

DOSSIER

Dossier « L'Esprit des révolutions dans le monde »
Axe « Penser et dire la révolution »



LA RÉVOLUTION LIBANAISE AU PRISME DU SEPTIÈME ART

Noha MAROUN

Chercheuse, « Laboratoire Littératures et Arts », Université Saint-Joseph de
Beyrouth

Résumé

Le cinéma libanais contemporain émane d'une zone géopolitique instable et dévoile l'inventivité des cinéastes auteurs libanais. Ce cinéma du malaise et de la mélancolie reflète l'état des libanais épuisés par des guerres successives et meurtrières. Dans quelle mesure ce cinéma devient-il graduellement la pulsion innovante de la société en effervescence ? Les films de la période post-guerre libanaise seraient-ils connectés à la révolution d'octobre 2019 ? Suffit-il finalement de libérer la femme au cinéma pour libérer la société, voire la patrie ?

Mots-clés

Cinéma libanais contemporain – Malaise – Révolution – Féminisme – L'homme révolté – L'étranger – La révolution esthétique – Destins de femmes.

Abstract

Nowadays we notice that the Lebanese contemporary cinema emanates from an unstable geopolitical zone and unveils Lebanese filmmakers' inventiveness. This cinema of discomfort and melancholy reflects the condition of the Lebanese people exhaustion after many years of consecutive and deadly wars. To what extent is this cinema becoming the innovative pulse of this society in turmoil? Are these post Lebanese war movies linked to the 2019 October revolution? Is it finally enough to liberate women in the cinema to liberate the society, then the whole country?

Keywords

Lebanese contemporary cinema – Discomfort – Revolution – Feminism – The Rebel – The Stranger – Aesthetic revolution – Women's destinies.

« *L'art naît de contrainte vit de lutte et meurt de liberté* » (Gide, 1911, p. 12)

L'art provoque de vives controverses et suscite de violentes polémiques au cœur des révolutions. Chaque œuvre artistique émane de son milieu socio-historique ou entre en conflit avec ce milieu. C'est pourquoi l'art est en continuelle révolution et en renouvellement constant. Les artistes, cinéastes, peintres, écrivains ou poètes sont initialement des contestataires, des novateurs et des révoltés, profondément mobilisés pour défendre une ou plusieurs causes. Albert Camus affirme ainsi que « la révolte, de ce point de vue, est fabricatrice d'univers. Ceci définit l'art, aussi. L'exigence de la révolte, à vrai dire, est en partie une exigence esthétique » (Camus, 1970, p. 305-306). Le Septième Art ne déroge absolument pas à la règle. On remarque souvent que le cinéma politique, idéologique et engagé se développe contre la censure et l'oppression. Parfois, des films projettent sur grand écran l'histoire chaotique et mouvementée d'une patrie, les mouvements de contestation et de révolte situés dans la continuité du printemps arabe. Pourrait-on affirmer que le cinéma libanais contemporain est un cinéma de la révolution et qu'il présage, en quelque sorte, la révolution du 17 octobre 2019 ?

Vu son emplacement géographique, le Liban a toujours été un pays dans la tourmente, déchiré par des guerres meurtrières. Les périodes de combats et d'armistice se sont succédé à un rythme infernal au point d'épuiser physiquement et psychologiquement ses habitants. Par conséquent, la guerre civile (1975-1990) a marqué la plupart des films libanais contemporains. Comme le Liban est indissociable de son environnement, les mouvements de contestations, les révolutions et les insurrections s'enchaînent dans la continuité du « Printemps arabe » qui secoue la totalité des pays arabes et moyen-orientaux limitrophes. Ces micro-révolutions, surtout celle du 17 octobre 2019 au Liban, revendiquées pour la plupart par la jeunesse estudiantine libanaise rappellent, en filigrane, les événements de Mai 68 en France.

On pourrait alors qualifier le cinéma libanais de cette période de cinéma de la crise, sans que les cinéastes ne sombrent dans l'anarchie, étant donné que « la crise est à la fois un révélateur et un effecteur [...] La crise a un aspect d'éveil, nous éclaire théoriquement sur ses capacités de survie et de transformation à la crise. La crise n'est donc plus rupture ou perturbation, mais elle révèle la créativité d'une société » (Morin, 1968, p. 2-16). Les cinéastes lucides scrutent le réel afin d'étudier l'aliénation d'un peuple puis sa révolution. Se pourrait-il que le flux d'images projetées sur grand écran reflètent le revers de la médaille ? Quelles catégories de films analyseraient le mieux les images de la société en déliquescence et d'un pays à la dérive : le documentaire, la fiction ou le *road movie* ?

Si les films d'auteurs, atypiques et éclectiques, aident le spectateur à survivre pendant cette période de crise destructrice, il n'en demeure pas moins que les cinéastes engagés sont toujours tiraillés entre la guerre et la paix, entre la révolte et la résignation et entre l'enracinement et l'exil. Une thématique relative à la révolution est récurrente dans bon nombre de leurs films post-guerre et contemporains. Les films de cette époque deviennent alors graduellement des films novateurs dans une société en effervescence. Se pourrait-il que le cinéma d'auteurs libanais, bien primé dans les festivals européens et internationaux, se positionne au cœur de la révolution ou hors la révolution ? Si Albert Camus annonce clairement « Je me révolte donc nous sommes » (Camus, 1970, p. 36), comment les cinéastes auteurs libanais transmutent-ils une révolte individuelle en une révolution collective dont les effets seront pressentis à long terme ?

Dans un premier temps, nous analyserons les origines de ces insurrections, sur l'axe diachronique, afin de mettre en relief une thématique récurrente, celle du malaise social et existentiel. Puis nous décèlerons dans ce cycle de progressions/régressions quelques possibles voies de salut pour la nouvelle génération, comme les insurrections, la contestation de ce malaise ou la revendication de la liberté. Comment les cinéastes auteurs filment-ils et accompagnent-ils l'élan révolutionnaire de la jeunesse ? Dans quelle mesure la libération de la femme au cinéma prépare-t-elle et annonce-t-elle la libération de la société puis celle du pays ?

