

ÉDITIONS DU CONSEIL SCIENTIFIQUE
DE L'UNIVERSITÉ LILLE 3

UL3

REGARDS SUR LE PROCHE-ORIENT ÉCLATÉ-COMPLEXE-PARADOXAL

Sous la direction de
Françoise SAQUER-SABIN et
Emmanuel PERSYN



Collection travaux et recherches

À LA RECHERCHE D'UN *JE* QUI NOUE

Rima SAMMAN
Cinéaste

Introduction

Tout à la fois art populaire et élitiste, industrie de commerce et de culture, le cinéma tente de représenter le monde à partir de l'imaginaire d'un cinéaste, grâce à un agencement de sons et d'images en mouvement. Mais un film résulte aussi d'un travail d'équipe autour du point de vue et du regard subjectif de ce cinéaste. En fiction comme en documentaire, celui-ci construit son univers mental en déconstruisant puis reconstruisant le réel et bâtit son film avec lumière, cadre, espace, son, déplacement de comédiens, mouvement de caméra etc., matériaux propres à son art. N'étant pas purement le réel, le récit cinématographique découle d'une logique qui lui est propre, d'une cohérence et d'une vérité endogènes, véhiculant émotions, valeurs et significations à interroger dans la quête d'un *je* qui noue, qui nous...

Comme tout art, au sens moderne du terme, le cinéma place l'être humain au centre de ses préoccupations. Le public fréquente les salles obscures pour partager, dans un espace-temps limité, les expériences de vie et l'intimité de parfaits inconnus. Ces ombres projetées par un faisceau lumineux placé derrière, au fond de la salle. Il en découle une expérience sensorielle proche de l'hypnose et du rêve. L'immobilité du corps favorise et intensifie l'activité mentale et psychique. Se produit alors ce que certains appellent « *identification* » (disparition de l'identité du spectateur qui se fond dans celle du personnage), d'autres « *empathie* » (découverte d'un autre soi extérieur que le spectateur reconnaît et comprend sans fusionner avec lui).

Partager l'expérience de vie d'un autre inconnu accroît et complexifie la conscience de l'altérité, de la vie et de soi-même. Cela transforme et change le spectateur qui se sent « différent » à la fin du film, à la suite de sa double rencontre avec cet autre différent et inconnu, qui existe à l'extérieur mais aussi à l'intérieur de lui.

Qu'en est-il dès lors du cinéma en tant que fabrique d'altérité dans un pays comme le Liban ? Avant d'y répondre, rappelons à grands traits ce que nous savons de ce pays.

Le Liban

Perméable aux causes et idéologies extérieures qui interfèrent sur son territoire, le Liban est le théâtre de tensions depuis 1920, date de sa création par la France. L'ouverture, l'empathie et l'engagement du peuple libanais lui valent une histoire particulièrement houleuse. Dense et intense, criblée de conflits et de guerres, l'histoire nationale manque curieusement d'un récit, d'une mémoire officielle, pratiquée et célébrée publiquement. L'amnistie générale décrétée en 1991, à la fin de la guerre civile (1975-1990), floue la mémoire de l'histoire commune, pourtant fondatrice de l'identité collective. Quinze ans de passé non renseigné, non consigné, non analysé, non débattu, non expliqué exposent le peuple libanais au retour compulsif du traumatisme refoulé. La mélancolie du double traumatisme, de la guerre et de son oubli, assaille la société libanaise qui erre dans les ruines de sa mémoire empêchée, à la recherche de sa conscience, de ses récits.

Certains craignent probablement la domination d'une identité nationale unifiée et laïque, qui mettrait à mal le pluralisme, les appartenances multiples et les minorités fragiles qui font la fierté et la richesse du Liban. Cette méfiance, tout à la fois légitime et idéologique, est probablement ce qui empêche l'existence d'une société civile unifiée au Liban, au bénéfice d'une société sectaire, fragmentée, décomposée, où la « déraison identitaire » compromet la souplesse et mène à la rigidité. Chaque composante de l'identité nationale libanaise s'en trouve ainsi tout à la fois tautologique et mutilée, privée d'altérité, repliée sur elle-même au risque de s'appauvrir, de s'anéantir.

L'identité/altérité, intellectuellement perçue comme le bien commun de tous les Libanais, n'en demeure pas moins synonyme de division, ne serait-ce que territoriale. Le découpage géographique, confessionnel, mène à un morcellement symbolique et imaginaire de l'identité. À cela s'ajoutent les expériences des guerres successives qui altèrent le rapport à autrui et fracturent le rapport à soi.

Dans ce rapport doublement difficile au temps et à autrui, l'identité libanaise est pour le moins fragile. Comment se construire une unité, une entité, une identité dans un pays qui dénie son passé et maintient ses fractures identitaires ? Certains se sont tournés vers le cinéma, vers l'identité narrative d'un *je* passé, présent et futur ; d'un *je* changeant, relationnel, qui se construit soit avec un autre soi personnel, soit avec l'autre qu'il était hier et l'autre qu'il deviendra demain. Fabrique d'histoire, de mémoire et d'identité, le cinéma leur semble probablement former le médium le plus adapté pour représenter les images et les émotions fortes, liées aux expériences extrêmes de la guerre.

Les cinéastes libanais

Les cinéastes libanais, à l'intérieur comme à l'extérieur du pays, sont de plus en plus nombreux à raconter la perte et l'exil. La difficulté d'être au monde, d'être avec les autres et avec soi-même. Ils évoquent l'identité fragile, la mémoire blessée, le deuil difficile. Égrenant les guerres d'un pays pris entre un présent éphémère, vite dépassé, et un passé tenace, de permanente actualité, ils auront encore probablement beaucoup et longtemps à dire.

Ils se construisent une identité individuelle et nationale à travers la multiplicité, la diversité et le paradoxe de leurs appartenances constitutives : individuelle, collective, régionale, confessionnelle, sociale, politique, intellectuelle, etc. La plupart des cinéastes libanais optent pour un cinéma intimiste et personnel. Pour des films vifs, diversifiés, ambitieux et impliqués, puisque certains vont jusqu'à interroger le rôle politique que doit jouer le Liban dans la zone et dans le monde entier.

