



HAL
open science

Jocelyne Saab, la mémoire indomptée (1970-2019)

Mathilde Rouxel

► **To cite this version:**

Mathilde Rouxel. Jocelyne Saab, la mémoire indomptée (1970-2019). Éditions Nadhar, 2019, Abdelkrim Gabous, 978-9973-0990-06. <hal-02800812>

HAL Id: hal-02800812

<https://hal.science/hal-02800812v1>

Submitted on 5 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

« À cause de ses films, et à cause de toute sa vie jusqu'à présent, je vois en Jocelyne Saab l'un des êtres les plus courageux, les plus intelligents et surtout les plus libres que je connaisse. Sa liberté de penser, et d'agir lui a coûté très cher. Par moments, ce fut une question de vie et de mort. Peu de gens, hommes ou femmes, ont autant souffert pour demeurer dignes d'eux-mêmes, pour survivre d'une façon qui ait un sens, dans un monde si hostile ou si indifférent que celui qui est le nôtre. Jocelyne mérite que son travail soit reconnu à sa juste, à sa grande valeur, et peu de gens méritent autant qu'elle notre admiration. Je suis heureuse de pouvoir le dire. »

Etel Adnan, août 2014.

Mathilde Rouxel a été assistante et collaboratrice de Jocelyne Saab sur l'ensemble des différents projets que celle-ci a mené durant les six dernières années de sa vie. Elle commence à analyser l'œuvre de la cinéaste en master sous la direction de Nicole Brenez, avec laquelle elle conduit également un travail de thèse sur la figure du peuple en lutte dans le cinéma des femmes en Égypte, en Tunisie et au Liban (1967-2017) à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle.

En 2019, Mathilde Rouxel fonde avec Nessim Ricardou et avec le soutien de nombreux proches de Jocelyne Saab l'Association des Amis de Jocelyne Saab, qui œuvre à la valorisation, à la diffusion et à la restauration du travail et des archives de la cinéaste et artiste franco-libanaise.

