

Regards

22 | 2019

Portraits/autoportraits dans les pratiques artistiques
du pourtour méditerranéen

La naissance de l'autofiction silencieuse dans le cinéma d'Elia
Suleiman : Hommage par assassinat (1992)

Sandra FATTÉ

Edition électronique

URL : <https://journals.usj.edu.lb/Regards/article/view/138>

DOI : <https://doi.org/10.70898/Regards.voi22.138>

ISSN : 2791-285X

Editeur

Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

Référence électronique

FATTÉ, S. (2019). La naissance de l'autofiction silencieuse dans le cinéma d'Elia Suleiman :
Hommage par assassinat (1992). *Regards*, (22), 75-93.

<https://doi.org/10.70898/Regards.voi22.138>

DOSSIER THÉMATIQUE :

Portraits/autoportraits dans les pratiques artistiques du pourtour méditerranéen

LA NAISSANCE DE L'AUTOFICTION SILENCIEUSE DANS LE CINÉMA D'ELIA SULEIMAN : HOMMAGE PAR ASSASSINAT (1992)

Sandra Fatté

IESAV, Université Saint-Joseph de Beyrouth

ABSTRACT | Cet article questionne le lien entre l'esthétique du silence façonné par Suleiman et sa quête identitaire. À travers l'analyse du second court métrage du réalisateur palestinien Elia Suleiman, *Hommage par Assassinat* (1992), les prémices de cette esthétique et ses enjeux sont soulignées. Dans ce film, apparaît pour la première fois ES, ce personnage silencieux qu'Elia Suleiman incarne à l'écran et qui sera présent dans ses trois longs métrages ultérieurs. L'histoire se déroule une nuit durant la guerre du Golfe dans l'appartement newyorkais de Suleiman qui effectue une recherche sur la notion d'identité. Nous introduisons tout d'abord la notion d'autofiction silencieuse avant d'analyser la manière dont cette esthétique décalée et subversive, qui allie le silence à l'humour, instaure une distance critique qui permet de déconstruire les schémas identitaires imposés et d'ouvrir un espace de réflexion autour de la construction de l'identité nationale. Suleiman détourne son statut de sans-voix invisible et interroge les alternatives et les discours nécessaires pour une réappropriation de son identité.

MOTS-CLÉS | Silence – Cinéma palestinien – Identité – Autofiction – Elia Suleiman – *Hommage par Assassinat*.

Introduction¹

« Cette histoire se déroule une nuit durant la guerre du Golfe. Confiné dans son appartement à New York, un réalisateur palestinien s'interroge sur la notion d'identité² et d'exil³ ». C'est par ce carton que débute *Hommage par assassinat*, introduisant d'emblée l'objectif de ce personnage qui n'est autre que le réalisateur du film. En effet, ce personnage incarné à l'écran par Elia Suleiman porte le même nom et exerce le même métier que lui, et pour éviter toute ambiguïté, Suleiman le désignera dans le générique fin du film en ces termes : « Elia Suleiman dans son propre rôle⁴ ». *Outre cette première caractéristique, le personnage porte une autre particularité : il ne profère pas un mot tout au long du film.*

Ce personnage silencieux qui apparaît pour la première fois dans *Hommage par assassinat* (1992), représente une figure importante et récurrente de la filmographie d'Elia Suleiman qui compte plusieurs courts-métrages et trois longs métrages : *Chronique d'une disparition* (1996), prix du meilleur premier film à la Mostra de Venise, *Intervention divine - Chronique d'amour et de douleur* (2002), prix du jury à Cannes et sélectionné aux Oscars en 2003 et *Le Temps qu'il reste - Chronique des présents-absents* (2009) présenté en mai 2009 en sélection officielle au Festival de Cannes⁵. Dans les films ultérieurs, Elia Suleiman inscrira ses propres initiales, ES⁶, pour désigner ce personnage silencieux. Nous le désignerons ainsi afin de le différencier du réalisateur.

Si l'on s'attache au carton d'ouverture, on peut s'interroger sur la notion d'identité pour un réalisateur palestinien et de quelle manière le fait-il dans ce court-métrage. Il s'agit donc ici, non seulement de questionner la notion d'identité et plus spécifiquement l'identité palestinienne, mais aussi celle du discours et de la représentation, puisque le réalisateur se met lui-même en scène au cours d'un événement médiatisé, la guerre du Golfe.

Dans cet article, nous retracerons tout d'abord le parcours de Suleiman pour comprendre l'origine des questions identitaires propres au réalisateur. Nous analyserons par la suite le film *Hommage par assassinat* (1992), le premier court métrage qu'il réalise seul⁷ et qui marque la naissance d'une esthétique particulière, l'autofiction silencieuse, basée sur son personnage muet. Ce langage cinématographique qui allie le silence à l'humour, instaure une distance critique qui permet à la fois de déconstruire les schémas identitaires imposés et ouvre un espace de réflexion autour de la construction de l'identité nationale. Suleiman interroge les alternatives et le discours nécessaires pour une réappropriation de son identité.

1- Les photogrammes de cet article sont reproduits avec l'aimable autorisation du réalisateur Elia Suleiman.
2- Souligné par nous.

3- En anglais dans le film : "The story of this film takes place one night during the Gulf war. Confined to his New York apartment, a Palestinian filmmaker begins to question the notion of identity and exile."
(L'ensemble des traductions depuis l'anglais sont réalisées par l'auteur sauf mention contraire).

4- En anglais dans le générique fin : "Elia Suleiman as Himself. "

5- Cet article a été rédigé avant la sortie du quatrième long-métrage de Elia Suleiman : *It Must be Heaven* (2019) qui a été récompensé de la Mention Spéciale du Jury au Festival de Cannes 2019.

6- E.S est le nom utilisé dans la majorité des publications et articles pour désigner le personnage incarné par Elia Suleiman dans ses films.

7- Il coréalise son premier film avec Jayce Salloum en 1989: *Introduction à la fin d'un argument : Parler pour soi-même, Parler pour les autres.*

Elia Suleiman : de Nazareth à New York

Elia Suleiman voit le jour en 1960 à Nazareth. Il est d'origine palestinienne mais de citoyenneté israélienne car ses parents font partie des Palestiniens qui sont restés dans leur ville natale lors de la création de l'État d'Israël en 1948. Cette minorité palestinienne restée en Israël⁸ est désignée sous diverses appellations : « Arabes d'Israël », « Arabes israéliens », « Palestiniens de 1948 », « Palestiniens de l'intérieur ». Elia Suleiman grandit dans ce contexte particulier et fait face à une situation schizophrénique car pour ces Palestiniens de l'intérieur la mention même du mot Palestine⁹ pose problème, comme il l'exprime :

« J'ai grandi avec «Palestine» et «Palestinien» comme mots interdits. Ces mots n'existaient pas pour ma génération. Ma jeunesse était donc emplie d'un grand et mystérieux tabou concernant mon identité. Nous étions généralement qualifiés d'Arabes, et les Israéliens nous considéraient comme Arabes-Israéliens.¹⁰ »

Suite à ses prises de position politiques et sa participation à des manifestations pro palestiniennes, Elia Suleiman est confronté à des problèmes avec les autorités israéliennes durant son adolescence. Ces incidents l'incitent à quitter Nazareth à l'âge de 17 ans pour se rendre à Londres, avant de migrer vers New York. C'est dans cette ville qu'il commence à s'intéresser au cinéma en lisant des ouvrages spécialisés et en visionnant un nombre important de films. Il découvre l'œuvre de grands réalisateurs parmi lesquels figurent Ozu et Hou Hsiao-Hsien qui l'ont grandement marqué.

