

L'équation, l'inconnu et le monde :

Dès la première vision, il ne fait pas de doute que l'un des points forts du film de Denis Villeneuve repose sur sa maîtrise du récit cinématographique. Rappelons que, si l'histoire est un ensemble d'événements raconté qui se produit dans la réalité ou qui pourrait s'y produire, le récit est le texte – la forme – qui consigne cette histoire. En un mot : le récit c'est l'énoncé. Rappelons également que le film se distingue du monde réel parce qu'il forme un tout : il y a volonté d'organiser les événements racontés en formant une unité. En d'autres termes, face à un récit nous savons que nous ne sommes pas en présence du réel : le récit irrealise ce qu'il contribue à raconter tout en produisant un effet de réel et, en retour, une impression de réalité de la part du spectateur.

« *Incendies* », en ne nommant jamais le Liban mais en se confrontant fortement au réel d'une époque pourtant précise – la guerre civile qui ravagea le pays entre 1975 et 1990 – va avoir pour enjeu narratif de crédibiliser une histoire dont on pourrait dire qu'elle appartient à ce type de péripéties aux consonances mythiques qu'on n'oserait jamais mettre en fiction avec une visée réaliste tellement elle pourrait ne pas sembler vraisemblable pour le spectateur. Certaines formes cinématographiques – le néoréalisme italien pour ne citer que lui – ont souvent fait le choix – c'est là l'apanage de la modernité au cinéma – de minimiser les effets de narration afin de livrer de la manière la plus brute possible l'événement représenté. Le réel semble alors prendre le pas sur l'effet de réel. Denis Villeneuve opte tout au contraire pour une mise en récit extrêmement complexe qui entrecroise espaces et temporalités aussi éloignés que différents avec virtuosité : les mécanismes de la fiction viennent ainsi se confronter au réel le plus dur et le plus singulier.

Pourtant, c'est bel et bien l'unité qui va demeurer le souci majeur du récit comme l'histoire (qui pourrait également ici s'écrire avec une majuscule) via la métaphore de l'équation mathématique (un plus un égal un). De nouveau, le film prend le contrepied de célèbres cinéastes affichant la volonté de se confronter à l'Histoire, que l'on songe aux théories du montage d'Eisenstein ou au « *One + one* » que Jean-Luc Godard réalise en 1968 par exemple. Si le plan de cinéma se différencie de l'image en cela qu'il ne prend pleinement son sens qu'entre deux autres plans et donc dans une succession, le montage permet, en procédant par rapprochements, parfois inattendus, de mettre en œuvre un langage poétique (au sens de rapprocher ce qui, à priori, est éloigné) en proposant au spectateur une plus value signifiante. Pour le dire autrement, un plus un fait souvent trois au cinéma. C'est l'exemple canonique des plans d'ouvriers dans « *La grève* » (1924) d'Eisenstein montés en parallèle avec des plans de bovins menés à l'abattoir : le cinéma va générer les conditions de rapprochement de deux images sans lien apparent en vue de créer une troisième image dans l'esprit du spectateur qui contiendra l'essence signifiante du film. Recherchant moins l'aspect « documentaire » que l'efficacité narrative, le film de Denis Villeneuve ne vise pas à l'intellect mais nous plonge plutôt au cœur de la sensation et a plutôt pour projet de cartographier les affects pris dans la tourmente historique au terme d'une patiente construction et d'un parcours labyrinthique entre deux pays et deux époques à priori sans lien. Retour sur certains choix présidant à un film en rupture avec la doxa quant au traitement du réel par la fiction.

¹ Alain Badiou, dans son essai critique sur l'état de la politique française intitulé « *De quoi Sarkozy est-il le nom ?* » publié en 2007 aux éditions Lignes dans la collection Circonstances, développe huit points constituant selon lui des propositions à partir desquelles il conviendrait de réorganiser la pensée politique. Le huitième de ces points auquel l'auteur consacre tout un chapitre est résumé par cette formule : « il y a un seul monde ». Badiou écrit : « *Face aux deux mondes artificiels et meurtriers dont "Occident", ce mot maudit, nomme la disjonction, il faut affirmer dès le début, comme un axiome, comme un principe, l'existence d'un seul monde. Il faut dire cette phrase très simple : "Il y a un seul monde".* Il y a là, sans doute et en résumé, le projet du film de Denis Villeneuve : faire à nouveau exister le monde dans son unicité au-delà des gesticulations politiques et, par extensions, militaires.

Poser l'équation : un plus un ou la double ouverture – l'effet Welles.

« *Incendies* » va donc travailler le chiffre deux – essentiel pour générer du conflit dramatique – en gardant à l'esprit l'unité et même l'unicité. Le récit va ainsi poser l'équation, la développer puis la réduire.

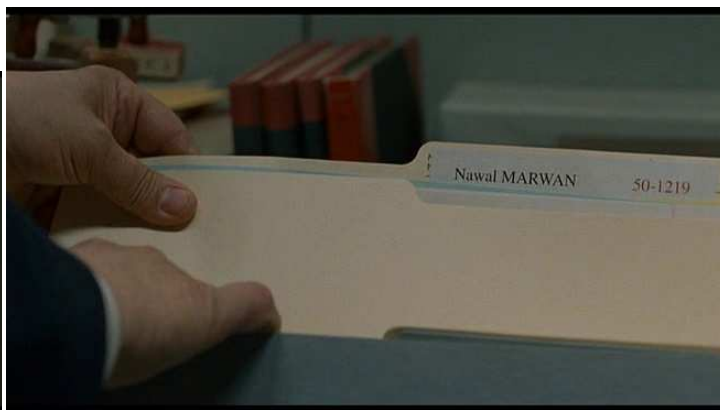
Une double séquence d'ouverture ouvre le film.

Dès le départ il s'agit de travailler la figure du passage et, du point de vue du récit, de la transition. Symptomatiquement, il va s'agir en premier lieu pour la caméra de franchir plusieurs seuils. Tout d'abord de l'extérieur à l'intérieur via la fenêtre, du paysage au rasage des enfants : ici le film s'énonce d'emblée sous la forme d'une mise en abîme – « la fenêtre ouverte sur le monde » albertienne est la plus évidente mise en image occidentale de la notion de représentation. Ce premier passage d'un monde à un autre est bientôt relayé par le regard caméra d'un des enfants que souligne encore un travelling avant. C'est, dès le début, le spectateur qui est pointé par un film en même temps que se pose comme une question : celle d'un regard énigmatique, d'une intériorité qui nous scrute et nous échappe dans le même temps. Passages : de l'extérieur à l'intérieur, d'un intérieur l'autre, de l'espace filmique à celui de la salle de cinéma, de la fiction au réel.



Le procédé est vieux comme le cinéma (cf. « *L'attaque du Grand Rapide* » 1903 de Edwin S. Potter) mais a acquis ses lettres de noblesse avec la modernité d'après-guerre : « *Monika* » (1953) de Bergman et « *Les 400 coups* » (1959) de Truffaut ont immortalisé cette transgression du quatrième mur, celui, supposément invisible, qui correspond au foyer de la représentation, et qui vient dans leurs films respectifs à la fin du récit pour questionner le spectateur, lui renvoyer son regard c'est-à-dire son point de vue – moral – sur ce qu'il vient de voir.

De son côté, Denis Villeneuve semble mettre en perspective d'emblée la concurrence entre réel et cinéma en évoquant le dispositif cinématographique dans son ensemble dès l'ouverture – le film et son spectateur, la dialectique instaurée entre l'un et l'autre. Les divers degrés de croyance du spectateur de cinéma sont ainsi évoqués : le paysage se fait image dans un cadre, puis l'un des personnages de la séquence adresse directement son regard hors-champ et hors-cadre, vers un ailleurs qui n'est autre que celui de la salle, en soutenant au passage durant de longues secondes le regard que pose la caméra sur lui, notre regard. Quelque chose va résister ici au cinéma, quelque soit le cinéma dont nous parlons.



