

DOSSIER THÉMATIQUE :

Carnets filmiques, carnets sonores : des essais intimes et collectifs

« VOI(E)X DE L'EXIL, FORMES DE LA PENSÉE : LE CINÉMA-ESSAI DE BORHANE ALAOUÏÉ

Elie Yazbek

Farah Alhashem

Université Saint-Joseph de Beyrouth

Abstract | Cet article propose une étude approfondie du cinéma de Borhane Alaouié, figure majeure du cinéma libanais moderne, en l'inscrivant dans la tradition du film-essai. À travers l'analyse de *Lettre d'un temps d'exil*, *À toi où que tu sois* et *Khallas*, il explore comment l'exil, la mémoire blessée et la pensée fragmentaire structurent l'esthétique et l'éthique du cinéaste. L'exil y est envisagé non seulement comme une condition géopolitique, mais comme un état intérieur, une forme de doute permanent qui façonne les voix, les récits et les images. L'étude met en lumière l'importance de la voix off, du fragment, du montage-mémoire et de l'adresse épistolaire, tout en situant l'œuvre d'Alaouié dans un dialogue avec d'autres cinéastes libanais, arabes et internationaux. Une attention particulière est accordée à la présence discrète mais fondamentale de la Palestine comme mémoire partagée. L'ensemble montre un cinéma où penser, témoigner et résister s'entrelacent.

Mots-clés | Exil, mémoire, film-essai, voix off, fragmentation

Abstract | This article offers a comprehensive study of Borhane Alaouié's work, a central figure in modern Lebanese cinema, situating it within the tradition of the essay film. Through an analysis of *Lettre d'un temps d'exil*, *À toi où que tu sois*, and *Khallas*, it examines how exile, wounded memory, and fragmentary thought shape the filmmaker's aesthetic and ethical approach. Exile is explored not only as a geopolitical condition but as an interior state, a persistent uncertainty that structures voices, narratives, and images. The study highlights the importance of voice-over, fragmentation, memory-driven editing, and epistolary address, while positioning Alaouié's work in dialogue with other Lebanese, Arab, and international filmmakers. Special attention is given to the discreet yet foundational pre-

sence of Palestine as a shared memory and shadow motif. The article ultimately reveals a cinema where thinking, witnessing, and resisting merge into a singular poetic and political gesture.

Keywords | Exile, memory, essay film, voice-over, fragmentation

L'exil, en tant que condition humaine, est souvent perçu comme une expérience de déracinement et de perte, mais il peut également être une source de réflexion profonde et de créativité. Edward Saïd, dans son ouvrage *Reflections on Exile and Other Essays*, décrit l'exil comme une «condition irrémédiable de l'âme» qui engendre une perspective unique sur le monde.¹ Cette perspective est marquée par une tension constante entre l'appartenance et l'altérité, entre le désir de retour et la reconnaissance de l'impossibilité de ce retour. Hamid Naficy, dans *An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*, souligne que les cinéastes en exil développent une forme de cinéma «accentué» qui reflète cette dualité, en intégrant des éléments de leur culture d'origine tout en s'adaptant à leur nouvelle réalité.² Ainsi, l'exil devient non seulement un thème central mais aussi une matrice esthétique et existentielle, influençant profondément les formes de représentation et les modes de narration.³

Chez Borhane Alaouié, la question de l'exil se manifeste de manière tangible dans son œuvre cinématographique. Alaouié, cinéaste central dans l'histoire du cinéma libanais contemporain, a construit une œuvre modeste et capitale, où l'exil condense à la fois les dislocations du territoire, les effets de la guerre qui a duré de 1975 à 1990, et les tensions entre appartenance et altérité. Formé à l'INSAS de Bruxelles, actif dès les années 1970 avec son premier long-métrage *Kafr Kassem* (1975), il n'a cessé d'interroger, par l'image, les fractures de l'histoire collective libanaise et arabe. La guerre libanaise avec ses multiples phases, ses violences intercommunautaires et ses effets de fragmentation sociale et territoriale, constitue une toile de fond omniprésente de son œuvre. Elle a généré une expérience d'exil intérieur comme extérieur, dont les traces imprègnent durablement ses personnages et ses récits. Alaouié en capte les rémanences : la perte de repères des survivants, la ville défigurée, les gestes suspendus. Il s'agit moins de documenter les événements que de rendre perceptible ce qu'ils laissent derrière eux – une mémoire trouble, une perte d'orientation, un arrachement identitaire. Cette approche singulière fait de son cinéma un lieu de résistance contre l'oubli et l'effacement, mais aussi un espace de méditation sur les conditions mêmes de la représentation durant et après la guerre. Car la guerre libanaise ne laisse pas seulement des ruines visibles, elle transforme en profondeur les moyens mêmes de représenter : que peut-on encore montrer, et comment, quand la parole est minée, que les images sont instrumentalisées, et que les récits sont traversés par le soupçon ou la propagande ? Alaouié s'inscrit dans cette interrogation éthique et esthétique, en questionnant les formes classiques de narration, et en cherchant des modes

1- Saïd Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, p. 173.

2- Naficy Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001, p. 22-30.

3- Cette réflexion pourrait être élargie à d'autres théoriciens de la diaspora et de l'identité fragmentée. Stuart Hall, par exemple, souligne que l'identité diasporique n'est pas une essence fixe mais un processus en devenir, marqué par des discontinuités et des recompositions (*Cultural Identity and Diaspora*, 1990). Paul Gilroy, dans *The Black Atlantic* (1993), met en avant la circulation et l'hybridité des cultures exilées, qui inventent des formes inédites de mémoire collective.

d'adresse indirects, fragmentaires, introspectifs. Son cinéma invente ainsi des formes de témoignage qui ne disent pas la guerre frontalement, mais en révèlent les effets persistants sur les subjectivités, les corps, les voix et parfois les silences.