« Cela a commencé avec Ozu, en fait. La première fois que j'ai regardé un film d'Ozu (au cours d'une rétrospective à New York), je me suis rendu compte que les gens au Japon étaient comme des Arabes à Nazareth, ou vice versa. J'ai senti alors, que l'homme qui m'a toujours fasciné, assis les bras croisés dans un jardin, en regardant les passants avec une certaine aliénation, est quelqu'un de filmable. Mais je ne savais pas que c'était cinématographique jusqu'à ce que j'obtienne la signature, l'approbation d'Ozu. Puis j'ai découvert Hou Hsiao-Hsien, qui a suivi Ozu sur la forme, et j'ai senti ainsi que je pouvais me sentir chez moi dans le monde du cinéma. »

8- Selon le Bureau central des statistiques d'Israël, la population arabe en 2019 était estimée à 1 890 000 personnes, soit 20,95% de la population du pays.

9- Actuellement, l'État palestinien constitué de la bande de Gaza et de la Cisjordanie, n'a pas encore été reconnu par l'ensemble des nations. Ses frontières ne sont pas clairement définies et son territoire est invariablement mité par les colonies israéliennes illégales. L'identité palestinienne quant à elle, dépasse les frontières d'un État.

10- Serge Kaganski, « Elia Suleiman – Intervention divine », [entretien avec Elia Suleiman], In *Les Inrockuptibles*, Novembre 2002, lien consulté le 20 octobre 2015 : <https://www.lesinrocks.com/2002/10/02/cinema/actualite-cinema/elia-suleiman-intervention-divine/>

11- Rob White, « Sad Times: An Interview with Elia Suleiman », [entretien avec Elia Suleiman], In *Film Quarterly*, Vol.64, No.1, Californie : University of California, Automne 2010, lien consulté le 10 octobre 2015 : <http://www.jstor.org/stable/10.1525/FQ.2010.64.1.38>, p.40 : "It started with Ozu, in fact. The first time I watched an Ozu film (during a New York retrospective), suddenly it occurred to me that people in Japan are actually like Arabs in Nazareth, or vice-versa. Then I say that the man who I was always fascinated by, who is sitting idly in a garden, watching people passing by with a certain alienation, is someone filmable. But I didn't know this was cinematic until I got the signature, the approval of Ozu. Then comes Hou Hsiao-hsien, who followed on from Ozu, then I felt I could be at home with filmmaking."

Suleiman découvre la possibilité d'un autre langage cinématographique. Dès son premier film coréalisé avec Jayce Salloum : *Introduction à la fin d'un argument : Parler pour soi-même, Parler pour les autres*¹², il expérimente une série de procédés filmiques afin d'exprimer sa colère et sa frustration profondes liées à la façon dont les Palestiniens sont représentés.

« Après avoir été dégoûté par la représentation erronée des Palestiniens, j'ai décidé de me procurer les outils afin d'apprendre à défendre cet instinct profond. [...] Godard, Bresson, Antonioni, j'ai commencé à lire tous les entretiens que je pouvais me procurer et j'ai commencé à voir qu'il y avait une autre façon de dire [...] et de cela est venu des années plus tard mon premier film, qui a été *Introduction à la Fin d'un Argument*. C'était une contre-attaque¹³ ».

Elia Suleiman s'inscrit ainsi dans la lignée des cinéastes palestiniens dont l'objectif principal, de 1967¹⁴ à nos jours, est de raconter l'histoire de leur peuple dont on a nié l'existence¹⁵ ; vouloir rendre visible ceux et celles qui ont été rendus invisibles, sera l'objectif de tout le cinéma palestinien comme le souligne Edward Said :

« En fait, toute l'histoire de la lutte palestinienne est basée sur le besoin d'être visible car le visuel a toujours été profondément problématique [...] Le cinéma palestinien doit être compris dans ce contexte. C'est-à-dire, d'une part, faire face à l'invisibilité qui est le destin auquel ils essayent de résister depuis le début ; d'autre part, faire face au stéréotype véhiculé par les médias : l'arabe masqué par la keffieh, lançant des pierres – une identité visuelle associée au terrorisme et à la violence¹⁶ ».

12- Titre original en anglais: *Introduction to the End of an Argument/Speaking for Oneself...Speaking for Others...*

13- Elia Suleiman cité par Hamid Dabashi, « In the Praise of Frivolity: On the Cinema of Elia Suleiman », In *Dreams of a Nation: on Palestinian Cinema*, Hamid Dabashi (dir.), p.148: "After being disgusted with ... misrepresentations of the Palestinians, I decided to go and get my tools and equipment and learn something about how to defend this gut feeling. [...] Godard, Bresson, Antonioni, I started reading all the interviews I could manage to get hold of and I started to see that there was another way of telling [...] and out of that came something, years later, and I made the first work, which was *Introduction to the End of an Argument*. It was a counter attack."

14- C'est à partir de 1967 que le cinéma palestinien se développe, après une phase de silence de 1948 à 1967 . Cf. Nurith Gertz et George Khleifi, *Palestinian Cinema – Landscape, Trauma and Memory*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 1998

15- En juin 1969, Le premier ministre israélien Golda Meir déclare dans une interview au Sunday Times: « Il n'y a pas de peuple palestinien en soi. Ce n'est pas comme si nous étions arrivés, les avions jetés dehors et pris leur pays. Ils n'existaient pas ».

16- Edward Said, « Préface », In *Dream of A Nation, On Palestinian Cinema*, Hamid Dabashi (dir.), London-New York: Verso, 2006, p.2-3 : "In fact, the whole history of the Palestinian struggle has to do with the desire to be visible and the visual was deeply problematic. [...] Palestinian cinema must be understood in this context. That is to say, on the one hand, Palestinians stand against invisibility, which is the fate they have resisted since the beginning; and on the other hand, they stand against the stereotype in the media: the masked Arab, the kuffia, the stone-throwing Palestinian – A visual identity associated with terrorism and violence."

