

DOSSIER THÉMATIQUE :

Le cinéma militant dans le monde arabe (des années 1960 à nos jours)

FEMMES DOCUMENTARISTES LIBANAISES ET HÉRITAGE DES LUTTES INTERNATIONALISTES (1970-2020)

Mathilde Rouxel

Université Sorbonne Nouvelle

Abstract | La défaite de 1967 a incité l'émergence d'une génération de femmes derrière les caméras, Les années 1970 sont aussi de grandes années de luttes de libération nationale, et celles de l'éclatement de la guerre du Liban. Cet article s'intéresse dans un premier temps à la façon dont les réalisatrices libanaises se sont dans ces mêmes années intéressées aux luttes d'autres peuples arabes pour défendre l'idéologie internationaliste qu'elles assumaient dans leur pays. L'écrasement des luttes a au fil des décennies atténué la création d'images de résistance. L'insistance des luttes passées a toutefois marqué les générations ultérieures. Nous interrogerons dans un deuxième temps les nouvelles formes cinématographiques de l'engagement politique, à partir de deux films réalisés au courant des années 2010. Cet aller-retour du passé au présent nous permet de mettre en dialogue deux générations et deux types de construction de documentaire engagé qui se font écho sans en être le miroir l'une de l'autre.

Mots clés | cinéma militant, cinéma politique, luttes de libération, cinéma contemporain, Liban, internationalisme

Abstract | The defeat of 1967 encouraged the emergence of a generation of women behind the camera. The 1970s were also years of national liberation struggles and the outbreak of the war in Lebanon. This article first looks at how Lebanese women filmmakers took an interest in the struggles of other Arab peoples in these same years in order to defend the internationalist ideology that they assumed in their country. The repression of the struggles has, over the decades, decreased the creation of images of resistance. The insistence of past struggles has, however, left its mark on subsequent generations. In a second step, we will question the new cinematographic forms of political commitment, based on two films made in the 2010s. This back and forth from the past to the present allows us to put into dialogue two generations and two types of construction of engaged documentary that echo each other without mirroring each other.

Keywords | militant cinema, political cinema, liberation struggles, contemporary cinema, Lebanon, internationalism

Le milieu des années 1970 marque le passage d'un cycle politique et idéologique à l'autre. Si l'on assiste d'un côté à la fin de la guerre du Viêt Nam et à la libération du Mozambique, les régimes latino-américains sombrent pour leur part dans de violentes dictatures. Alors qu'il se trouve submergé par les migrations de réfugiés palestiniens chassés de Jordanie durant le sanglant mois de septembre 1970, le Liban connaît dès le début de cette décennie les prémices d'une guerre qui allait durer plus de quinze ans. Dans son « Message aux peuples du monde » adressé à la Tricontinentale, Che Guevara appelle à la résistance par la création d'un « deuxième ou troisième Viêt Nam du monde »¹ pour contrer l'impérialisme. Ses volontés sont étouffées par les défaites successives essuyées sur les trois continents.

Le tableau est sombre aussi du côté des pays et des peuples arabes, qui tentent depuis les années 1950 de se rassembler sous le parapluie du panarabisme pour renforcer leur position sur la scène internationale. Durant la guerre-éclair qui se déroule du 5 au 10 juin 1967, les armées arabes attaquées par l'armée israélienne sont défaites, parfois, comme dans le cas de l'armée syrienne, sans avoir véritablement pu combattre. L'échec cette année-là de la résistance arabe contre l'ennemi sioniste provoque l'effondrement du panarabisme et l'effritement progressif de la solidarité entre les peuples arabes. Le temps de la révolution militaire passe. S'ils ne peuvent plus compter sur les autorités, les peuples doivent organiser autrement leur libération. Pays frontalier d'Israël, au pouvoir central faible et fragilisé par des tensions géopolitiques et confessionnelles, le Liban se trouve au cœur de ces tensions nées de 1967. Devant l'afflux de réfugiés palestiniens, la gauche s'organise pour une défense de l'identité arabe, contre une droite communautaire qui parle de souveraineté nationale dans les frontières dessinées par les anciennes puissances coloniales.

Le paysage cinématographique arabe est lui aussi bousculé par la défaite de 1967. Comment le cinéma se saisit-il de ce devoir d'émancipation ? Tahar Cheria'a, ministre de la culture tunisien et fondateur en 1966 des Journées Cinématographiques de Carthage (J.C.C.) écrit que le cinéma arabe « sera militant, sera d'abord un acte culturel, aura d'abord une valeur sociale et politique... ou il ne sera rien »². Si la direction politique de l'ensemble du « monde arabe » semble avoir changé d'orientation, il est remarquable que les plus jeunes ne semblent pas désengagés pour autant³. Une avant-garde créatrice s'impose contre le capital, les bourgeois et l'impérialisme⁴, et s'organise en groupes qui cherchent à réformer les modèles esthétiques dominants pour proposer d'autres formes

1- Ernesto Che Guevara, *Message à la Tricontinentale*, La Havane, Secrétariat exécutif de l'OSPAAAL, 1967, p. 7.

