WAJDI MOUAWAD'S INCENDIES – A LITERARY PRETEXT FOR THE MODERN ODYSSEY OF DENIS VILLENEUVE'S SCREENING

Diana Nechit
Lecturer, PhD., "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: This analysis aims to define the conversion of Wajdi Mouawad's play, Incendies, into the homonym movie of Denis Villeneuve, applying a decryption procedure based on the tragic as seen on the rank of modernity. We will analyse the transfer of textual elements starting from the play towards the movie implementation, keeping in mind, especially the elements that belong to the tragic registry and that place both the text and the movie inside the context of the origin-searching myth, of an identity myth that encountered by the twins on their way to finding the truth. Refreshing the ancient myths was a constant activity of the Canadian playwright, and as a matter of fact, the play Incendies belongs to a tetralogy that exposes four different discourses based on the initiatory journey of some characters whose identity construction is progressively revealed, as they find the secret of their origin. We stand in front of a dramaturgy of the word, of a position taking of the character that is placed on the stage after consuming the event and that evokes the story.

Keywords: Wajdi Mouawad, Denis Villeneuve, Incendies, tragedy, theatre, movie.

În lucrarea de față avem, pe de o parte, o analiză de la text la imagine filmică bazată pe textul dramatic *Incendies* de Wajdi Mouawad apărut în 2003 la Actes Sud-Papiers, Canada și ecranizarea lui Denis Villeneuve din 2010, iar pe de altă parte, un decriptaj în cheie teatrologică a simbolurilor și influențelor tragediei antice în textul dramatic amintit mai sus. Wajdi Mouawad este un autor de teatru și regizor din Québec, de origine libaneză, care, ca asemenea majorității autorilor de teatru contemporan, își scrie propriile piese, dar le și pune în scenă. Autorul face parte din categoria acelor autori imigranți care își plasează opera teatrală « dans le contexte politique internationale de l'exil, des fluxes migratoires, de la condition minoritaire, du rapport complexe à l'origine »[1]. Teatrul și scriitura sa îi reflectă preocuparea pentru narațiunea căutării originii și pentru articularea dramatică a acestui tip de narațiune în contextul miturilor antice. Pentru Wajdi Mouawad, aceasta este o scriere de introspecție, o modalitate « de rentrer chez soi, de trouver la maison »[2]. Demersul lui dramaturgic al lui Wajdi Mouawad, în comparație cu demersul altor autori de teatru, ca Robert Lepage, de exemplu, la care și face, de altfel, referință într-un dialog cu Jean François Coté, este unul de tip odiseic: « Je me sens comme un voyageur cherchant le chemin qui saura le ramener chez lui. Longtemps j'ai cru qu'il s'agissait là d'une quête, aujourd'hui je crois justement, qu'il est davantage question d'une odysée vouée à l'échec, car le chemin est perdu. »[3]. Pentru Wajdi Mouawad, inițierea constă în acțiunea de a porni de acasă pentru a descoperi lumea, pentru a căuta ceva ce nu deține. Odiseea înseamnă să încerci să te întorci acasă, să îți regăsești casa[4].

Textul dramatic la care facem referință în analiza noastră – *Incendies* –, face parte, alături de textele *Littoral*, *Forêts*, și *Ciels*, dintr-o tetralogie ale cărei discursuri separate sunt legate între ele și în care călătoria inițiatică fundamentată pe gestul simbolic al descoperirii

[1]Marie Cristine Lesage, *La dramaturgie Québécoise contemporaine : petits instantanée d'un paysages dramatique en pleine transformation*. http://www.revistapausa.cat/la-dramaturgia-quebequesa-contemporania-petites-instantanies-dun-paisatge-dramatic-en-plena-transformacio.
[2]Christian Saint-Pierre, « Je est un autre », Voir Montreal, le 28 août, 2008, p. 28.
[3] J.F. Cote, Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad, Motreal, Leméac, 2005, pp. 13-14.
[4] cf. Christian Saint-Pierre, *idem*.