1. Malaise

Aux origines du mouvement insurrectionnel qui secoue la zone géopolitique moyen-orientale et libanaise, nous retrouvons un malaise profond repérable dans plusieurs films de l'époque post-guerre, à partir de 1990. Un malaise social et communautaire enfle, dû partiellement aux relents insidieux de la guerre, le traumatisme de la patrie, mais il résulte également de la crise économique, du chômage des jeunes et de leur incapacité à prendre la décision de rester ou de s'expatrier. Une révolte fermente face à cet état de gêne insipide qui s'accroît. Si Sigmund Freud déclare clairement : « Nous devons apprendre à supporter une part d'incertitude » (Bellemin-Noël, 1996, p. 236), Amin Maalouf, quant à lui, réduit ainsi le malaise de toute une génération à un état de désenchantement irréductible : « Le pays dont l'absence m'attriste et m'obsède, affirme-t-il, ce n'est pas celui que j'ai connu dans ma jeunesse, c'est celui dont j'ai rêvé, et qui n'a jamais pu voir le jour » (Maalouf, 2012, p. 69). La jeune génération post-guerre est donc tiraillée entre résignation et désillusion, d'où le sentiment de malaise et d'échec cuisant. Ce malaise, au départ individuel et bénin, augmente avec le temps et devient un malaise collectif et communautaire. Il est nettement

perceptible dans l'ensemble des films de Ghassan Salhab, le cinéaste de la diaspora libanaise, de l'exil et de l'incessant retour. Né à Dakar en 1958 de parents libanais, Ghassan Salhab revient s'installer au Liban à l'âge de douze ans, puis fuit de nouveau le pays, dès que la guerre éclate en 1975, pour étudier à Paris. Il se fixe néanmoins à Beyrouth après de multiples départs et retours. Dans son film *Terra Incognita* (2002), il développe si bien le malaise d'une génération de trentenaires qui vivent à Beyrouth. Il projette sur grand écran une tranche de vie des jeunes Libanais déboussolés et fragilisés, vivant dans une ville devenue soudain une terre inconnue. Il est vrai que ces jeunes ont survécu à la guerre mais ils luttent fort pour retrouver des repères, afin de continuer leur existence qui ne cesse de piétiner. S'ils ne sont pas des chômeurs, ils rêvent de quitter leur pays pour s'enraciner ailleurs, ou s'ils rentrent tout juste de l'exil, comme Tarek (Rabih Mroué), ils rêvent déjà de partir car ils n'ont plus de projets pour leur avenir. Le film mime le tempo lent de la reconstruction de la ville. Il dévoile aussi une fracture irréversible de la société, un clivage entre les habitants et l'espace habité. Soraya (Carole Abboud) tient le rôle d'une guide touristique qui parcourt les sites archéologiques du Liban, ballottée entre le passé et le présent. En voiture ou à pieds, elle parcourt les rues de Beyrouth, ville labyrinthique en pleine mutation, une sorte de « territoire incertain, plein de trous et de hasards », selon l'opinion de Ghassan Salhab¹. Les acteurs du film portent leur défaite morale comme une cicatrice indélébile tout le long du film. Ils paraissent décalés, hors du temps présent et leur désenchantement s'accroît quoiqu'ils fassent. Nadim (Walid Sadok), l'architecte, tente désespérément de reconstruire la cité détruite ; les inserts des plans de la cité reviennent souvent, comme pour compenser une réalité trop atroce : la dislocation de l'être collectif reflète une désagrégation de la ville et de la nation. Le malaise ontologique et ineffable augmente et assombrit l'existence de ces jeunes Libanais dispersés et l'on pourrait aisément croire que la récurrence du très gros plan des yeux des acteurs, captés dans le rétroviseur de leur voiture dévoile une tentative réitérée de leur part à scruter l'avenir pour y déceler quelques lueurs d'espoir apaisante. Donald James déduit alors : « *Terra Incognita* est une symphonie contemporaine, fragmentée, ouverte et éclatée »². L'imaginaire de l'éclatement et de la dispersion caractérisent par conséquent le paradigme du malaise profond visible dans la plupart des films de Ghassan Salhab. Les acteurs ont beau tenter d'oublier ce malaise, il n'en surgit que de plus belle. Le prototype de l'étranger au sens camusien du terme se développe par conséquent en filigrane, comme une allégorie du malaise tragique de toute une population. Mais l'étranger n'est pas seulement l'exilé qui a perdu sa terre natale ; il pourrait être aussi un autochtone, étranger à lui-même dans son pays. Dans la *Vallée* de Ghassan Salhab (2014), un inconnu amnésique (Carlos Chahine) surgit dans la vallée de la Békaa, errant sur la route

entre les montagnes, avant qu'il ne soit recueilli par une bande de trafiquants. Le plan d'ensemble ci-contre isole bien un étranger dans un *no man's land*. Julia Kristeva s'exclame : « Tellement étrange, ce Meursault de Camus (*L'Étranger*, 1942), tellement anesthésié, privé d'émotions, déraciné de toute passion » (Kristeva, 2011, p. 39). Mais le « Meursault » libanais est un écorché vif, il exhibe sa blessure saignante, visible sur sa chemise immaculée. Chauve et debout dans un terrain aride, le visage inexpressif et figé, il guette l'arrivée d'un Sauveur.