Par ailleurs, la notion de *forme de pensée* est centrale dans le cinéma de Borhane Alaouié. Son approche cinématographique ne cherche pas à raconter une histoire de manière linéaire, mais à réfléchir en filmant. Elias Khoury, dans *La Porte du soleil*, explicite cette idée en écrivant : «Samih parlait sans arrêt de son rêve d'écrire un livre qui n'aurait ni début ni fin. Une épopée, disait-il. L'épopée du peuple palestinien. Il commencerait par raconter les détails de la grande expulsion de 1948. Il disait toujours que nous ne connaissions pas notre histoire, qu'il fallait réunir les histoires de chaque village afin que chaque village demeure vivant dans notre mémoire»⁴. Ce rêve de Samih reflète la quête d'Alaouié pour une forme de cinéma qui ne se contente pas de narrer mais qui pense, qui interroge, qui décentre. Alaouié, comme Khoury, cherche à capturer les fragments de mémoire et les histoires individuelles pour construire une mosaïque de l'expérience collective de l'exil.

Jacques Rancière, de son côté, affirme que « l'art est cette manière de faire voir qu'il y a quelque chose à penser là où il n'y a rien à comprendre »⁵. Loin de transmettre un savoir, le cinéma d'Alaouié reconfigure les régimes du sensible, produit des écarts, redistribue les possibles de la perception : il propose une forme ouverte, qui invite le spectateur à suspendre ses certitudes, à faire l'expérience du temps et de la mémoire autrement.

À la différence de certains de ses contemporains qui ont fait de la guerre libanaise une matière spectaculaire ou dramatique, Alaouié privilégie des formes lentes, épurées, souvent introspectives. Il filme l'absence, la mémoire blessée, les traces fragiles du lien rompu. Son cinéma est traversé par une tension constante entre l'expérience intime et l'histoire collective, entre la voix personnelle et les ruines partagées. Dans ses films, le corps exilé, la ville éclatée, la parole hésitante deviennent les signes d'une modernité inquiète. À travers l'exil, c'est aussi une forme de cinéma qu'il réinvente, un cinéma-essai où la pensée prime sur le récit, et où l'émotion naît du geste autant que du mot. Cette démarche culmine dans une trilogie (non officielle) intitulée : *Lettre d'un temps d'exil* (1990) et *À toi où que tu sois* (2001), deux essais filmiques en forme de lettres intimes, et qui seront prolongés par le long métrage *Khallas* (2007), fiction du non-retour qui radicalise les impasses déjà esquissées. Chacun de ces films constitue une variation sur le

4- Khoury Elias. *La porte du soleil*, Arles : Actes Sud, 2002, p. 20.

5- Rancière Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008, p. 16.

même motif de l'arrachement, du désenchantement et de la quête inaboutie d'un lieu à habiter.⁶

Plus qu'un simple dispositif filmique, ces trois œuvres s'inscrivent dans une tradition du film-essai telle que l'ont pensée Hans Richter,⁷ Chris Marker,⁸ Trinh T. Minh-ha,⁹ mais aussi Agnès Varda¹⁰ et Harun Farocki.¹¹ Ces cinéastes ont tous exploré des formes de narration éclatées et réflexives, avec un cinéma de la voix (personnelle et collective), du fragment, du doute, qui préfère la pensée en mouvement à la narration close.

Un cinéma de la voix

Dans les deux essais filmiques de Borhane Alaouié, la voix off constitue bien plus qu'un simple outil narratif : elle devient le vecteur principal d'une subjectivité inquiète, d'une mémoire blessée, d'un dialogue impossible. En choisissant de s'adresser à un destinataire souvent absent (le Liban dans *Lettre d'un temps d'exil*, un ami resté en exil dans *À toi où que tu sois*), Alaouié ancre sa parole dans un registre épistolaire et intime. Cette voix personnelle – souvent la sienne propre – incarne une forme de cinéma « parlé de l'intérieur », à l'opposé du commentaire explicatif ou surplombant. Elle épouse les silences, les respirations, les hésitations, rendant audible le tremblement du monde vécu. On pense à Marguerite Duras, pour qui la voix off est un lieu de mémoire et de fiction mêlées : elle pense, elle éprouve, elle ne commente pas – elle engage. Cette approche trouve également des résonances dans *News from Home* de Chantal Akerman, où des lettres lues par la cinéaste elle-même tissent un lien fragile entre New York et Bruxelles, entre le présent filmé et l'intimité familiale. De même, chez Fernando Solanas, dans *Mémoire d'un saccage* (2004), la voix off prend la forme d'une lettre ouverte au peuple argentin, conjuguant mémoire collective, indignation et douleur personnelle. Ces voix adressées, hésitantes ou engagées, participent toutes d'une esthétique du lien fragile, du récit en suspens, que le cinéma d'Alaouié incarne avec une intensité singulière.¹²

6- On pourrait rapprocher cela de certaines démarches cinématographiques où l'exil et la mémoire traumatique sont au centre : *Calendar* (1993) et *Ararat* (2002) d'Atom Egoyan sur la diaspora arménienne ; *S21, la machine de mort khmère rouge* (2003) et *L'Image manquante* (2013) de Rithy Panh sur le génocide cambodgien ; ou encore *Le Regard d'Ulysse* (1995) de Theo Angelopoulos sur la mémoire balkanique. Dans tous ces cas, le cinéma devient un lieu de deuil et de pensée, où la fragmentation formelle traduit la difficulté de dire l'histoire.

7- Richter Hans. *The Film Essay*. New York : Museum of Modern Art, 1940, 15 min.

8- Marker Chris. *Sans Soleil*. Paris : Argos Films, 1983, 100 min.

9- Trinh T. Minh-ha. *Surname Viet, Given Name Nam*. San Francisco : Women Make Movies, 1989, 108 min.

10- Varda Agnès. *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Paris : Ciné-Tamaris, 2000, 82 min.

11- Farocki Harun. *Images of the World and the Inscription of War*. Berlin : Harun Farocki Filmproduktion, 1988, 75 min.

12- On pourrait évoquer, à propos de cette esthétique vocale, le travail de théorique Trinh T. Minh-ha, qui insiste sur la « voix en creux » dans *Woman, Native, Other* (1989), comme lieu d'une subjectivité fragmentée qui refuse l'autorité discursive. Cette perspective permet de lire la voix d'Alaouié comme une résistance au discours dominant, un espace de vulnérabilité assumée.

Un cinéma du fragment

Le travail d'Alaouié est fondamentalement discontinu, éclaté, morcelé. Les deux documentaires sont construits sur une juxtaposition de portraits, de lieux, de moments, sans véritable fil narratif linéaire. Cette poétique du fragment reflète à la fois la dispersion des exilés, l'éclatement de la mémoire collective, et la difficulté de construire un récit stable à partir d'un passé traumatique. Ce choix formel est aussi éthique : refuser l'unité, c'est reconnaître la complexité irréconciliable des existences exilées.