BDD-A27930 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:48 UTC)

secretelor originii decupează construcția identitară a personajelor. Teatrul lui Mouawad este unul al luării de cuvînt, în care personajul aflat pe scenă, care a trăit și a supraviețuit evenimentului, ne povestește cele întîmplate printr-un act volitiv de a aduce în prezent trecutul dureros al protagoniștilor printr-o acțiune ce vizează nu numai nevoia non-uitării, dar și crearea unui univers de dincolo de traumă, post-traumatic, în care posibilitățile împăcării cu sine și cu celălalt sunt îndeplinite: « Le témoignage relève de l'oralité et s'inscrit dans une intention absolue de dire, de raconter. Il est motivé par l'obligation morale envers ceux qui ne sont plus, ces morts laissés derrière soi et qui n'ont d'autre voix pour s'exprimer que celle du témoin. Le témoin récitant se fait alors la voix de l'Autre, son discours acquiert une dimension collective quasi speciale, hantée par les contours fantomatiques des disparus »[5].

Textul *Incendies*, pe lîngă componenta autobiografică, are și puternice referințe la istoria contemporană, și mai precis la războiul din Liban, făcînd parte din așa-numita « La Trilogie des Femmes » (projet Sophocle). Wajdi Mouawad și-a hrănit scriitura din textele lui Sofocle, mărturisind că autorul grec a avut o influență fundamentală asupra a tot ceea ce a scris: « C'était pour moi évidement depuis longtemps qu'un jour j'aurais envie de me retrouver dans le jardin de Sophocle et de le fréquenter… Il y a tellement de choses qui viennent de cet auteur, de cette époque, de ces tragiques… En montant la trilogie *Des femmes* je me suis rendu compte que Antigone correspondait un peu à *Incendies* et que Electre correspondait au fond un peu à *Forets*. Je me suis rendu compte avec les acteurs qu'on ne faisait que remonter *Le Sand des promesses*, mais à travers le texte de quelqu'un d'autre »[6].

Teatrul francez și francofon, în ansamblul lor, au fost mereu interesate de reactualizarea miturilor antice printr-un proces de reapropriere și readaptare a lor la publicul contemporan. Astfel, textul de față poate fi interpretat și ca o readaptare a mitului lui Oedip, mai cu seamă, prin obsesia contemporană a aflării identității, a apartenenței într-o lume care și-a pierdut reperele și care trăiește într-o permanentă imixtiune etnică-religioasă-culturală-lingvistică, la care se adaugă un puternic efort emancipator de eliberare de toate aceste tare traumatice ale trecutului nostru privit fie ca istorie individuală, fie ca istorie colectivă.

Conform dosarului de presă al filmului *Incendies* al lui Denis Villeneuve, intriga se prezintă astfel: la lectura testamentului mamei lor, Jeanne și Simon Marwan primesc două plicuri: unul destinat unui tată pe care îl credeau mort și celălalt, unui frate a cărui existență nu o cunoșteau. Fiica, Jeanne, vede în această ultimă dorință testamentară a mamei, cheia tăcerii mamei decedate, care și-a pecetluit într-un mutism inexplicabil, ultimele săptămîni de dinaintea morții sale. Jeanne ia decizia de a pleca înspre Orientul Mijlociu pentru a dezgropa trecutul acestei familii despre care nu știe mai nimic. Fiul, Simon, nu vrea să știe nimic de dorințele postume ale acestei mame aproape mereu distante, în timpul vieții și devenită bizară după moarte. Dar dragostea frățească pentru sora lui geamănă îl va determina în cele din urmă să i se alăture acesteia și să brăzdeze împreună acest ținut al strămoșilor, pe urmele unei mame al cărei destin este departe de a fi cel pe care îl credeau pînă atunci[7]. În ansamblul lui, filmul lui Villeneuve reia intriga textului lui Mouawad în care narațiunea filmică alternează episoadele căutării întreprinse de către gemeni, cu cele de *flashback* asupra istoriei mamei lor, Nawal, în țara ei de origine: nașterea primului copil, fruct al iubirii interzise dintre o tînără creștină și un tînăr refugiat palestinian, pedeapsa onoarei aplicate tînărului de către frații fetei, izolarea acesteia, nașterea și despărțirea de prunc imediat după naștere, dar și încercările lui Nawal de a-l regăsi pe acesta. În acest episod ne aflăm deja în zona mitului antic al păcatului inițial declanșator de violențe și răsturnări de situație tragice. Detaliul revelator al tragismului din epilog ne este furnizat încă din acest episod în care mama, lăuză, asistă neputincioasă la