Puis un cut vient rompre la lente avancée vers l'autre instaurée par le travelling avant dont un panoramique droite gauche vient prendre la suite le long d'une porte entrouverte. Un nouveau panoramique identique nous dévoile lentement une pièce emplies de dossiers avant qu'un autre travelling ne nous rapproche du notaire et du document qu'il recherche. Apparaît enfin en plan rapproché le nom de « Nawal Marwan ». C'est un trajet² – du visage et du regard d'un enfant au nom d'une femme – que décrit la réalisation – d'arrière en avant, de droite à gauche, en sens inverse du sens de lecture usuel. Et c'est ce trajet que le film va mettre en récit en recourant à de nombreux effets narratifs que préfèrent souvent éviter les films se confrontant fortement au réel. Nous y reviendrons.

Pour l'instant une idée est d'ores et déjà esquissée : celle que le monde est un. Celui immuable de la nature et celui mouvant des hommes, celui que décrit le cinéma – la représentation – et celui auquel il s'adresse, le monde réel des spectateurs, celui de quelques futurs enfants-soldats d'un pays oriental indéterminé et celui d'un notaire canadien. Tous ces mondes coexistent et communiquent. Le film de Denis Villeneuve est un film de portes et de fenêtres, de sas quotidiens, dont le prénom et le nom d'une femme qui vient de mourir représentent le sésame.

Equation ou inéquation ? A la première vision, pour concrets qu'ils soient, les liens précédemment évoqués sont impossibles à établir. Et le film de jouer de la rupture : de ton, chromatique, sonore. Au « spectaculaire » brutal du destin d'un groupe d'enfant enrôlés dans l'armée succède donc le quotidien feutré et administratif, à la palette chaude succède des couleurs froides, à la chanson de Radiohead – musique parenthétique produisant un effet de bulle – succède enfin le silence.

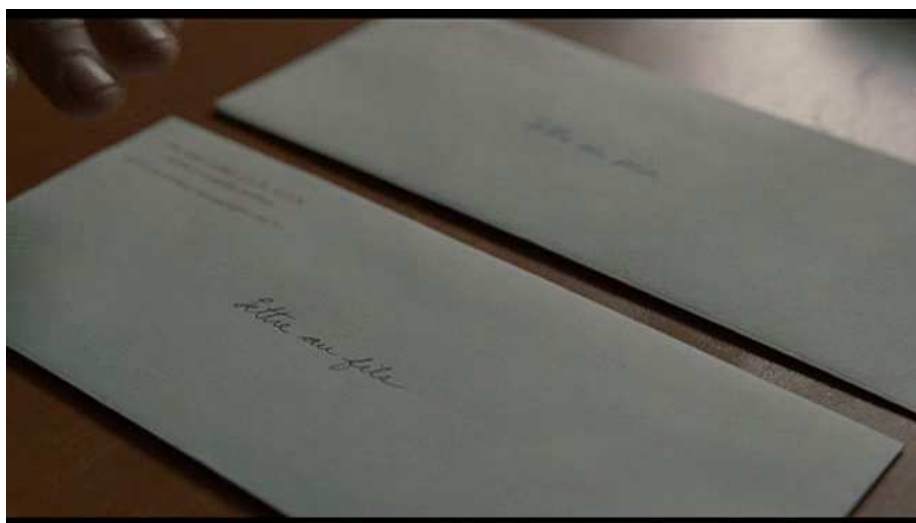
Débute ainsi une deuxième ouverture, tout en opposition avec la première. Elle porte cette fois un titre : « Les jumeaux » et va s'avérer aussi bavarde et statique que celle qui l'a précédée était mutique et mouvante. Il va s'agir ici de proposer au spectateur deux « passeurs », pour reprendre un terme de peinture : les jumeaux. S'ils en savent plus que nous sur leur mère – Nawal Marwan – ils ne savent rien d'utile pour comprendre ce qui va suivre. La première ouverture a plongé le spectateur dans l'incertitude. L'ouverture du testament va faire de même pour les deux jeunes gens lors d'une séquence au fil de laquelle la réalisation va s'employer à différencier ceux qui se confondent presque à l'image lorsque que le titre du chapitre s'inscrit à l'écran.

² Ce que viendra renforcer une allusion ironique au problème des sept ponts de Königsberg un peu plus tard dans le film : y-a-t-il un trajet possible entre les sept ponts qui balisent la ville de Königsberg sans jamais repasser deux fois au même endroit ? Le récit va en effet, pour l'essentiel, consister à placer les pas des enfants dans ceux de leur mère à trente ans de distance.



Attardons-nous ici sur les plans qui montrent les deux jeunes gens (et soustrayons les plans montrant le notaire seul). Le gros plan sur le testament vient rapidement décomposer le plan attendu des jumeaux de face partageant le même espace. La double trajectoire du récit va consister à faire de l'identique une dualité (le désaccord des jumeaux ici) et du duel une unité (les deux enveloppes adressées en fait à la même personne). Pour l'heure, de un (le testament) nous passons à deux (les enfants destinataires). Et au vu des sentiments différents que l'un et l'autre vont manifester à la lecture des dernières volontés de leur mère, il convient effectivement de séparer ceux dont le parcours ne sera pas tout à fait identique au cours du récit qui s'amorce. Denis Villeneuve ne changera pourtant jamais de côté quant à la place de sa caméra tout au long de la séquence : les personnages seront ainsi toujours filmés depuis la droite, de trois quart face ou de trois quart dos en vertu des règles classiques du champ contre-champ. Le spectateur est ainsi placé du côté des jumeaux tant que le notaire respecte un certain protocole mais passe du côté de maître Lebel lorsque celui-ci manifeste ses sentiments à l'égard de la défunte comme à l'égard des deux jeunes gens. Il va s'agir ensuite pour le cinéaste de jouer sur l'ambivalence du « deux » et du « un » par divers artifices de réalisation : les jumeaux occupent ainsi le même espace lorsque le cinéaste les cadre en plans rapprochés mais leurs visages de profil ne sont jamais nets en même temps – le jeu sur la profondeur de champ grâce à une focale longue éloigne ou rapproche la sœur, transforme la silhouette du frère en une masse qui obstrue le champ. Si

le monde est un de nouveau (les deux jeunes gens partagent le même cadre), il se divise en deux puisque le partage équitable du cadre n'est jamais simultané mais successif et se fait selon des modalités différentes pour l'un et pour l'autre dans la mesure où ils occupent chacun une portion d'espace singulière.



Selon un principe voisin, deux lettres apparaissent, issues de l'enveloppe unique du testament. Nous passons de nouveau du « un » au « deux ». Et c'est à nouveau la séparation des jumeaux, par le cadre et le montage, qui occupent alors deux espaces distincts. Le traitement de l'identité spatiale est ici, on le voit, entièrement axé sur la problématique principale du film : est-ce que un et un peuvent faire un...



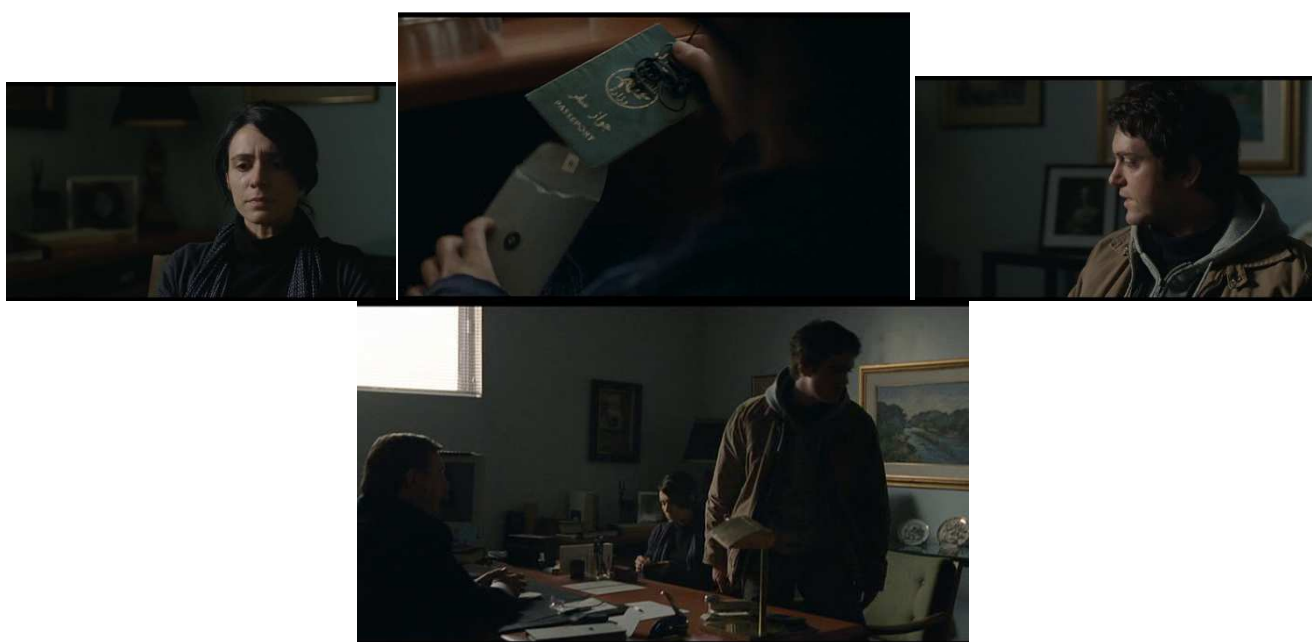
La séparation sera consommée à la toute fin de la lecture d'un testament qui laisse chacun des deux enfants avec une mission propre à accomplir – retrouver le père pour Jeanne, retrouver le frère pour Simon. Si le cadre montrant les deux jeunes gens en profondeur de champ revient, le temps que Simon prononce quelques mots neutres de conclusion, le plan est coupé cut et un raccord dans l'axe sur Jeanne nous approche d'elle au moment où la silhouette de son frère, désireux de partir, envahit le cadre, ne lui laissant que peu de place et, à priori, d'alternative.