Le montage chez Alaouié ne vise pas l'effet mais la persistance de l'émotion : chaque fragment est agencé selon une logique qui épouse le rythme du souvenir, laissant advenir l'inachevé, l'interruption, la réminiscence plutôt que la résolution. On est devant un « montage-mémoire » où la temporalité reste hantée par le passé, et le spectateur se trouve invité à ressentir les traces affectives, les silences et les points de suspension qui font du film un espace où la mémoire ne se ferme jamais tout à fait.

Dans la tradition du film-essai, comme le rappelle Laura Rascaroli dans *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*,¹³ le fragment est une modalité du doute et de la pensée – un refus du système au profit de la constellation. On retrouve cette esthétique du discontinu chez Trinh T. Minh-ha, dans *Surname Viet, Given Name Nam* (1989), où le film déconstruit les codes du documentaire classique en juxtaposant témoignages, mises en scène et citations politiques. Le montage, non linéaire et réflexif, donne à entendre des voix multiples, parfois contradictoires, qui mettent en crise la notion d'identité fixe. Le film interroge la mémoire diasporique vietnamienne depuis les États-Unis, en articulant langue, silence et performativité du témoignage. Le spectateur est volontairement dérouté, invité à une lecture active, attentive aux ruptures et aux écarts – comme dans le cinéma d'Alaouié, où chaque fragment fait signe vers une totalité manquante, jamais accessible.

De même, chez Jean-Daniel Pollet, *Méditerranée* (1963) repose sur un montage cyclique et poétique de séquences disparates : des temples antiques, un accouchement, des paysages méditerranéens, une opération chirurgicale... Le commentaire off, écrit par Philippe Sollers, ne décrit pas mais propose des résonances sensibles entre les images. L'expérience est sensorielle, méditative, ouverte. Cette forme « sans récit », où le sens émerge par association plutôt que par enchaînement logique, rejoint les tentatives d'Alaouié pour penser le trauma, l'exil et la mémoire sans les réduire à une causalité explicite. Chez l'un comme

13- Rascaroli Laura. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres: Wallflower Press, 2009, p. 23–25.

chez l'autre, le fragment n'est pas une limite, mais une forme d'intelligence du monde, morcelée mais pas dispersée, inachevée mais pas incohérente.¹⁴

Un cinéma du doute

Loin de toute posture affirmative, le cinéma d'Alaouié est un cinéma du doute. Doute sur la possibilité du retour, doute sur la parole elle-même, doute sur le pays, la guerre, la paix. La voix off elle-même hésite, cherche, reformule : elle n'affirme rien, elle questionne l'expérience. Ce doute est constitutif de la condition diasporique telle que l'a pensée Edward Saïd dans *Reflections on Exile and Other Essays*,¹⁵ où l'exilé vit dans un entre-deux permanent, sans territoire fixe. En intégrant ce doute à sa forme cinématographique, Alaouié rejoint une tradition moderniste du cinéma dans laquelle l'image n'est plus l'illustration d'un savoir, mais un espace de trouble. Le montage elliptique, les plans fixes prolongés, les absences de musique ou de transitions créent une atmosphère d'incertitude formelle qui reflète le désarroi existentiel. Il ne s'agit pas de combler les vides, mais de les faire résonner. Cette approche rejoint celle de cinéastes comme Joris Ivens, notamment dans *Une histoire de vent* (1988), où le cinéaste mêle autobiographie, poésie et politique dans une forme essayistique ouverte, faite de digressions, d'images hétérogènes et de voix intérieure. Ce film, construit autour du voyage de l'auteur en Chine, ne cherche pas à délivrer un message univoque, mais à faire surgir le sens par le trouble, les correspondances sensibles et les silences. Ivens, comme Alaouié, conçoit l'image non comme illustration d'un savoir mais comme interrogation mouvante du réel, où l'incertitude devient une modalité essentielle de l'expérience filmique.

La proximité avec Chantal Akerman dans *D'Est* (1993), où le doute et l'attente s'expriment dans la durée des plans et l'absence de narration explicite, s'impose. De même, chez Béla Tarr,¹⁶ le doute s'incarne dans le temps étiré, dans les silences, dans une errance qui refuse toute résolution. Ces cinéastes, comme Alaouié, élaborent un cinéma où l'incertitude est constitutive de la forme elle-même.

Un cinéma de la pensée en mouvement

Enfin, le film-essai chez Alaouié est un dispositif de pensée : il ne cherche pas à raconter mais à réfléchir en filmant. À rebours de toute volonté démonstrative, son cinéma procède par déplacement, par glissement, par mise en suspens des évidences. Jean-Luc Nancy, dans *La pensée dérobée*,¹⁷ parle de la pensée comme d'un «pas de côté», un geste qui décentre, qui trouble, qui rend visible

14- Ce recours au fragment rappelle des pratiques artistiques contemporaines autour de la mémoire, notamment chez Chris Marker dans *Sans Soleil* (1983) ou encore chez Abbas Kiarostami, dont les films (*Close-Up*, *Le Goût de la cerise*) travaillent le discontinu et l'inachevé comme forme de pensée. L'hétérogénéité y devient un outil critique, qui refuse l'illusion de totalité.

15- Saïd Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, p. 173- 186.

16- Tarr Béla. *Sátántangó*. Budapest : Mokép, 1994, 450 min.

17- Nancy Jean-Luc. *La pensée dérobée*. Paris : Galilée, 2001, p. 33-40.

ce qui échappe. Ce déplacement est précisément à l'œuvre chez Alaouié, qui refuse la linéarité, déjoue les attentes narratives, et ouvre un espace pour l'indécidable. Ce cinéma pense en articulant images et voix dans une logique associative, presque musicale. On retrouve ici l'héritage de Dziga Vertov ou de Godard, pour qui le montage est une forme de pensée. On pourrait également évoquer Patricio Guzmán, notamment dans *Nostalgie de la lumière* (2010), où le cinéaste chilien mêle histoire personnelle, mémoire collective et cosmologie pour interroger les cicatrices laissées par la dictature. Le montage y est une forme d'exploration sensible, mêlant voix off intime, paysages désertiques et archives, dans une logique de méditation qui rejoint celle d'Alaouié. Comme ce dernier, Guzmán refuse la linéarité au profit d'une pensée fragmentaire, où le cinéma devient espace de questionnement existentiel et politique. Chez ce dernier, cette pensée reste toujours en chemin, ouverte, inachevée, inquiète, à l'image de l'exil lui-même.