Ainsi, dès ses débuts, Suleiman conçoit le cinéma comme un moyen de se réapproprier son image et celle des Palestiniens. À cet effet, il est essentiel pour lui de déconstruire l'imagerie dominante et de présenter des voix alternatives. Il s'attelle à cette tâche dès son premier film coréalisé avec Jayce Salloum : *Introduction à la fin d'un argument : Parler pour soi-même, Parler pour les autres*. À travers un montage d'extraits de films de fiction hollywoodiens et de journaux télévisés occidentaux, le film dévoile la représentation stéréotypée et péjorative des sociétés arabes et du Moyen-Orient vue par les médias occidentaux qui parlent en leur nom et au nom des autres. La confrontation de cette imagerie, prônant le même discours, souligne son aspect factice et manipulateur, et provoque ainsi sa déconstruction, tout en créant une faille à travers laquelle peuvent s'infiltrer de nouvelles voix. Elia Suleiman s'insère dans cette faille et poursuit sa quête identitaire de manière plus personnelle avec *Hommage par assassinat* dans lequel il incarne son propre personnage, ES, qui ne parle jamais. Dans ce film, il développe un langage cinématographique propre : sa présence silencieuse, à la fois passive et subversive, met en avant des voix alternatives qui interrogent le discours dominant et uniformisateur et déconstruit les identités nationales imposées.



Figure 1 – Photogrammes du film
Introduction à la fin d'un argument

« Hommage par assassinat » (1992)

Dans *Hommage par assassinat*, le temps s'écoule lentement et ES erre dans son appartement newyorkais essayant de se trouver des occupations pour tromper l'ennui, la solitude mais aussi l'inquiétude, puisque la guerre du Golfe touche par contamination son pays. Dans ce premier court-métrage, dans lequel il joue son propre personnage, on discerne autant d'éléments autobiographiques que fictionnels. Elia Suleiman se base sur des éléments de sa vie : son déménagement à New York, sa famille à Nazareth, l'histoire de son amie Ella Shohat¹⁷, la guerre du Golfe qu'il met en scène de manière fictionnelle. ES est donc une projection du réalisateur se situant au croisement entre autobiographie et fiction, genre que l'on nomme autofiction¹⁸. Le terme apparaît pour la première fois sur la 4^{ème} de couverture du roman *Fils* de Serge Doubrovsky, écrit à la première personne en 1977. L'ouvrage marque pour la première fois l'existence de ce genre hybride qui établit une similitude entre le nom de l'auteur, du narrateur et du personnage. Néanmoins, et à la différence du pacte autobiographique instauré par Philippe Lejeune qui repose sur la même similitude, il ajoute une dimension fictionnelle et expérimentale. C'est dans l'interstice de ces deux registres que se crée l'autofiction, comme l'explique de manière détaillée Fabien Bouilly, dans son article *Les effets d'une autofiction* :

« L'autofiction, quant à elle, se déroband à l'exactitude, peut être l'occasion donnée à l'auteur de faire de son identité, le site d'une construction ouvrant à la création d'effets inédits et élaborés, parmi lesquels la violence de la mise en crise n'est qu'une étape : à l'angle de l'autobiographie et de la fiction, dans la fusion, une expérience se fait¹⁹ ».

L'autofiction est donc un espace d'expérimentation et de construction du « je ». En ce sens, le carton d'ouverture d'*Hommage par assassinat* mentionne clairement l'objectif du personnage questionnant la notion d'identité, et fonctionne comme une confirmation de ce rapport entre l'autofiction et la quête identitaire. Tout en conservant une part de l'esthétique de son essai filmique *Introduction à la fin d'un argument à travers l'usage des archives et du discours médiatique*, dans ce second court-métrage, Elia Suleiman instaure les bases d'une esthétique nouvelle, fondée sur la figure centrale de ce personnage silencieux. Le silence n'est pas envisagé ici comme une simple manifestation acoustique ou un effet sonore, mais plutôt comme un moyen de souligner l'absence, l'indicible et « un

17- Ella Shohat est une chercheuse américaine, juive d'origine irakienne, qui a beaucoup écrit sur la question du post colonialisme et la représentation au Moyen-Orient. Cf. Ella Shohat, *Israéli Cinema*, Londres et New York, I.B Tauris, 1989.

18- Ce genre se retrouve dans les autres arts visuels, dont le cinéma. Parmi les réalisateurs qui y ont eu recours, nous pouvons citer entre autres : Nanni Moretti, Jean-Luc Godard, Woody Allen, John Cassavetes, Maurice Pialat.

19- Fabien Bouilly, « Les effets d'une autofiction », In *Le je à l'écran*, sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi et André Gardies, Paris, l'Harmattan, 2006, p.164.

rapport d'étrangeté et d'impossibilité aux choses²⁰ ». Par sa présence silencieuse, ES transforme l'espace-temps filmique en espace d'observation et d'écoute, mais aussi de réflexion et d'expérimentation.

Le silence de ES met en avant des voix alternatives qui questionnent le discours dominant et la construction de l'identité nationale. Parallèlement, ce même silence devient subversif à travers la gestuelle burlesque de ES qui complète l'entreprise de déconstruction et ouvre de nouvelles voix de réflexion autour de la notion d'identité et de sa représentation.

Ainsi, au début du film, ES suit la couverture en simultané de la guerre du Golfe à travers l'écran de son téléviseur qui nous est dissimulé, les informations nous parvenant uniquement par la voix du journaliste qui ne souligne pas la victoire des Alliés mais leur barbarie :

« Eh bien, si vous avez regardé la télévision comme tout le monde [...] nous savons que ces images de soldats irakiens essayant d'échapper de la ville de Koweït, en remontant l'autoroute vers Basra étaient bien réelles. Les Alliés, l'Américain et ses amis sont apparus dans le ciel et les ont massacrés, faisant de l'autoroute, une route de la mort. Ceci remet en question le mythe sur lequel nous avons grandi à travers les Westerns, que les bons ne tirent jamais dans le dos, que c'est de la lâcheté²¹ ».

L'intervention du journaliste semble être une parodie des discours journalistiques dont il adopte le ton, tout en soulignant par son discours à contre-courant le caractère mensonger. Ainsi, là où « tout le monde » a vu une victoire, lui a vu de la barbarie et de la lâcheté. Cette intervention met en évidence le pouvoir du texte qui ne se limite pas à lire les images, mais qui les recouvre d'un sens factice, pouvoir que Godard compare à celui des armes :

« [...] il me semble que ces derniers siècles, on a plus privilégié le texte que la vision. : [...] les fabricants de texte, comme les fabricants d'armes. C'est plus difficile de fabriquer des visions sans texte, ça ne se fabrique pas comme ça²² ».

20- José Moure, « Du silence au cinéma », in MEI « Médiation et information », n° 9, 1998, p.37.

