la radio, ils pleuraient tous les deux ; et il rappelle que cela fait partie intégrante de ce qu'il est en tant que metteur en scène.

Lire la suite sur le site 

# Corrigé de la fiche élève 2

## Les didascalies et leurs fonctions (p. 39)

**Support :** *Incendies*, « L'homme qui joue » (en entier), pp. 107-110.

### 1/ Phrases nominales et phrases avec ellipse

La didascalie initiale de la scène comporte plusieurs phrases nominales et des phrases avec ellipse du pronom sujet. Elle commence d'ailleurs par trois phrases nominales : « *Un jeune homme en haut d'un immeuble. Seul. Walkman (modèle 1980) sur les oreilles.* » Les indications sont réduites à l'essentiel : le personnage présent, son apparence (jeune homme), sa position dans l'espace ; à cela s'ajoute un détail précis : celui du Walkman® avec indication du modèle, ce qui est une façon de situer implicitement le personnage dans le temps. La brièveté des phrases nominales nous renvoie ici à un style neutre, limité à des notations objectives, comme on en trouve dans un scénario de film. La dernière phrase nominale renforce la ressemblance avec le cinéma en produisant un effet de zoom sur un accessoire : le Walkman®. Quant à l'ellipse du pronom sujet, on en trouve trois occurrences significatives, les deux premières dans deux phrases juxtaposées : « *Tire de nouveau. Tire de nouveau [...]* » et « *Prend son fusil* ». L'omission du pronom renforce le côté mécanique de l'action de tirer et contribue à nous donner l'image d'un jeune homme changé en une machine à tuer. (À noter que les parties de phrase « *recharge, s'immobilité et tire encore* » ou « *et vise tout près* » ne sont pas significatives d'un véritable choix stylistique car elles correspondent à l'ellipse syntaxique habituelle du pronom sujet destinée à éviter une répétition dans une succession de verbes conjugués).

### 2/ Fonctions des didascalies

Dans cette scène où le discours didascalique est très abondant, les didascalies verbales sont rares. On repère, dans la didascalie initiale, l'indication « *Seul* » dans laquelle on pourrait voir une didascalie énonciative annonçant habituellement un monologue ; mais étonnamment elle ne précède aucune prise de parole de la part du personnage. Juste après l'exécution du journaliste, on trouve curieusement une didascalie énonciatrice : « *Il s'adresse à l'homme mort* ». Cette incongruité montre à quel point Nihad est un personnage enfermé dans l'univers imaginaire qu'il s'est construit, et semble appréhender le monde comme un vaste jeu de rôles (il attribue au cadavre du journaliste le rôle de « Kirk », l'animateur (imaginaire ?) d'une émission de télévision. On peut aussi relever des didascalies mélodiques : « *il interprète avec passion les premiers accords de The Logical Song de Supertramp* », « *chantant à tue-tête* », « *son anglais est approximatif* », « *Il sonorise les trente-deux coups de batterie de Roxane de The Police faisant des Nin, nin, nin, nin, nin, nin... puis chante la chanson en déformant les paroles* ». Ces didascalies montrent l'importance de la musique pour le personnage, laquelle peut même fonctionner comme une clé de lecture du texte. La musique est en effet le seul élément susceptible de susciter un fort investissement de type émotionnel perceptible dans les actes du personnage (« *il interprète avec passion les premiers accords de The Logical Song...* »).

Mais ce sont les didascalies non verbales qui sont les plus nombreuses. Parmi elles, on peut distinguer une didascalie locative (« *un jeune homme en haut de l'immeuble.* ») mais l'essentiel du discours didascalique

est constitué de longues didascalies kinésiques : « *Il épaule son fusil, rapidement, vise [...]. Il tire d'un coup, recharge très rapidement. Tire de nouveau en se déplaçant* » jusqu'à « *Il le projette au sol* » (à l'exception de : « *il reprend la chanson* »), « *Nihad lui montre photo sur photo* », « *Fouillant dans le sac du photographe* » jusqu'à « *canon de son fusil* », « *L'appareil est bien fixé...* » jusqu'à « *... et vise l'homme* », « *Nihad tire...* » jusqu'à « *... la balle du fusil* », « *Nihad se lève de nouveau...* ».

Leur importance nous signale que nous avons affaire à une scène d'action particulièrement rythmée (cf. locutions adverbiales ou adverbes temporels de la didascalie initiale « soudainement »...). Certaines de ces didascalies kinésiques sont liées à la place que la musique tient à la fois dans les jeux de scène du personnage, donc dans le rythme imposé à la scène, mais aussi dans l'atmosphère qu'elle crée à travers l'univers sonore des chansons. Cependant, la plupart de ces didascalies décrivent les gestes d'un tireur embusqué et nous font sentir à quel point son comportement est devenu répétitif et mécanique.

### 3/ Une didascalie sous forme de récit

La deuxième longue didascalie a les caractéristiques d'un récit :

- la **situation initiale** (« *il chante...* ») et la **situation finale** (« *il revient, tirant par les cheveux un homme blessé* ») sont bien établies ainsi que la **succession des péripéties** marquée par les **adverbes de temps** et l'enchaînement des **verbes d'action** (« *Soudain, son attention... Il épaule..... vise... tire...* ») ;
- le **présent de narration** sert à mettre en relief l'action et à la rendre plus vivante dans le récit qui nous en est fait.