Aussi bien mental que sensoriel, vecteur de pensées et de formes nouvelles, le cinéma libanais (si le cinéma supporte qu'on lui accole une nationalité) est vigoureusement porté par trois générations de cinéastes qui ont débuté avant, pendant ou après la guerre civile du Liban (1975-1990).

Parmi le grand nombre de films libanais (court, moyen et long métrages, essai, expérimental, animation, documentaire et fiction), réalisés au Liban ou en exil, nous évoquerons ici, par souci de cohérence avec l'orientation du présent ouvrage, huit longs métrages de fiction. Ils ont été réalisés, pour la plupart entre 2010 et 2012, par des réalisateurs encore vivants, appartenant aux trois générations mentionnées plus haut. Ces cinéastes, qui travaillent pour la plupart au Liban, ont été périodiquement confrontés à la question du départ en raison de la fragilité de la situation politique et de la difficulté à trouver des financements pour leurs films dans leur pays d'origine. Ces films sont :

Films de la 1^{ère} génération

Khallas (C'est fini), 2007, de Borhane Alawiyé ;
Shatti ya denyi (Que la pluie vienne), 2010, de Bahij Hojeij ;
Rejjâl Sharîf (Un homme d'honneur), 2011, de Jean-Claude Codsi.

Films de la 2^e génération

Yanoosak (Bad boy), 2010, d'Elie Khalifé et Alexandre Monnier ;
Aj-jabal (La montagne), 2010, de Ghassan Salhab ;
L'attentat (The attack), 2012, de Ziad Doueiri.

Films de la 3^e génération

Tayyeb khalass yalla (Allez, ça suffit, au revoir), 2010, de Rania Attieh et Daniel Garcia ;
74, Iaâdet binâ nidâl (74, reconstitution d'une lutte), 2012, de Rania et Raed Rafei.

Films des cinéastes libanais de la 1^{ère} génération

Khallas (c'est fini), 2007

Réalisateur. Borhane Alawié se met à réaliser dans les années 70, avant le déclenchement de la guerre civile. Il tourne ses films au Liban, en Europe et dans les pays arabes.

Langue. Majoritairement en libanais, avec un peu d'arabe classique et du Golfe, et un peu de français et d'anglais.

Genre. *Love story* sur fond de drame social.

Intrigue. L'histoire se passe à la fin de la guerre civile du Liban, dans un Beyrouth en pleine reconstruction. Ahmad et Roby, deux quadragénaires intellectuels de gauche, partagent un appartement tapissé d'affiches de leurs camarades martyrs de guerre. Ahmad est un poète journaliste et Roby un cinéaste. Tous deux portent encore les stigmates d'une guerre que les grues officiant pour la reconstruction s'emploient à effacer. En raison de leur exclusion du nouveau monde qui se bâtit contre leur mémoire de la guerre, Ahmad propose à Roby de quitter Beyrouth et de vivre à la montagne où il pourrait écrire.

En même temps, Aabir, l'amoureuse d'Ahmad, rêve de quitter le Liban et de vivre à Paris. Pour cela, elle abandonne Ahmad et épouse un homme riche. Et Wissam, l'ami de Roby, meurt dans un hôpital faute de pouvoir payer ses soins.

Ces deux événements incitent Roby et Ahmad à « faire payer » les responsables de la perte de leurs amis. Ils tuent le directeur d'hôpital responsable de la mort de Wissam, et leur ancien chef politique responsable du martyre de leurs camarades. Ces victimes ayant préalablement trempé dans d'obscurités affaires qui les ont enrichies, Ahmad et Roby ramassent un peu d'argent au passage. Ahmad tente également de tuer Aabir qui l'a trahi, mais y renonce au dernier moment.

Pour terminer, Roby quitte le Liban pour commencer une nouvelle vie en Tunisie. Aabir regrette Ahmad et accourt chez lui. Les deux amoureux se retrouvent, mais ils sont trop épuisés et trop blessés pour parvenir à s'unir. Ahmad finit par quitter lui aussi le Liban et émigre en Australie. Ainsi, trois amis proches se retrouvent séparés à la fin du film.

Film. Censé se dérouler dans les années 90, il évoque les conséquences de la guerre civile. Il décrit Beyrouth comme un territoire où l'on meurt, où l'on se suicide, d'où l'on s'exile.

L'image de la grue est l'une des images *leitmotiv* du film. La première préoccupation de l'après-guerre est matérielle plutôt que mémorielle. Dans le contexte du film, la reconstruction peut être perçue comme le prolongement d'un commerce de guerre.

La Méditerranée est une autre image *leitmotiv* du film. Elle est frontière qui tient et retient, qui délimite et limite, qui enserre et reconforte les désespérés. Elle ouvre et ferme le film, comme si tout commençait, finissait et recommençait avec elle.

Les chats errants dessinent la ligne dramatique la plus forte dans le film. Ils représentent les victimes civiles de la guerre, qui miaulaient avant de mou-

rir comme s'ils se muaient en chats. Les chats errants symbolisent la mémoire lancinante de Beyrouth. Chétifs et affamés, ils envahissent les ténèbres et s'emparent des décombres qu'ils disputent aux grues la nuit. Ils sont omniprésents dans le film, autant à l'image qu'au son.

Décors. Beyrouth, terrasses hautes, bord de mer, falaise, ruines, grues, cabaret, hôtel de luxe, casino, la montagne chrétienne, divers sites touristiques, la Méditerranée...

Shatti ya denyi (Que vienne la pluie), 2010

Réalisateur. Bahij Hojeij réalise son premier film dans les années 80. Il tourne au Liban et en France.

Langue. Libanais, en différents dialectes beyrouthins.

Genre. Drame social.