2- Khémais Khayati, *Cinéma arabes : topographie d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 51.

3- Dima El-Horr, *Mélancolie libanaise. Le Cinéma après la guerre civile*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 51.

4- Groupe du Nouveau Cinéma, 1972 [1968], « Bayān «jāmi' āl āl-sīnīmā āl-jādida » fī maṣr » (« Manifeste du "Groupe du Nouveau Cinéma" en Égypte »), *Āl-ṭarīq*, n° 7-8, juillet, Beyrouth, pp. 61-65/21-25.

d'expression. Au Liban comme dans le reste de la région, la jeunesse ne semble en effet plus pouvoir compter sur les régimes politiques issus de l'indépendance, trop faibles pour maintenir le combat et vite accusés d'être des traîtres à la nation arabe. Dans différents pays de la région, concomitamment et sous l'influence des actions menées et des manifestes qui paraissent en Amérique latine, des collectifs de cinéastes s'organisent : au Caire, en Syrie, en Palestine, les termes de « jeune cinéma » (*sīnimā āl-šabab*), de « nouveau cinéma » (*sīnimā āl-jedid*) ou de « cinéma alternatif » (*sīnimā āl-baḍila*) font leur apparition et imposent une nouvelle manière de faire du cinéma, à contre-courant de celle des industries, notamment l'industrie du cinéma égyptien. Ce cinéma « nouveau » ou « alternatif » négocie avec ses ambitions nationales. Héritage d'une avant-garde qui, cette fois encore, est à la fois européenne (Nouvelle Vague française en particulier) et « tiers-mondiste », notamment latino-américaine⁵, le « nouveau cinéma arabe » dialogue avec des manières de faire qui contestent le système traditionnel du *star system* hérité de la grande production de comédies musicales et de mélodrames, très en vogue tant au Caire qu'à Bollywood ou Hollywood, et dont les films circulent massivement dans toute la région. Le vent de critique, insufflé par 1967 et sans doute exacerbé par l'influence des mouvements de protestation qui ont soulevé la jeunesse aux quatre coins du monde en 1968, laisse une place libre dans divers secteurs de la lutte ; les femmes ne sont pas restées en marge, et s'en sont saisie aux côtés de leurs homologues masculins.

On compte parmi ces secteurs le cinéma, et notamment le cinéma documentaire où les femmes se sont imposées comme pionnières dans la région. Au moment où se développent de nouvelles formes de création filmique qui incarnent l'envie de cette jeunesse de continuer à lutter avec des images pour la liberté, les femmes prennent en charge leur part d'engagement et proposent des images nouvelles du peuple et de son organisation sociale, filmant davantage les foyers, les enfants, et le courage des femmes tenant la communauté. Les premiers films réalisés par des femmes dans la région émergent dans ces années de braise, et s'intéressent aux combats de tous les peuples mobilisés pour faire respecter leur dignité, notamment devant l'héritage des modèles coloniaux. Comme pour affirmer la croyance de cette jeunesse dans l'idéologie panarabe, les femmes réalisatrices libanaises, confrontées aux violences confessionnelles qui commencent à déchirer leur pays, n'hésitent pas à voyager dans la région pour donner à voir d'autres luttes de libération, dont elles s'affirment solidaires. Le travail conduit par des femmes comme Heiny Srour, Jocelyne Saab, Nabiha Lotfy ou Randa Chahal Sabbagh est discuté et analysé par les critiques de cinéma arabes de l'époque : Ibrahim Al-Ariss et Samir Farid consacrent dans leurs

5- Viola Shafik, *Arab Cinema : History and Cultural Identity*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2007, p. 77-78.

publications de 1978 ou 1981⁶ des chapitres entiers aux films produits par des femmes à partir de 1970, et soulignent l'importance des images qu'elles ont réalisé pour une écriture de l'histoire des luttes qui s'inscrit non plus seulement sur le front, mais aussi à l'arrière, dans le quotidien des peuples en résistance⁷. Sans faire œuvre d'exhaustivité et en nous attardant simplement sur quelques exemples, nous analyserons ici des films qui choisissent des modes d'images différents pour mettre en avant la lutte d'un peuple pour sa dignité – une lutte qui ne concerne pas directement la réalisatrice qui la documente, puisque c'est sur cette notion du déplacement et de l'union des idéologies par-delà les frontières que nous centrons notre étude. L'écrasement des idéologies (l'exode des Palestiniens du Liban vers la Tunisie en 1982, le durcissement des régimes dans la région, etc.) a au fil des années atténué la création d'images de résistance, et a partout replié les productions cinématographiques dans leurs frontières nationales.