21- "Well if you have been watching TV like everybody else in the world, [...] and as real as we have known that was, it was the image of Iraqi soldiers trying to escape from Kuwait city, up the highway to Basra and the allies, the American and their friends coming out of the air and slaughtering them, turning the highway into a highway of death. It put rest finally that myth that we were all raised with, from the western movies you know, that the good guys never shoot anybody in the back that that's cowardly."

22- Ghassan Salhab, *Brève rencontre avec Godard, ou le cinéma comme métaphore*, Paris, 2005, DVD, 40min, coul. sonore.

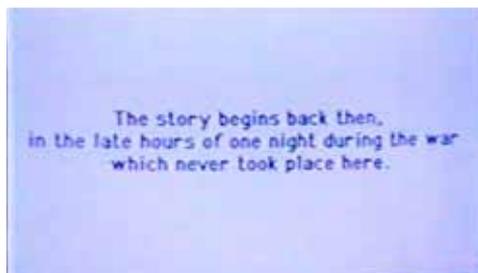


Figure 2– Photogramme du film
Hommage par assassinat

Le discours médiatique se transforme en arme et prend le dessus sur l'image. Suleiman met en relief cette idée en rendant invisible les images de cette guerre retransmise en direct et en inscrivant à l'écran : « L'histoire commence dans les dernières heures d'une nuit, durant la guerre qui n'a jamais eu lieu ici²³ », engageant une réflexion proche de celle de Jean Baudrillard qui affirme que « La guerre du Golfe n'a pas eu lieu²⁴ ». À travers son texte, le philosophe dénonce le simulacre télévisuel de la guerre en direct qui ne montre qu'une avalanche d'images silencieuses devenant obsolètes d'une minute à l'autre, accompagnées de commentaires ne permettant pas d'appréhender l'événement à sa juste valeur. L'intervention du journaliste dans le film de Suleiman ne remet pas seulement en question la représentation médiatique, mais aussi les fictions cinématographiques occidentales qui projettent une image positive et homogénéisée de leur population. En mettant d'un côté « les bons », et de l'autre « les méchants », le discours nationaliste révèle son caractère dichotomique et fictif qui aboutit à la construction d'une identité nationale uniforme en opposition à celle de l'Autre.

À travers une autre voix, Suleiman s'attaque à la construction de l'identité nationale, notamment l'identité israélienne. En effet, un peu plus tard, ES reçoit un fax de la part d'une amie qui lui fait part de son malaise et de sa schizophrénie à l'heure de la guerre du Golfe, étant Israélienne d'origine irakienne. Tandis qu'Elia lit la missive, nous entendons la voix de son amie qui raconte son expérience de juive arabe. Son histoire débute durant les années cinquante avec l'arrivée de sa grand-mère irakienne en Israël. Cette dernière, en voyant les juifs d'Europe en Israël, a cru qu'il s'agissait de chrétiens, car pour elle, l'identité juive était liée à l'identité arabe. Or ironiquement, au sein de ce nouvel État, les juifs arabes furent obligés de dissimuler leur arabité pour ne pas être confondus avec les Arabes non-juifs : ses oncles et ses cousins se sont fait battre parce qu'on les prenait pour des Palestiniens, et sa sœur se teignait les cheveux en blond pour échapper à la discrimination. À travers son expérience personnelle, la voix de cette amie dévoile le processus de construction de l'identité nationale israélienne qui a requis l'effacement de toutes les différences communautaires

23- Texte original : "The story begins back then, in the late hours of one night during the war which never took place here."

24- Cf. Jean Baudrillard, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991, et Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, « Collection Folio/Histoire », 1993.

afin de créer un seul corps homogène, uni par la religion juive. Cette voix fait écho à la propre schizophrénie identitaire de Suleiman : en effet, étant Arabe et non-juif au sein de l'État d'Israël, ce Palestinien de 1948 se trouve condamné à devenir invisible, sans-voix, afin de ne pas perturber l'édification de la nation israélienne. En effet, l'oubli et l'effacement des différences sont les éléments majeurs de cette construction nationale, comme le note Jean-Michel Frodon :

« La nation est une invention, une fiction, autant que la prise en compte d'une réalité objective : 'l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien de choses'²⁵ »

Ce genre de discours nationaliste oublieux a profité des avancées technologiques pour poursuivre sa propagation, comme le note le même auteur reprenant les propos de l'historien Pierre Nora : « l'avènement de l'ère des masses a mis à la disposition des nationalismes des moyens jusque-là inconnus dont il est clair que le cinéma fait partie au premier chef²⁶ ». Frodon soulignera par ailleurs « l'affinité de nature entre cinéma et nation [...] dûe à un mécanisme commun, qui les constitue l'un à l'autre : la projection²⁷ ».

Or, pour en revenir au cas des Palestiniens, récit et projection de soi ont été historiquement empêchés. En effet, le mouvement sioniste dont l'objet fut la constitution en Palestine d'un foyer national juif, s'est évertué non seulement à nier l'existence du peuple palestinien, mais également à parler en son nom. En ôtant la parole aux Palestiniens, le mouvement sioniste hostile à l'idée d'une nation palestinienne, prévient aussi la construction du récit national nécessaire à cette fin, comme le constate Edward Saïd dans son essai intitulé « Permission to Narrate » (Permission de raconter) :

« L'idée d'une patrie palestinienne devrait être rendue possible par l'acceptation préalable d'un récit impliquant une patrie. Et cela a été combattu vigoureusement aussi bien sur le plan imaginaire, idéologique que politique²⁸ ».

Ainsi, simultanément à la perte de leur patrie, les Palestiniens ont perdu le droit à la parole et à la représentation et ils ont dû faire face aux stéréotypes véhiculés par les médias dominants. Elia Suleiman met en scène cet état de fait en le détournant à l'aide d'un humour décalé, comme pour se réapproprier une image souvent ternie et mensongère.

25- Jean-Michel Frodon, *La projection nationale, cinéma et nation*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, p. 19, citant Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ? et autres écrits politiques*, Paris, Imprimerie nationale, 1996.

26- Jean-Michel Frodon, *op. cit.* p. 26, citant Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Éditions Quarto Gallimard, 1997.

27- *Ibid.*, p.17.

28- Edward Saïd, « Permission to narrate », In *Journal of Palestine Studies*, Vol. 13, No. 3, Automne 1984, p. 27-48, Californie: Journal of Palestine Studies, consulté le 2 février 2014 sur le lien suivant: <http://www.jstor.org/stable/2536688>, p. 35: "The idea' of a Palestinian homeland would have to be enable by the prior acceptance of a narrative entailing a homeland. And this has been resisted as strenuously on the imaginative and ideological level as it has been politically."