Lettre d'un temps d'exil : la voix comme mémoire fragmentée

Réalisé en 1990, à la toute fin de la guerre civile libanaise, *Lettre d'un temps d'exil* est tourné alors que Borhane Alaouié vit entre la France et la Belgique. Le film prend la forme d'un essai épistolaire, une lettre cinématographique adressée au Liban, pays duquel il est éloigné physiquement, mais dont l'empreinte hante chaque plan, chaque voix. C'est à travers une série de portraits d'exilés — amis, intellectuels, artistes — que le cinéaste élabore une réflexion sur l'arrachement, la mémoire, et le lien blessé à la terre natale.

La structure du film épouse les ruptures biographiques des individus filmés, leurs hésitations, leurs pertes. Il n'y a ni didactisme ni contextualisation systématique : les noms ne sont pas toujours précisés, les lieux sont flous, les récits restent partiels. Ce choix esthétique construit une forme d'adresse indirecte, où le spectateur doit recomposer le sens. Le film avance par éclats de souvenirs, de phrases suspendues, de regards absents. Le récit se fait polyphonique : chaque voix vient troubler l'autre, superposer son exil particulier à celui des autres, jusqu'à faire émerger une mémoire collective décomposée, dissonante.

La voix off de Borhane Alaouié, omniprésente, agit comme un contrepoint affectif. Elle est à la fois auteur et témoin, ami et étranger, poète et archiviste. Son ton est doux, parfois las, souvent hésitant. Elle parle lentement, laisse des suspensions s'installer, comme si le mot juste se dérobaient sans cesse. Cette voix, d'un usage sobre mais décisif, transforme le film en espace d'intimité partagée. Elle ne cherche pas à convaincre : elle partage un état – celui de l'incertitude, du désenchantement, de la fidélité impossible. La voix d'Alaouié, bien plus qu'un commentaire, est une trace d'existence, une mémoire sonore du lien rompu.

Esthétiquement, *Lettre d'un temps d'exil* utilise un montage discret mais précis, où l'image et le son se croisent parfois sans coïncider. Les plans sont souvent fixes, peu spectaculaires, accordant une place centrale à l'écoute. Le regard du

cinéaste privilégie la distance respectueuse. Il ne scrute pas, il accompagne. Il filme les exilés dans leur environnement quotidien : appartements, cafés, rues européennes... des espaces à la fois anonymes et chargés de mélancolie. Ces lieux sont souvent filmés dans une lumière douce, hivernale, comme si le temps était suspendu. Le film semble habité par une suspension douloureuse, à l'image d'un pays qui ne finit pas de sortir de la guerre.

Ce film s'inscrit dans la tradition du cinéma de la correspondance, la lettre est moins une tentative de réconciliation qu'un geste de survie symbolique. Il ne s'agit pas de revenir au pays, mais d'y maintenir une voix. Dans cet espace de deuil latent, l'exil n'est pas dépassé : il est habité, travaillé, rendu visible. *Lettre d'un temps d'exil* est un film sur l'impossible réparation, sur les affects transfrontaliers, sur les formes de parole qui survivent à la catastrophe. En cela, il constitue une œuvre d'une puissance discrète, mais essentielle, dans l'histoire du cinéma libanais.

À toi où que tu sois : retour sans illusion

Tourné en 2001, *À toi où que tu sois* constitue une suite directe, autant esthétique qu'intellectuelle, de *Lettre d'un temps d'exil*. Le film reprend le mode de la lettre filmée, mais l'adresse cette fois à un ami, Karim, resté en exil. Alaouié, de retour à Beyrouth, filme un pays profondément transformé, dans lequel la reconstruction physique des lieux masque une désorientation plus profonde. Le Liban qu'il retrouve est officiellement en paix, mais cette paix apparaît fragile, artificielle, presque mensongère. Le film interroge ce que signifie « rentrer » après la guerre : revenir, mais où ? et dans quel monde ?

Beyrouth n'apparaît plus comme une ville à habiter, mais comme un lieu de déambulation fantomatique. Elle est filmée en pleine reconstruction, mais semble vidée de son histoire et devient elle-même une figure emblématique de l'exil : un exil intérieur, une perte de repères au sein même du territoire natal. Silencieuse et désorientée, Beyrouth est perçue comme un double mental du déracinement : il ne s'agit plus de quitter son pays, mais de ne plus pouvoir y revenir — même en y étant présent physiquement. Alaouié éprouve et raconte dans ce film l'expérience du non-retour, du chez-soi qui n'est plus. Loin du retour triomphal escompté de l'exilé, c'est un constat lucide de l'échec de ce retour.

La structure du film, fidèle à la forme essayistique, évite le récit linéaire pour proposer une série de fragments : portraits de noctambules, rues urbaines désertes, instants en suspens. La ville est filmée de nuit, comme si elle ne voulait pas se montrer à la lumière du jour. Les personnages – artistes, jeunes désabusés, travailleurs solitaires – vivent à la marge. Le choix du nocturne accentue le sentiment d'irréalité, de flottement. La guerre n'est plus visible, mais ses ruines sont toujours là, sous forme d'angoisse, de déracinement intérieur, d'incertitude ontologique.

La voix off, une fois encore, joue un rôle fondamental. Mais à la différence de *Lettre d'un temps d'exil*, elle semble plus lasse, plus grave, parfois résignée. Elle ne porte plus l'espoir du retour, mais la conscience douloureuse d'un non-lieu. C'est une voix qui s'adresse à l'ami lointain, mais aussi à soi-même, dans un geste d'auto-analyse. Elle incarne une pensée dédoublée, à la fois présence et distance, ancrage et décentrement. Le film devient alors un espace de réflexion poétique sur l'aliénation post-guerre.