Or Jeanne est, elle, désireuse d'en savoir plus et, de fait, prend possession de l'espace en s'avancant tout d'abord, suivie par la caméra, ce qui déplace vers l'avant le cadre pour l'instant contraint qu'occupe la jeune femme, puis par un plan rapproché de trois quart face. Dynamisme. Jeanne sera littéralement celle qui va décider d'aller de l'avant.



Le départ prématuré de Simon va s'organiser autour d'un gros plan montrant le passeport de la mère. Il est celui qui ne veut pas ou plus se confronter à cette dernière. L'identité de cette mère envers laquelle il éprouve une colère non feinte ne l'intéresse en rien. De même que la double perspective d'un père encore vivant et d'un frère hypothétique ne le trouble guère. Il ne semble pas accorder beaucoup de crédit aux dires d'une mère sans doute jugée fabulatrice. Si, pour Simon, l'histoire se termine, elle va (re)commencer pour et par Jeanne. La question du commencement sera d'ailleurs centrale dans un film qui entrecroisera de nombreuses strates diégétiques temporelles.



Le départ du frère ne laisse pas pour autant sa sœur seule : il est l'occasion de la première apparition de la mère sous la forme d'une photo d'identité (autre problématique sensible dans le film). Et c'est alors un nouveau type de champ contre-champ que le film propose : entre Jeanne et le portrait de sa mère défunte, à travers l'espace et le temps. Le film se teinte alors de mélodrame – cette ouverture n'est sans rappeler celle du « *Sur la route de Madison* » (1995) de Clint Eastwood, même découverte d'une autre vie vécue par la mère, même rejet du fils et même curiosité de la fille, même rapport en définitive affectif au portrait photographique. Ce champ contre-champ singulier vient à lui seul résumer le projet du récit : traverser le temps et l'espace pour rendre unité et cohérence à ce qui semble à priori disparate et incohérent.



Le choix du plan fixe et assez long (1'50'') au sortir de l'étude notariale va permettre la confrontation de deux points de vue opposés sur les potentialités du récit à venir de la part de deux personnages pour l'instant plongés dans une relative obscurité (le premier plan est étrangement sous-exposé alors que l'arrière-plan, lui, est lumineux) : « fiction » indigne d'intérêt pour Simon, possible et passionnant « documentaire » pour Jeanne. Le film n'aura évidemment que faire de cette opposition peu pertinente lorsqu'il s'agit avant tout de se confronter au souvenir, d'entrer dans une subjectivité, de reconstituer un passé à présent lointain et qui prend de surcroît racine dans un pays apparemment peu enclin au travail de la mémoire tant les tensions quant à la guerre civile sont encore présentes. Un peu à la manière de « *Valse avec Bashir* » (2008) d'Ari Folman, « *Incendies* » part à la chasse au souvenirs en optant délibérément pour une certaine déréalisation formelle mais avec un autre modèle en tête.

« *Incendies* » va, en effet, s'apparenter à un autre film-enquête qui entretint en son temps un étroit rapport, tout aussi métaphorique, avec l'Histoire : « *Citizen Kane* » est possiblement cité par Denis Villeneuve lors du plan qui, partant du regard de Jeanne, va franchir la clôture de la piscine où sa mère, nous l'apprendrons par la suite, à eu la révélation de la survie de son fils aîné, Nihad. Si « *Citizen Kane* » confrontait successivement la sphère publique (le vrai-faux montage d'actualités) à la sphère privée (les différents témoignages), « *Incendies* » va s'employer à confronter plusieurs sphères intimes à l'intérieur d'un contexte historique chaotique. Dans « *Incendies* » comme dans « *Citizen Kane* » cependant, il va s'agir de proposer un récit en forme de secret (la mort de Kane prononçant l'énigmatique « Rosebud ») pour ensuite tenter de comprendre les motivations d'un personnage inexplicable, y compris pour ceux l'ayant connu. Dans les deux cas, la forme romanesque le dispute à celle du document, dans les deux cas le récit sera non linéaire et fonctionnera par rimes visuelles, utilisations du flash back, chevauchements textuels, inserts de séquences dans d'autres séquences, etc. Dans les deux cas, enfin, le récit semblera comme frappé d'un interdit originel – explicite chez Welles : le panneau refusant tout accès à la propriété de Kane ; implicite (car citationnel) mais profondément ancré dans les esprits chez Villeneuve : quelque chose fait obstacle à l'investigation, quelque chose que la caméra franchit symboliquement dès le début du film.



« Quand commence votre histoire ? »

Développer l'équation : la question du passage d'un terme à un autre ou la figure du basculement du récit – l'effet Hitchcock.

L'équation que constitue « *Incendies* » est une équation à deux inconnues. Si l'une est évidemment l'identité de Nihad de Mai, l'autre n'est pas un personnage mais un événement, celui qui fait basculer l'ensemble des histoires dans l'Histoire.

L'Histoire, on le sait, commence toujours avant. Fort de ce principe, le film de Denis Villeneuve va s'employer à raconter une étrange quête des origines, pour les deux plus jeunes enfants de Nawal Marwan, où les révélations d'usage lors de l'ouverture d'un testament vont en fait en engendrer bien d'autres³, plus inattendues. Le récit, pour complexe qu'il soit, vise surtout à une efficacité qui repose sur sa capacité à adapter sa forme aux circonvolutions de l'histoire. Une séquence va, par exemple, venir rompre brièvement le recours au découpage classique. Celle du meurtre par Nawal du leader démocrate chrétien. C'est une séquence importante puisqu'elle marque le basculement du personnage principal dans la lutte politique armée et va venir « officialiser » dans le sang un changement de bord politique (jusqu'au massacre dans le bus, Nawal affichait clairement une obédience chrétienne).



Ici encore la dialectique entre le un (le visage de Nawal) et le deux (l'alternance d'ombre et de lumière à l'intérieur de la voiture) est tangible – le procédé est classique : un personnage et une identité double – préceptrice et terroriste – que vient matérialiser la lumière.

³ Le film emprunte quelque part aux nombreuses séries télévisées dont le secret de famille est le ressort dramatique principal et on a un peu l'impression au terme d'un récit privilégiant systématiquement les temps forts, extraordinairement riches en coups de théâtre, d'avoir vu la première saison complète d'un drame familial entre Liban et Canada.