Le silence imposé aux Palestiniens est mis en avant au début du film par la tentative ratée du journaliste qui essaye de contacter ES : « J’ai pensé contacter par téléphone un jeune cinéaste palestinien qui fait un film intitulé *Hommage par assassinat*. Son nom est Elia Suleiman²⁹». Or, l’appel ne se fera pas, les lignes étant coupées. Elia Suleiman, « le réalisateur palestinien » comme il se définit lui-même dans ce film, demeure silencieux, soulignant l’impossibilité de parler en tant que Palestinien. Malmené par les lignes téléphoniques, il ne peut joindre sa maison à Nazareth. Ainsi lorsqu’il compose le numéro, la voix d’une femme lui répond : « Toutes les lignes vers le pays sont temporairement déconnectées³⁰».



Figure 2 – Photogrammes du film *Hommage par assassinat*

La nuit est longue et la guerre du Golfe qui se poursuit loin de l’appartement newyorkais semble toucher son pays comme il nous le laisse deviner par ce carton qui apparaît suite à une séquence dans laquelle ES regarde des photos de famille :

« En ce moment ma mère met un masque à gaz. Elle ajuste le masque à gaz sur son visage avec des mains tremblantes. Non pas de peur, mais de vieillesse. Elle regarde fixement à travers³¹ »

Les bombardements menacent Nazareth, mais la phrase de ES souligne le fait que sa mère n’a pas peur, ce qui nous laisse supposer que la guerre est une chose intériorisée pour ces personnages. Le message qu’un ami d’ES lui laisse sur son répondeur confirme cette impression : « Bonjour Eli ! C’est Samir. Je

29- “I thought that we would talk by phone with a young Palestinian filmmaker, he is making a film called *Hommage by Assassination*, his name is Eli Suleiman.”

30- Texte original: “All the lines to the country dialed are temporary disconnected.”

31- Texte original: “At this moment my mother puts on a gas mask. She adjusts the gas mask to her face with trembling hands. Not out of fear, but old age. She stares vacantly through it.”

viens d'avoir Nazareth. Tout va bien. Seule Haïfa a été touchée. Rien de sérieux ... Ok, au revoir ». Ainsi, la voix de l'ami de Nazareth résume en une seule phrase la situation politique sans donner de précision. L'ami passe rapidement sur cet évènement avant de poursuivre avec une blague :

« Hé, au fait, tu as entendu la dernière ? Le jour du jugement, les Palestiniens se présentent devant Dieu. Dieu leur dit : « En enfer ». Un ange apparaît alors et dit : « mais pourquoi ? ». Et Dieu répond : « qu'est-ce que tu veux dire ? Il y a le terrorisme, les pierres lancées, Arafat, le meurtre des innocents ... Ils vont en enfer. Allez-y ! ». L'ange objecte : « ayez pitié de ces gens ... Ils ont été maltraités, dépossédés, massacrés ... Sabra et Chatila. Alors Dieu dit : « très bien, envoyez-les au ciel ». Un autre ange apparaît : « au ciel ? Qu'en est-il du terrorisme, des pierres lancées, d'Arafat, du meurtre des innocents ? ». Dieu répond alors : « eh bien, construisez-leur un camp ».

Cette blague ironique en dit long sur l'état d'esprit des Palestiniens qui affrontent leur sort avec un humour décalé et une autodérision qui leur permettent de créer une image alternative à distance des clichés que font circuler les médias. L'humour est donc essentiel à ce travail de construction identitaire.

En parallèle, et comme mentionné plus haut, c'est par la présence physique burlesque et subversive de ES que Suleiman résiste aux identités et aux discours imposées de manière décalée et à contre-courant. ES, la projection du réalisateur à l'écran, se démarque non seulement par son silence, mais aussi par sa gestuelle : il est presque toujours immobile, le dos légèrement vouté, le visage impassible avec de grands yeux ouverts qui ne clignent pas. Quand il se déplace, il arbore une démarche mécanique, des gestes étriqués qui ressemblent d'une certaine manière à ceux d'un mime statique et qui produisent un effet comique et décalé. Par son corps exposé, son silence et sa gestuelle particulière, ES rappelle l'esthétique du cinéma muet burlesque, au sein duquel l'artiste devient le lieu de l'œuvre suivant une tradition foraine, comme le note Antoine de Baecque :

« C'est, en quelque sorte, le rôle historique confié au cinéma : prolonger les corps d'exception à l'écran, les reconstituer, les maintenir à l'image afin qu'ils soient toujours visibles même s'ils disparaissent des spectacles vivants [...] Max Linder, Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd incarnent la prise en charge et la mise en danger de son corps par le cinéaste, ce corps devenu son seul et unique instrument de spectacle. Le lieu de l'œuvre est devenu le corps même de l'artiste³² »

Dans le contexte des Palestiniens de l'intérieur, l'idée d'un « corps d'exception » rendu visible à travers le cinéma acquiert une dimension politique. Ces corps d'exception sont ceux qu'on ne veut pas voir au sein de l'État d'Israël. En

32- Antoine de Baecque, « Le lieu à l'œuvre, fragments pour une histoire du corps au cinéma », in *Vertigo : le corps exposé*, Revue, n°15, 1996, Éditions Jean-Michel Place, Paris, p.11-24.

exposant son corps muet, Suleiman résiste à cette assignation forcée de manière humoristique et avec autodérision tout en la soulignant par son silence qui est à la fois un silence d'aliénation, d'écoute et d'observation, mais aussi la matérialisation d'une identité incomplète, en construction.

La renaissance de l'invisible à l'écran s'accompagne donc d'une réflexion sur le langage et la représentation cinématographique : Suleiman emprunte les traits généraux du cinéma burlesque, mêlant ceux du muet à ceux du parlant. Nous retrouvons ainsi les cartons, le silence, une absence de narration classique, les gags, la répétition, les plans larges dans lesquels le corps mutique se place avec une gestuelle spécifique. Souvent comparé à Keaton et à Tati, Suleiman se rapproche du premier par son expression faciale et du second par son attitude face au monde, propre au nouveau burlesque tel que défini par Deleuze. Le corps ne génère plus une action, mais fonctionne comme le reflet d'un monde :

« Le nouveau burlesque ne vient plus d'une production d'énergie par le personnage, qui se propagerait et s'amplifierait comme naguère. Il naît de ce que le personnage se met (involontairement) sur un faisceau énergétique qui l'entraîne, et qui constitue précisément le mouvement du monde [...] »³³.

Suleiman adopte les caractéristiques de ce sous-genre de l'humour pour ses qualités subversives. En effet, le burlesque, apparu comme un genre littéraire avant d'être un genre cinématographique, est d'abord un geste de révolte, contre les règles et les conventions, le carcan social et représentatif, comme l'explique Emmanuel Dreux :

« Ils [les burlesques] incarnent une forme de refus. À quoi ? À tout ce qui nous entrave, par exemple et même à tout ce qui nous a entravé et nous entravera. [...] À y regarder de près, le comique burlesque au cinéma est toujours basé sur la gestuelle d'un ou plusieurs personnages. Silhouettes, allures, façons d'agir, de réagir, d'interagir et de se mouvoir qui ne sont jamais ordinaires et déclenchent les actions remarquables, les détours, les déplacements et destructions que sont les gags, comme autant de petits attentats ou de grands défis³⁴ ».