[5]Les Récits de survivance : modalités génériques et structures d'adaptation au réel, sous la direction de Christian Kègle, Coll. « Mémoire et survivance », Les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 251.
[6]Café Brunch, *Le Cœur a ses raisons*, à 8130.
[7] http://www.lafermedubuisson.com/IMG/pdf/Dossier_de_presse_Incendies_DEF_0212.pdf

BDD-A27930 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:48 UTC)

despărțirea ei de pruncul căruia i-a fost tatuat călcîiul cu trei puncte negre. Însemnarea pruncului, dar mai ales, acel moment în care cei doi sunt puși pentru o clipă față în față pentru a fi apoi despărțiți, devine un indiciu revelator pentru mama care-și va căuta pruncul, dar și un legămînt de iubire și moarte de esență tragică. Înscris în legile acelei fatalități inexorabile de ale cărei împliniri nu putem scăpa. Destinul personal al tinerei femei este proiectat pe fundalul violent al războiului civil, în care realizatorul inserează episoade de un dramatism extrem: incendierea unui autobuz cu refugiați de către forțele miliției, încercarea eșuată a lui Nawal de salva o fetiță a cărei mamă este ucisă, asasinarea unor copii de către un ucigaș lunetist a cărui identitate ne va fi relevată mai tîrziu; angajamentul politic al lui Nawal, care îl ucide pe șeful miliției, încarcerarea ei în închisoarea pentru deținuți politici, transformarea ei în *femeia care cîntă*, în timp ce este torturată și violată de către *torționar*; a doua sarcină în închisoare, nașterea și a doua separare a mamei de gemenii abia născuți. Paralel, ne sunt arătați gemenii deveniți adulți, surprinși în momentul citirii testamentului mamei lor de către notarul Jean Lebel, moment declanșator al revelărilor viitoare, dar mai ales al drumului inițiatic de regăsire a originii, a secretului nașterii lor și morții mamei. Ajutați de notarul Lebel și de confratele din Orientul Mijlociu, gemenii anchetează indiciile care duc la descoperirea fratelui necunoscut și a secretului nașterii lor, totodată, moment în care află că sunt născuți din violarea mamei lor de către torționarul Abu Tarek. Peregrinările lor prin ținutul originii lor îi conduc pe gemeni, în cele din urmă, în fața fostului conducător al rezistenței Chamseddine, punînd cap la cap elementele acestui puzzle tragic, cercul păcatului sub care au stat nașterile mamei lor se închide deconspirarea identității torționarului Abu Tarek, care nu este altcineva decît fratele pierdut, Nihad. Crescut în orfelinat, răpit de către Champseddine, în a cărui slujbă a servit pentru o vreme, înainte de a deveni ucigaș plătit, a fost, mai apoi, prins de către forțele opozante și transformat în torționarul Abu Tarek. Una dintre secvențele definitorii ale filmului este cea în care Nawal, în perioada exilului canadian, se află la piscină și își recunoaște după semnul tatuat pe călcîi, fiul pierdut la naștere, dar în același timp și torționarul și violatorul ei și tatăl gemenilor născuți din viol. Spectatorului i se mai relevă într-o scenă de la începutul filmului detaliul tatuajului de pe călcîiul unui copil aflat în bazele de instrucție ale miliției creștine, insistența asupra acestui detaliu fiind marcantă în revelarea adevărului de sorginte tragică. Episodul final al filmului îi surprinde pe gemeni înmînînd fratelui și tatălui, identități incluse tragic în una și aceeași persoană, cele două scrisori-testament ale mamei. Filmul se încheie cu imagine bărbatului în fața mormîntului lui Nawal Marwan.