Visuellement, Alaouié met en scène une ville en mutation : le centre-ville reconstruit, vitrine de modernité, contraste violemment avec les marges urbaines où survivent des fragments du passé. Ce contraste est au cœur du propos : la reconstruction architecturale a effacé les traces de la guerre sans produire une véritable réconciliation. Beyrouth devient une ville-simulacre, un décor à habiter sans mémoire. L'image, souvent fixe, s'attarde sur des visages fatigués, des gestes quotidiens, des instants qui ne signifient rien de spectaculaire mais tout d'humain.

Le film prend ainsi la forme d'un journal poétique désabusé, qui mêle observation clinique et introspection subjective. La tonalité est crépusculaire : *À toi où que tu sois* témoigne de l'épuisement d'une génération, de la disparition d'un horizon. Il ne reste plus que la nuit, la parole, et les images pour essayer encore de faire lien. Et c'est dans ce geste – aussi désespéré que nécessaire – que réside la puissance politique de ce film, lucide et sans illusions.¹⁸

Khallas : la fiction du non-retour

Sorti en 2007, *Khallas* marque un tournant formel dans l'œuvre de Borhane Alaouié. Abandonnant la structure du documentaire-essai, le cinéaste investit ici les codes de la fiction narrative. Pourtant, *Khallas* prolonge pleinement les enjeux esthétiques et politiques de ses deux documentaires précédents. Le film suit deux anciens combattants de la guerre civile libanaise, plongés dans une errance existentielle au sein d'un Beyrouth post-guerre désenchanté. Ce n'est pas tant la guerre qui est au cœur du récit, mais l'après, l'impossible intégration, l'échec du retour à une vie « normale ».

Le choix de la fiction permet à Alaouié de creuser davantage la complexité des trajectoires personnelles. Les deux personnages principaux, Ahmed et Robby, hantés par le passé, ne trouvent plus leur place dans une société marquée par l'amnésie, la corruption et le spectacle de la reconstruction. Le centre-ville de Beyrouth devient une scène vide, sans mémoire ni attachement, où les anciens combattants sont devenus des fantômes. Le film interroge avec force ce que signifie vivre dans un pays qui a trahi les promesses pour lesquelles on s'est battu.

18- La comparaison avec *Le Regard d'Ulysse* de Theo Angelopoulos (1995) paraît ici importante : dans les deux cas, le retour est un non-retour, le pays est méconnaissable, et le voyage ne fait que souligner la perte d'un foyer. On pourrait également évoquer *Seule avec la guerre* (2000) de Danielle Arbid, qui filme elle aussi un retour hanté par l'impossibilité de retrouver un territoire stable.

Dans une scène centrale du film, Ahmed et Robby décident de confronter Nawi, l'homme qu'ils tiennent pour responsable de la mort de leurs camarades pendant la guerre. La scène se déroule dans le bureau luxueux de Nawi, symbolisant la corruption et la réussite matérielle obtenue au détriment des autres. Ahmed, empli de colère et de désespoir, accuse Nawi de trahison et de meurtre. La douleur et la rage d'Ahed, ainsi que l'angoisse de Robby, face à la froideur calculée de Nawi, mettent en lumière la difficulté, voire l'impossibilité de trouver la paix, des années après un conflit aussi dévastateur, et rappellent l'approche fragmentaire et introspective du cinéaste dans ses essais documentaires dans lesquelles cette intuition était déjà présente.

Alaouié déploie une mise en scène minimaliste, rigoureuse, dans laquelle chaque plan semble pesé, chaque silence lourd de sens. Le rythme lent, les dialogues ciblés, la présence de l'hors-champ et des temps morts rappellent le style de cinéastes comme Béla Tarr ou Pedro Costa, où le réel est saisi dans sa durée nue, sa densité muette. Les plans fixes, parfois longs, isolent les corps dans des décors qui paraissent étrangers, dépeuplés, déliés. L'errance physique dans la ville se double d'une errance mentale, intérieure, que la mise en scène accompagne sans jamais la résoudre.

La voix, ici, est moins présente que dans les documentaires, mais elle subsiste sous forme de voix intérieure. Certains monologues murmurés, des pensées exprimées à demi-mot, viennent ponctuer le récit. Cette discrète continuité vocale inscrit *Khallas* dans la lignée des films précédents, tout en laissant place à l'image comme espace de retrait. La parole ne commente plus : elle s'efface progressivement, au profit d'une écriture visuelle du désarroi.

Le film culmine dans une décision que les personnages repoussaient depuis des années : partir. Contrairement à *Lettre d'un temps d'exil* ou *À toi où que tu sois*, où l'exil est déjà advenu ou en suspens, *Khallas* raconte le moment de bascule, le passage à l'acte. Ce départ n'est ni héroïque ni dramatique : il est presque muet, sans éclat, mais d'une tristesse accablante. L'exil devient ici la seule forme de survie possible, non par choix, mais par épuisement. Il ne reste rien à défendre.

Avec *Khallas*, Borhane Alaouié signe une œuvre dense, crépusculaire, où la fiction permet d'explorer le même espace de fracture intime et politique que dans ses essais filmiques. Le film agit comme une mise en scène du renoncement, non pas comme défaite, mais comme lucidité radicale. Le triptyque se clôt sur une absence : celle d'un pays, d'un sens, d'un avenir. Et dans cette forme épurée, réduite à l'essentiel, se déploie une puissance de cinéma rare, sobre, et bouleversante.

Une œuvre fondatrice du cinéma libanais moderne

Il convient également de mettre en perspective l'œuvre de Borhane Alaouié avec celle d'un autre vidéaste libanais, Mohammad Soueid, dont les films — notamment *Tango of Yearning* (1998) ou *My Heart Beats Only for Her* (2008) —

explorent également les blessures de l'histoire libanaise, la mémoire fragmentée et l'exil intérieur. Si Soueid adopte une approche plus baroque, parfois proche de l'essai autofictionnel et du collage visuel, il partage avec Alaouié cette attention à la voix intime, au récit éclaté et à la subjectivité blessée. Tous deux construisent une poétique de la perte, dans des styles très différents : là où Alaouié privilégie l'épure et la sobriété formelle, Soueid expérimente avec les archives, les performances et les récits éclatés. Leur cinéma respectif participe d'un même élan : faire du Liban un territoire de mémoire inquiète, où l'image devient le lieu d'un travail de deuil et de survie.