Intrigue. Râmez, un disparu de la guerre, réintègre sa famille (chrétienne aisée) après vingt ans de détention pour raison inconnue. Propulsé dans la vie avec une santé physique et psychique fragile, il demeure prisonnier d'un temps révolu, auquel sa famille n'a pas accès et pour lequel elle ne manifeste aucune curiosité. Malgré les efforts de sa femme, ses deux enfants perçoivent son retour comme un fait négatif qui menace leurs projets. Râmez se perd un jour en ville et tape à la porte de Zaynab, qui vit dans un quartier musulman populaire de Beyrouth. Zaynab croit un instant au retour de son mari, lui aussi disparu pendant la guerre. Restée fidèle à la mémoire de son homme, elle interroge Râmez à son sujet. Mais Râmez prétend ne pas l'avoir connu. En marge d'une société amnésique, Râmez et Zaynab vivent un peu comme des morts-vivants dans un passé/présent qui les rapproche et les lie. Ils sortent de leur isolement et refont ensemble surface à la découverte de leur nouvelle ville. Râmez tombe gravement malade. Entouré de sa femme et de ses enfants, il trouve enfin le courage d'apprendre à Zaynab la mort de son mari qu'il a effectivement connu en prison.

Film. Le thème de la mémoire et de l'oubli, deux pôles du traumatisme de la guerre civile, dépeint le déchirement libanais à l'intérieur d'une même communauté, d'un même noyau familial, où les liens de filiation fondamentaux sont rompus. Un détenu confie à Râmez libéré une lettre pour sa femme. Râmez se rend à l'adresse indiquée mais n'y trouve ni femme, ni maison, ni enfants. La femme est morte, la maison est une ruine et les enfants émigrés ne reviendront plus. À sa sortie, le détenu ne trouvera personne pour l'accueillir.

Le film montre les ravisseurs de ces hommes comme n'importe quel autre personnage, mais se garde de révéler leur identité et leur motivation. Les voir ainsi, agir à découvert et circuler librement en toute impunité, les rend particulièrement inquiétants.

Râmez effectue de nombreux allers-retours entre son quartier et celui de Zaynab. Son parcours transversal rappelle les liens historiques d'un vivre ensemble factuel entre régions et communautés qui semblent en apparence s'ignorer.

Râmez libère Zaynab de l'attente dans laquelle elle s'était enfermée. Le travail de deuil de Zaynab peut enfin commencer et avec lui le travail de perte de son mari.

Décors. Beyrouth, boyaux souterrains de détention, quartier chrétien et musulman, maison abandonnée, boîte de nuit, école de musique, la Méditerranée...

Rejjâl Sharîf (Un homme d'honneur), 2011

Réalisateur. Jean-Claude Codsî a travaillé en tant qu'assistant et monteur avec Borhane Alawiyé, avant de réaliser son premier film en 1994.

Langue. Arabe jordanien et libanais, anglais.

Genre. Drame de mœurs sociales.

L'intrigue. À Beyrouth, Brahim revoit par hasard Leila qui vit en Angleterre avec son époux et sa fille Sarah. Cette rencontre ravive en lui un passé qu'il décide enfin d'affronter. Brahim retourne en Jordanie où on lui découvre une épouse mourante et un fils, Farid, du même âge que Sarah. On apprend aussi que, vingt ans plus tôt, Brahim a sauvé Leila (sa belle-sœur) d'un crime d'honneur, en tuant son beau-frère (le frère de Leila) qui commandait le meurtre. Tout le monde s'était enfui par la suite... on croyait que les protagonistes étaient morts et le frère de Leila passait pour un lâche qui n'avait pas osé tuer sa sœur. Brahim revient près de sa famille dévoiler la vérité de ce qui s'était passé vingt ans plus tôt. Il avoue sa trahison du code d'honneur et rend justice à Leila au risque de sa vie. Il critique sa communauté tribale qui châtie les femmes, mais n'hésite pas à ignorer l'abus sexuel dont elles sont victimes dans leur famille. Leila est réhabilitée, mais Brahim est à jamais banni de sa communauté, pour sa trahison et sa franchise.

Film. Le film aborde le thème du crime d'honneur qui relève des codes tribaux préislamiques archaïques, encore en vigueur dans de nombreux pays.

En dépit de son identité sexuelle, de son éducation, de sa culture, de son rôle et de sa fonction sociale, Brahim témoigne plus d'empathie pour les femmes que pour les hommes. En référence aux codes chevaleresques arabes, mais aussi aux codes du western américain, Brahim joue le rôle du justicier galant et solitaire, qui affronte seul un groupe d'hommes moralisateurs et sanguinaires. Leila, en rupture totale avec son passé, se garde de transmettre sa langue maternelle à sa fille Sarah. Brahim réconcilie Leila avec son passé et Sarah avec ses racines.

Décors. Le film oppose deux pays, la Jordanie et le Liban, plus précisément Beyrouth.

Films des cinéastes libanais de la 2^e génération

Yanoosak (Bad boy), 2010

Réalisateurs. Elie Khalifé (Libanais) et Alexandre Monnier (Suisse) se sont rencontrés en Suisse, lors de leurs études de cinéma. Ils ont réalisé plusieurs courts métrages. *Yanoosak* est leur premier long métrage.

Elie Khalifé collabore à la réalisation de *Khallas* de Borhane Alawiyé et occupe divers postes pour d'autres films.

Langue. Anglais et libanais.

Genre. Comédie romantique sur fond de critique sociale.

Intrigue. Rudi est un Suisse allemand naïf et bon enfant, qui cherche l'amour au Liban. Sensible au charme de l'Orient, il s'installe à Beyrouth où il ouvre une *Swiss Pizzeria*. Il emploie deux livreurs et essaye d'apprendre l'arabe avec sa réceptionniste, Mona, une jeune femme naturellement séduisante quoique un peu naïve. Les Libanaises fantasment sur Rudy qui, pris dans un jeu de rôles inversé, se fait malmener par une junta féminine libanaise haute en couleurs, dévergondée et folâtre. Rudi et Mona connaissent chacun des vicissitudes, avant de comprendre qu'ils s'aiment.