Dubla perspectivă temporală a regizorului Denis Villeneuve privilegiază o panoramare obiectivă a destinelor celor două generații de personaje (mama și gemenii), prin viziunea ubicuă a unui ochi dumnezeiesc ce controlează desfășurarea evenimențială cu detașarea aparentă a unei instanțe transcendentale. Într-un sens subtil, regizorul explorează granița fragilă între tragismul ce controlează parcursul mamei și liberul arbitru care condiționează prezentul gemenilor, într-o manieră cronologică aparte care îmbină timpul mitic (ciclic, al *eternei reîntoarceri*) și timpul profan (cel eschatologic, liniar)[8]. Mama este o reminiscență a timpurilor violentate de voința absurdă a unor zei răzbunători, fiind prototipul eroinelor grecești care eșuează pe tabla de șah a păpușarilor invizibili, în timp ce gemenii descind din timpul istoric, *post-mitic*, în care zeii s-au retras din scenă, pentru a lăsa locul voinței umane care să își desăvîrșească parcursul existențial. Dacă Nawal Marwan respectă șablonul vitalist al eroului tragic care sfidează instanțele superioare, gemenii sunt guvernați de o viziune nihilistă asupra universului, care le permite să acceseze trecutul, fără a atrage asupra lor consecințele nefaste ale unor forțe invizibile. Astfel, maniera oarecum detectivistică ce declanșează înlănțuirea secvențială a filmului este similară cu investigația specifică tragediei lui Sofocle, *Oedip rege*, însă acțiunile care guvernează prezentul gemenilor nu iterează

[8] Vezi Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 2005.

BDD-A27930 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:48 UTC)

tiparele hybris-ului care să le aducă pieirea, ci tocmai ispăşirea peste timp a păcatelor mamei. Fără să conştientizeze, cei doi fraţi realizează, odată cu traseul lor detectivistic, trecerea în lumea umbrelor a propriei mame, tăind legăturile acesteia cu trecutul său. Dacă Antigona ar fi fost condamnată pentru gestul de a-şi îngropa fratele trădător, gemenii vor reuşi să ispăşească destinul mamei, sub adăpostul acestui timp istoric, rupt de ciclicitatea mentalităţii tragice.

La nivel structural, filmul lui Denis Villeneuve este conceput ca o succesiune de capitole care evoluează tocmai pe această dublă perspectivă temporală, urmărind în paralel destinul tragic al lui Nawal Marwan şi traseul detectivistic al gemenilor, două drumuri dezbătute complementar al căror punct de intersecţie este comiterea incestului. Dacă parcursul existenţial al lui Nawal Marwan este condiţionat de două naşteri care sfidează convenţiile societăţii (pentru regizorul francez, viaţa protagonistei este redusă la naşterea fiului care va deveni propriul ei violator), încălcînd fără ştiinţă cenzura instaurată de o divinitate răzbunătoare invizibilă, gemenii sunt elementele dinamice care pendulează între aceste două extreme, în căutarea adevărului care să o elibereze pe mama lor de fatalitatea unui timp mitic.