L'insistance des luttes⁸ a toutefois marqué les générations ultérieures. Le tournant politique et social porté par la vague de soulèvements populaires partie de Tunisie en 2010 et qui a touché la plupart des pays de la région a permis la réémergence d'idées politiques construites sur des notions d'engagement collectif. Cette tendance est visible aussi dans la production cinématographique – et c'est ce qui nous intéresse dans cet article : quel héritage les nouvelles générations de cinéastes ont-elles gardé de cette lutte par l'image qui a émergé à la fin des années 1960 ? En partant des premières années de production documentaire des premières réalisatrices libanaises, nous souhaitons interroger le retour de l'engagement politique chez les cinéastes des plus jeunes générations, qui s'exprime par un intérêt vif montré pour les formes de luttes défendues dans les années 1970. Sur cette période récente, nous nous intéressons là encore à des productions réalisées par des femmes, moins pour défendre une prétendue singularité de leur regard que parce qu'elles s'imposent désormais sur la scène artistique. Par un aller-retour du passé au présent, à travers une galerie de films que nous survolerons pour en tirer les lignes de force politiques de ces déplacements géographiques et temporels qui nous intéressent, nous tenterons ainsi de mettre en dialogue deux générations et deux types de construction de documentaire engagé qui se font écho sans en être le miroir l'une de l'autre, et qui permettent d'interroger l'évolution des formes cinématographiques de l'engagement politique.

6- Ibrahim Al-Ariss, *Al-šura wa al-waqaʿ. Kitābāt fi ʿl-sinimā (Image et réalité. Écrits sur le cinéma)*, Beyrouth, Institut arabe de recherche et de publication, 1978 ; Samir Farid, *Fi ʿl-sinimā ʿl-ʿarabi*, Beyrouth, Dār ʿl-ṭāliʿa liḥṭabāʿa w ʿl-nashour, 1981.

7- Samir Farid, *Fi ʿl-sinimā ʿl-ʿarabi*, op. cit., p. 87.

8- Dork Zabunyan, *L'insistance des luttes : images, soulèvements, contre-révolutions*, Reville, De l'incidence éditeur, 2016.

I. Filmer la révolution

L'Heure de la libération a sonné (Heiny Srour, 1974)

Le premier exemple que nous choisissons est un cas d'écriture de cinéma militant, qui rapporte et défend le discours porté par le groupe de combattants que suit la réalisatrice pour la réalisation de son film. *L'Heure de la libération a sonné* tire son titre d'un hymne chanté par l'armée de libération du Dhofar⁹ que la Libanaise Heiny Srour suit sur des centaines de kilomètres dans leur progression contre l'armée du Sultan Qaboos bin Said, après le coup d'État mené par celui-ci contre son père avec l'aide des Britanniques en 1970. Le film est financé par le groupe de soutien de la lutte de libération du Dhofar à Londres. Le propos d'Heiny Srour est strictement univoque : elle ne donne à voir qu'un seul point de vue sans contrepoint et accentue par différents procédés cinématographiques l'urgence de résister. Le montage est rapide, le débit des commentateurs l'est aussi. Dans cette frénésie se multiplient les images-preuves d'un abandon total du peuple au profit de quelques dirigeants à la botte des Anglais. La seule réponse possible à cette oppression : la lutte. En lettres rouges sur fond blanc défilent, avec la même rapidité et la même urgence, des slogans unificateurs, lus à voix forte par la commentatrice : « Opposons la violence révolutionnaire organisée ! », « Démasquer l'impérialisme ne suffit pas ! », « Mobiliser le peuple ! », « Unir les rangs du peuple ! », « Libérer la femme ! », « Le peuple est plus fort que les armes modernes ! », « L'idéologie guide le fusil ! ». Pour illustrer la « position révolutionnaire [du front] vis-à-vis de la libération de la femme », qui est au cœur du film de Heiny Srour, la réalisatrice interroge de jeunes femmes, qui à quinze ans, racontent qu'elles ont appris à lire, à écrire sur le front : « La révolution a libéré les femmes, je combattrai jusqu'à la mort ». Les discours sont institués, mais la conviction est profonde : la participation des femmes à la révolution est vue dans les rangs des combattants du Dhofar comme une force physique et intellectuelle indispensable à la victoire de la lutte.

En choisissant de mettre en avant une voix off énoncée d'une voix affirmée, des slogans récités tout au long du film, des hymnes qui illustrent les images des guérilleros s'entraînant à combattre, Heiny Srour fait dans son film un usage prescriptif de la parole. Dans l'analyse du film de Srour qu'il publie dans les années 1980, Samir Farid écrivait que le film deviendrait très rapidement un document historique, témoignant de la guérilla de ces révolutionnaires du Dhofar : la rhétorique et le système militants du film ne peuvent que difficilement survivre au passage du temps de la lutte¹⁰. *L'Heure de la libération a sonné* relève en effet du mot d'ordre : réalisé en pleine campagne de l'armée de libération du Dhofar avec un apport financier de la part des groupes de soutien à la lutte, il a

9- La région du Dhofar est au Sud du Sultanat d'Oman, à proximité du Yémen. Voir Abdel Razzaq Takriti, *Monsoon Revolution: Republicans, Sultans and Empires in Oman, 1965-1976*, Londres, Oxford University Press, 2013.