Au sein de son petit appartement newyorkais, ES met en œuvre cette stratégie de subversion. Il effectue des recherches en observant, écoutant et en inscrivant des notes sur l'écran de son ordinateur. Mais son entreprise prend des proportions incontrôlables : il déconstruit le système en révélant son caractère fictif, fait d'images et de discours fabriqués. Ainsi, au fur et à mesure que le film avance, Suleiman superpose dans l'espace filmique des voix, des images et du texte, rappelant l'usage qu'en fait l'artiste palestinienne Mona Hatoum dans sa vidéo expérimentale *Mesures de distance*³⁵ (1988). Alors que dans la vidéo de Hatoum,

33- Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, « Critique », p.89.

34- Emmanuel Dreux, *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, p. 13

35- Titre original: *Measures of Distance*.

les voix et les images se superposent et participent à la construction d'un récit sur l'exil et l'identité, dans *Hommage par assassinat* (1992), cet entassement provoque un effondrement du sens : chaque couche annihilant la précédente et dévoilant le silence derrière le vacarme des mots et des images. Par exemple, lorsque que nous entendons la voix de son amie Ella Shohat parlant de sa schizophrénie liée à son identité juive arabe, une citation de Hitler apparaît à l'écran en anglais et en hébreu comparant les Arabes à des singes. Suivent des images diverses issues de films hollywoodiens de guerre, de journaux télévisés, mais aussi un drapeau israélien accompagné de l'hymne national, et des images d'archives de fillettes palestiniennes apprenant à combattre. La voix d'Ella, qui représente un récit de soi, vient contredire par sa complexité toutes ces représentations, ces discours et ces symboles nationaux uniformisateurs et fictifs. ES tente de trouver un sens à tout cela, il cherche dans un dictionnaire arabe le sens de certains mots répétés dans les médias : « territorial », « terrorisme », « Irak », etc. Il note sur l'écran de son ordinateur certaines expressions journalistiques en relation avec le conflit israélo-palestinien : lutte armée, territoire occupé, etc. Le sens nous échappe, les mots et leurs définitions n'éclaircissent rien. ES contre-attaque en inscrivant des proverbes palestiniens qui ne seront traduits que dans le générique fin. Aussi, le gros plan sur la touche « retour³⁶ » de son clavier est un clin d'œil au droit au retour des Palestiniens. Par ce multilinguisme, Suleiman souligne le fait qu'il ne s'adresse pas à un public unique et homogène, déstabilisant ainsi le discours dominant et poursuivant son processus de déconstruction. Le corps silencieux de ES se transforme en réceptacle de voix et d'images, le texte allant jusqu'à s'inscrire sur son visage ou sur l'écran filmique. L'amoncellement mène à une explosion de sens. ES est excédé et l'exprime enfin dans un dernier texte à l'écran :

« Renommer le terrorisme. Se rappeler du terrorisme. Le renommer par son nom. L'appeler terrorisme encore. La nomination passive comme moyen de changement, d'action. Appelons les gens, plein de gens, des terroristes. Soyons tous des terroristes jusqu'à ce qu'on puisse être des hommes à nouveau. Et jusqu'à ce qu'on redevienne des terroristes à nouveau³⁷. »

L'absurdité du texte reflète son exaspération face à la représentation uniforme faite par les médias occidentaux qui fait de tous les Arabes des terroristes, dévoilant par ailleurs la faillite des mots et des discours.

Elia Suleiman achève son film par une séquence où ES se trouve dans une salle de montage. Un « bip » se fait entendre tandis que le drapeau palestinien apparaît sur les écrans ; il est suivi d'un carton noir sur lequel est inscrit « bientôt en salle³⁸ » et par des bruits de guerre. Par la suite, s'affiche sur les écrans un gros

36- Texte original : "Return".

37- Texte original: "To rename terrorism. To recall terrorism. To rename it by its given name. To call it terrorism again. Inactive naming as a mean for change, for action. Let us call all people, many people, terrorist people. Let us all be terrorist people until we can be people again. Until we are all terrorists all over again."

38- Texte original : "Coming Soon".

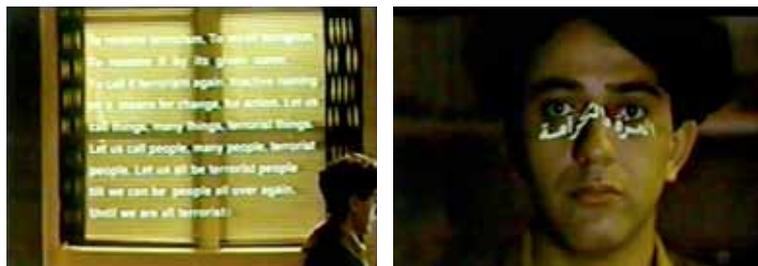


Figure 3 –
Photogrammes
du film *Hommage
par assassinat*

plan de Jésus, issu de la mini-série *Jésus de Nazareth*³⁹, qui proclame : « Que celui qui n’a jamais péché lui jette la première pierre ». Un plan d’archives provenant d’un journal télévisé apparaît, montrant des jeunes palestiniens en train de lancer des pierres. Jusqu’au bout Suleiman, à travers ES, manipule avec humour et dérision les images stéréotypées ; mais ici, il utilise ses images pour réaliser son propre film, et il y ajoute les symboles nationaux et religieux de son pays. Par cette mise en abyme, il complète son entreprise d’autodérision en parodiant son propre discours de *réalisateur palestinien*. Cette remise en question n’est pas destructive mais régénératrice. En effet, en se réappropriant de manière burlesque ces images, Suleiman les libère de leur caractère figé et éculé. Il leur donne une vie nouvelle, un caractère ludique et libérateur les faisant dialoguer ensemble pour les déconstruire, les remodeler et créer une multitude de sens possible à contre-courant du discours dominant ou d’un discours nationaliste réducteur et uniformisateur. En effet, Suleiman sort des sentiers battus en produisant un discours émancipateur qui ouvre de nouvelles pistes de réflexion autour du discours qu’un *Palestinien* est tenu de tenir.

Avec *Hommage par assassinat* (1992), Elia Suleiman instaure les bases de son esthétique. À partir du corps silencieux et burlesque de ES, Suleiman détourne son statut de sans-voix invisible avec autodérision, alliant ainsi le silence à l’humour – l’arme des sans-voix – pour créer une esthétique de résistance subversive qu’il adoptera et perfectionnera dans ses trois longs métrages ultérieurs.