Filmul operează cîteva transpoziţii faţă de piesa de origine, dialogurile filmice sunt mult reduse ca şi consistenţă faţă de cele ale textului dramatic, iar personajele sunt contextualizate social. Ni se dau indicii despre joburile avute de Nawal şi despre parcursul universitar al lui Jeanne. Succesiunea secvenţială este mult mai puţin complexă decît în textul lui Mouawad, astfel scenele în care personajul Nawal intervine în piesa lui Mouawad nu sunt tratate de acesta sub forma unor *flashback*-uri: mai multe indicii spaţio-temporare fac să coexiste pe aceeaşi scenă personaje aparţinînd unor epoci diferite şi care dialoghează între ele. Unul dintre cele mai elocvente exemple este cel al dialogurilor dintre Nawal şi Jeanne. În cazul ecranizării, cele două personaje nu se întîlnesc, dar, graţie asemănării fizice dintre cele două actriţe, putem afirma că realizatorul s-a folosit de aceasta pentru a asigura tranziţiile de la o secvenţă la alta. Versiunea filmică renunţă la multe dintre aspectele legate strict de teatralitatea textului dramatic în favoarea conturării unei imagini ce ţine mai degrabă de estetica naturalistă; ecranizarea nu lasă loc aluziei şi estompărilor de niciun fel, sugestia teatrală fiind înlocuită cu imagini de impact de o valoare aproape documentară în anumite secvenţe. O altă diferenţă specifică între cele două registre este cea a tratamentului urii. În piesa lui Mouawad, personajul lui Nawal nu are alt mijloc de rezistenţă în faţa maşinăriei destinului şi a escaladării urii generalizate a războiului decît forţa verbului. Nawal refuză să urască chiar dacă a ucis un om, respinge ura şi răzbunarea. La polul opus, în film, acţiunile personajelor sunt determinate, continuate şi duse înspre deznodămînt de către angrenajul urii. Diferenţa dintre cele aceste două modalităţi diferite de a se raporta la ură este faptul că realizatorul canadian şi-a politizat foarte mult discursul, referinţele la actanţii politici şi religioşi fiind evidente. Mouawad, din prudenţă şi delicateţe, a evitat inserarea elementelor de ordin religios în discursul său. Atît cazualitatea cît şi cauzalitatea politică şi religioasă din filmul lui Villeneuve au ca punct de plecare o relaţie de cauză-efect a unei vini tragice proprie tragediei antice, a unei fatalităţi care-şi bate joc de oameni din piesa lui Mouawad.

Din prefaţa piesei *Littoral*, prima din tetralogia *Le Sang des promesses* Wajdi Mouawad recunoaşte că a fost puternic influenţat de lecturile din *Oedip*, *Hamlet* şi *Idiotul*[9]. În *Incendies*, piesa lui Sofocle, *Oedip Rege* este hiper-textul principal al piesei: Tragedia îi permite lui Mouawad să iasă de sub incidenţa Istoriei. Războiul din Liban devine doar o aluzie în clar-obscur, iar gesturile mecanismele prin care omul depăşeşte raţionalul şi este cuprins de nebunie şi crimă sunt explicate prin acelaşi recurs la fatalitatea tragediei. Factorul mitologic devine astfel, la Mouawad, prioritar în suita evenimenţială a piesei. Villeneuve, la rîndul său, nu este total indiferent faţă de limbajul tragediei şi afirmă într-un interviu acordat

[9] Wajdi Mouawad, *Littoral*, Babel 2009, p. 8.

BDD-A27930 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:48 UTC)

lui Edward Douglas pe site-ul *comingsoon.net* că: « L'émotion ne doit pas être une fin mais un moyen pour atteindre l'effet de catharsis désiré. »[10].