Ghassan Salhab, *La Vallée*, 2014

L'étranger de Ghassan Salhab condense en lui les traits du vampire et du monstre isolé, à la fois étrange, sinistre et inquiétant. Il représente métaphoriquement toute une génération en état second, qui nie et oublie son passé meurtrier. L'amnésie individuelle du personnage reflète une amnésie collective du pays aux multiples identités écorchées vives. Si l'inconnu surgit inopinément, c'est que personne n'est préparé à l'émergence du refoulé, ce passé qu'on veut enterrer et dont on veut effacer les traces, à tout prix. Le déplacement spatial de Beyrouth vers la Békaa met en relief une déterritorialisation partielle du personnage, coincé dans un lieu fermé, entouré des chaînes de montagnes, comme si ce citoyen lambda devenait progressivement l'otage anonyme de cette vallée. Le temps s'effrite également et l'acteur devient donc l'une des « figures de l'exclusion » et un important « opérateur de réalisme » (Fischback, 2012, p. 99 et p. 103).

Dans les films de Bahij Hojeij, cinéaste franco-libanais profondément attaché à Beyrouth et à sa mémoire traumatisée, ce malaise prend la forme d'une psychose aiguë et incurable. Les personnages sont, hélas !, la proie d'une malédiction qu'ils ne pourront pas exorciser. Ils tournent en rond dans la capitale, un espace qui se mue en un territoire carcéral aux barreaux invisibles. Citons par exemple

le film *Ceinture de feu* (2004) de Bahij Hojeij, une adaptation du roman de Rachid Al Daif, *L'Obstiné*. Dans ce film, un enseignant universitaire, le Dr Chafic (Nidaa Wakim) tombe amoureux d'une étrangère rencontrée dans l'abri, au moment du bombardement de la ville, après que le Dr Chafic a lu un passage de *La Peste* d'Albert Camus. Bouleversé, il passe tout son temps à rechercher cette mystérieuse inconnue qui lui échappe sans cesse. Les plans nocturnes de la ville, quasiment détruite après les bombardements, la transforment en un espace labyrinthique où le Dr Chafic se perd dans de vaines quêtes. Il s'égaré par ailleurs dans la ville, en proie à d'étranges hallucinations. Il semble coincé dans l'impasse et s'engouffre par conséquent dans la cité des fantômes et des revenants. C'est pourquoi sa psychose est irréversible et incurable. Le Dr Chafic incarne en quelque sorte un nouveau Meursault libanais, qui vient se superposer à la figure de l'étranger décelable dans les films de Ghassan Salhab. Le lien entre la littérature et le cinéma s'affermi davantage à l'écran et on serait tenté de dire que les acteurs des films de Bahij Hojeij « ressuscitent » l'étranger d'Albert Camus, dans un contexte libanais moyen-oriental. Nous citons aussi un autre film de Bahij Hojeij intitulé *Que vienne la pluie* (2010), dans lequel nous suivons Ramez (Hassan Mrad) qui rentre chez lui, après vingt ans de détention et de torture en prison. Ramez incarne « le prototype de l'antihéros moderne, traumatisé, étranger à lui-même » (Maroun, 2020, p. 71-85). Il se sent aussi un étranger par rapport à la ville trop changée, en l'espace de vingt ans. Le malaise de l'acteur préfigure celui de tous les disparus de la guerre qui se sentiront des exclus dans la société si jamais ils ne réapparaîtront un jour. Emmuré dans le silence du traumatisé, il est incapable d'avouer l'innommable, c'est-à-dire les tortures qu'il a endurées en prison. Il sera malheureusement traité comme un marginal car il ne s'adaptera pas à la nouvelle communauté des rescapés de la guerre. De plus, il développe une phobie inquiétante : il collectionne des sacs en papier, par centaines et par milliers. Il en remplit des valises. Ramez l'étranger paraît donc une personne asociale, paranoïaque et obsessionnelle, selon la classification des personnalités pathologiques (Debray et Nolle, 2007, p. 100-122).

On peut alors conclure que la figure de l'étranger est récurrente dans bon nombre de films post-guerre et contemporains. Elle prend notamment plusieurs formes comme celles de l'exilé, le marginal, l'exclus, l'inadapté ou même le traumatisé. La multiplication des figures de l'étranger accroît le malaise de film en film et de territoire en territoire. Ce malaise rappelle ainsi la nausée sartrienne et engendre par la suite une inexplicable léthargie et un incurable mal de vivre. Comment briser ce cercle vicieux de la désespérance ? Comment guérir le mal être des Libanais devenus, pour la plupart, des apatrides qui habitent un territoire anxigène ? Se pourrait-il que de nouveaux films révolutionnaires et

novateurs secouent et bouleversent la passivité mortelle de la vie des citoyens libanais ? Une nouvelle thématique et un nouvel élan révolutionnaire voient le jour à partir de ce malaise et contre celui-ci. Les jeunes jouent les premiers rôles et laissent présager un changement radical dans les années à venir. Il faudrait chercher dans ce nouvel élan insurrectionnel au cinéma une sérieuse tentative de changement social dont les effets se feront deviner à court et à long termes.

2. Révolution

Pour les cinéastes libanais, il est impératif de traiter des thèmes révolutionnaires. Ils peuvent alors contester une réalité trop rigide par le biais du Septième Art. Leurs films rompent en quelque sorte avec la thématique dominante de la guerre civile libanaise (1975-1990) pour analyser des problématiques sociétales en rapport avec la révolution. Le malaise, accumulé pendant des décennies, aboutit à la révolution. Le feu couve sous la cendre et les jeunes en effervescence luttent contre le malaise pernicieux qui les aspire. Dans le film de Bahij Hojeij *Ceinture de feu* (2004), le cri final du Dr Chafic condense tout le mal-être et toute la fureur d'une génération frustrée. Malmené pendant tout le film par les miliciens des barricades, il se révolte et pousse un cri strident qui met en relief le passage à l'acte d'un antihéros passif. Il se révolte bruyamment contre toutes les humiliations subies et les heures d'interrogatoires qui lui étaient infligées par les miliciens, à chaque fois qu'il passait d'une zone à l'autre – ils le soupçonnaient d'introduire des voitures piégées pour tuer des innocents. Il réagit brutalement contre ceux qui veulent « étouffer sans merci l'irrépressible cri de l'espoir humain » (Camus, 1970, p. 47). Le cri final du Dr Chafic, perçu par le spectateur et par les autres acteurs en hors champ, exacerbe la protestation des jeunes et symbolise une seconde naissance de la génération des révoltés. Serait-il un cri de revanche et de passage à l'acte pour déstabiliser le spectateur et l'inciter à agir ?