En guise de conclusion, la citation ci-dessous de Hamid Dabashi analyse de manière pertinente l’approche cinématographique de Suleiman à travers ce qu’il nomme la *frivolité* :

« Au cœur du cinéma d’Elia Suleiman réside un humour noir, la frivolité d’une colère transformée en rire, une crise de mimesis (comment et avec quelle langue peut-on parler du méprisable vol des sionistes) transformée en puissance visuelle et artistique. Ce que nous voyons dans le cinéma d’Elia Suleiman est le moment décisif où la profondeur de la tragédie se transforme en comédie, la comédie rencontre l’absurdité [...] A travers le récit non-linéaire et les staccatos visuels de son cinéma, Elia Suleiman a finalement trouvé une manière de raconter l’histoire palestinienne, celle d’une dépossession et d’un désespoir continu, avec un espoir

³⁹- *Jesus of Nazareth* est une mini-série mondialement connue réalisé par Franco Zeffirelli en 1977.

qui parle de désespoir, avec un rire qui cache la colère [...] Le cinéma d'Elia Suleiman est la vengeance du rire joyeux sur la mendicité obscène⁴⁰ ».



Figure 4– Photogrammes du film
Hommage par assassinat

Bibliographie

Ouvrage

- ANAUD Marie, *L'humour, entre le rire et les larmes – Traumatismes et résiliences*, Paris, Odile Jacob, 2014.
- ANDERSON Benedict, *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983, New York et Londres, Verso, 2006.
- BARKAT Sidi Mohamad, *Le corps d'exception. Les artifices du pouvoir colonial et la destruction de la vie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.
- BAUDRILLARD Jean, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991.
- CHION Michel, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, Éditions du Seuil, « Essais », 1988.
- DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique » 1985.
- DOLAR Malden, *A Voice and Nothing more*, Cambridge, Londres, The Mit Press, 2006, « Short circuits series ».

40- Hamid Dabashi (dir.), « In Praise of Frivolity, on the Cinema of Elia Suleiman », In *Dreams of a Nation, on Palestinian cinema*, p.143 : “At the heart of Elia Suleiman’s cinema dwells a dark humor, the frivolity of a pointed anger mutated in laughter, a crisis of mimesis (how and with what language can one speak of the despicable thievery of Zionism) uplifted to the creative core of a visual artisty. [...] In the non-narrative lineage and visual staccatos of his cinema, Elia Suleiman has finally found a way of telling the Palestinian tale of dispossession and despair without interruption or denial, with a hope that speaks of hopelessness, with a laughter that hides the anger, [...] Elia Suleiman’s cinema is the revenge of joyous laughter on obscene mendacity.”)

- DREUX Emmanuel, *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- FANON Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte & Syros, 2002.
- FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, « Collection Folio/Histoire », 1993.
- FRODON Jean-Michel, *La projection nationale : cinéma et nation*, Paris, éditions Odile Jacob, 1998.
- GRESH Alain, *Israël Palestine, vérité sur un conflit*, Paris, Fayard, 2001.
- DEVI Gayatri et RAHMAN Najat, *Humor in Middle Eastern Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 2014.
- GERTZ Nurith et KHELEFI Georges, *Palestinian Cinema – Landscape, Trauma and Memory*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2008.
- HENNEBELLE Guy et KHAYATI Khemais, *La Palestine et le cinéma*, Paris: Editions du Centenaire, 1977.
- KHALIDI Rachidi, *Palestinian Identity, The Construction of Modern National Consciousness*, New York, Columbia University Press, 2010.
- KHATIB Lina, *Filming the Modern Middle East*, Londres et New York: I.B.Taurus, 2006.
- KRONFOL Ramla, *Représentations et quêtes identitaires dans le cinéma palestinien de 1967 à nos jours*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, dirigée par Mme Laurence Schifano, soutenue le 14 janvier 2010.
- NAFICY Hamid, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2001.
- PAPPE Ilan, *The Forgotten Palestinians, A History of the Palestinians in Israel*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2011.
- RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- SANBAR ELIAS, *Figures du palestinien, identité de origines, identité de devenir*, Paris, Gallimard, « Essais », 2005.
- SIBONY Daniel, *Les sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob, 2010.

Ouvrage collectif

- DABASHI Hamid (dir.), *In Dreams of a Nation: on Palestinian Cinema*, London-New York, Verso, 2006.

Chapitre dans ouvrage collectif

- BOULLY Fabien, « Les effets d'une autofiction », In Jean-Pierre Esquenazi et André Gardies (dir.), *Le je à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- DABASHI Hamid (dir.), « In the Praise of Frivolity: On the Cinema of Elia Suleiman », In *Dreams of a Nation: on Palestinian Cinema*, Londres et New York, Verso, 2006, p.131-162.
- SAID Edward, « Préface », In Hamid Dabashi (dir.), *Dream of a Nation, On Palestinian Cinema*, Londres et New York, Verso, 2006, p.2-3.

Articles

- ALESSANDRINI Anthony, « Elia Suleiman's Time », [entretien avec Elia Suleiman], In *Jadaliyya*, Beyrouth, Jadaliyya, 2011 [En ligne]. Lien: <http://www.egypt.jadaliyya.com/pages/index/1021/elia-suleimans-time> (consulté le 20 mai 2016)