Vom încerca în paragrafele următoare să decupăm cîteva scene pe care le considerăm revelatorii pentru simbolistica tragică a filmului. Astfel, scena incipientă a filmului poate fi considerată esențială pentru ceea ce am putea numi evoluția tragică a tramei filmice. Este o scenă mută care nu apare în piesă și care surprinde un tablou destul de des întîlnit în teatrele de război: un grup de copii este metamorfozat în soldați într-o tabără de instrucție prin ritualul raderii părului. Scena este construită de Villeneuve prin două procedee filmice: pe de o parte, antiteza dintre planul uman și cel natural, dar și prin mișcările camerei care strîng cadrul natural al unui spațiu vegetal luxuriant înspre factorul uman reprezentat de grupul de copii transformați în soldați. Detaliile cadrului ne sunt dezvăluite printr-un geam străpuns de gloanțe. Ochiul spectatorului descoperă pe rînd detaliile importante ale scenei. Personajul colectiv al celor două tipuri de prezente umane surprinse în cadru se află sub protecția anonimatului. Vedem doar niște bărbați tineri în uniformă și cu bocanci militari și un grup de copii cu capetele rase și straie cenușii. Finalul scenei închide cadrul asupra imaginii unui copil care privește fix spre cameră. Villeneuve introduce, astfel, personajul martor sub ipostaza celui care ne privește. Prin această imagine spectatorul este și el investit cu aceeași calitate de martor, unica sa responsabilitate fiind aceea de a privi, de a participa fără a fi implicat în acțiune. Cele două personaje colective care populează scena sunt surprinse printr-o serie de detalii contrastante care vin să întărească și mai mult ideea de violență absurdă și gratuită a războiului: copii versus soldați, lumina exteriorului versus clădire în paragină cu urme de explozie, copii în picioarele goale versus încălțați bocanci, capetele rase ale copiilor versus capetele acoperite ale soldaților, mîinile goale ale copiilor versus mîinile ce poartă mitraliere ale soldaților. Întreaga dezvoltare ulterioară a acțiunii tragice a filmului va pendula între aceste două lumi – lumea copiilor și lumea adulților, femeia mamă fiind asimilată unei călăuze dintr-un spațiu în altul. *Soundtrack*-ul filmului ilustrat de piesa *You and Whose Army?* a celor de la Radiohead, înlocuiește sunetele ambientale absente, contribuind astfel, la de-contextualizarea scenei. Această primă scenă despre care am vorbit se va fixa în memoria spectatorului, ea fiind cea care dă unitatea vizuală și sonoră a întregului film. Totodată, este scena care cuprinde detaliul simbolic de maximă importanță a filmului, așa cum am amintit și la începutul analizei noastre. Tatuajul unuia dintre copiii soldați (element care nu există în textul lui Mouawad) trimite nu numai la celelalte scene în care apare acest element și care vor permite recunoașterea fiului pierdut, dar și al agresorului (ne)cunoscut, ci și la o aluzie la mitul lui Oedip a cărui nume însemna picior umflat, conform legendei. Semnul de pe călcîi reprezintă semnul copilului abandonat, simbol care va permite și recunoașterea sa. În piesa lui Mouawad, acest rol îi revine nasului de clovn perceput ca un simbol al libertății creatoare și al rîsului ca singură alternativă posibilă în fața absurdului războiului și a vieții.

Diferențele dintre registrul filmic și cel dramatic nu rezidă doar în prezența sau absența unor simboluri, ci și a unor personaje. În piesa sa, Mouawad, imaginează două cupluri de personaje: mama Jihane și bunica Nazira, pe de o parte, Sawda și Nawal, pe de altă parte. În ambele cazuri, o construcție aproape teoretică opune două moduri de gîndire și acțiune diferite: acceptarea și supunerea unei ordini/dezordini existente și o formă de rezistență aproape destructive. Astfel, în timp ce mama îi cere fiicei supunere și respect total în fața ordinii (tradiție, onoare, familie) prestabilite, percepute ca un dat absolut ce nu trebuie nici contrazis nici explicat, ci primit ca atare[11], bunica este cea care își îndeamnă nepoata spre recunoașterea frumuseții lumii și spre rezistență: « parler doucement au choses », « refuser,

[10]Denis Villeneuve într-un interviu cu Edward Douglas din 19 aprilie 2011, *http://www.comingsoon.net/movies/features/76455-exclusive-incendies-denis-villeneuve*.
[11] Wajdi Mouawad, *Incendies*, Babel, 2009, scena 6, « Carnage », pp. 35-37.