Ce cri canalise en effet, la colère d'un insoumis et ouvre la voie aux jeunes qui s'insurgent. Le cinéaste concentre donc la fureur de toute une génération en une impression sonore. Ce n'est pas alors par hasard si un autre film du même cinéaste, *Que vienne la pluie* (2010), s'achève par des plans généraux de la ville de Beyrouth sous une pluie diluvienne, ses palmiers violemment secoués par la tempête. Une eau violente mais salvatrice lave les ruelles de la capitale comme pour mieux reconstruire des lieux après un déluge. Cette pluie annoncerait une délivrance imminente et un changement de cadre et de thématiques. La fin est par conséquent ouverte à plusieurs interprétations pertinentes, comme le passage des jeunes à l'acte. À la passivité de leurs aînés, ceux-ci opposent le paradigme du mouvement novateur comme un antidote contre le malaise

pernicieux. D'autres cinéastes misent sur le pouvoir des images et sur la libération de la voix des jeunes. Désormais, les jeunes sont les actants primordiaux de cet élan révolutionnaire. La nouvelle génération porte en elle un intense désir de changement. Profondément ancrée dans le présent, elle trace et suit des trajectoires dynamiques aux enjeux multiples et bénéfiques. Le cinéaste franco-libanais Philippe Aractingi, par exemple, recrute dans ses films de jeunes acteurs libanais déterminés à surmonter les épreuves et à changer leur condition. Exilé plusieurs fois en France à cause de la guerre, il retourne néanmoins à Beyrouth, la ville qui lui inspire la plupart de ses films. Cinéaste de l'exil et du retour, il tourne le film *Bosta* en 2005, un *road movie* musical hors-la guerre, qui « raconte principalement l'histoire d'une jeunesse qui cherche à se trouver une place et une identité dans un environnement qu'elle subit sans toujours comprendre » (Yazbek, 2013, p. 67). Dans ce film, le jeune Kamal (Rodney El Haddad) revient au Liban, après quinze ans d'absence, pour reformer la troupe de danseurs et danseuses originaires de plusieurs régions libanaises et appartenant à plusieurs confessions religieuses. Ensemble, ils parcourent les régions libanaises dans un autobus, en tant qu'artistes ambulants, afin de représenter des spectacles de « Dabké techno », la danse traditionnelle libanaise modernisée. Non seulement le film traite un thème novateur, mais il est aussi un « des films qui nous paraissent symptomatiques d'un moment du cinéma, et peut-être même de la société, à travers leur fiction » (Marsolais, 2012, p. 167). Le film projette sur grand écran la révolution chorégraphique et esthétique d'un groupe de jeunes libanais, représentatifs de toutes les régions du pays. Ils mènent leur révolution dynamique et musicale au bord de l'autobus bariolé, symbole d'innovation et d'élan vital. La symbolique de ce moyen de transport collectif – qui donne son titre au film – est inversée. De l'autobus fatal et mortifère de Ain El Remmaneh, la cause directe de la guerre civile libanaise en 1975, on passe directement à l'autobus coloré, porteur de vie et d'espoir pour tous les Libanais.



Bosta de Philippe Aractingi, 2005

Dans le photogramme choisi ci-dessus, l'autobus, au premier plan, est plaqué sur un arrière-plan gris représentant, en plan général, la ville de Beyrouth, visible comme une masse compacte de béton gris. Le rouge et le jaune dominant et annoncent la vie et la lumière apportées par la révolution des jeunes danseurs et danseuses. « Or le rouge est particulièrement dynamogène (...) donc producteur d'énergie » (Mitry, 1965, p. 130). La couleur cramoisie dominante met par conséquent en valeur l'élan révolutionnaire et novateur des jeunes libanais qui veulent colorer le spectacle monochromatique de la capitale. Le choc des couleurs révèle par la suite l'élan révolutionnaire des jeunes.

Dans son mouvement centrifuge, l'autobus traverse un pont et sillonne toutes les régions libanaises. Les jeunes danseurs et danseuses osent toucher à un tabou : moderniser la « Dabké », danse collective et traditionnelle de leurs ancêtres. Leur contestation débute à partir de l'art, ils réclament simplement une place dans le renouvellement culturel et artistique du Liban pour s'enraciner dans leur pays. Ils se heurtent certes à un rejet de la part de leurs aînés mais ils s'obstinent et ajoutent à la danse orientale des rythmes « techno » occidentaux. Ainsi, le pont symboliserait le lien entre la génération des aîeux et celle des jeunes. Malu Halasa analyse ainsi la portée du film de Philippe Aractingi : « A film about the aftermath of the lebanese war, exile, lost love and the generational struggle between tradition and modernity »³. Le choc entre les deux générations monte en crescendo et explose dans la séquence de « La Dalouna », danse présentée par la troupe des jeunes danseurs pour célébrer un mariage dans un village de la Békaa. Tout commence normalement. Les jeunes danseurs, vêtus de la traditionnelle abaya noire, se produisent devant un public pleinement satisfait. Mais, soudain, ils ôtent et jettent l'abaya pour dévoiler leurs pantalons et jeans blancs et effectuent une danse techno et moderne de la Dalouna. Le public est sidéré par l'irruption du moderne au cœur de l'ancien. Un groupe de vieillards vêtus de l'abaya noire riposte. Les vieillards prennent d'assaut la scène, la chorégraphie est violente, comme un duel entre deux camps adverses. La chorégraphie mitige la tension entre les deux groupes, même si la plongée met en relief nettement l'affrontement générationnel, l'équivalent d'un combat singulier entre deux mentalités opposées. La scène s'achève avec une plongée sur le dessin du Yin et du Yang brusquement esquissé sur le sol, comme si les deux danses orientales et occidentales se complétaient. Le terrain de la danse mixte représenterait alors symboliquement une arène et un terrain de réconciliation et de passation de la tradition chorégraphique d'une génération à l'autre.