Le dédoublement se poursuit par l'usage d'une rime visuelle : la main sur la poignée – de la portière arrière dans le cas du chauffeur, de son cartable contenant l'arme feu dans le cas de Nawal. Denis Villeneuve a recours ici au plan long juxté – comme c'est bien souvent le cas – à la profondeur de champ. Le plan se scinde ainsi en deux parties distinctes : au premier plan le cartable tenu par Nawal à hauteur de genou – la féminité du personnage est ainsi mise en avant – et à l'arrière plan une masculinité toute guerrière avec les soldats qui montent la garde devant la maison du leader chrétien et qui, via le dialogue, draguent ouvertement celle qu'ils pensent n'être que la préceptrice du fils de leur patron. La pression exercée ici par le masculin sur la féminin mêlée à l'angoisse que Nawal craque ou soit démasquée préfigure la violence physique, sexuelle, qui sera à l'œuvre un peu plus tard en prison. Le plan long, outre qu'il donne le temps au spectateur de lire et d'articuler ces différentes parties de l'image, impose une durée qui rompt avec le découpage somme toute rapide de l'ensemble du film : ce dispositif nouveau à l'intérieur du récit – qui joue cette fois manifestement la carte de la linéarité temporelle – amène l'idée d'un moment lui aussi unique, décisif, pour le personnage principal.



La séquence va mettre en scène un déplacement : celui d'une certaine vision du féminin – la préceptrice et son lien à l'enfant – vers le masculin le plus mortifère – l'acte guerrier, terroriste. Une femme disparaît, en cela qu'elle va changer de condition dans un même plan. Le caractère irréversible de ce qui va suivre nous est d'ailleurs signalé par le dialogue alors que la jeune femme s'adresse à son élève : « N'oublie jamais. « Toujours » prend toujours un « s ». Oublier, jamais, toujours : ces mots – qui sonnent, au-delà de la simple règle orthographique, comme des dernières paroles, pourraient résumer le propos du film dans son ensemble : ne jamais oublier. Notons que la règle du « s » à la fin de toujours joue de nouveau sur l'unique (le mot) et le multiple (la marque du pluriel, ici justement invariable c'est-à-dire inévitable).



Le plan inscrit la séquence dans la durée – il s’agit probablement moins de générer un suspens que de faire ressentir le caractère irrémédiable de ce qui est en train d’advenir. La transformation de Nawal a commencé par l’abandon de

ses chaussures à talons – marque de féminité ; s’ensuit la descente de l’escalier – premières marches de la descente aux enfers de celle qui sera bientôt détenue et torturée en prison ; la traversée de la maison place sur le chemin de Nawal diverses représentation de la féminité : la maîtresse de maison dont Nawal s’apprête à assassiner l’époux, le portrait d’une femme orientale, une icône représentant la Vierge tenant dans ses bras l’enfant Jésus ; autant de modèles que décline successivement Nawal par le simple fait d’avancer encore et toujours tout en sortant l’arme du cartable pour la dissimuler dans son dos. Il est notable qu’après avoir refermé la porte de la pièce où travaille l’enfant, le personnage, jusqu’alors filmé de face, précède soudain la caméra jusqu’au moment du meurtre : l’identité de Nawal Marwan est l’enjeu explicite de la séquence. Qui émerge ainsi, de dos, en plein soleil, après la sombre traversée ?



Une tueuse, certes pas aguerrie mais parfaitement déterminée comme le soulignent son regard et sa tête relevée le plus possible lors de son arrestation, comme pour voir où l’emmèneront les soldats. Du point de vue esthétique, si nous n’avons pas affaire à un plan séquence à proprement parler (puisque la séquence est composée de plusieurs plans), nous sommes face à ce qui s’en rapproche le plus : des plans long instillant la durée réelle dans le récit c’est-à-dire un fort sentiment de présent. La critique française – et tout particulièrement André Bazin – prête à ce type de plan un surcroît de réalisme dans la mesure où il permet d’éviter la fragmentation du réel et respecte donc tout à la fois le réel et la liberté du spectateur qui peut, à loisir car non contraint par le découpage classique, porter son regard sur tel élément de l’image plutôt que sur tel autre. Il est toutefois important de noter qu’ici, Denis Villeneuve ne joue presque plus de la profondeur de champ : pas d’avenir au devant de la silhouette de Nawal mais des murs blancs et vides, quelques images, les barreaux des fenêtres préfigurant son emprisonnement... Le but est, bien entendu, de faire du plan une unité signifiante formelle : le poids du plan est en effet bien différent quand il n’est qu’une simple partie d’une séquence et quand il épuise presque à lui seul une séquence entière ou en grande partie. Pourquoi accorder ici autant d’importance à cet épisode d’un récit qui n’en est pas avare ? Parce qu’il s’agit d’un acte irrémédiable en soi (la mort de quelqu’un) et parce cet acte va entraîner à sa suite les autres événements marquants de l’histoire : la prison, les viols, la naissance de Jeanne et Simon. Que représentait ce cheminement dans la maison tranquille par un après-midi ensoleillé sinon le trajet reliant l’enfant (le jeune élève) à la mort (de son père) et liant cette dernière – comme en un mouvement inverse – à la vie (celles des enfants à naître en détention). Ironiquement, si Nawal ne donne pas la mort au leader politique, elle ne donnera pas la vie à Jeanne et à Simon.

« Quand commence votre histoire ? » questionne Nawal en s’adressant à ses deux plus jeunes enfants : peut-être ici, avec ce regard-là.



Mais le film de Denis Villeneuve tend aussi à s’éloigner d’un certain modèle européen de cinéma de fiction face à l’Histoire hérité du Néoréalisme qui tend à privilégier les temps morts. D’une manière générale c’est davantage du côté du modèle américain que le film se situe, c’est-à-dire du côté d’un cinéma où ce sont les évènements (et des évènements souvent « spectaculaires ») qui constituent le moteur de la structure narrative. « *Incendies* » semble ainsi plus proche du cinéma classique dans sa manière de bâtir un récit sur l’évènement et de hiérarchiser ces évènements selon le fameux modèle aristotélicien : nœud, péripéties, résolution. Il s’agit là encore, classiquement, d’aboutir à une vision rationnelle, cohérente et homogène du monde. Le rôle du récit est alors de faire en sorte que l’agencement des évènements puisse former un tout. Nous sommes bel et bien dans une conception organique du monde (les liens entre les personnages principaux confirment littéralement cette idée). Certes, le film emprunte au cinéma moderne son goût pour la déstructuration du récit et la volonté corolaire de plonger d’emblée le spectateur dans l’incompréhension de ce qui se joue devant lui, mais il ne reste pas au final sans résolution comme le serait l’archétype du film moderne (de Rossellini à Antonioni). Autrement dit, une vérité s’établit au terme du film de Denis Villeneuve : celle d’un monde qui, à défaut de la parfaite cohérence classique, n’en demeure pas moins unique. De la pénombre de la chambre tranquille au meurtre publique en plein soleil, le monde est un une nouvelle fois.

Cette idée d’un monde unique a souvent été mise en perspective, questionnée ou démontrée par les cinéastes classiques. L’un des meurtres de « *Frenzy* » (1973) est à cet égard particulièrement emblématique et vient, d’une certaine manière, faire écho à celui d’« *Incendies* ». Au moment où débute la séquence, le spectateur connaît l’identité de l’assassin. Celui-ci aborde le personnage féminin principal et l’entraîne dans son appartement. Comme dans « *Incendies* », une succession de plans assez longs va introduire celui du crime. Et comme dans « *Incendies* » le rôle du décor, un escalier ici aussi, est déterminant. Car comme dans « *Incendies* », il s’agit de mettre en scène un passage entre deux mondes à priori disjoints.



A l'instar du plan long à hauteur de cartable, en gros plan et en travelling arrière, qui nous introduit dans la propriété de la victime dans « *Incendies* », Frenzy propose le même type de plan, à hauteur d'homme, pour rejoindre l'appartement du tueur afin de laisser tout loisir au spectateur de comparer les expressions sensiblement différentes du visage de la future victime au premier plan et de l'assassin au deuxième plan. Terrible expérimentation pour le spectateur du fonctionnement parfait d'un système d'inégalités cognitives à l'intérieur du récit qui le place dans une position de complicité avec le tueur.