10- Samir Farid, *Fi āl-sinimā āl-'arabi*, op. cit., p. 88.

été conçu pour soutenir les avancées de la guérilla, informer sur leurs objectifs et susciter de l'empathie pour cette lutte mal médiatisée et très peu documentée. Cette forme de cinéma militant est caractéristique des années 1970, où le médium film était une source d'information circulant dans les milieux engagés, à travers des réseaux qui débordaient toute frontières géographiques : le film fut produit et montré à Londres, et a suivi sa course parmi les groupes militants de gauche à travers le monde¹¹. Le destin de ce film a toutefois été particulièrement exceptionnel, puisqu'il fut projeté au festival de Cannes en 1974¹², faisant de Heiny Srouer la première femme arabe réalisatrice à être sélectionnée dans ce festival de renommée internationale.

***Parce que les racines ne meurent pas* (Nabiha Lotfy, 1976)**

Lorsqu'elle commence la réalisation de *Parce que les racines ne meurent pas*, la cinéaste libanaise formée à l'Institut du Cinéma du Caire, Nabiha Lotfy, travaille pour le compte de l'O.L.P. En 1976, la guerre civile fait déjà rage au Liban, et la cause palestinienne est à la confluence de tous les engagements politiques de la gauche de l'époque. Symboliquement le peuple en lutte par excellence, poussé hors de ses frontières, le peuple palestinien fait l'objet d'une documentation soutenue, notamment par le biais du film, via des productions financées par l'Organisme du Cinéma Palestinien (O.C.P.) à partir de 1968. Pourtant, le film réalisé par Nabiha Lotfy est moins frontal que le film d'Heiny Srouer sur la cause dhofarie. Son destin a en effet été bien différent : la cinéaste, qui devait à l'origine documenter la vie des femmes dans le camp de Tel al-Zaatar, a pu reprendre la réalisation de son film de façon plus indépendante après le massacre des habitants du camp survenu le 12 août 1976 suite à plusieurs semaines de siège tenues par des factions chrétiennes. Le film de commande originel est devenu le film d'une auteure.

Nous sommes donc au Liban, dans le camp de réfugiés palestiniens de Tel al-Zaatar. En fond sonore, Cheikh Imam chante le courage des habitants du camp. La cinéaste est partie à la recherche des figurants qui hantent l'histoire, ceux à qui on ne donne plus de nom et que l'on oublie.

11- Dans le cadre d'un projet de recherche conduit sur les réseaux de militants internationalistes au Japon, l'artiste palestinien Mohanad Yaqubi a retrouvé une affiche du film de Heiny Srouer *L'Heure de la libération a sonné*. Plus de détails sur le projet « Restoring solidarity » sur le site de Grad Aperture : <https://www.gradaperture.com/post/upcoming-event-restoring-solidarity-a-workshop-with-mohanad-yaqubi-registration-required>

12- Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, The American University in Cairo Press, 2003, p. 141.

Le film s'ouvre sur une rue du camp, où femmes et enfants s'affairent, travaillent le pain, transportent l'eau. Sur ces images, Nabih Lotfy raconte en voix off le contexte politique qui a mené au siège du camp : la guerre civile libanaise, qui met à feu et à sang le pays depuis avril 1975, et la situation géographique du camp, au nord-est de Beyrouth, du côté majoritairement chrétien de la ville. Un premier carton donne le ton du film : « Demandez-leur pourquoi ils ne parlent pas de rêves et de papiers et venez voir le sang dans les rues, venez voir le sang dans les rues », écrit Nabih Lotfy. Les premiers entretiens que la réalisatrice donne à voir datent d'« avant la révolution », précise-t-elle. Le montage de Lotfy nous montre que dans le quotidien du camp, faire du pain semble aussi banal que de recharger les armes. Le camp est au cœur du conflit depuis les premiers jours de la guerre. Les images suivantes sont tirées des fils d'actualités. Elles montrent les combats conduits dans le camp en état de siège à partir du 22 juin 1976. Ces images d'archives télévisuelles nous laissent imaginer l'horreur du massacre. Elles sont entrecoupées de coupures de presse qui évoquent l'évolution du conflit. L'espace sonore est dominé par le claquement des balles et des bombardements. À l'issue du siège, les familles, à nouveau, sont déplacées sans qu'on ne les consulte au sujet de quoi que ce soit.