On peut alors conclure que Kamal (Rodney el Haddad), le musicien chorégraphe révolutionnaire et l'*alter ego* de Philippe Aractingi n'est pas l'homme du Ressentiment de Scheler mais l'homme du Renouveau, l'homme pont et

l'homme médiateur qui cherche à passer de l'Orient vers l'Occident et qui trouve un lien culturel, artistique et musical entre l'art de son pays et celui du monde. Ce métissage culturel que certains nomment aussi une hybridation artistique – « L'art contemporain est fondamentalement éclectique et hybride » (Aumont, 1998, p. 158) – est certes une ouverture, l'essence et la réussite même de la révolution. La passation et la médiation ne se font néanmoins pas sans une certaine violence, un heurt, un choc car la jeunesse réveille et dynamise les traditions culturelles des ancêtres. Il s'agit de greffer des variations rythmiques dans un air populaire inchangé depuis des décennies. L'enjeu majeur du film *Bosta* est de mettre en relief le Liban en tant qu'oasis de révolte et de liberté dans la zone du monde arabe et du Moyen-Orient, car « l'idée que nous sommes libres dilate l'avenir du moment » – « La liberté est une sensation. Cela se respire » (Valéry, 1962, p. 309). Le groupe de jeunes révoltés est le noyau dur à partir duquel la révolution irradie dans le Monde arabe. Le cosmopolitisme du Liban et l'élan révolutionnaire de sa jeunesse dissiperaient probablement le malaise existentiel de ses citoyens. Selon une analyse idéologique, le Liban serait alors, grâce au film *Bosta*, un des pays révolutionnaires dans la continuité et l'acculturation. Ce film ouvre aussi la voie à l'émancipation de la femme libanaise car le cinéaste recompose le rôle de la femme, à la lumière de cette révolution esthétique, artistique et chorégraphique. Il faudrait bien restituer à la femme sa fonction primordiale d'instigatrice du changement. Vola (Nada Abou Farhat), l'une des danseuses de la troupe de *Bosta*, devient la figure emblématique de la Révolution.



Bosta de Philippe Aractingi, 2005

Rousse, insolente et émancipée, Vola vole dans l'air quand elle danse. Forte et sensuelle, mise en valeur par la légère contre-plongée, elle envoûte le spectateur par son regard caméra. Le cinéaste esquisse une esthétique du gros

plan car « l'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage... une unité réfléchissante et réfléchie », « nous sommes devant un visage réflexif ou réfléchissant tant que les traits restent groupés sous la domination d'une pensée fixe ou terrible, mais immuable et sans devenir, éternelle en quelque sorte » (Deleuze, 1996, p. 125-128). Elle s'inscrit dans la fixité et dans la mouvance ; elle tient un rôle complexe et ambivalent du moment où elle est essentiellement volatile, comme le nuage qui paraît en surimpression sur la vitre et profondément réaliste, presque fataliste. On pourrait à la rigueur clamer que la révolution est essentiellement féminine et qu'elle prend son élan à partir de la réinvention du rôle de la femme, devant et derrière la caméra. Pourquoi les cinéastes libanais contemporains multiplient-ils les micro-histoires de femmes révoltées dans leurs films ? Suffit-il alors de libérer la femme, pour perpétuer la Révolution et pour délivrer la patrie du malaise existentiel qui la détruit ?

3. Féminisme

Les thématiques féministes qu'on retrouve dans quelques films libanais post-guerre « modifie[nt] notre rapport au monde » (Aumont, 1998, p. 131). La polysémie de la révolution est activée grâce au rôle sans cesse variable de la femme. Même les hommes cinéastes prennent conscience du rôle nodal de la femme dans la société post-guerre. Il paraît que la femme revendique fortement son droit à l'action et à la parole après qu'elle a été occultée pendant les décennies de la guerre, notamment chez les cinéastes Maroun Baghdadi – *Liban pays du miel et de l'encens* (1988) et *Hors la vie* (1991) – et Bourhane Alaouié – *Lettre d'un temps d'exil* (1989). La double libération du corps et de la parole de la femme s'effectue au rythme d'une dénonciation des failles de la société. Désormais, la femme s'active, s'autonomise et se libère de la tutelle patriarcale. Elle contribue à l'histoire du pays et participe pleinement à la reconstruction d'une nouvelle société. Elle inscrit sa petite révolte dans la grande Révolution du pays. De film en film, la condition de la femme s'améliore et elle acquiert, graduellement, plusieurs de ses droits fondamentaux. La réalisatrice libanaise Nadine Labaki, par exemple, s'intéresse de près à la condition de la femme au Liban, pays fortement impacté par les instabilités de la zone limitrophe arabe et moyen-orientale. Devant et derrière la caméra, elle reprend le paradigme de la danse libératrice à l'incipit du film *Maintenant on va où ?* (2011) lorsque le spectateur perçoit en plan d'ensemble, un groupe de femmes vêtues de noir et effectuant une danse funèbre dans un terrain quasiment désertique, devenu paradoxalement « l'espace du rituel de guérison » car les femmes « apparaissent en fait comme les fragments d'une unité plus vaste ; un rapport de contiguïté les rend solidaires à la fois les unes des autres et par rapport à l'ensemble de l'espace » (Gardies, 1993, p. 85).