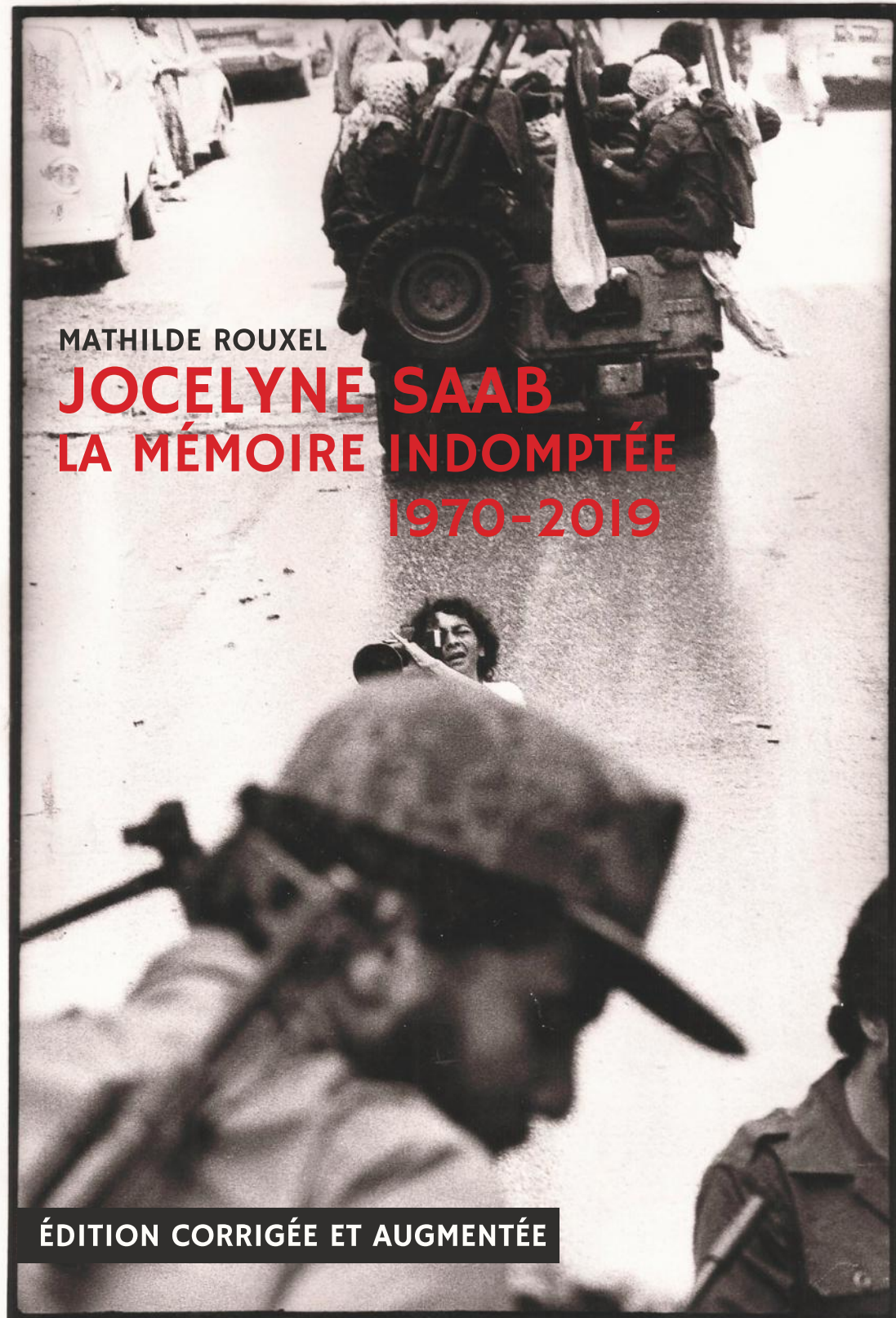


فنه
Mathkar

Photo couverture : Farida Hamak (1982)
Mise en page couverture : Nathalie Rizk

فنه
Mathkar

MATHILDE ROUXEL | JOCELYNE SAAB - LA MÉMOIRE INDOMPTÉE (1970-2019)



MATHILDE ROUXEL
JOCELYNE SAAB
LA MÉMOIRE INDOMPTÉE
1970-2019

ÉDITION CORRIGÉE ET AUGMENTÉE

Mathilde Rouxel

Jocelyne Saab

La Mémoire indomptée
(1970-2019)

Édition corrigée et augmentée



© Éditions Nadhar
Pour l'édition tunisienne - Octobre 2019
ISBN 978- 9973-0990-0-6

Tous droits réservés
1^{ère} édition : Août 2015
Éditions Dar An-Nahar, Beyrouth, Liban.

Photographie de couverture : Jocelyne Saab filmant durant le siège de Beyrouth, 1982.
© Farida Hamak, 1982.

Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré : sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente. « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps.

Georges Pérec, *W ou Le Souvenir d'enfance*, 1975.

Préface de la première édition

La Mémoire sous le lit **par Jocelyne Saab (2015)**

Lorsqu'une jeune étudiante diplômée en philosophie et histoire de l'art, alors étudiante en cinéma à l'ENS de Lyon, Mathilde Rouxel, est venue me trouver à Beyrouth durant l'été 2013 pour étudier mon travail filmique, les bombes explosaient à tous les coins de rue. Elle n'avait pas l'air de s'en soucier et insistait pour me rencontrer ; un entretien mené par Guy Hennebelle en 1975, paru à l'occasion de la sortie en salles à Paris du *Liban dans la tourmente*, mon premier long-métrage documentaire, avait attiré son attention. Mon audace l'avait visiblement intriguée. Un second entretien plus récent avec Olivier Hadouchi guidera les premiers pas de sa recherche.

J'étais alors en pleine préparation du festival de films de résistance culturelle que je montais à partir de rien pour réagir face à la lourde situation politique et sociale dans laquelle avait à nouveau sombré le pays. Dans l'urgence d'agir, je lui ai proposé de m'accompagner dans cette entreprise, lui donnant par-là une chance de comprendre un peu le pays et mes raisons d'agir comme je le faisais. En me suivant dans cette aventure, elle a pu déceler ce qui motivait mon engagement, et a su retrouver dans mes films, mes photographies et mes vidéos ces lignes de force qui parcourent de bout en bout mon travail d'artiste. Mathilde Rouxel avait alors à peine 21 ans et s'est avérée une précieuse collaboratrice.