La trajectoire de Borhane Alaouié ne peut être comprise sans revenir à l'importance fondatrice de son premier long-métrage, *Kafr Kassem* (1975), réalisé avant même la guerre libanaise.

Ce film, centré sur le massacre du même nom perpétré par l'armée israélienne en 1956,¹⁹ impose d'emblée une esthétique sobre, tendue, où le politique s'exprime sans effets, dans une retenue qui deviendra une constante de son œuvre. Le film est primé à Carthage, projeté à la Semaine de la critique à Cannes, et affirme déjà une posture : faire du cinéma non pour plaire, mais pour éveiller. Alaouié y affirme ce que sera toute sa démarche : un refus du spectaculaire, une quête de lucidité, et une fidélité éthique à la mémoire arabe.

Cette posture traverse l'ensemble de sa filmographie. Il se méfie du pathos comme des séductions de l'image. Il choisit la lenteur, les visages fatigués, les paysages sans gloire. Il filme l'après-guerre, le quotidien, les désillusions, mais aussi les gestes de résistance – minuscules, ténus, cependant tenaces. Dans un paysage cinématographique souvent dominé par l'héroïsme ou l'amnésie, Borhane Alaouié invente une autre voie : celle d'un cinéma mélancolique, lucide, profondément politique.

Avec les trois films analysés ici – *Lettre d'un temps d'exil*, *À toi où que tu sois* et *Khallas* – c'est tout un pan du Liban contemporain qui se donne à voir. L'exil y est central, non comme sujet, mais comme forme et condition : exil de la parole, du corps, du territoire, de la mémoire. Alaouié, dans le tumulte de la guerre et la déception de l'après-guerre, crée un cinéma de la pensée, où la forme devient interrogation. Le film n'est plus un simple véhicule de récit ou de savoir, mais un espace fragile de méditation sur le monde, sur un pays, le Liban, où le doute, l'absence et la voix prennent la place de la démonstration. À travers une forme essayistique, il rejoint une petite constellation de cinéastes qui ont fait

19- *Kafr Kassem* est un film de fiction qui relate le massacre de 49 villageois palestiniens par les forces israéliennes en 1956, mettant en lumière les thèmes de la violence, de l'oppression et de la mémoire collective. Le film utilise un style sobre et réaliste, quasi documentaire.

de l'histoire une matière instable, à explorer par des voies obliques, poétiques, souvent intimes.²⁰

Conclusion

Chez Borhane Alaouié, chaque film est une lettre sans réponse, un acte de transmission fragile, hanté par la perte. Il filme l'exil non comme une destination, mais comme un état d'âme, une forme de vie. En ce sens, *Lettre d'un temps d'exil* et *À toi où que tu sois* s'imposent comme deux essais filmiques majeurs du cinéma libanais, à la croisée du récit autobiographique, de la mémoire politique et de la quête de sens. Sa voix — voix d'auteur, voix de l'exilé, voix de l'intime — devient l'outil d'une pensée qui ne cesse de revenir sur elle-même, de se confronter à la guerre, à l'oubli, à la distance. Et c'est précisément dans cette forme flottante, ouverte, inquiète, que réside la modernité du cinéma de Borhane Alaouié.

Le cinéma d'Alaouié s'inscrit dans un dialogue fécond avec celui de ses contemporains libanais. Avec Maroun Baghdadi, il partage un souci profond de documenter les ravages de la guerre civile, mais là où Baghdadi cherche parfois une narration plus dramatique, Alaouié privilégie la latence, l'adresse indirecte, le geste. Jocelyne Saab, dans ses films comme *Lettre de Beyrouth* ou *Le Liban dans la tourmente*, offre une autre voie de résistance par la mémoire, en articulant exil et question de genre, tout comme Jean Chamoun, dont l'œuvre documentaire (*Suspended Dreams*, *In the Shadows of the City*) construit un autre récit du Liban blessé et oublié. Tous ces cinéastes développent des formes de contre-discours, mais le style d'Alaouié reste unique par son ascétisme formel, son attachement à la voix intérieure, sa confiance dans le temps long de l'image.

Ce dialogue s'étend bien au-delà du Liban. Alaouié s'inscrit dans un vaste mouvement cinématographique arabe qui fait de l'exil, de la guerre et de la mémoire les piliers d'une réflexion esthétique et politique. Mohamed Malas, en Syrie, inscrit son cinéma dans une tradition méditative et onirique : ses films comme *Le Rêve* (1987) ou *Passion* (2005) sondent les traces invisibles du trauma, à travers un langage poétique, lent, intérieur. Comme Alaouié, il interroge les effets de la guerre sur les subjectivités, dans une forme où l'absence en dit plus que l'action. Mai Masri, documentariste libano-palestinienne, développe quant à elle une œuvre profondément ancrée dans l'expérience vécue de la guerre et de l'exil. Dans des films tels que *Children of Shatila* ou *Beirut Diaries*, elle adopte un regard féminin et intime sur les conflits, donnant voix aux enfants et aux femmes, à travers une écriture mêlant émotion et lucidité.

Issus d'une génération plus récente, d'autres cinéastes poursuivent, sous d'autres formes, cette exploration des mémoires brisées et de l'exil intérieur.

20- Dans ce contexte, il est intéressant de rapprocher Alaouié des vidéastes libanais contemporains comme Akram Zaatar, qui explore les archives de la guerre et la mémoire fragmentée (*This Day*, 2003), ou Rania Stephan, dont *Les Trois Disparitions de Soad Hosni* (2011) déconstruit la mémoire cinéphile égyptienne par le montage fragmentaire. Tous deux prolongent, dans un autre langage, ce travail d'exploration des images manquantes et de la mémoire fissurée.

Hala Alabdallah développe un cinéma à la frontière du documentaire et de la poésie, où la parole intime rejoint la mémoire collective. Ses films, marqués par la lettre, la voix et l'exil, semblent faire écho à ceux d'Alaouié, comme s'ils en prolongeaient l'élan dans un autre temps, avec d'autres corps. Le cinéaste libanais Ghassan Salhab, quant à lui, propose une œuvre contemporaine marquée par la lenteur, la voix off décalée et poétique, le retrait et l'errance. Dans ses vidéos et longs-métrages, il développe une approche singulière de l'exil, inscrivant le trouble, le silence et la disparition au cœur même du geste cinématographique, dans une filiation esthétique, quoique très différente, de celle d'Alaouié.