Maintenant on va où ? de Nadine Labaki, 2011

Dans ce plan, les mères et les veuves des martyrs illustrent la solidarité des femmes meurtries, unies contre la guerre arbitraire. Pacifistes et engagées, elles veulent promouvoir une paix durable. Elles se révoltent contre la guerre fomentée par les hommes. Dans leur union, elles luttent contre « l'imaginaire morcelé du Liban » (Yazbek, 2013, p. 43). Elles avancent au pas sur le rythme d'une musique élysiaque qui valorise la révolte féminine. Leur gestuelle expressive et stylisée connote la résistance et la résilience, essentiellement féminines, surtout lorsqu'on comprend dans la suite du film que le village évite de justesse un combat fratricide, grâce à la ruse des femmes. Les femmes – mères, épouses ou amantes – se mobilisent toutes contre la rage destructrice essentiellement masculine. Elles constituent donc, par leurs corps serrés les uns contre les autres, un barrage contre la violence gratuite et injustifiée. Les femmes vivantes et mouvantes au cœur d'une terre inerte alertent et réveillent les spectateurs qui croient voir « un seul et même corps, autrement dit un individu, qui se distingue des autres par cette union des corps » (Spinoza, 1954, p. 133), en reprenant la citation de Spinoza. Un imaginaire du mouvement salutaire est donc associé à ces femmes révoltées contre la guerre contingente et contre ses dommages collatéraux.

Si Nadine Labaki conçoit la révolution à travers la solidarité des femmes, la démythification de la guerre et la féminisation de la Paix, d'autres cinéastes concentrent la révolution en un seul et unique visage féminin. De la trajectoire sinueuse jalonnée d'épreuves des femmes libérées, on passe à la stabilité de la Femme aïeule d'une génération. Le cinéaste libanais Hady Zaccak, documentariste chevronné, producteur cinématographique et auteur de nombreux essais sur le cinéma libanais contemporain tourne, en 2017, le film *Ya Omri (104 rides)* pour immortaliser le souvenir de sa grand-mère Henriette. Dans ce film, Hady Zaccak détruit le diktat de la vedette indétrônable et valorise le troisième âge comme contrepoint inéluctable de la jeunesse révoltée chez Philippe Aractingi.

Le film novateur constitue indéniablement une révolution à la fois thématique et esthétique. Pendant 1h22, Henriette livre toutes ses pensées à la caméra de son petit-fils. Sa parole est libérée et elle devient l'allégorie de la Mémoire du Liban car elle porte en elle les souvenirs de toute une génération d'autochtones et d'expatriés. Le cinéaste propose donc la mémoire infallible d'Henriette âgée de 104 ans comme antidote au malaise et à l'amnésie chez Ghassan Salhab et Bahij Hojeij. *Ya Omri* devient, en quelque sorte, une ode à la femme – Mémoire, conteuse et tisseuse d'histoires. Dans le film, le cinéaste mixe l'image vivante de la grand-mère et les documents authentiques, des photos en noir et blanc de la belle époque d'Henriette ; c'est pourquoi le film oscille savamment entre le documentaire et la fiction, sans sombrer dans le mélodrame et sans toutefois ennuyer le spectateur. La révolution esthétique réside dans l'emploi systématique du gros plan comme si le cinéaste voulait arracher ce visage sans fards aux brumes de l'oubli, symbolisé dans ce plan par l'effet flou qui auréole le visage d'Henriette.



Ya Omri de Hady Zaccak, 2017

Le gros plan cristallise les rides de l'aïeule et la caméra objective du réalisateur scrute profondément ce visage pour y déceler encore la vigueur, l'énergie et l'humour. Le spectateur fasciné observe ce visage « une sorte d'état absolu de la chair, que l'on ne peut ni atteindre ni abandonner » (Barthes, 1970, p. 77). Le cinéaste capte l'essence du visage et exorcise l'éphémère en passant de l'individuel à l'universel. Il impose alors une éthique du gros plan révélateur non seulement d'une personne, mais aussi d'une époque révolue. La portée testimoniale du film est indéniable : le Liban de la Belle époque et le destin des Libanaises de la diaspora dans le monde surgissent en filigrane à partir de la conscience d'Henriette. Le réalisateur passe subrepticement du reportage anodin à l'édification d'un mythe personnel et collectif. Il aborde avec pudeur des problématiques cruciales, considérées par beaucoup de cinéastes comme des problématiques « tabous » pour les femmes du Liban, tels la vieillesse, la solitude et les âges de la vie.