Film. Le film est une tendre critique de la société beyrouthine qui démultiplie les images de ses représentations, au point de perdre le sens de la réalité et frôler la schizophrénie. Il montre les contradictions comiques de la société libanaise à travers une palette de femmes truculentes en quête d'expériences extrêmes. L'homme libanais paraît moins savoureux et plus circonscrit dans le film. Il est sentimental, cocu, impassible, libidineux ou corrompu.

Décors. Beyrouth, lieux privés (appartements), lieux publics (bars et restaurants), rues, commissariat de police...

Aj-jabal (La montagne), 2010

Réalisateur. Ghassan Salhab réalise son premier long métrage en 1998. Il est consultant pour *Rejjâl Sharîf (Un homme d'honneur)* de Jean-Claude Codsî. Depuis 1998, il tourne surtout au Liban.

Langue. Libanais et anglais.

Genre. Portrait impressionniste en noir et blanc.

Intrigue. Fadi doit quitter le Liban pour un mois. À son arrivée à l'aéroport de Beyrouth, au lieu de prendre l'avion, il loue une voiture et roule dans la nuit sur une route de montagne. Il croise alors une voiture accidentée, mais au lieu de secourir les blessés qui s'y trouvent, il les regarde mourir avant de continuer son chemin. Il arrive enfin à un hôtel désert en haute montagne où il loue une petite chambre. Aussitôt installé, il débranche le téléphone et ferme les volets. Retranché ainsi du monde extérieur, Fadi se met à (s')écrire. Il traque la vérité de ses émotions et de ses mots, il se dénude. Sa tension intérieure affûte sa perception sensorielle. Fadi se laisse traverser par un flux de pensées et d'émotions chaotiques. Une vision intérieure surgit alors en lui. Une vision d'une sombre clarté de néant et d'agonie.

Film. C'est l'un des rares films libanais où l'on ne voit pas le Liban. Le réalisateur « retire » volontairement le Liban du sujet de son film, pour s'intéresser uniquement à l'acte créateur de l'écrivain qui se retire de la société pour puiser en lui-même les matériaux de sa création. Mais l'expérience créatrice intimement et profondément solitaire se solde par une vision de neige, d'agonie et de mort qui met en échec la proposition de départ du film. Comme si, dans un pays comme le Liban, où des réminiscences du passé peuvent surgir à tout instant, l'univers intérieur du créateur était le miroir de celui de sa société.

C'est la vision fantasmagorique de l'accident mortel au début du film et de l'homme mourant à la fin, joué par le réalisateur lui-même, qui nous le donne à penser.

Décors. Les décors renvoient au reflet d'un monde double. Le monde extérieur : aéroport de Beyrouth, route, chambre, montage, et le monde intérieur : mots, émotions, solitude, nuit, neige.

L'attentat (*The attack*), 2012

Réalisateur. Ziad Doueiri réalise son premier long métrage en 1998. Il tourne au Liban, en France, à Tel Aviv et à Naplouse.

Langue. Arabe palestinien et hébreu.

Genre. *Love story* sur fond de conflit politique.

Intrigue. Le docteur Amin (musulman) est un chirurgien israélien d'origine arabe, qui travaille à l'hôpital de Tel Aviv. C'est un homme ambitieux et comblé, qui jouit de la reconnaissance de ses collègues israéliens et de l'amour de sa belle épouse Sihem (chrétienne). Peu après le départ de Sihem à Naplouse, une kamikaze commet un attentat-suicide à Tel Aviv dans un restaurant bondé d'enfants. Appelé à soigner les victimes, Amin devient la cible des préjugés de son entourage israélien. Au terme d'une journée passée à sauver des vies, il apprend que la kamikaze n'est autre que sa jeune et belle femme. Choc, déni, révolte et incompréhension secouent Amin qui part sur les traces de Sihem, devenue énigme pour lui. À Naplouse, il se révolte à la vue des affiches de Sihem martyre. Il incrimine la communauté religieuse de Naplouse, musulmane puis chrétienne, d'avoir endoctriné et manipulé sa femme. Il se sent comme un étranger, seul et incompris par sa communauté palestinienne d'origine. Amin apprend qu'il fait fausse route, que Sihem était membre d'un mouvement politique et non religieux. Il revoit rétrospectivement les signes de souffrance qu'il n'a pas détectés à temps chez sa femme et comprend enfin sa responsabilité dans l'échec de son couple. Amin quitte Naplouse et retourne à Tel Aviv où, à nouveau, il se sent seul et incompris par son entourage israélien...

Film. Ce film est le premier à être réalisé en Israël par un cinéaste libanais. L'aller-retour entre Tel Aviv et Naplouse, le franchissement des frontières, le déplacement à l'intérieur de territoires fantasmés et stigmatisés (déplacement géographique, temporel, historique et linguistique) construisent de nouvelles images de l'autre absent et inconnu, qui contrebalancent les images idéologiques préfabriquées, dans lesquelles l'autre est déshumanisé, nié et désigné comme une menace à anéantir au nom de sa propre survie.

Décors. À Tel Aviv : hôpital, gratte-ciel, réseau routier, ville moderne. À Naplouse : rues étroites, souk et vieille ville, nature, oliveraie, mosquée, église.

Films des cinéastes libanais de la 3^e génération

Tayyeb khalass yalla (Allez, ça suffit, au revoir), 2010

Réalisateurs. Rania Attieh (Tripolitaine) et Daniel Garcia (Texan) se sont rencontrés lors de leurs études de cinéma à New York. *Tayyeb khalass yalla* est leur premier long métrage.

Langue. Libanais tripoliteain, arabe classique et singhalais.

Genre. Comédie de mœurs sur fond de portrait de ville.