Dans le troisième temps de son film, Nabih Lotfy leur rend le droit de s'exprimer. Les témoignages s'enchaînent et se répondent, pour dire la réalité du siège et la volonté de la communauté palestinienne de continuer à résister. La douleur de ces exodes permanents pousse à la radicalité ; une femme, bouleversée, s'exclame que la révolution palestinienne ne fait que commencer. Nabih Lotfy entrecoupe ces témoignages de cartons où le politique est sublimé par la poésie, rendant à l'engagement de ces femmes survivantes toute leur sensibilité. Ce procédé permet à la cinéaste de sortir du discours proprement militant et d'universaliser la lutte des Palestiniens en lui rendant sa dimension existentielle, comme en témoignent ces quelques vers, qui peuvent s'appliquer à toute forme de lutte, et qui viennent clore le film : « Ne t'éloigne pas / Car je suivrai ton ombre jusqu'à la mer et jusqu'au désert / Et je te ramènerai prochainement / Sur leur palanquin »¹³.

Le Sahara n'est pas à vendre (Jocelyne Saab, 1977)

Jocelyne Saab vient quant à elle du journalisme. Après quelques expériences à la radio et à la télévision libanaise au tout début des années 1970, elle est embauchée par Jean-François Chauvel en 1973 comme reporter de guerre pour France 3. Elle commence à travailler comme indépendante à la réalisation de ses propres documentaires à partir de 1975. Son cinéma s'oppose au discours frontal du cinéma militant. Armé d'un souci, sans doute hérité de son expérience à la télévision française, d'objectivité *théorique* (démentie par l'engagement manifeste de la réalisatrice dans ses films), Saab laisse toujours la parole à l'autre

13- Notre traduction. Texte original : « lā tabta 'di / fasātab' zuluk ḥatta āl-baḥr w ḥatta āl-ṣaḥarā' / w sawf aradik fy āl-zaman qādim / fawq hawādijhum »

pour mieux le combattre sur son propre territoire rhétorique. En 1977, Saab part au Sahara occidental pour réaliser *Le Sahara n'est pas à vendre*, qui cherche à comprendre et à expliquer les enjeux de la guerre de libération que mène le Front Populaire de Libération de Saguia el-Hamra et Rio de Oro, dit Front Polisario, contre le royaume du Maroc, qui compte le Sahara occidental comme partie prenante de son territoire¹⁴.

« 40 000 réfugiés dans la fournaise. 40 000 Sahraouis à participer directement à la vie de leur République en exil, proclamée le 28 février 1976 à ooh ». Jocelyne Saab filme le camp de réfugiés de Tindouf, dans le sud-ouest algérien, dans le désert du Sahara occidental. Ses plans larges sur le désert sont traversés par des formes humaines, recouvertes d'un voile noir qui se déforme dans le vent. C'est en partageant le quotidien des combattants sahraouis que Jocelyne Saab a compris le sens de leur lutte, qui s'impose dans ses images à travers ce regard posé sur l'espace qu'ils occupent. En accompagnant les Sahraouis dans leur bataille, avec ses images elle participe à la reconquête du territoire pour lequel se bat le Front de libération. Parallèlement, elle interroge des dignitaires marocains, algériens et mauritaniens, qui s'enlisent dans une guerre de guérilla qui, sous l'œil critique de Jocelyne Saab, ne semble pas savoir comment s'organiser. Aux équipements massifs des armées nationales (hélicoptères, tanks) s'oppose les jeeps mobiles et les campements de fortune des guérilléros, dont le quotidien est magnifié à l'image par les successions de scènes de vie communautaires. En jouant le jeu de donner une parole à toutes les parties, ce film rend visible un peuple nié et offre aux Sahraouis une tribune pour contester leur situation et défendre leur opinion, rarement exposée dans les médias dominants. Il donne aussi une image sensible d'une lutte au deuxième degré – celle d'une communauté plongée dans la précarité qui s'organise pour exister, promouvant l'éducation et l'égalité entre les femmes et les hommes, contre une classe politique, dominante, cynique et manipulatrice. Dans ce désert, Jocelyne Saab fait naître un peuple.

II. Reprendre la lutte

74, reconstitution d'une lutte (Raed et Rania Rafei, 2013)

L'esprit combatif des années 1970, exténué par la guerre qui s'enlise au Liban et par l'installation de régimes dictatoriaux dans la région, fascine les plus jeunes générations de cinéastes libanais. Un certain nombre de films réalisés à partir de 2010 en témoigne. Le premier exemple que nous choisissons est un film répond à un dispositif très fécond. *74, reconstitution d'une lutte* est un travail conjoint de Raed et Rania Rafei né d'une réflexion sur le manque d'engagement de la jeunesse libanaise. Au moment de la conception du film éclate en Tunisie les premières

14- Sur l'implication internationaliste de Jocelyne Saab dans *Irak : guerre au Kurdistan* (1974), *Le Sahara n'est pas à vendre* (1977) et *Iran, utopie en marche* (1981), voir Stefanie Van de Peer, « Guerrillas, Border Crossings and Internationalism: The Liberation of Non-Arabs in Jocelyne Saab's Early Documentaries » in Mathilde Rouxel, Stefanie Van de Peer (dir.), *ReFocus : The Films of Jocelyne Saab : Films, Artworks and Cultural Event for the Arab Word*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2021, pp. 143-158.

manifestations qui ont conduit à ce qui fut baptisé les « Printemps arabes » : l'esthétique du film, achevé en 2012, s'inspire aussi de ces révoltes contemporaines.