Du fabuleux destin d'Henriette, on passe au tragique destin d'une autre femme car d'un grand plan surgit l'autre, dans cette galerie de portraits libérateurs des femmes insoumises, ces héroïnes des films libanais contemporains et révolutionnaires. Le cinéaste libanais Georges Hachem, par exemple, s'intéresse beaucoup à la problématique épineuse de la libération de la femme libanaise, c'est pourquoi il a tendance à dévoiler dans ses films des micro-histoires de femmes insurgées contre la domination des hommes. Son film *Balle perdue* (2011) illustre le célèbre adage : « On ne naît pas femme, on le devient » (De Beauvoir, 1949, p. 285-286) au prix de maintes épreuves et de maints sacrifices. Le cinéaste revient dans le passé jusqu'à l'année 1976, dans un village libanais de la banlieue nord de Beyrouth, pour relater l'histoire de Noha (Nadine Labaki), orpheline de père et grandissant sous la tutelle d'une mère effacée et d'une sœur vieille fille aigrie. Noha annule brusquement et sans cause apparente son mariage arrangé, deux semaines à l'avance, après la fin de tous les préparatifs et après l'invitation des gens. Sa décision est contrecarrée par son frère Assaf (Badih Bouchakra) qui la frappe pour la contraindre à revenir sur sa décision honteuse pour leur famille, bien vue et bien respectée au village. Le cinéaste analyse profondément la problématique de la libération des femmes de la tutelle patriarcale, à laquelle vient s'ajouter l'imaginaire de la violence. La libération des femmes est rendue difficile et quasiment impossible sans stigmates psychologiques terribles dans le contexte fermé des villages libanais des années 70-80, période où la guerre venait d'éclater ; les Libanais la concevaient encore puérilement comme un mirage. Carla Calargé pense que « le film de Hachem ajoute une nouvelle donne en montrant que la violence caractéristique du conflit armé trouve (aussi) ses origines dans les fondements structurels de la cellule familiale, construite sur des inégalités de base et des rapports de domination qui rendent acceptable, voire légitime, la subordination des femmes » (Calargé, 2017, p. 203). Dès l'incipit du film, la violence diurne et nocturne se faufile perfidement dans les interstices du village, dans les rues, dans la forêt. La séquence de la chasse de l'oiseau est prémonitoire et l'insert brutal de l'oiseau atteint en plein envol d'une balle au cœur laisse présager un sinistre meurtre à la fin du film. L'oiseau blessé serait la métaphore de la femme insoumise qui essaye de s'émanciper dans une société patriarcale intransigeante. C'est pourquoi le cinéaste dénonce, dans le film, l'infantilisation de la femme, considérée dans beaucoup de villages un être immature et dépendant, pour qui le mariage serait considéré comme une entrée dans les normes des filles modèles. Georges Hachem démantèle l'engrenage fatal de soumission dans lequel la femme libanaise est prise. Mais plus la femme transgresse les interdits, plus elle devient, malgré elle, le bouc émissaire de cette société, rongée par l'agressivité et par la rancune. Noha (Nadine Labaki) canalise la rage qui l'habite contre un système patriarcal défaillant. En plan rapproché,

elle s'obstine dans son refus du mariage mascarade devant sa sœur (Takla Chamoun), l'une des dernières victimes résignées des bonnes convenances.



Balle perdue de Georges Hachem, 2011

Même si le cinéaste tente audacieusement de libérer Noha (Nadine Labaki) et à travers elle la femme libanaise infantilisée par la domination masculine et patriarcale, le malaise persiste cependant, tenace. Il prend parfois l'aspect de l'inquiétante étrangeté freudienne visible dans les séquences sinistres comme le kidnapping dans la forêt et dans la bande sonore nocturne et dérangeante du film comme les tirs de fusils anonymes et les aboiements des chiens... La pseudo-libération de Noha est certes un *exemplum* tragique puisqu'elle est victime d'une psychose sévère à la fin du film et qu'elle est enfermée dans un couvent pour le reste de ses jours. Cette tragédie est paradoxalement bénéfique sur le plan psychologique et collectif. Grâce au mélodrame *Balle perdue*, les femmes muettes, qui partagent le même sort que Noha, sont apaisées et elles accèdent à une catharsis libératrice. Elles sont invitées à dépasser leur aliénation et à œuvrer pour leur émancipation inconditionnelle.

On peut donc conclure que le Féminin nourrit et active la Révolution, en dépit du malaise croissant ; aussi les cinéastes, toujours des novateurs au lieu d'être des imitateurs, multiplient-ils les micro-histoires de femmes au destin brisé ou encensé. La révolution, probablement féminine, s'inscrit dans un cycle continu de lapidaires retours en arrière et de projections dans un avenir précaire. Les cinéastes auteurs abordent souvent des réalités problématiques et épineuses dans un contexte géopolitique fluctuant. C'est pourquoi ils puisent dans l'image les germes de leur résistance et de leur résilience. Ils tentent aussi de combler le fossé entre la société, l'histoire, la Mémoire polytraumatisée et la Révolution. Le féminin dans les films contemporains crée paradoxalement une tension et une dynamique qui stabilisent une société en mutation. On pourrait finalement espérer que la recomposition du rôle de la femme au cinéma arrachera les

Libanais à ce que Kamran Rastegar appelle « un contexte social toujours hanté par le passé » (Rastegar, 2015, p. 9 NT) afin que l'idéal de la révolution triomphe. Elles joueront certes un rôle nodal dans la révolution puisqu'elles lutteront contre le passé traumatisant, tout en lui substituant des insurrections permanentes. Pourraient-elles aussi effacer le sectarisme et le racisme qui gangrènent la société ?

On se demande par conséquent si la révolution esthétique, féministe et sociologique amorcée sur grand écran renouera fréquemment avec l'idéologie de la Révolution qui enflamme l'esprit des jeunes révolutionnaires. Plus la révolution au féminin prendra de l'ampleur, plus le malaise ontologique et existentiel de toute une génération sera dissipé. C'est pourquoi les jeunes cinéastes qui traiteront constamment des problématiques audacieuses, modifieront le tissu social et urbain et causeront, à long terme, une réforme des pensées figées. L'ensemble des films analysés provoquent certes une prise de conscience et, par la suite, une rupture avec les normes asservissantes. Le flux incessant d'images déclenchera par la suite une bifurcation dans les trajectoires rectilignes d'un peuple résigné à son sort. Les jeunes et les femmes seront par ailleurs les principaux leviers de la révolution, du changement et du redressement du pays. Quels seraient les nouveaux défis et enjeux des cinéastes libanais de l'avenir ? Les rôles complexes et ambivalents des femmes actrices et réalisatrices et leurs micro-histoires variées imposeraient-ils « de nouvelles configurations identitaires » (Khatib, 2006, p. 65-77, NT) à partir des entrailles de la Révolution ?

Et maintenant, où va le cinéma libanais contemporain ? Quelle notoriété pourrait-il atteindre au cœur de la mondialisation, fortement concurrencé par l'industrie cinématographique hollywoodienne ? Continuera-t-il à être le cinéma de l'exception, le cinéma de la révolution permanente et le cinéma qui choisit « la résilience comme un anti-destin » (Cyrulnik, 2004, p. 27) ?