Intrigue. Suite à la « fugue » de sa mère avec laquelle il vit en quasi-autarcie, Jean, vieux garçon tripoliteain inapte à vivre seul, doit vite lui trouver une remplaçante. Encouragé par un ami, il se met à fréquenter une prostituée, qu'il finit par faire fuir à cause de sa dépendance malade et étouffante, comme il fait fuir plus tard la domestique sri-lankaise engagée à la suggestion du même ami. Pour conquérir son petit voisin, esseulé comme lui et seul témoin de ses déboires, Jean lui propose une petite sortie qui semble enchanter le petit, au grand dam de Jean...

Film. Le film est un portrait de Tripoli, donné à travers le personnage de Jean, figure d'une minorité chrétienne représentative de l'identité tripoliteaine, comme de sa majorité sunnite.

Le repli sur lui-même du couple mère/fils mène à des rapports âpres et brutaux, qui cassent le lien et créent la rupture.

Le manque d'empathie et la chosification de l'autre (mère, prostituée, domestique) racontent la perte du lien à un soi qui est paradoxalement fusionnel avec l'autre.

Décors. Tripoli, ville et bord de mer.

74, istiaâdat la-nidâl (74, reconstitution d'une lutte), 2011

Réalisateurs. Rania et Raed Rafei sont frère et sœur. *74* est leur premier long métrage.

Langue. Arabe libanais, arabe palestinien. Les personnages chantent parfois en égyptien, anglais et russe.

Genre. Essai de reconstruction historique sur fond d'improvisation.

Intrigue. 1974 est l'année qui a précédé le déclenchement de la guerre civile au Liban. Et la reconstruction est celle d'une lutte estudiantine vue au prisme des tensions nationales, régionales et mondiales qui crispèrent le Liban en 1974. La lutte est celle des étudiants de l'AUB (l'Université Américaine de Beyrouth), qui se battent contre l'augmentation de leurs frais d'inscription et qui dénoncent l'implantation d'un système éducatif élitiste et aliénant au Liban. Le huis-clos qui représente la lutte sur une scène (au sens de décor) politique fait résonner histoire, expérience collective et ressenti individuel. Sept étudiants, six Libanais et un Palestinien élus pour représenter la contestation étudiante, forment un comité uni par sa conviction et sa détermination. Hanzala, Fawwâz, Youssef, Ghassân, Ayyâd, Aalya et Rima sont jeunes, cultivés, impliqués, déterminés, rêveurs et révoltés. Ils sont étudiants en philosophie, sciences économiques, sciences sociales, mathématiques, architecture,

médecine et psychologie. Ils aiment débattre de tout : politique, amour et sexualité. Leur revendication identitaire est exclusivement motivée par leur conscience intellectuelle du monde et d'eux-mêmes. Découpé en trois chapitres (« Occupation », « Fracture », « Isolement »), le film reconstitue l'occupation du bureau du président de l'AUB, qui se solde par une intervention musclée des forces de la Sécurité libanaise. Cela se produit après la division du mouvement d'étudiants, affaibli devant les pressions et les intimidations politiques, nationales et internationales, qui tiennent par ailleurs sous leur joug tout le pays. Cette dissension mène le comité d'étudiants à analyser sa pratique démocratique et révolutionnaire et à reconnaître qu'il a échoué dans la gestion des contradictions internes à leur mouvement contestataire.

Film. A peu de chose près, *74* est le seul film « historique » sur le Liban. La narration combine récit fictif inspiré d'archives réelles, jeu improvisé d'étudiants qui jouent leur propre rôle dans le film et interviews frontales, intimes et personnelles des protagonistes. Du reste, plusieurs aspects du film résonnent avec « *La chinoise* » de Jean-Luc Godard. Le dispositif du film fait dialoguer d'une manière forte et troublante passé et présent : le *je* d'hier apparaît comme un autre absolu auquel le *je* présent se confronte sans cesse.

Décors. A l'image, le décor est unique : c'est celui du bureau du président de l'AUB. Mais au son, la *voice over* démultiplie les représentations imaginaires des lieux du hors-champ : Russie, Amérique, Sud du Liban, Palestine et Israël.

L'image de l'autre

Dans un film, un personnage participe souvent à une dynamique d'altérité qui le révèle. Son rapport aux autres l'incarne dans un réseau relationnel dans lequel il est mis en situation face à d'autres personnages qui lui ressemblent ou s'opposent à lui à un degré plus ou moins élevé. Ils ont tous un rôle défini dans l'intrigue, une fonction, des valeurs et des actions qui précisent les traits spécifiques de leur personnalité, de leur image. Les films dont nous parlons ne dérogent pas à ce principe. Reste à savoir quelle image leur récit renvoie de l'autre.

Khallas (C'est fini)

Roby (cinéaste chrétien) et Ahmad (poète musulman) sont des amis fidèles, des complices de longue date, qui partagent le même destin : dans le passé ils ont connu la guerre et par la suite ils connaîtront l'exil.

Aabir (comédienne, confession indéterminée), l'amoureuse d'Ahmad, est née en Jordanie, d'un père libanais parti du Liban pour combattre Israël, et d'une mère palestinienne partie de la Palestine pour fuir Israël. Aabir, « fruit de la révolte arabe », trahit ses origines et ses engagements intellectuels, artistiques, politiques et amoureux. Elle accepte d'épouser son patron Raymond (riche galeriste chrétien) et renie ses idéaux comme d'autres personnages du film. Aabir humilie et pousse au désespoir Ahmad. Sa désillusion advient trop tard dans le récit.

Wissam (15 ans, chiite) a le nombre d'années que dure la guerre civile du Liban. Il est originaire de Aytaroun, un village chiite au sud du Liban, bombardé en 1986 par l'armée israélienne. Privé d'enfance, Wissam grandit prématurément, comme en témoignent son visage balafré et son langage populaire. La fille de Roby (10 ans, chrétienne), probablement née en Tunisie d'une mère tunisienne, est aux antipodes de Wissam. C'est une petite fille choyée, joueuse, insouciant et bilingue (arabe/français).