Tous ces cinéastes participent d'un même geste : assumer leurs brisures comme formes possibles d'un témoignage sensible. Ce cinéma de la fragmentation, de l'inachevé, devient une manière de dire l'histoire autrement : à hauteur d'homme, dans les gestes, dans les marges, dans l'intervalle entre l'ici et l'ailleurs.

Bibliographie

Ouvrages et articles

- Adorno Theodor W. *Essai sur l'essai*. Paris: Payot, 1984.
- Caruth Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.
- Corrigan Timothy. *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Didi-Huberman Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.
- Didi-Huberman Georges. *Remontages du temps subi*. Paris : Minuit, 2010.
- Hall Stuart. « Cultural Identity and Diaspora. » Dans *Identity: Community, Culture, Difference*, édité par Jonathan Rutherford, 1990.
- Khoury Elias. *La porte du soleil*. Arles : Actes Sud, 2002.
- LaCapra Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2001.
- Naficy Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton : Princeton University Press, 2001.
- Nancy Jean-Luc. *La pensée dérobée*. Paris : Galilée, 2001.
- Rancière Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008.
- Rascaroli Laura. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres: Wallflower Press, 2009.
- Saïd Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Spivak Gayatri Chakravorty. « Can the Subaltern Speak? » Dans *Marxism and the Interpretation of Culture*, édité par Cary Nelson et Lawrence Grossberg, 1988.

- Wolff Janet. *The Social Production of Art*. Londres: Macmillan, 1981.
- « Borhane Alaouié, père du cinéma libanais moderne, n'est plus. » *L'Orient-Le Jour*, 11 septembre 2021.

Films

- Akerman Chantal. *News from Home*. Paradise Films, 1976.
- Akerman Chantal. *D'Est*. Paradise Films, 1993.
- Angelopoulos Theo. *Le Regard d'Ulysse*. Paradis Films, 1995.
- Arbid Danielle. *Seule avec la guerre*. Versus Production, 2000.
- Chamoun Jean, Masri Mai. *Suspended Dreams*. Nour Productions, 1992.
- Costa Pedro. *Ossos*. Madragoa Filmes, 1997.
- Duras Marguerite. *Les Mains négatives*. Les Films du Losange, 1979.
- Egoyan Atom. *Calendar*. Ego Film Arts, 1993.
- Egoyan Atom. *Ararat*. Ego Film Arts, 2002.
- Guzmán Patricio. *Nostalgie de la lumière*. Atacama Producciones, 2010.
- Ivens Joris. *Une histoire de vent*. La Sept Cinéma, 1988.
- Kiarostami Abbas. *Le Vent nous emportera*. Ciby 2000, 1999.
- Malas Mohamed. *Le Rêve*. General Organization for Cinema, 1987.
- Marker Chris. *Sans Soleil*. Argos Films, 1983.
- Mekas Jonas. *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. Vaughan Films, 1972.
- Panh Rithy. *S21, la machine de mort khmère rouge*. INA, 2003.
- Panh Rithy. *L'Image manquante*. Catherine Dussart Productions, 2013.
- Pollet Jean-Daniel. *Méditerranée*. Les Films Jean-Daniel Pollet, 1963.
- Salhab Ghassan. *La Montagne*. Abbout Productions, 2011.
- Salhab Ghassan. *Le Dernier homme*. Abbout Productions, 2006.
- Solanas Fernando. *Mémoire d'un saccage*. Cinesur, 2004.
- Soueid, Mohammad. *My Heart Beats Only for Her*. Mohammad Soueid Film, 2008.
- Soueid Mohammad. *Tango of Yearning*. Mohammad Soueid Film, 1998.
- Stephan Rania. *Les Trois Disparitions de Soad Hosni*. Joon Films, 2011.
- Trinh T. Minh-ha. *Surname Viet, Given Name Nam*. Moongift Films, 1989.
- Zaatari Akram. *This Day*. Forward Distribution, 2003.

Kafr Kassem, la Palestine comme ombre et présence

Par Farah Alhashem

Une dimension essentielle mais souvent laissée en marge des études consacrées à Borhane Alaouié est la place de la Palestine dans son cinéma. Cette présence, à la fois discrète et profondément structurante, n'est jamais traitée comme un simple mot d'ordre idéologique. Elle apparaît plutôt comme une mémoire partagée, un double esthétique et existentiel de l'expérience libanaise. En tant que réalisatrice et chercheuse, femme née entre deux appartenances – libanaise et palestinienne dans mon cœur – j'ai reconnu, dans les films d'Alaouié, une manière subtile de filmer la Palestine sans la nommer toujours, mais en la rendant pourtant omniprésente : dans le silence, dans le doute, dans le refus du spectaculaire.

Le film *Kafr Kassem* (1975), qui précède même le début de la guerre civile libanaise, est emblématique de cette approche. En choisissant de consacrer son premier long-métrage à un massacre perpétré par l'armée israélienne en 1956, Alaouié inscrit d'emblée son œuvre dans une mémoire arabe commune, traversée par la perte, l'exil et la trahison. Le film ne cherche pas à représenter la violence de manière frontale ; il en capte plutôt les résonances émotionnelles et les silences lourds. Cette approche formelle annonce déjà le cinéma du fragment, du doute, et de la parole blessée que l'on retrouvera dans *Lettre d'un temps d'exil* et *À toi où que tu sois*.

Alaouié filme la Palestine non comme une entité extérieure au Liban, mais comme un miroir de son propre territoire en ruine, de ses personnages désorientés, de ses mémoires en lambeaux. En cela, il rejoint une tradition cinématographique plus large qui refuse de séparer les luttes nationales des réalités existentielles. Dans ses films, l'exil n'a pas de passeport : il est un état d'âme, une sensation de déracinement intérieur, qu'il s'agisse de Beyrouth, de Haïfa ou de Bruxelles.

À travers cette lecture, je propose de considérer la Palestine dans le cinéma d'Alaouié non pas comme une thématique annexe, mais comme une forme d'ombre portée. Elle traverse les cadres, hante les silences, structure les voix off. C'est une Palestine intériorisée, non déclarative, qui échappe à la rhétorique militante tout en affirmant avec force une mémoire vivante. Elle devient un motif spectral, inséparable de la guerre libanaise, mais aussi de l'impossibilité de l'oubli. Elle n'est pas un territoire seulement géographique, mais un lieu de conscience, de responsabilité, de regard.