Notes

¹ Antoine De Baecque analyse le film *Terra Incognita* et recueille les propos du cinéaste libanais dans son article « une énigme, un puzzle » publié dans *Libération*, le 12 février 2003, consulté en ligne sur le site <https://ghassansalhab.com> le 28 juillet 2020.

² Donald James critique le film de Ghassan Salhab dans un article intitulé « Le Liban entre les maux », publié le 11 janvier 2003, dans *Libération*, in <https://www.liberation.fr> consulté le 10 août 2020.

³ « Un film de l'après-guerre libanaise, de l'exil, de l'amour perdu et de la lutte des générations entre la tradition et la modernité » (ma traduction) voir *Bosta* by Malu Halasa, 19 septembre 2012, in www.arabbritishcentre.org.uk, consulté le 12 août 2020.



BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Aumont, J. (1998). *De l'Esthétique au présent*, Paris, De Boek Université, « Arts et cinéma ».
- Barthes, R. (1970). *Mythologies*, Paris, Seuil, « Points ».
- De Beauvoir, S. (1949), *Le Deuxième sexe*, tome I, Paris, Gallimard, Idées.
- Bellemin-Noël, J. (1996), *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige.
- Calargé, C. (2017). *Mémoires fragmentées d'une guerre obsédante : l'anamnèse dans la production culturelle francophone*, Boston, Leiden, Brill-Rodolpi.
- Camus, A. (1970). *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, Idées nrf.
- Cyrulnik, B. (2004). *Parler d'amour au bord du gouffre*, Paris, Odile Jacob.
- Debay, Q. et Nollet, D. (2007). *Les Personnalités pathologiques : Approche cognitive et thérapeutique*, Paris, Masson.
- Fischback, F. (2012). *La Critique sociale au cinéma*, Paris, Vrin.
- Gardies, A. (1993). *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Gide, A. (1911). *Nouveaux prétextes*, Paris, Mercure de France.
- Kristeva, J. (2011). *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, Folio Essais.
- Maalouf, A. (2012), *Les Désorientés*, Paris, Grasset.
- Marsolais, G. (2012). *Cinéma du monde*, Québec, L'instant ciné.
- Mitry, J. (1965). *Esthétique et psychologie du cinéma II les formes*, Paris, Éditions Universitaires.
- Rastegar, K. (2015). *Surviving Images cinema, war and cultural memory in the Middle East*, New York, Oxford University Press.
- Spinoza, B. (1954). *L'Éthique*, Paris, Gallimard, Folio Essais.
- Valéry, P. (1962). *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard.
- Yazbek, E. (2013). *Regards sur le cinéma libanais (1990-2010)*, Paris, L'Harmattan.

Articles

- Khatib, L. (2006). « The voices of taboos : Women in Lebanese War cinema » in *Women: A cultural review*, Issue 1, volume 17, pp. 65-77.
- Maroun, N. (2020). « Le cinéma libanais coproduit : Écarts et Variations », in *Regards-Revue des Arts Du Spectacle*, numéro 24, 2020, consulté à l'adresse : <https://journals.usj.edu.lb/regards/article/view/484>
- Morin, E. (1968). « Pour une sociologie de la crise » in *Communications*, vol. 12, pp. 2-16.

Webographie

- Baecques, A. *Terra Incognita* « une énigme, un puzzle », article consulté en ligne sur le site <https://ghassansalhab.com> (consulté le 28 juillet 2020)

-
- James, D. *Terra Incognita* « Le Liban entre les maux » publié le 11 janvier 2003 dans *Libération*, in <https://www.liberation.fr> (consulté le 10 août 2020)
 - Halasa, M. « *Bosta* » publié le 19 septembre 2012 in www.arabbritishcentre.org.uk (consulté le 12 août 2020).

Œuvres audiovisuelles

- *Balle perdue* (Georges Hachem, 2010, Liban)
- *Bosta* (Philippe Aractingi, 2005, Liban)
- *Ceinture de feu* (Bahij Hojeij, 2004, Liban/France)
- *Et maintenant on va où* (Nadine Labaki, 2011, Liban/France)
- *Hors la vie* (Maroun Baghdadi, 1991, Liban/France)
- *La Vallée* (Ghassan Salhab, 2014, Liban/Allemagne/France/Qatar)
- *Lettre d'un temps d'exil* (Bourhane Alaouié, 1988, Liban/France)
- *Liban pays du miel et de l'encens* (Maroun Baghdadi, 1988, Liban/France)
- *Que vienne la pluie* (Bahij Hojeij, 2010, Liban)
- *Terra Incognita* (Ghassan Salhab, 2002, France/Liban)
- *Ya Omri* (Hady Zaccak, 2017, Liban)



BIOGRAPHIE

Noha Maroun est docteure Ès Lettres et chercheure universitaire à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth. Après la soutenance d'une thèse pluridisciplinaire sur les rapports entre la littérature et le cinéma, elle analyse surtout la sémiologie de l'image dans ses actuels travaux de recherche. Auteure de plusieurs articles sur le cinéma libanais contemporain, publiés dans les revues *Travaux et Jours* et *Regards*, elle est actuellement enseignante de langue et de littérature françaises dans le cadre de l'enseignement secondaire public au Liban.



BIOGRAPHY

Noha Maroun completed her doctoral thesis "Literary palimpsests in François Truffaut's movies" in the Faculty of Human Letters and Science at Saint Joseph University in Beirut. In her thesis, she explored the links between literature and cinema. Since 2018, she is a university researcher and she focuses on contemporary and post-war Lebanese cinema and on the semiology of images. She is the author of several articles published in the journals *Travaux et jours* and *Regards*. She is also a French literature high school teacher.