Là où, dans « *Incendies* », Nawal descendait un escalier aussi tangible que métaphorique vers son destin, la victime de « *Frenzy* » monte les marches d'un véritable échafaud. Hitchcock accompagne le couple jusqu'au premier palier et la caméra le laisse pénétrer dans l'appartement avant de prendre une complète autonomie et de refaire le trajet en sens inverse dans la durée jusqu'à revenir dans la rue où la vie quotidienne suit son cours normal. Il y a l'idée

tragique d'une inversion des événements que l'on impute d'habitude au cinéma de fiction (où l'on n'est jamais vraiment mort). Pourtant ici, cette inversion n'est que symbolique et ne sert qu'à mettre en exergue son opposé : l'irréversibilité du meurtre. Tout se passe comme si Hitchcock affirmait par là l'intense impuissance du cinéma face au réel le plus brut, celui de la mort. Refaire le chemin à l'envers ne change en rien le cours des choses.



Au-dehors, les gens vaquent à leurs affaires. Au-dedans, une femme va perdre la vie. Ces deux états du monde ont été reliés par un plan sans coupure : le monde est un.

Dans « *Frenzy* » la traduction hitchcockienne tragique de l'unicité du monde n'est que l'aboutissement chez le cinéaste d'une longue réflexion qui a débuté une trentaine d'années auparavant pour le moins. Flash back.

Avril 1945: « *Memory of the camps* »: bientôt, la guerre sera perdue par les nazis. Les troupes alliées occupent d'abord l'Italie, puis la France puis arrivent jusqu'en Allemagne. Et la question des camps va se poser. Elle sera déterminante pour l'humanité et pour le cinéma qui va devoir s'y confronter. La différence va être alors faite entre camp de concentration et camp d'extermination. Retards, réticences, réserves vont s'organiser autour de la révélation progressive de la seconde catégorie pour des raisons liées aux rapports de force, aux diplomaties, aux stratégies d'après guerre mais aussi aux résistances des hommes devant cette indescriptible horreur. Les anglais arrivent devant le camp de Bergen-Belsen au sud de la ville de Bergen. Les troupes sont, ici encore, accompagnées par des cameramen. Un film de propagande, « *Memory of the camps* » (« *La mémoire meurtrie* »), est proposé aux autorités anglaises par le producteur Sydney Bernstein. Il s'agira en premier lieu de montrer le film au peuple allemand, de lui prouver l'incroyable étendue de la barbarie nazie. Mais lorsque les images arrivent à Londres, Sydney Bernstein et ses monteurs se disent qu'elles sont difficilement montrables tellement l'horreur est grande. Personne n'y croira ou, du moins, le spectateur pourrait ne pas y croire. Pour la première fois, le cinéma est confronté à un réel qui dépasse tellement l'imagination qu'il pose la question de la croyance du spectateur. Brusquement, la fiabilité du tournage documentaire pourrait être remise en question. Quelque chose dans le réel dépasse la puissance du cinéma. C'est là la grande cassure de l'Histoire (et de l'histoire du cinéma). Le spectateur n'est plus envisagé comme crédule mais comme méfiant. Il devient cet être au fonctionnement hypothétique à qui il va falloir prouver ce que l'image elle-même montre. Comme si, à elle seule, l'image n'y parvenait plus. En un an, le paradigme du cinéma (la croyance) se mue en un autre (la méfiance). Pour le formuler autrement, disons que le cinéma change de spectateur. Il est possible de présupposer que le spectateur ne raccorde plus avec le dispositif classique cinématographique. Pour contrer cela, il devient donc urgent de mettre en place une rhétorique visant à attester la véracité de l'image...

Bernstein fait alors appel à Alfred Hitchcock, cinéaste de fiction bien connu. Il lui demande de devenir conseiller sur le montage du film. Le réalisateur accepte (et refusera d'être rémunéré). Il donnera deux conseils importants :

- Resituer le camp dans le paysage allemand et montrer qu'autour des camps la vie continuait (travail, vie de famille, etc.) : cette mise en contexte visant à démontrer le contraste entre l'horreur et l'ordinaire et, donc, à ramener le monde des camps dans le monde réel ;





- Faire des panoramiques entre les corps des victimes et les soldats anglais, les bourreaux nazis qu'on force à regarder et les habitants des alentours : pourquoi des panoramiques ? Parce que c'est le mouvement de caméra qui va d'un point A à un point B sans montage (Cf. Bazin – « *Montage interdit* »), ce qui inscrit deux points du réel dans le même plan, dans le même espace et le même temps.





C'est la logique du « un » : deux éléments coexistent dans le même monde, ce qui est décisif. Par ailleurs, ce dispositif crée une analogie entre les spectateurs dans le film et les spectateurs du film. Si les Allemands, les anglais ont vu ce que nous voyions là, c'est que la possibilité du regard existait. Le doute que le spectateur du film peut avoir est alors considérablement altéré par le fait que les spectateurs dans le film regardent et y croient. Les spectateurs dans le film fournissent donc une sorte de modèle au spectateur du film : il y a homologie des places (jusqu'à un certain point bien entendu).

« Ce qui compte, c'est d'être ensemble. »

Réduire l'équation : le récit comme resserrement par déplacements plutôt que par succession – l'effet Argento.

Le film va aller chercher sa conclusion dans une suite de séquences difficilement segmentables sans une grande déperdition de sens. A l'instar de l'Histoire commençant toujours avant, le récit va prendre en charge des transitions qui vont homogénéiser de plus en plus les séquences finales en visant à créer un seul et même bloc narratif à travers le temps et l'espace. A partir de cette tragédie du réel, dont les protagonistes et les événements sont essaimés sur plusieurs décennies et deux continents, le cinéaste semble vouloir retrouver formellement l'unité de la tragédie classique. Raccord de geste entre présent et passé, surimpression d'un mot chevauchant deux images, insert d'une séquence dans une autre jouant plutôt la simultanéité que la succession, complémentarité de points de vue différents entre deux séquences, déplacements du sens de certains gestes en fonction du contexte dans lesquels ils adviennent, rencontre dans le plan de qui ne devrait pas se rencontrer : toutes les figures qu'emprunte le récit ne vont viser qu'à tisser du lien au détriment des contrastes et des ruptures.





Le film va se conclure par un long enchâssement narratif de presque quatorze minutes, qui s'ouvre sur la ville au présent et vient flirter – il s'agit de résoudre un mystère – avec les codes du polar. Deux hommes patibulaires viennent chercher, en contre-jour, Simon pour un rendez-vous secret. Ces deux hommes sont armés comme nous l'indique l'astucieux plan qui voit passer les trois hommes sous le portique de sécurité pour ensuite monter en voiture.

Déplacement n°1 – Glissement temporel :

L'ellipse qui amène dans le plan suivant la voiture qui se gare pour en laisser descendre une silhouette lointaine en plan large semble des plus classiques. Il n'en est cependant rien puisque le raccord entre les deux plans (monter dans une voiture qui démarre, descendre d'une voiture qui s'arrête) s'effectue à travers l'espace certes, mais aussi à travers le temps car si c'était Simon qui venait de monter en voiture, c'est sa mère Nawal, quelques décennies plus tôt qui en descend. Denis Villeneuve déploie pour l'heure l'espace dans le temps. C'est à l'inverse qu'il va devoir parvenir pour résoudre les questions posées par son récit. Car vient, avec le personnage de Chamseddine, le temps des révélations les plus abruptes. L'homme, chef de réseau, est une voix avant tout – aux vertus quasi-acousmatiques (dans un monde de questions, il est celui qui détient l'ultime information, ce qui en fait d'une certaine façon une incarnation du pouvoir) – puisque Nawal ne le regarde pas et que, conséquemment, la caméra de Denis Villeneuve reste fixée sur elle.



Déplacement n°2 – Glissement graphique :

Mais « *Chamseddine* » est également un nom, et même un titre (de chapitre), qui, cette fois, vient chevaucher deux plans à priori disjoints qu'il contribue à lier : celui montrant la mère qui refuse de regarder et celui montrant le fils, les yeux bandés, aveugle. Nous passons d'une cécité volontaire à une cécité contrainte. Le passé et le présent continuent de se faire écho, de fabriquer un lien qui procède par rimes visuelles et sonores, que des mots-clés rassemblent. Le flash back se conçoit ainsi comme un insert dans la séquence au présent. Il y a enchâssement autant que succession. Au choix du hors-champ dans la voiture succède ici celui de la profondeur de champ et de la focale longue : le découpage de l'espace de la pièce où se trouve Simon nous la révèle en grande partie mais le point n'est fait que sur celui qui, les yeux bandés, n'en perçoit rien. Recherche d'équivalence sensitive entre le personnage et le spectateur.