Le retour en arrière est spécifiquement daté : nous sommes en mars 1974, et un groupe d'étudiants occupent l'université américaine de Beyrouth durant trente-sept jours pour protester contre l'augmentation des frais de scolarité. Les réalisateurs convoquent pour le film de jeunes activistes auxquels ils demandent d'incarner l'un des personnages historiques qui occupaient les locaux de l'université en 1974. Ils sont ainsi placés en situation de mobilisation, quarante ans plus tôt, à une époque où l'engagement était une raison de vivre pour beaucoup de jeunes Libanais et Arabes de la région. L'idéologie internationaliste intervient dès le début du film, alors que les personnages s'arc-boutent pour accrocher au-dessus du bureau du responsable un grand portrait de Che Guevara. En les confrontant aux logiques d'un autre temps politique, la question que les réalisateurs posent à ces jeunes activistes libanais avec ce film est celle de savoir comment *s'appropriier un passé*. Sur les lieux clos du tournage, prétendument les locaux de l'université américaine de Beyrouth, des slogans, des dessins mais aussi des pochoirs ont été appliqués partout sur les murs du bâtiment. Ces marques d'expression scripturales sont l'identité de ce groupe, qui renvoie à l'identité de cette jeunesse qui s'est enflammée en Égypte et en Tunisie et qui, arrachant leur droit à l'expression libre, ont recouvert les murs de Tunis et du Caire de graffitis contestataires. La lutte retrouve dans cette iconographie convoquée quelque chose du présent résonnant avec le passé reconstitué pour les besoins du film.

Incarnés par des amateurs, politiquement engagés dans leur vie personnelle et professionnelle, les militants qui occupent les locaux de l'université américaine organisent la résistance et suivent dans les actualités les nouvelles de la situation politique et l'influence de leur action sur l'opinion publique. On les voit discuter. Ces interactions sont filmées en caméra portée, les dialogues ne sont pas récités, mais improvisés : la caméra suit, à la manière d'un documentaire, celui qui prend la parole. Comme un journal de bord de cette occupation, une voix off, monocorde, s'impose sur les images la communauté, pour situer le moment de la lutte et l'inscrire dans l'histoire politique ; ce récit rétablit la fiction qui se développe avec ces acteurs dans une réalité historique. La révolte se passe à l'extérieur, mais n'est jamais montrée.

L'aller-retour du passé au présent se joue spécifiquement dans la tension qui naît dans l'évolution politique de cette occupation, pour les activistes censée l'incarner : c'est la méthode d'une mobilisation au présent qui se développe avec le modèle du passé. Lorsqu'elle parle de son film, Rania Rafei¹⁵ insiste d'ailleurs sur le fait qu'il s'agisse d'un jeu, puisqu'elle et son frère ont cherché dans ce film

15- Propos de Rania Rafei recueillis par Mathilde Rouxel, lors de la présentation du film *74, la reconstitution d'une lutte* (2012) dans le cadre du cours de Carine Doumit « Espaces cinématographiques dans le documentaire arabe (1980-2010) » dispensé dans le cursus « recherche » du master d'études cinématographiques de l'Institut d'Études Scéniques et Audiovisuelles (I.E.S.A.V.) à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth, le 16 décembre 2013.

une improvisation qui permette de faire émerger une vérité non pas factuelle, mais émotionnelle : l'objectif est de donner corps à un activisme qui n'est plus. La reconstitution du passé historique est portée par le film dans une forme d'intimité de l'organisation politique : avant les slogans, des hommes et des femmes se sont réunis pour discuter, partager des idées, débattre de décisions à prendre et, parfois, s'opposent frontalement sur des valeurs et sur le chemin que doit prendre la lutte. En jouant sur les interactions entre chacun des personnages-activistes dans le huis-clos de l'université occupée, le film travaille sur cette camaraderie qui disparaît des archives et de l'écriture brute des faits historiques. C'est une autre manière d'engager le politique, qui s'oppose à la frontalité du cinéma militant pour proposer au contraire une réflexion approfondie sur les raisons de l'engagement et du désengagement.