BDD-A27930 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:48 UTC)

apprendre à lire, à écrire, a compter, à parler… »[12]. Celălalt cuplu, Nawal și prietena sa Sawda, evidențiază dialectica răspunsului în fața ororii existente. Pe cînd Sawda refuză să se consoleze cu ce a auzit și a văzut și proclamă legea „dinte pentru dinte, ochi pentru ochi", Nawal încearcă să iasă din mizerie și din ură. Este ilustrativ monologul în care apar explicate silogismele urii de către Nawal:

> *Qu'est-ce que tu penses ? Qu'en allant faire saigner de tes mains sa femme et son fils tu vas lui apprendre quelque chose ? Tu crois qu'il va dire du jour au lendemain, avec les corps de ceux qu'il aime à ses pieds :« tiens ça me fait réfléchir et c'est vrai que les réfugiés ont droit à une terre. Je leur donne la mienne et nous vivrons en paix et en harmonie ensemble tous ensemble »*[13].

În ambele cazuri, realizatorul filmului suprimă unul dintre personaje, respectiv pe cel al mamei si pe cel al prietenei și construiește un personaj din sinteza celor două inițiale, personaj construit din acțiuni și reacții antitetice. Astfel, personajul bunicii este perceput ca fiind unul destul de ambiguu; pe de o parte, este protectoare și o ajută pe Nawal să evadeze și o încurajează să facă scoală și să se emancipeze, dar, pe de altă parte este și cea care o închide și o desparte de pruncul ei abia născut. Pe lîngă calitățile pe care le are, Nawal împrumută cîte ceva și din retorica personajului prietenei din textul lui Mouawad. Personajul prietenei apare în textul lui Mouawad mai degrabă ca o convenție teatrală pentru a putea exprima și partea discursivă, reactivă din personalitatea lui Nawal, Sawda nefiind altceva decît o proiecție a gîndurilor primei. Sinteza pe care Villeneuve o operează din personajele Jihane-Nazira, și, Sawda-Nawal nu răspunde doar unei nevoi de a elimina convenția teatrală, ci și pentru a crea personaje complexe, antagonice, uneori contradictorii.

Dacă retorica și dialectica sunt foarte importante în textul lui Mouawad pentru a exprima tragicul, absurdul, ura, la Villeneuve, vorbirea este limitată, filmul fiind nu numai tributar esteticii naturaliste, dar și unei intenții realizatorului de a crea un vast poem vizual[14]. Filmul lui Villeneuve răspunde unei exigențe proprii genului prin care nouă, spectatorilor, faptele ne sunt arătate și nu povestite. Definitorie pentru această cerință filmică, este, așa cum am mai amintit, scena incendierii cu refugiați. În această scenă, Nawal scapă cu viață fiindcă, în comparație cu ceilalți pasageri, ea nu este o refugiată, nefiind astfel, importantă pentru forțele combatante. În schimb, asistă la moartea celorlalți. În piesă, povestea este spusă de către Lebel, care o raportează pe cea a lui Nawal. Fluxul povestirii este întrerupt de zgomotul picamerelor, iar povestea este continuată de însăși Nawal, care prin intermediul discursului direct, o relatează lui Sawda:

> *Une femme essayait de sortir par la fenêtre, mais les soldats lui ont tiré dessus, et elle est restée comme ça, à cheval sur le bord de la fenêtre, son enfant dans ses bras au milieu du feu et sa peau a fondu, elle a peau de l'enfant a fondu, et tout a fondu et tout le monde a brûlé ! Il n'y a plus de temps, Sawda. Il n'y a plus de temps. Le temps est une poule à qui on a tranché la tête, le temps court comme un fou à droite et à gauche, et de son coup décapité, le sang nous inonde et nous noie.*[15]

O altă scenă emblematică pentru problematica discursului raportat și a prevalenței imaginii asupra textului este cea a relevării identității gemenilor de către infirmiera din închisoare aflată acum pe un pat de spital. Fără să cunoască limba gemenilor, modificîndu-le numele, ea îi recunoaște după anumite însemne și din dialogul ei aparent incoerent și supus surprizei aproape teatrale a momentului, transpus de către persoana care îl traducea, ni se dezvăluie adevărata poveste a nașterii gemenilor. Poate cel mai dramatic moment al suitei evenimențiale este cel în care ni se arată atitudinea lui Nihad după primirea și citirea celor două scrisori. În intimitatea apartamentului său, Nihad citește scrisorile, mișcînd încet din buze, iar vocea off a lui Nawal ne permite nouă, spectatorilor, să auzim conținutul scrisorilor.