Fuyant Aytaroun, la famille de Wissam se réfugie à Beyrouth, où le père accepte un « *job* » de franc-tireur pour nourrir sa famille. Wissam, alors âgé de 11 ans, se retrouve à faire le guet pour son père, « payé » à la journée et par « tête » de victime. La guerre s'arrête, « le travail » aussi, et le père meurt de toxicomanie. Devenu chef de famille, Wissam s'emploie à gagner sa vie en lavant des pare-brise dans la rue, où il rencontre Roby qui promet de lui obtenir une aide sociale de l'État libanais. En échange, Wissam consent à « livrer » sa vie devant la caméra de Roby. En le « dédommageant », Roby se rend indirectement responsable de l'accident de Wissam, percuté par une voiture qui prend la fuite. Privé de soins par manque d'argent, Wissam meurt à l'hôpital en présence d'un Roby indigné et impuissant. Wissam aurait ainsi mené une existence triste et vaine, car injustement privée d'horizon. Son infortune contraste fortement avec la « chance » de la fille de Roby, qui quitte le Liban, à la fin du film, pour vivre en Tunisie avec ses deux parents.

Shatti ya denyi (Que vienne la pluie)

À l'approche de sa mort, Râmez libère Zaynab de l'attente de son mari décédé, autorisant enfin la jeune femme à vivre dans le présent et à se projeter dans l'avenir. L'annonce d'une double mort (de l'époux de Zaynab et de Râmez) rappelle les imbrications de destins de tous les Libanais. Râmez sort de son mutisme « égoïste ». En parlant, il cesse d'être un « étranger » chez lui. Il révèle à sa famille (sphère privée) et au spectateur (sphère publique) le sort du mari de Zaynab et fait basculer l'histoire privée dans l'histoire collective. Il échappe à son isolement intérieur et renoue enfin avec les siens en témoignant d'un autre semblable à lui.

Zaynab (musulmane, de condition modeste) est dévouée à la mémoire de son mari, disparu vingt ans plus tôt, duquel elle n'a pas d'enfant. Dotée d'une forte détermination intérieure, elle vit cloîtrée dans l'attente, privée de vie sociale. La femme de Râmez (chrétienne, de condition aisée) est pragmatique, pratique et moderne. En l'absence de son mari disparu, elle prend un amant, elle élève seule ses deux enfants et s'épanouit en société. À la libération de Râmez, elle congédie poliment son amant et essaie de réunir ses enfants autour de leur père. Elle veut aider Râmez et accourt lui amener Zaynab lorsqu'il le demande.

La fille de Râmez est une musicienne rigoureuse, sensible et férue de mélodies tristes. Elle veut partir perfectionner son art en France, mais le retour de son père ruine ses plans. Le fils de Râmez aime s'amuser avec la jeunesse dorée et se préoccupe moins de son avenir que sa sœur.

Rejjâl Sharîf (Un homme d'honneur)

Un amour platonique lie secrètement Brahim à Leila. En déterrant son passé traumatisant, Brahim permet à Leila de renouer avec ses racines et de transmettre son histoire à sa fille. En aidant Leila à recoller les morceaux éclatés de sa vie, il retrouve son fils qui le croyait mort, se réconcilie avec lui puis avec lui-même.

Née en Angleterre d'un mariage mixte, Sarah (la vingtaine, fille unique) ne parle pas l'arabe et ignore tout du passé de sa mère Leila. Farid (la vingtaine, fils unique) naît et grandit en Jordanie, avec une image fautive et mensongère de son père Brahim. Grâce au retour de Brahim et Leila en Jordanie, Sarah et Farid se découvrent comme cousins, mais aussi comme personnes qui ont beaucoup à se dire.

Face à la communauté archaïque de la Jordanie, Beyrouth paraît comme une ville cosmopolite, un Eldorado, une terre d'accueil.

En Jordanie, l'espace est vaste et étendu. Les paysages sont déserts et arides. La topographie rend inquiétante toute apparition humaine, d'emblée perçue comme menacée ou menaçante. Beyrouth est en revanche représentée par une foule nombreuse, hétérogène et anonyme. Par un trafic dense, par des boutiques et des hôtels de luxe. C'est un lieu de brassage et de passage, où l'on se fond facilement dans la foule. C'est une ville d'affaires occidentalisee, en perte de son image identitaire.

Yanoosak (Bad boy)

Rudi (Suisse allemand) tombe amoureux d'une Libanaise qui l'abandonne pour épouser un homme plus riche. Il s'installe à Beyrouth et continue à chercher l'âme sœur. Les finances modestes et le caractère naïf et romantique de Rudi détournent l'image fantasmée du Suisse riche et de l'Occidental désabusé.

Rudi rencontre un couple sri-lankais qui joue à son tour du cliché habituel des employés de maison. Ce couple renvoie Rudi à sa solitude affective et à son intégration difficile dans la société beyrouthine.

Les Libanaises, attirées par Rudi, offrent une image cocasse de la féminité orientale. Elles ne sont ni sentimentales, ni traditionnelles, ni libres ni modernes. Elles échappent à la compréhension de Rudi et probablement à la compréhension d'elles-mêmes, comme la société libanaise.

Mona est une jeune femme naturelle, drôle, bienveillante et indépendante. Elle sait qui elle est et ce qu'elle veut. Elle partage les valeurs humaines de Rudi et fait basculer leur amitié en amour.

Aj-jabal (La montagne)

La solitude intellectuelle et existentielle de Fadi (écrivain) le pousse à quitter l'espace public extérieur, pour retrouver son espace intime intérieur. Écartée de sa quête d'individualité, l'altérité surgit comme un événement dramatique, comme un accident mortel que Fadi choisit d'ignorer pour continuer à poursuivre son but. Il s'isole hors de l'espace et du temps. Il rentre en

lui-même, fuyant tout genre de pression, de conditionnement ou d'influence extérieure. Il se perd dans son monde mental. À nouveau, il rencontre un autre mourant, probablement une extension extérieure de lui-même. Cette deuxième vision de la mort qui clôt le film résonne avec celle du couple du début du film, que Fadi abandonne afin de retrouver son intériorité créative.