A Feeling Greater Than Love (Mary Jirmanus Saba, 2017)

Mary Jirmanus Saba a une formation de géographe. Elle a longtemps travaillé sur les mouvements de femmes dans le milieu agricole et ouvrier en Amérique Latine et au Moyen-Orient. Le projet de *Šu 'ūr akbar min āl-ḥub (A Feeling Greater than Love, 2017)* interroge l'action possible du cinéma devant la mobilisation. Produit par la boîte de production « Tricontinental Media », que Mary Jirmanus Saba a créé avec sa sœur Lara Jirmanus, le film s'inscrit directement dans une continuité du cinéma de lutte développé dans les années 1970. Pourtant, les conflits qu'elle représente dans son film ne sont plus des batailles rangées ni des camps d'entraînement à la lutte armée, mais seulement des conflits de représentation matérialisés par les images qu'elle convoque de différentes sources et à partir desquelles elle semble chercher dans la friction l'étincelle qui pourrait permettre un nouveau départ des mobilisations.

Mary Jirmanus Saba ouvre son film sur une scène du passé rejouée, cet appel à la grève des ouvriers du tabac. « Par où commencer ? », demande la cinéaste sur un premier carton. Des archives mettent au coude à coude la grève des ouvriers du tabac en 1973, celle des usines Ghandour en 1972 et les manifestations contre le régime sectaire de 2011. Hier, et aujourd'hui. Des mobilisations en retour, qui attendent la révolution, et qui ont déçu. 2011, c'est l'année des révolutions tunisiennes et égyptiennes. Les Libanais aussi ont défilé, sous la pluie. Les mobilisations récentes s'inscrivent en contrepoint des luttes passées, incarnant leurs échecs et l'incapacité des jeunes générations à retrouver la force de combattre aussi efficacement que par le passé pour leur dignité.

La réalisatrice convoque de nombreuses images cinématographiques des années 1960 et 1970. La volonté de reproduire, de remonter, de démonter et d'actualiser des images du passé est au cœur du projet de Mary Jirmanus Saba. Ces images laissent entrevoir la persistance des « fantômes », comme elle les nomme elle-même, des luttes passées dont les échecs hantent le présent comme une malédiction que la réalisatrice tente de conjurer en y cherchant les traces d'utopie

qui demeurent dans la mémoire de ceux qui se sont mobilisés. L'histoire qu'elle écrit n'est pas seulement libanaise – elle croise aussi celle des Palestiniens, qui prenaient part ces années-là aux mêmes luttes. La reproductibilité concerne les images de ces films qu'elle regarde en boucle (le film militant du parti communiste *Poor Golden Leaves*, le documentaire du communiste palestinien Christian Ghazi *Cent visages pour un seul jour* (1969), celui du Libanais Maroun Bagdadi sur le sud du Liban *Tous pour la patrie* (1979), le film militant réalisé par Masao Adachi et Kôji Wakamatsu en soutien à la résistance palestinienne *Armée Rouge / F.P.L.P. : Déclaration de guerre mondiale* (1971), ainsi que des images des camps de réfugiés palestiniens tournées durant les mêmes années), mais aussi le geste des travailleurs, qui n'a pas changé. Les bras qui coupent les plants de tabacs dans un champ, filmés par Christian Ghazi à la fin des années 1960, sont les mêmes que ceux que filme Saba dans les années 2010. La réalisatrice reproduit la mécanique du geste dans le montage de son film, avec les outils du cinéma. Les mouvements du passé traduisent ceux du présent. Par la fabrication d'un témoignage second, la cinéaste pousse la parole des militants à un questionnement constant, sur la répétition des gestes, sur la permanence des problèmes et des revendications.

En creusant l'engagement des luttes passées pour retrouver l'espoir pour tenir les luttes du présent, le film constitue une tentative d'inventer un discours politique capable d'échapper à la propagande qui était souvent l'essence première des films convoqués. Si elle utilise, au premier degré, les images de films militants, Mary Jirmanus Saba s'en saisit d'abord comme des outils qui l'aident à analyser les représentations existantes des luttes passées. Pour compléter son observation et aller plus loin dans la réflexion sur le retour possible de la mobilisation, la cinéaste cherche elle-même des témoignages au présent, remuant la mémoire d'hommes et de femmes qui ont perdu leur foi au combat. Au mot d'ordre, la réalisatrice préfère les questions, qui ponctuent sous forme de carton l'ensemble de son film, qui renvoient aux cartons de films militants parmi lesquels on compte le film de Heiny Srour. Elle propose par là une œuvre originale, inspirée par le cinéma militant de ses aînées mais capable de proposer des formes nouvelles d'expression politique.