[12] *Ibidem*, scena 7, « L'enfance », p. 38, scena 9, « Lire, écrire, compter, parler », p. 39.
[13] *Ibidem*, scena 25, « Amitiés », pp. 83-89.
[14] Interviu acordat lui Jean Roy, *L'Humanité,* 12 ianuarie 2011.
[15] Wajdi Mouawad, *Incendies*, scena 19, « Les pelouses de banlieue », p. 73.

BDD-A27930 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:48 UTC)

Această mișcare aproape imperceptibilă a buzelor lui Nihad pare a spune o rugăciune mută: în liniștea orbitoare ce urmează revelării adevărului, sub impactul groazei provocate de crima sa și de iubirea și iertarea lui Nawal, Nihad cere iertare și îndurare pentru crima sa. Ultima secvență a filmului, cea din cimitir, vine și ea să contribuie la această iertare de dincolo de moarte ce unește prin legături invizibile, dar puternice, indivizii. Mișcarea camerei se oprește asupra mormîntului lui Nawal și în amorsă, în partea stîngă a cadrului, avem imaginea unui bărbat îmbrăcat în costum negru. De la distanță am putea crede că este unul dintre gemeni, ambiguitate întreținută și de lipsa chipului. O altă încadrare, de data aceasta asupra chipului personajului ne arată identitatea celui venit la mormînt. Cîntecul păsărilor și liniștea ce domnește în acest spațiu al naturii, reia cîteva din elementele cadrului de început, cel al iubirii idilice dintre Nawal și refugiatul palestinian. Astfel, prin moarte și iubire, vina tragică se transformă în iertare și victime și călăi se găsesc reuniți prin jocurile fatale ale destinului.

Fără să fie un film pentru care nivelul artificial al ingineriei regizorale să reprezinte un element relevant în înțelegerea globală a mesajului, produsul cinematografic semnat de Denis Villeneuve marșează pe alertețea evenimențială, operînd cadre scurte și elipse temporale care comprimă povestea celor trei protagoniști. Pentru realizatorul canadian, momentele de respiro, de tăcere, de atmosferă nu sunt cele mai importante; astfel, filmul *Incendies* este o fugă nebună pe urmele istoriei, o cursă contracronometru care nu își permite pauze de reflecție.

BIBLIOGRAPHY

1. COTE, J.F., Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad, Motreal, Leméac, 2005.
2. ELIADE, Mircea, *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 2005.
3. KÈGLE, Christian, sous la direction de, *Les Récits de survivance : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Coll. « Mémoire et survivance », Les Presses de l'Université Laval, 2007.
4. MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, Babel, 2009.
5. MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Babel, 2009.
6. RENE, Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Editions Grasset, 1972.
7. SAINT-PIERRE, Christian, « Je est un autre », Voir Montreal, le 28 août, 2008.
8. VERNANT, Jean Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Editions Craspero, 1988.

Siteografie:

1. LESAGE, Marie Christine, *La dramaturgie Québécoise contemporaine : petits instantanée d'un paysage dramatique en pleine transformation*, *http://www.revistapausa.cat/la-dramaturgia-quebequesa-contemporania-petites-instantanies-dun-paisatge-dramatic-en-plena-transformacio*.
2. *http://www.lafermedubuisson.com/IMG/pdf/Dossier_de_presse_Incendies_DEF_0212.pdf*.
3. *http://www.comingsoon.net/movies/features/76455-exclusive-incendies-denis-villeneuve*.

Filmografie:

1. *Incendii*, regie, scenariu și dialog de Denis Villeneuve, piesă de Wajdi Mouawad, 2010, Canada - France.

BDD-A27930 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:48 UTC)