Mais alors qu'il était demeuré dans le hors-champ, Chamseddine apparaît dans un cadre partiellement obstrué par l'amorce floue de Simon : le point se fait sur qui détient la vérité. Et l'on pressent que ce visage, qui n'apparaît qu'après bien des cérémoniaux, a valeur de révélation visuelle. Car les mots ne diront pas tout. Du moins pour nous, spectateurs. Une ellipse interviendra avant que l'incroyable ne soit énoncé car l'incroyable ne peut se dire sans

risquer le sentencieux, le grotesque peut-être, sans nuire en tout cas à l'effet de réel produit par le film et à l'impression de réalité qui doit fonctionner à plein régime pour le spectateur à ce point du récit au risque de décrédibiliser le film et ce dont il traite dans son ensemble.

Déplacement n°3 – Glissement de l'explicite à l'implicite et vice-versa :

Nous ne savons pas encore, comme Jeanne. Et, d'un hôtel à l'autre, c'est donc vers la mathématicienne, celle qui détient la logique déductive, que le récit nous dirige⁴. C'est naturellement par elle que l'équation initiale va devoir être résolue. La séquence est brève. Elle se résume à l'énoncé d'une équation et à l'expression spontanée d'une subite compréhension. Mais cette courte séquence en contient en fait une plus longue – flash back en insert de nouveau – qui va venir expliciter, par l'adoption d'un second point de vue l'étrange séquence traumatique initiale : celle de la piscine, ce lieu commun que Denis Villeneuve transforme en lieu mythique où passé et présent s'avèrent solubles dans l'eau, où (re)naissent des enfants adultes et où meurent des secrets de longue date.



⁴ Dans son art consommé de délivrer les informations et de gérer son système d'inégalités cognitives entre le spectateur et les personnages comme entre les personnages entre eux, le film de Denis Villeneuve se réfère directement aux principes de la direction de spectateur chère à Hitchcock.

Déplacement n°4 – Glissement de point de vue – comparatif des deux séquences – dans l'ordre du récit : **A (point de vue de la fille)** et **B (point de vue de la mère)** – à la piscine :



La piscine est un des rares lieux récurrents du film de Denis Villeneuve : à plusieurs reprises la métaphore de l'eau comme liquide fœtal symbolique traverse l'esprit du spectateur. La piscine est le lieu où l'on tente de se laver des bouleversements liés aux nombreuses révélations du film et où, n'y parvenant pas, on semble parfois renaître (cf. la séquence où les jumeaux plongent de concert). Mais plus prosaïquement la piscine joue dans le film le rôle d'un bain révélateur qui figure moins le liquide amniotique maternel que le produit chimique qui révèle l'image et la part de vérité qu'elle contient... C'est un bain de vérité. Là où la séquence A s'ouvrait sur Jeanne déjà en train de nager, la séquence B nous la montre un peu avant, entrant dans l'eau en même temps que sa mère et s'apprêtant à suivre une trajectoire bien différente.



A

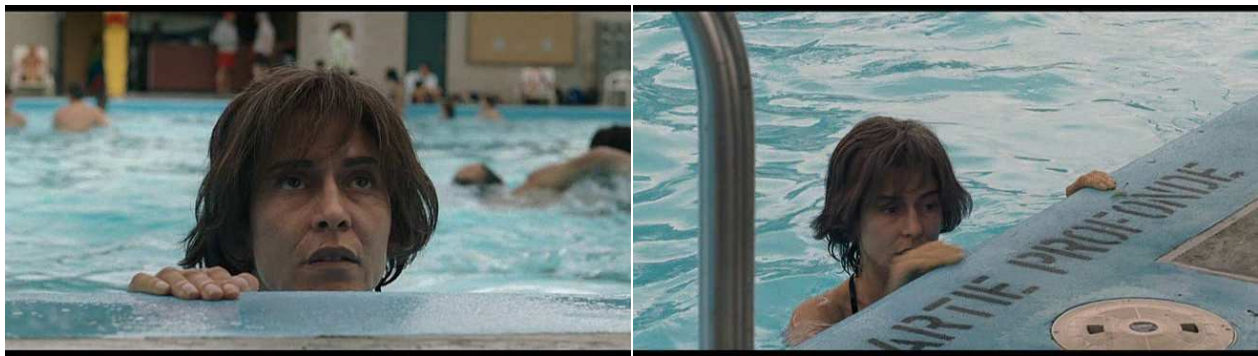


B



B





« *Incendies* » entretient on le voit avec la piscine un lien tout à fait particulier : c'est le lieu de la révélation, le bain dans lequel l'image manquante apparaît. C'est, tout d'abord, la révélation du fils disparu, connu puis reconnu comme fils et comme bourreau par sa mère-victime grâce au signe distinctif tatoué sur son talon gauche – trois points verticaux. En jouant sur un plan relativement long – celui où la mère vient jusqu'au premier plan depuis le fond du champ et de la piscine – puis en relayant cette durée par le regard hésitant qui, finalement, se fixe en direction du hors-champ avec une intensité qui tranche avec la badinerie généralisée que suscite le lieu, Denis Villeneuve semble produire ici une sorte d'équivalence avec l'un des premiers plans du film : le regard-caméra de celui que nous ne savions pas encore être le petit Nihad. Même s'il n'est pas question de fixer l'axe exact de la caméra ici, le hors-champ concerné est bel et bien celui du « quatrième mur », c'est du côté du foyer même de la représentation que Nihad avait disparu et c'est là que sa mère, par un énième hasard de l'existence, finira par l'identifier lors d'un plan semi-subjectif qui ne nous autorise pas à prendre complètement le regard de Nawal mais nous permet – c'est tout ce que nous pouvons faire – de demeurer à ses côtés. Ce « quatrième mur » porte un nom dans « *Incendies* », inscrit comme sur une sorte de seuil : c'est la « partie profonde », c'est le lieu interdit d'une mémoire enfouie, l'angle mort d'une vie livrée très tôt au chaos du monde et qui contient la vérité de l'Histoire, celle de deux êtres et de leur pays ;





A



B



Histoire de regards, c'est-à-dire de cinéma, « *Incendies* » est aussi un film à suspense, une sorte de thriller des tragédies intimes et historiques mêlées. Il s'agit donc ici d'une question de timing : qui verra qui et à quel moment ? Qu'est-ce qui raccordera ou pas lorsque ces regards – celui de Nawal avec ceux de Nihad et de Jeanne, ses enfants – se croiseront. Comme elle le sera au final – sous la forme des deux lettres, celle destinée au fils et celle destinée au bourreau – Nawal est le lien entre deux histoires hermétiquement séparées par le temps et l'espace, c'est-à-dire par l'Histoire. La piscine devient le lieu de la contraction de l'espace et du temps. Seule la mère est ici pleinement consciente des implications de cette contraction aussi fortuite, chaotique et violente que l'univers lui-même. Tout l'enjeu de la fiction – comment Nawal va-t-elle parvenir à réunir tous ces enfants sans rien leur épargner de la vérité tragique qui les sépare tout autant qu'elle les réunit – nous est révélé à postériori, par la séquence B qui nous montre le point de vue de la mère et qui rejoue, pour nous spectateurs, la séquence A du point de vue de Jeanne.



Si le recours au récit dit répétitif (c'est-à-dire lorsqu'un évènement se produit une seule fois dans l'histoire mais est repris plusieurs fois par le récit), à la séquence-clé revue sous d'autres points de vue est connu⁵, il se colore ici d'une singulière étrangeté dans la mesure où cette seconde séquence est un vaste insert au cœur de la courte scène qui voit Jeanne comprendre la vérité après que son frère lui ait répété « un plus un ça peut-y faire un ? ». Or les images qui constituent ce second flash back ne peuvent être la transvisualisation du récit intérieur que se ferait Jeanne de cet évènement passé puisqu'il contient des images que la fille de Nawal Marwan n'a jamais vues. Ce flash back – en tant que dépositaire du point de vue de la mère décédée – est donc une adresse directe au spectateur pour que celui-ci puisse voir ce que Jeanne ne peut que déduire, implicitement. Le récit se montre ainsi extrêmement libre quant à son traitement de l'histoire. Si la révélation du secret fait l'objet du recours au récit répétitif nous l'avons dit, au contraire, les viols à répétition de Nawal par son fils, alors simplement bourreau, sont traités sur le mode du récit itératif : l'évènement a lieu un nombre de fois indéterminé mais conséquent et n'est évoqué – de manière par ailleurs très elliptique – qu'une seule fois par le récit. L'ellipse, on le voit, tient un rôle tout particulier dans le récit d'une révélation tel qu'« *Incendies* » en propose un. La première séquence à la piscine reposait en effet, nous nous en apercevons, sur une ellipse spatiale : pendant que Jeanne nageait, durant le temps qu'elle mettait à la chercher du regard, Nawal était violemment rattrapée par son histoire.