CONCLUSION

Dans ces films, les questions qui motivent la création et qui rendent nécessaire l'information sont longtemps d'abord des questions politiques. Parmi ces questions, au lendemain des indépendances, domine justement celle de la construction d'une identité populaire forte, indépendante, moderne, aux ambitions tierces dans le monde bipolaire de la guerre froide. Déçue par les retombées politiques de la défaite de 1967, une jeunesse plurielle a développé de nouvelles méthodes pour réfléchir concrètement à une organisation collective et internationale de la lutte. En 1970, au Liban notamment, les femmes s'emparent des caméras pour proposer leur témoignage, et voyagent à travers la région

pour donner à voir une multitude d'images du peuple en lutte. Quarante ans plus tard, après que les idéologies se soient durcies dans la violence de conflits fratricides, le besoin d'engagement politique s'empare des plus jeunes générations, mises à l'écart des grands enjeux politiques. Alors qu'une vague de soulèvements populaires déferle à partir de la Tunisie en décembre 2010, le besoin de comprendre l'échec des luttes passées pousse les cinéastes à revenir sur les images de leurs aîné(e)s, et suscite une fascination pour l'engagement militant transnational qui hante aujourd'hui une grande partie de la production contemporaine dans le monde arabe. Les films de Rafei et de Saba sont à ce titre des exemples représentatif de la démarche de toute une nouvelle génération de documentaristes, dont il est intéressant actuellement de suivre la démarche.

BIBLIOGRAPHIE

- AL ARISS Ibrahim, *Al-ṣura wa al-waqaʿ. Kitābāt fī al-sīnimā (Image et réalité. Écrits sur le cinéma)*, Beyrouth, Institut arabe de recherche et de publication, 1978.
- FARID Samir, *Fi āl-sīnimā āl-ʿarabi*, Beyrouth, Dār āl-ṭālīʿa lilṭabāʿa w āl-nashour, 1981
- HILLAUER Rebecca, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, The American University in Cairo Press, 2003
- GROUPE DU NOUVEAU CINEMA, « Bayān «jāmiʿā āl-āl-sīnimā āl-jadīda» fī maṣr » (« Manifeste du “Groupe du Nouveau Cinéma” en Égypte »), *Āl-ṭarīq*, n° 7-8, juillet, Beyrouth, 1972 [1968].
- GUEVARA Ernesto Che, *Message à la Tricontinentale*, La Havane, Secrétariat exécutif de l'OSPAAAL, 1967.
- KHAYATI Khémais, *Cinémas arabes : topographie d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- SHAFIK Viola, *Arab Cinema : History and Cultural Identity*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2007
- TAKRITI Abdel Razzaq, *Monsoon Revolution: Republicans, Sultans and Empires in Oman, 1965 1976*, Londres, Oxford University Press, 2013.
- VAN DE PEER Stefanie, « Guerrillas, Border Crossings and Internationalism: The Liberation of Non-Arabs in Jocelyne Saab's Early Documentaries » in ROUXEL Mathilde, VAN DE PEER Stefanie (dir.), *ReFocus : The Films of Jocelyne Saab : Films, Artworks and Cultural Event for the Arab Word*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2021, pp. 143-158.
- ZABUNYAN Dork, *L'insistance des luttes : images, soulèvements, contre-révolutions*, Reville, De l'incidence éditeur, 2016.

ملخص | أدت هزيمة ١٩٦٧ إلى ظهور جيل من النساء خلف الكاميرات ، كما كانت السبعينيات سنوات عظيمة من نضالات التحرر الوطني واندلاع الحرب في لبنان. تتناول هذه المقالة أولاً كيف أصبحت المخرجات اللبنانية في تلك السنوات نفسها مهتمة بنضالات الشعوب العربية الأخرى للدفاع عن الأيديولوجية الدولية التي افترضتها في بلدهن. أدى سحق النضالات على مدى عقود إلى إضعاف خلق صور المقاومة. ومع ذلك ، فإن إصرار النضالات الماضية قد ميز الأجيال اللاحقة. سنقوم بعد ذلك بدراسة الأشكال السينمائية الجديدة للمشاركة السياسية ، بناءً على فيلمين تم إنتاجهما خلال العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. ويسمح لنا هذا الانتقال من الماضي إلى الحاضر بإقامة حوار بين جيلين ونوعين من إنشاء الفيلم الوثائقي الملتزم الذي يردد صدى دون أن تكون مرآة لبعضها البعض.

كلمات مفتاحية | السينما المتشددة، السينما السياسية، النضال من أجل التحرير، السينما المعاصرة، لبنان، الدولية

Notice biographique | Mathilde Rouxel est docteure en histoire du cinéma de l'université Paris 3-Sorbonne Nouvelle avec une thèse intitulée : « Figures du peuple en lutte. Des pionnières du cinéma arabe aux réalisatrices postrévolutionnaires (Égypte, Tunisie, Liban, 1967-2020) ». Elle a publié deux ouvrages consacrés à la cinéaste libanaise Jocelyne Saab (Jocelyne Saab, la mémoire indomptée, Dar an-Nahar, Beyrouth, 2015 ; ReFocus : The Films of Jocelyne Saab, Edinburgh University Press, 2021, codirigé avec Stefanie Van de Peer). Elle est aujourd'hui chercheuse associée au LIRA (Sorbonne Nouvelle) et postdoctorante à la DBU de la Sorbonne Nouvelle où elle travaille sur un corpus de films pédagogiques réalisés durant la période coloniale dans les pays d'Afrique du Nord et subsaharienne.