Ce que j'ai ressenti, en tant que cinéaste femme regardant ces films, c'est la possibilité d'un langage oblique pour dire ce qui nous brûle – sans avoir à le crier.

Dans *Lettre d'un temps d'exil*, la voix qui parle au pays absent aurait pu, tout autant, parler à la Palestine. Elle parle au lieu blessé, à la mémoire fissurée, à ce qui en nous demande encore : « où suis-je chez moi ? ». Cette voix suspendue, douloureuse, fragile, rejoint les lettres de Chantal Akerman dans *News from Home*, mais aussi les récits de femmes palestiniennes filmées par Mai Masri, où l'absence devient un lieu narratif à part entière.

Une dimension que je trouve particulièrement pertinente dans le cinéma d'Alaouié, en tant que cinéaste femme, est la manière dont il rejoint, par d'autres chemins, les démarches de réalisatrices comme Mai Masri. Si Alaouié parle depuis la voix intérieure d'un exilé, Masri, dans *Children of Shatila* ou *Beirut Diaries*, donne la parole à des femmes, des enfants, des corps vulnérables. Ce que leurs œuvres partagent, au-delà des différences de style, c'est une attention radicale au sensible, à la voix hésitante, à la parole blessée. Chez l'un comme chez l'autre, la mémoire n'est pas un savoir à transmettre, mais une fracture à habiter. Ils filment l'histoire non pas du haut d'un discours, mais à hauteur d'angoisse, de perte, d'espérance ténue. C'est dans cette fragilité — assumée — que se joue une forme de résistance, de transmission, profondément féminine, même chez Alaouié.

Il est crucial de noter qu'Alaouié n'a jamais inscrit son cinéma dans une logique de victimisation ou de nationalisme fermé. Sa fidélité à la mémoire palestinienne n'est pas une posture politique explicite ; c'est un engagement de forme, de rythme, de temps. Il choisit la lenteur contre le choc, la voix intérieure contre le cri, l'image suspendue contre le spectaculaire. C'est ainsi qu'il rend justice à cette mémoire : en lui construisant un espace de dignité.

Dans une époque où le discours sur la Palestine est souvent instrumentalisé ou polarisé, il me semble que la voie d'Alaouié reste exemplaire. Il nous apprend à parler de la perte sans pathos, à filmer la douleur sans l'exploiter, à témoigner sans simplifier. Aujourd'hui, alors que d'autres désastres s'abattent sur la région – notamment à Gaza – le cinéma d'Alaouié résonne comme une archive émotionnelle et politique de notre temps. Il offre une méthode, une éthique, et une esthétique pour filmer ce qui fait mal sans l'abîmer davantage.

En somme, penser la Palestine chez Alaouié, c'est penser une manière d'habiter le monde en éclats. C'est reconnaître que certaines vérités ne se disent qu'en creux, par la lumière hivernale d'un plan fixe, par la voix tremblante d'une lettre jamais postée. C'est, pour moi, une leçon de cinéma et de vie. Une manière de continuer à créer, à dire, à résister – doucement, mais avec toute la puissance du sensible.

ملخص | يقدّم هذا المقال قراءة معمّقة في سينما برهان علويّة، أحد أبرز روّاد السينما اللبنانية الحديثة، من خلال مقارنة تضع أعماله ضمن تقاليد الفيلم-المقالة. ومن خلال تحليل أفلام رسالة من زمن المنفى وإليك أينما كنت وخلص، يتتبّع البحث حضور المنفى والذاكرة المجروحة والتفكير المتشعّب بوصفها ركائز جمالية وفكرية في أعماله. فالمنفى يظهر كحالة وجودية قبل أن يكون ظرفاً سياسياً، تتجسّد في الأصوات المتردّدة، والسرد المفتوح، والصور التي تستدعي الغياب بقدر ما تظهر الحضور. كما يبرز المقال أهمية الصوت الخارجي، والبنية المجزأة، والمونتاج القائم على الذاكرة، مع وضع سينما علويّة في حوار مع تجارب لبنانية وعربية وعالمية موازية. وتمنح فلسطين مكانة خاصة كذاكرة مشتركة وحضور خفيّ يظلل أعماله. في النهاية، يكشف المقال عن سينما تجعل من التفكير والشهادة وإبقاء الذاكرة حيّة فعلاً فنياً وموقفاً إنسانياً وسياسياً.

كلمات مفتاحية | المنفى - الذاكرة - الفيلم-المقالة - الصوت الخارجي - التجزئة

Elie Yazbek est directeur de l'École doctorale « Sciences de l'homme et de la société » (EDSHS) à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth, au Liban. Il a été directeur de l'Institut d'études scéniques, audiovisuelles et cinématographiques (IESAV) dans la même université de 2011 à 2020. Il est professeur et dispense de nombreux cours (mise en scène, théorie du cinéma...). Il dirige également des séminaires en Finlande, en France, en Grèce et est conseiller d'orientation à l'Institut des métiers du cinéma (ISMA) au Bénin, l'un des principaux instituts audiovisuels d'Afrique, où il enseigne depuis 2011. Il a publié des essais, « Regards sur le cinéma libanais » et « Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain », édité plusieurs ouvrages collectifs, dont « Créer après la catastrophe » et « Religion and science-fiction », plusieurs articles dans des revues internationales (Canada, France, Brésil, Espagne, Finlande...) et deux pièces de théâtre (« Orage d'été » et « Les autres enfants de Dieu »).

Farah Alhashem est doctorante en cinéma à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth, où elle consacre sa recherche à l'œuvre de Borhane Alaouié et à la représentation de l'identité en temps de guerre. Elle est une réalisatrice indépendante, auteure de plus de quatorze films mêlant documentaires, fictions et essais visuels et développe un cinéma profondément ancré dans la mémoire, l'exil et la ville arabe. Parmi ses œuvres figurent Breakfast in Beirut, Beirut Borhan, Raseef Beirut et Cairo Rhapsody. Parallèlement à son travail de réalisatrice, elle est journaliste culturelle depuis plus de quinze ans. Elle occupe actuellement le poste de Media Supervisor au ministère de l'Information du Koweït, supervisant les publications et les contenus culturels.