- BOURLOND Anne, « A Cinema of Nowhere », [entretien avec Elia Suleiman], In *Journal of Palestine Studies*, hiver 2000, Vol. 29, n°2, p.97, [En ligne]. Lien : <http://links.jstor.org/sici?sici=0377919X%28200024%2929%3A2%3C95%3AACON%3E2.o.CO%3B2-O>
- DE BAECQUE Antoine, « Le lieu à l'oeuvre, fragments pour une histoire du corps au cinéma », In *Vertigo : le corps exposé*, n°15, 1996, Paris, Jean-Michel Place, p.11-24.
- ERICKSON Steve, « A breakdown of communication : Elia Suleiman talks about 'Divine Intervention', In *Indiewire*, New York, Indiewire, 12 janvier 2003, [En ligne]. Lien http://www.indiewire.com/article/a_breakdown_of_communication_elia_suleiman_talks_about_divine_intervention
- HUTCHEON Linda, « Ironie et Parodie : Stratégie et Structure », In *Poétique: Revue de Theorie et d'Analyse Littéraires* 9.36, 1978, Paris, Éditions du Seuil, [En ligne]. Lien: <http://hdl.handle.net/1807/10265> (consulté le 10 Octobre 2016)
- KAGANSKI Serrge, « Elia Suleiman – Intervention divine », [entretien avec Elia Suleiman], In *Les Inrockuptibles*, Novembre 2002, [En ligne]. Lien : <https://www.lesinrocks.com/2002/10/02/cinema/actualite-cinema/elia-suleiman-intervention-divine/>(consulté le 20 octobre 2015)
- KAUFMAN Anthony, « Seven Questions to Elia Suleiman, Director of Chronicle of a Disappearance », In *Indiewire*, mars 1997, [En ligne]. Lien: <http://www.indiewire.com/1997/03/seven-questions-for-elia-suleiman-director-of-chronicle-of-a-disappearance-83546/>
- MERIGUAU Pascal, « Elia Suleiman, Universal Film Maker », [entretien avec Elia Suleiman], [En ligne]. Lien : http://www.corniche-group.com/staticfiles/pdf/Elia_Suleiman___Universal_Film_Maker.pdf (consulté le 10 décembre 2015).
- MOURE José, « Du silence au cinéma », In *MEI « Médiation et information »*, n°9, 1998, p.24-38.
- PROKHORIS Sabine et WAVELET Christophe, [Entretien avec Elia Suleiman], In *Vacarme*, mai 1999, n°08, [En ligne]. En ligne : www.vacarme.org/article107.html (consulté le 30 avril 2016).
- RENZI Eugénio et THIRION Antoine, « Le spectacle des occupés », [entretien avec Elia Suleiman], In *Cahiers du cinema*, Paris, 2009, p.34-35.
- SAID Edward, « Permission to narrate », In *Journal of Palestine Studies*, automne 1984, vol. 13, n°3, p. 27-48, Californie, Journal of Palestine Studies, [En ligne]. Lien: <http://www.jstor.org/stable/2536688> (consulté le 2 février 2014).
- SALTI Rasha, « From Resistance and Bearing Witness to the power of the Fantastical: Icons and Symbols in Palestinian Poetry and Cinema », In *Third Text*, Londres: Routledge, 2010, [En ligne], Lien : <http://dx.doi.org/10.1080/09528820903488893> (consulté le 10 mai 2016).
- Fabrice Schurmans, « De quel postcolonial parle-t-on ? Intervention divine d'Elia Suleiman », e-cadernos ces, 2014, [En ligne]. Lien : <http://eces.revues.org/1854> (consulté le 4 mai 2019).
- TAWIL-SOURI Helga, « Coming Into Being and Flowing Into Exile: History and Trends in Palestinian Film-Making », In *Nebula*, Juin 2005, [En ligne]. Lien : <http://www.nobleworld.biz/images/Tawil.pdf>

- TAWIL-SOURI Helga, « Cinema as the Space to Transgress Palestine's Territorial Trap », In *Middle East Journal of Culture and communication* 7, 2014, p.169-189, [En ligne], Disponible sur:
https://www.academia.edu/7465711/Cinema_as_the_Space_to_Transgress_Palestines_Territorial_Trap
- WHITE Rob, « Sad Times: An Interview with Elia Suleiman », [entretien avec Elia Suleiman], In *Film Quarterly*, Vol.64, n°1, Californie, University of California, 2010, p.38-45, [En ligne]. Lien: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/FQ.2010.64.1.38> (consulté le 30 avril 2016).

Œuvres audiovisuelles

Filmographie d'Elia Suleiman

- *Introduction à la fin d'un argument : Parler pour soi-même, Parler pour les autres* (Dir. Elia Suleiman et Jayce Salloum, 40min, 1990, New York) Lien :
<https://www.youtube.com/watch?v=Jl3AeaRUUhk>
- *Hommage par assassinat* (Dir. Elia Suleiman, 25min, 1992, New York). Lien :
<https://www.youtube.com/watch?v=L25WIRh6OII>
- *Chronique d'une Disparition* (Dir. Elia Suleiman, 1996, Israël/Palestine).
- *Intervention divine* (Dir. Elia Suleiman, 2002, France/Germany/Palestine).
- *Le temps qu'il reste* (Dir. Elia Suleiman, 2009, France/Italy/Belgium/United Kingdom).

Filmographie supplémentaire

- *Brève rencontre avec Godard, ou le cinéma comme métaphore*, (Dir. Ghassan Salhab, 40min, 2005, Paris,)
- *Measures of distance* (Dir. Mona Hatoum, 1998, New York).

ABSTRACT | This article questions the link between the aesthetics of silence shaped by Suleiman and his quest for identity. Through the analysis of the second short film by this Palestinian director, *Homage by Assassination* (1992) we will underline this aesthetic and its stakes. In this film, Elia Suleiman incarnates ES, the silent character who appears for the first time on screen; he will be present in his three subsequent feature films. The story takes place one night during the Gulf War in a New York apartment where ES investigates the notion of identity. We will introduce the notion of silent auto-fiction before analysing how the offbeat and subversive aesthetic that combines silence and humour establishes a critical distance that allows us to both deconstruct imposed identity patterns and opens up a space for reflection around the construction of national identity. Suleiman diverts his status as an invisible voiceless person and questions the alternatives and discourses necessary for an appropriation of his identity.

KEYWORDS | Silence – Palestinian Cinema – Identity – Autofiction – Elia Suleiman – *Homage by Assassination*.

ملخص | تستخلص هذه المقالة من ورقة بحثية بعنوان: ”الصمت في سينما إيليا سليمان – أن تكون أولاً تكون فلسطينياً» والتي تبحث في العلاقة بين جماليات الصمت التي شكلها سليمان في سعيه وراء الهوية. سوف نحدد ملامح هذه الجماليات ومجازاتها من خلال فيلم سليمان القصير الثاني: التآبين اغتيالاً. في هذا الفيلم يتقمص سليمان شخصية إ.س. الصامتة التي تظهر على الشاشة لأول مرة، وسوف نراها بعد ذلك في ثلاثة أفلام طويلة متوالية. تدور القصة في ليلة واحدة من ليالي حرب الخليج في شقة إ.س. في نيويورك، حيث يبحث في مفهوم الهوية. سوف نقدم لمفهوم الرواية الذاتية الصامتة قبل أن نحلل كيف تجمع هذه الجماليات، الخارجة عن وقع السرد بكونه بوحاً، كيف تجمع بين الصمت والفكاهة لترسيخ مسافة نقدية تسمح لنا بتفكيك أنماط الهوية المفروضة، وتفتح مجالاً للتأمل حول بناء الهوية الوطنية في غياب الدولة/ الأمة. يصب سليمان وضعه كإنسان فاقد لصوته في قنوات البحث عن خطاب بديل ضروري لإعادة تموضع هويته.

كلمات مفتاحية | الصمت – السينما الفلسطينية – الهوية – إيليا سليمان

NOTICE BIOGRAPHIQUE | Sandra Fatté est monteuse, réalisatrice et chercheuse. Après des études en cinéma à l'Académie Libanaise des Beaux-Arts (ALBA), elle a fait des études en cinéma à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth. Au niveau professionnel, elle a occupé divers postes dans des productions audiovisuelles libanaises variées (cinéma, publicité et télévision). Actuellement, elle travaille essentiellement en tant que monteuse ; son travail comprend des documentaires de création et des films-essais ainsi qu'un long-métrage de fiction.