⁵ Il naît en 1950 avec le « *Rashômon* » d'Akira Kurosawa, sera repris par le classicisme américain en 1962 avec « *L'homme qui tua Liberty Valence* » de John Ford puis deviendra notamment l'apanage de thrillers maniéristes tels que « *Blow out* » en 1982 ou « *Body double* » en 1984 de Brian DePalma ou bien encore « *Pulp fiction* » en 1994 et « *Jackie Brown* » en 1997 tous deux de Quentin Tarantino)...



Dans sa façon de traiter l'identité spatiale, c'est-à-dire de découper un seul et même espace, la séquence B nous révèle combien l'espace filmique de la séquence A était poreux au point de contenir, déjà, la mère, la fille et le frère-père dans le même plan et par deux fois. Cette présence, dès le départ, du personnage-clé dans l'image – but de toute la quête du film – est très proche de la logique du thriller où il faut souvent, pour la ou les victimes, se souvenir d'une séquence traumatique jusque dans ses moindres détails pour parvenir à comprendre le fin mot de l'histoire – on pense, bien sûr, aux « *Frissons de l'angoisse* » (1974), la variation composée par Dario Argento autour du « *Blow-up* » (1967) de Michelangelo Antonioni, où le visage de l'assassin était présent à l'image dès la séquence de meurtre inaugurale. Le film de Denis Villeneuve ne se refuse donc rien en termes de procédés pour maintenir la tension autour du jeu identitaire qui constitue le moteur du récit. Bien entendu, pas plus nous spectateur que Jeanne ne pouvons savoir. Il n'y a – à l'inverse de chez Argento – rien à voir dans l'image lors de la séquence A. C'est là l'un des enjeux du rapport de l'image à l'Histoire que de ne pas toujours saisir ce que l'image a enregistré du réel. Le film supportera, on le devine, une deuxième vision qui situera le film entre deux conceptions du rapport de l'image au réel : même si, au final, nous comprenons avec Nawal en découvrant le tatouage, le récit nous aura démontré que voir ne suffit pas (plus) toujours pour comprendre : avec la modernité s'est brisé le pacte photologique cher à Serge Daney⁶. De cette cassure, « *Incendies* » fait le constat en glissant dans cette faille la presque totalité du récit même si, in fine, ce pacte est réinstauré. « *Incendies* », film possiblement hybride entre classicisme et modernité.

Cette ultime séquence à la piscine est donc une sorte d'équivalence visuelle, adressée au spectateur, à la révélation qu'a Jeanne, à l'hôtel, au présent, dans les bras de son frère, de la raison exacte de la prostration de la mère et, par extension, du fait que le frère et le père ne font qu'un. Le film aura tout au long de son récit multiplié les indications visuelles qui ramènent le chiffre deux au chiffre un. Un exemple parmi d'autres : ce sont, lors d'un flash back, les deux cercles lumineux, provenant des lampes torches devant permettre à la sage femme qui finalement les sauvera de noyer les deux enfants que Nawal a eu en prison, qui se font lumière unique et tout aussi circulaire au présent alors que maître Lebel, son homonyme Libanais et Simon émergent d'un tunnel peu de temps après leur arrivée au Liban. Le lien symbolique qui unit lumière et vérité est à nouveau évident.

⁶ On sait que les services de renseignements américains avaient, dès 1942, photographié Auschwitz depuis le ciel sans pour autant comprendre ce qui s'y passait réellement. Ces photos seront à nouveau examinées dans les années 80 et seront tenues alors pour limpides quant au processus d'extermination. A posteriori, en toute connaissance de cause, l'objet de l'image est identifiable donc. Mais cette identification ne peut pas forcément avoir lieu d'emblée.



Les deux séquences à la piscine peuvent de la même façon converger et se confondre en un seul et même plan – un gros plan montrant Nawal perdue dans les spirales conjointes du temps et de l'espace. A nouveau, le chiffre deux (séquences) se fond en un (seul plan final). Et c'est sur ce visage par deux fois cadré à l'identique que va se faire en cut le retour au présent. D'un visage l'autre, d'un gros plan l'autre, de deux façons de vivre le choc de la découverte de l'inimaginable. Du un (le plan commun aux deux séquences A et B), le récit fait à nouveau deux (les visages successifs de Nawal et de Jeanne). Toute la force du récit d' « *Incendies* » réside dans ce continuel aller-retour.



Déplacement n°5 – Glissement de direction – de deux possibilités de lecture :



Le film s'emploie, nous l'avons vu, à réunir ce qui est disjoint. Deux plans – en guise de transition – que viennent recouvrir la voix, vont venir rappeler ce principe d'altérité spatiale (et temporelle) à l'œuvre durant tout le récit avant que ce dernier ne se résolve. L'aridité du désert libanais et le froid de l'hiver canadien nous sont successivement montrés en un jeu de contrastes visuels qui repose tout à la fois sur le choix du cadrage (plan d'ensemble contre plan rapproché), la composition (la sensation d'espace, la profondeur de champ d'un côté et l'obstruction par un enchevêtrement de branchages de l'autre), la palette chromatique (couleurs chaudes contre couleurs froides) et le sens des panoramiques (droite-gauche pour le désert et gauche-droite pour la forêt). En mettant l'accent sur des éléments d'opposition simples et concrets, le récit pose symboliquement les notions de trajectoire et de contradiction comme cœur des ses enjeux. Quelle est alors la question théorique et esthétique de l'œuvre ? Comment rapprocher ces deux mondes ? Est-ce même envisageable ? Comment le cinéma peut-il fabriquer un espace propice à cette réunion ? Ce qui s'est déroulé au Liban – en sens inverse du sens de lecture usuel : le fils a violé la mère, le frère est également le père – peut-il se poursuivre au Canada (l'hiver est filmé dans le sens usuel de lecture) ? La vie peut-elle reprendre un cours normal en dépit de la manière radicale dont la guerre civile l'a impactée ?

Déplacement n° 6 – Glissement de valeurs d'usage :



Comment, dès lors, reprendre, plus tard, ailleurs, le fil (et le fils) de l'Histoire ? En observant ce qui le rattache encore à l'autre monde. Quels liens y-a-t-il entre le tortionnaire libanais Abou Tarek et l'homme de ménage canadien d'une compagnie du bus Nihad de mai ? Plus aucun sans doute. Excepté quelques gestes quotidiens que saisit ironiquement la caméra de Denis Villeneuve. La figure de Nihad, filmé de dos – la question de l'identité encore et toujours – peine dans un premier temps à s'inscrire harmonieusement dans la plan. Le jeu sur la profondeur de champ nous présente la silhouette anonyme de Nihad avec une netteté que ne possède pas le décor alentours. Le monde du présent est fantomatique et lorsqu'enfin le point sera fait (dans l'image et, peut-être, sur la situation) le personnage ne s'intégrera à son environnement que par des gestes certes quotidiens mais d'une haute teneur symbolique : appuyer sur la gâchette d'un produit nettoyant les vitres, effacer les traces, les empreintes avec un chiffon. Tuer puis oublier. On songe, bien sûr, au bus dans lequel sa mère, Nawal, manqua d'être abattue par les soldats Chrétiens, à cet épisode qui engendra chez elle le désir d'entrer dans la lutte armée, à ce désir qui la conduira au meurtre puis en prison c'est-à-dire qui lui permettra de rencontrer sans le retrouver pour autant son fils, ce fils qui, aujourd'hui, banalement, nettoie dans les bus des traces que l'Histoire, que toutes les histoires y laissent chaque jour.