L'attentat (The attack)

Le film traite du thème du rendez-vous manqué. Amin (médecin arabe israélien, originaire de Naplouse, musulman) et Sihem (Palestinienne, chrétienne, sans emploi déterminé) sont mariés depuis bon nombre d'années. Bien qu'étant radicalement différents, ils s'aiment. Leur couple sans enfant mène une vie bourgeoise aisée, tranquille et agréable, loin des tensions et des conflits politiques.

Les conséquences de l'attentat kamikaze de Sihem sont représentées par des plans de victimes israéliennes, par des cris, des pleurs et du sang. Amin, dont certaines familles israéliennes rejettent les soins à cause de ses origines arabes, est sommé d'identifier le corps mutilé de celle qu'il aime. Le double conflit intime et politique se pare d'un concret terrible : corps déchiquetés, vies démolies, souffrances intenses, tourments épouvantables, incompréhensions immensurables ; aveuglement des passions, des haines et du racisme.

Face aux gratte-ciel qui s'élèvent dans le ciel de Tel Aviv, Naplouse s'étend à l'horizontale en épousant les formes des collines. Face à la richesse et à la modernité sophistiquée de Tel Aviv, Naplouse se découvre populaire, traditionnelle et fortement liée à la terre. Au combat carriériste de l'élite israélienne de Tel Aviv, répond à Naplouse le combat du peuple palestinien pour sa survie. Deux lieux, deux mondes, deux réalités considérablement distinctes, où l'autre, absent, se confond avec l'idée qu'on se fait de lui.

Les allers-retours entre Tel Aviv et Naplouse déplacent l'angle de vue et le regard d'Amin sur les autres et sur lui-même. Amin perd ses certitudes et renonce à ses préjugés. Son regard décentré lui permet de découvrir des facettes qu'il ignorait de Sihem et de lui-même, de sa société d'origine et de la société israélienne.

Tayyeb khalass yalla (Allez, ça suffit, au revoir)

Le film dresse le portrait de Tripoli à travers le rapport à autrui et au temps. À défaut de porter des noms, les personnages du film remplissent des fonctions : mère, fils, voisine, fils de la voisine, commerçant, copain, prostituée, agent de placement de domestiques, sri-lankaise, cercle de famille, etc. L'absence générale de noms rend l'ensemble des personnages énigmatique et intrigant malgré la simplicité de l'histoire. Toutefois, le nom du personnage principal peut être déduit de celui de sa pâtisserie : Jean.

Tripoli (reconnue par ses habitants comme la « mère des pauvres ») vit au rythme d'un mouvement économique quasiment mort, qui crée un sentiment de vacuité et d'ennui et produit un climat dépressif général. Tripoli égrène des journées absurdement identiques, comme les prières de ses muezzins qui

se démultiplient et s'« entre-parasitent » dans une cacophonie surréaliste et drolatique.

La nourriture joue un rôle central dans la vie de Jean qui mord dans le pain faute de mordre dans la vie. Loin d'être un plaisir, l'alimentation est une obsession qui compense l'absence de joie, de sensualité et de douceur. Jean manque d'espace urbain autant qu'intime. Ses habitudes et ses rituels restent son seul horizon possible. Fusionnel et égocentrique comme un grand enfant, il ne sait pas estimer la bonne mesure qui le sépare d'autrui. Mais il est foncièrement enclin à l'ouverture et à l'empathie. Et sa maladresse, souvent grossière et loufoque, émane d'une profondeur humaine brute et émouvante.

74, *istiaâdat la-nidâl* (74, *reconstitution d'une lutte*)

Ce long métrage met la notion de la conscience, du choix et de l'engagement au cœur de la question de l'identité. Les sept protagonistes du film paraissent d'emblée comme un groupe soudé, comme un corps agissant uni. Plus tard, les deux réalisateurs les interviewent ponctuellement afin de les isoler. Filmés individuellement, les étudiants révoltés affirment tous une identité intellectuelle, professionnelle et politique, qui émane de leur choix personnel et de leur libre arbitre. Ils affirment en majorité une identité nationale et panarabe, tout en occultant d'autres composantes identitaires aléatoires (familiale, sociale, régionale, communautaire et confessionnelle). Ainsi, ils se définissent tous par leur conscience du monde et d'eux-mêmes. Par leur volonté d'habiter et d'investir le monde par la réflexion et l'action.

Leur quête d'une révolte juste et démocratique passe par la circulation de la parole et par la confrontation des idées. Leur combat moral et juvénile s'empare de symboles politiques qui synthétisent leur lutte : drapeau américain (en miniature), dessins (dont celui de Hanzala), slogans (politiques et laïques), photos (dont celle de Che Guevara) et chansons (dont celle du cheikh Immam). Des symboles qui résument et condensent Histoire, valeurs, idées et émotions.

Un autre, opposant à nos sept protagonistes, se tient hors huis-clos, hors scène, hors champ. Ses tracts et ses émissions de radio contestent la légitimité de notre groupe démocratiquement élu au début du mouvement étudiant. Cet autre, ce nouveau corps agissant hors champ, attire Aalya et cause son expulsion du groupe. La dissension étudiante rentre alors en résonance directe avec les conflits politiques (hors champ) évoqués par la *voice over* du film. Un changement s'opère dans les rapports de force. Le comité élu est « évacué » hors champ – vaste lieu peuplé d'adversaires et d'inextricables conflits nationaux et mondiaux. Arraché à sa lutte cérébrale et pacifiste, le groupe craint désormais de se noyer dans les flots sanguinaires d'un conflit politico-militaire qui le dépasse et qui menace de projeter ses membres féroce-ment l'un contre l'autre.

Territoires de rencontres

La persistance du témoignage et de la mémoire contre l'amnésie et l'oubli perdure de génération en génération depuis les années 70. La plupart des cinéastes libanais sont régulièrement amenés à évoquer le thème de la guerre civile. La multiplicité et la diversité de leur ressenti, de leur mémoire, de leur conscience du passé et du présent appartiennent à cette grande constellation qui pourrait définir l'identité libanaise.