Déplacement n°7 – glissement spatial : enregistrer la rencontre, occuper le même espace :

Il est donc intensément question d'espace qui communique à travers le temps dans « *Incendies* ». A mesure que le récit vient résoudre les questions qu'il avait posées, c'est effectivement moins une question de temps que d'espace qu'affronte la mise en scène. Subtilement, Denis Villeneuve, fait glisser le premier dans le second. Et c'est dans et par l'espace que va venir se conclure le mélodrame du temps qui passe que constitue le film de Denis Villeneuve. Le cinéma, on le sait, se distingue des autres arts par sa capacité à user d'un hors-champ qui se définit par sa possibilité à devenir champ. Le mouvement de caméra est l'un des vecteurs de cette transformation du hors-champ et champ. Ici, c'est un travelling qui va permettre l'irruption de Jeanne et de Simon dans l'espace quotidien de Nihad. Si le film a reposé jusqu'ici sur les notions d'altérité spatiale (le montage met en relation des portions d'espace proches – contiguïté – ou éloignées – disjonction) ou d'identité spatiale (le lieu est découpé par le cadre et le montage), il se passe ici, et pour quelques précieuses secondes, d'effets liés au montage. C'est donc « dans le plan » que Jeanne et Simon vont entrer dans le champ de vision et la vie de Nihad. Sans collure ni autre artifice. Toute la complexité du récit du film de Denis Villeneuve converge probablement dans ce plan-ci, toute la science du montage et du récit qu'a manifestée jusque-là le cinéaste canadien ne visait probablement qu'à rendre possible pour les personnages comme pour le spectateur ce plan d'une grande simplicité : l'espace d'un instant le monde est véritablement un.



Bien sûr, la loi du découpage va reprendre des droits légitimes tant la réunion des trois individus ne peut s'avérer aussi évidente dans la durée. Quelle est alors la question en suspend du récit : comment à l'avenir ces trois-là pourront-ils occuper un espace commun ? En d'autres termes, pourront-ils dépasser la loi du « face à face » pour atteindre à la possibilité du « côte à côte » ?

Déplacement n°8 – glissement sémantique : du champ contre le champ au champ tout contre le champ ? :

Qu'est-ce qui émeut ici sinon la condensation du temps dans l'espace. A quoi venons-nous d'assister en termes de récit au terme du film de Denis Villeneuve ? A la manière dont le récit cinématographique contribue à créer un seul espace filmique à partir de deux temporalités, deux espaces distincts et quatre personnages.



Le père-frère, les enfants, la mère faisant le lien par le biais des deux lettres : le film, in fine, pour un instant sans lendemain peut-être, réunit la famille, improbable fruit de la tragédie de l'Histoire avec, pour nous spectateurs, une figure attentive de passeur, le notaire Lebel qui regarde, à (bonne) distance, la scène sur l'écran-pare-brise, ultime référence au dispositif cinématographique d'un film qui assume la tentative de tenir dans la même main l'ahurissante et parfois abstraite complexité du réel et la charge intense, émotionnelle, affective de la fiction.

De toutes les histoires, une seule histoire : le possible de la conciliation :

Le cinéma, ici, fabrique un espace, un cadre qui rend possible la réunion par delà le temps et l'espace (vieux fantasme hitchcockien si l'on se souvient du baiser de « *Vertigo* » qui transcendait le lieu et le moment) de ceux que la politique des états ne prévoit pas de réunir. Faire du cinéma c'est donc fabriquer un espace singulier – l'espace filmique – lieu privilégié d'une forme politique éminemment utopique qui, s'il évoque avec force détails le réel (du fait du haut degré d'iconicité que possède l'image cinématographique) ne se confond pas pour autant avec lui, mais se place à ses côtés comme, peut-être, Nihad, Jeanne et Simon le feront un jour. Denis Villeneuve en fait ici la preuve en proposant la représentation tout à la fois explicite – on ne peut que reconnaître le Liban – et tacite – le nom du pays n'est jamais prononcé un peu à la manière de l'Irak jamais nommé dans « *Flandres* » (2006) de Bruno Dumont. A quoi sert la fabrication d'un tel espace ? A permettre la confrontation avec l'espace réel c'est-à-dire, dans le cas présent, à construire des ponts entre des lieux, des époques et des personnages qui ne se connaissent pas alors même que pour certains (Nawal et Nihad) ils se sont pourtant rencontrés. Il s'agit dès lors d'injecter de la tragédie et même du feuilleton dans la représentation du réel pour mieux l'appréhender quitte à s'éloigner du dogme français de l'enregistrement, du primat du réel capté par une caméra qui évite toute logique invasive, se tient sagement à bonne distance, et où la chronologie et la durée du plan tiennent souvent lieu de seuls choix de récit possibles.

En cela, « *Incendies* » est sans doute un authentique film Nord américain tant il n'hésite pas à « fictionner » en convoquant les mythes (Œdipe...) et le modèle de la série télévisée (le récit avance par « twists » – retournements de situation – et « cliffhangers » – des éléments de suspense nous sont régulièrement donnés). Le film se permet donc de (sur)découper certaines séquences en intégrant le modèle hollywoodien du cinéma d'action (la séquence d'assassinat collectif dans le bus qui fait basculer politiquement Nawal) et s'éloigne en cela de la doxa européenne⁷. La critique française – enracinée dans le catholicisme par l'intermédiaire, entre autres, du discours fondateur d'André Bazin – a longtemps défendu l'idée d'une différence de nature entre fiction et documentaire. Les tendances Lumière et Méliès ont souvent été clairement séparées comme répondant d'un côté à une logique d'enregistrement du réel chez Lumière – que la modernité cinématographique relayera après-guerre du côté du néoréalisme (« Les choses sont là, pourquoi les manipuler » dira Roberto Rossellini) – et appelant d'un autre côté – celui de Méliès – la fiction à tout crin, c'est-à-dire la recreation d'un univers entièrement constitué par le profilique des éléments (décors, costumes, acteurs...) uniquement destiné à la conception du film. Il apparaît de plus en plus clairement que les méthodes de tournage d'un documentariste (les exemples canoniques de Vertov et Flaherty ne le démentent certes pas !) ne diffèrent guère de celles d'un cinéaste de fiction (choix du cadre, de la durée, de l'agencement des plans pour produire du sens). Loin des polémiques toujours très vivaces qui opposeraient schématiquement un Claude Lanzmann (tendance Lumière) et un Steven Spielberg (tendance Méliès) sur la question de la représentation de la Shoah, Denis Villeneuve trace une troisième voie, à la fois sensible (le récit est guidé par les affects des personnages) et éthérée (aucun nom ne permet explicitement de rattacher l'histoire du film à la grande Histoire). Car en dépit des forts effets de réel que recherche souvent sa mise en scène, le cinéaste ne se permet pas pour autant n'importe quoi et recourt avant tout à une abstraction que viennent souligner les allusions aux mathématiques comme à la tragédie antique. L'espace filmique est en conséquence chez Denis Villeneuve un espace qui s'énonce comme celui d'une représentation (cf. les éléments de mise en abîme exposés dès l'ouverture nous l'avons vu), séparé d'emblée du référent réel, mais qui se sert justement de cela pour s'y confronter intimement en retour en cela que son abstraction même lui offre le possible de plonger largement dans les arcanes du récit de fiction.

Le cinéma propose donc ici le possible d'une représentation tout à la fois figurative et abstraite du réel qui ne le prive d'aucun effet. Ces effets-là appellent la narration dès le cinéma des origines. Toute image de cinéma peut déjà être considérée comme l'embryon d'une histoire (une règle que ne contredit pas le cinéma dit documentaire dès l'apparition des vues Lumière). Quel est alors le rôle du récit ? Moins de conclure ce qui se poursuit inlassablement que de tenter de donner une direction, un sens à l'Histoire à travers les histoires. Préside ainsi au film de Denis Villeneuve une forte logique de (ré)conciliation, politique comme esthétique, entre le sud et le nord, les chrétiens et les musulmans, les bourreaux et les victimes, le passé et le présent, la fiction et le documentaire.

⁷ Denis Villeneuve a, depuis « *Incendies* », réalisé un thriller à Hollywood, « *Prisoner* » (2013) avec Hugh Jackman et Jake Gyllenhaal.