Rappelons que les films cités n'ont été choisis ni dans une logique d'exclusion, ni dans l'idée de créer un panthéon de chefs-d'œuvre cinématographiques. Ils l'ont été, pour la plupart, en raison de leur date de réalisation, du lieu de résidence de leur réalisateur et de leur représentativité générationnelle. Cependant, de vraies passerelles existent entre eux, ils partagent thèmes et personnages.

En effet, ces familles éclatées, ces femmes de diverses conditions, ces « étrangers », ces « justiciers » ou « revenants » se croisent, se reconnaissent et se perdent. Ils se trahissent, se mentent, s'oublient, s'isolent, s'ouvrent ou se replient autour d'un passé commun qui sépare et unit, d'un avant et d'un après la guerre. Ils restent ou bien partent, se marient à l'étranger, affrontent ou relaient les préjugés, le racisme, parlent d'autres langues, changent de nationalité, d'identité.

La critique sociale, l'autodérision, le multilinguisme, le multiculturalisme, la multiplicité et le paradoxe des images représentant le Liban, le voyage dans le passé, le poids de la vie politique dans la vie privée, le rapport à l'Occident et aux pays arabes se déclinent au fil de ces récits cinématographiques.

Une sorte de continuité se dessine de film en film. Au personnage d'Ahmad qui voulait quitter Beyrouth pour écrire, répond le personnage de Fadi qui s'isole à la montagne pour écrire. Ni l'un ni l'autre n'arrive à partir aussi facilement du Liban. Au personnage de Brahim qui quitte un Beyrouth moderne et retourne en Jordanie (sa communauté d'origine) pour avouer la vérité, répond le personnage d'Amin qui quitte un Tel Aviv moderne et retourne à Naplouse (sa communauté d'origine) en quête de la vérité. Aux personnages d'Ahmad et Roby qui ont perdu leur place dans la société libanaise d'après guerre, et qui luttent seuls contre l'amnésie générale du pays, répondent ceux de Râmez et de Zaynab qui errent comme des fantômes, prisonniers d'un temps passé. Et à Râmez, qui libère Zaynab du passé pour l'inscrire dans le présent, répond Brahim qui libère Leila du poids du passé pour la renouer avec ses origines. Au personnage de Mona, cible d'un abus sexuel resté impuni, répond celui de Leila abusée par son frère. Et à l'impunité de leurs agresseurs, répond celle des ravisseurs de Râmez et du mari de Zaynab. La conscience et l'engagement politique de Hanzala, Fawwâz, Youssef, Ghassân, Ayyâd, Aalya et Rima, résonnent avec ceux d'Ahmad, Roby et Aabir. Au récit de Wissam, répond celui de Râmez qui, comme lui, meurt après son témoignage d'une vie en temps de guerre. Ayyâd porte en lui le type de paysage qu'Amin retrouve à son arrivée à Naplouse. Beyrouth (centre d'affaires cosmopolite et animé) s'oppose à Tripoli (gel économique, isolement, léthargie) et à la Jordanie (ari-

dité, cruauté archaïque), comme Tel Aviv (sophistiquée et moderne) s'oppose à Naplouse (authentique et traditionnelle) etc.

Conclusion

Pour finir, notons que quatre de ces huit films sont issus d'une coréalisation entre deux cinéastes d'appartenances nationale, culturelle, sexuelle, générationnelle et confessionnelle différentes. Deux d'entre eux ont été tournés à l'extérieur du Liban.

Aussi, le cinéma, défini comme « art de l'image en mouvement », ne serait-il pas le moyen le plus adéquat de saisir cette réalité libanaise protéiforme ? D'en restituer la richesse complexe et mouvante ?

L'ouvrage proposé s'inscrit dans les programmes de recherche développés à l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, selon une tradition déjà ancienne, par les spécialistes des domaines arabe et hébraïque. Une trentaine de chercheurs issus d'universités françaises et étrangères – belges, allemandes, algériennes, tunisiennes, israéliennes, libanaises, nord américaines – ont accepté de développer leurs travaux dans cette publication.

C'est l'échange interculturel – une réflexion à plusieurs voix dans le respect et la tolérance sans renoncement à l'identité – que la composition de cet ouvrage valorise. Marqué par le souci de faire entendre équitablement les voix arabes et israéliennes, il est structuré en quatre parties – géopolitique, diversités ethniques et religieuses, questions de société, vie culturelle. L'ensemble des contributions apporte un éclairage complémentaire sur le dynamisme et la diversité des relations interculturelles qui caractérisent la vie quotidienne des communautés du Proche-Orient. Aujourd'hui comme hier, celles-ci ne cessent de se nourrir de leurs confrontations et de leurs rapprochements, de leurs espoirs et de leurs déceptions, modelant au fil du temps leur identité au contact de l'autre.

Avec la contribution de :

Khaled ABIDA, Ilanit BEN-DOR DERIMIAN, Belkacem BENZENINE, Sobhi BOUSTANI, Christian CANNUYER, Denis CHARBIT, Simon DIB, Alon FRAGMAN, Amotz GILADI, Shelley HARTEN, Uri HORESH, Gideon KOUTS, Yaël MUNK, Emmanuel PERSYN, Isabelle RIVOAL, Kalthoum SAAFI-HAMDA, Rima SAMMAN, Françoise SAQUER-SABIN, Mordechai SCHENHAV, Daniel DE SMET, Michèle TAUBER, Marie-Thérèse URVOY, Stéphane VALTER, Nurit YAARI, Antoine ZAKKA, Najib ZAKKA.

Photo de couverture : Tête I, 1993-1995, Technique mixte.
150 x 100 cm, Collection de l'artiste
AVI TRATTNER (1946-2011)



C E G E S
Centre de Gestion de l'Édition Scientifique

34 €