Après cette expérience exaltante qui avait pour objectif de « panser les plaies [d'une ville en guerre] sur grand écran », Mathilde s'est jetée à corps perdu dans mon travail, dans mes images, en quête de ce qu'elle a décelé comme étant ma « volonté tenace de reconstruire une mémoire en voie

de disparition, d'exprimer une vérité impossible à rattraper, [...] guidée par cette recherche intérieure d'une identité qui justifie sa place et son rôle dans un monde qui se déchire et qui plonge dans l'oubli ».

J'habitais alors à Ain Mreissé, en haut de la pointe la plus avancée de la ville sur la mer, dans une petite chambre sur un toit prêtée par un couple d'amis mécènes. Dans cette petite bicoque aux allures romantiques, le seul espace dont je disposais pour ranger mes films était un grand lit en bois sous lequel je glissais de lourdes malles métalliques pleines de mes souvenirs.

Dans ce pays noyé de contradictions où votre personnalité n'est jugée qu'en fonction de l'argent dont vous disposez et de vos liens oligarchiques et familiaux, les réalisations, les performances ou les valeurs humaines sont mésestimées, voire méprisées. Je gardais malgré tout l'illusion que ces malles métalliques pouvaient protéger un vécu fait d'authenticité, d'aventures humaines et de passion, et qui constituait, profondément, mon identité. J'ai mis des mois à trouver le courage – psychologique plus que physique – de m'étaler au sol dans cet espace exigu et de me glisser sous le lit pour en tirer une à une les cassettes vidéos de mes films, les bobines de pellicules, les DVD, pour les confier à Mathilde. Je ne me doutais pas qu'elle réussirait aussi bien à redonner vie à quarante ans de témoignage.

Ce qui m'a le plus touché à la lecture de cette première monographie, où Mathilde, comme le dit Nicole Brenez, revient sur ma façon d'exalter l'art dans le document, c'est la subtilité avec laquelle elle a su voir, au-delà de la simple information documentaire, équilibrée par la subjectivité détonante qui me caractérisait ; elle a su saisir ce qui m'avait taraudé tout au long de ma carrière dans ma capture d'images : la recherche d'un « pacte narratif établi entre la caméra et le monde réel » né d'abord d'un contact humain, d'un regard bienveillant. C'est une définition que l'on m'a toujours refusée – que je filme Beyrouth en pleine guerre civile ou que j'aborde par la fiction des tabous sacrés comme avec *Dunia* en Égypte, on a souvent fait de moi une banale sorcière gargantuesque, en raison de l'impact imprévu de mes films sur la société. Je ne suis pourtant pas plus haute que trois pommes, mais toujours prête à braver le feu ; Pasolini n'écrivait-il pas : « Faire du cinéma c'est écrire sur du papier qui brûle » ? Je suis ainsi redevenue, grâce à cette lecture – lucide – de mes films ce que j'ai toujours été : une femme engagée pour le droit à la vie à travers les images.

Mathilde Rouxel par ce livre, aura contribué à la création d'un instrument de travail, indispensable pour mettre à jour une partie de la mémoire collective d'un pays toujours en déni de son passé.

Je remercie Nicole Brenez d'avoir demandé à Mathilde Rouxel de me consacrer une recherche monographique exhaustive et la persévérante éditrice de Dar an-Nahar Jana Tamer, sans lesquelles cet ouvrage n'aurait pas existé.

Préface de la nouvelle édition

La première édition de cet ouvrage date de 2015. Jocelyne Saab, à ce moment-là, menait de front plusieurs projets : elle tenait la troisième édition du festival de film de Résistance Culturelle qu'elle avait créé trois ans auparavant (Cultural Resistance International Film Festival of Lebanon - CRIFFL), lançait la compétition internationale d'art contemporain Oscar Niemeyer, dont les lauréats devaient participer à la première Biennale Libanaise Internationale pour le Cinéma et les Arts (BLICA), finalement lancée à l'automne 2017, partait filmer et photographier les camps de réfugiés syriens dans la Bekaa libanaise pour son projet d'exposition *Un dollar par jour*, préparait pour l'université Boğaziçi d'Istanbul une courte vidéo d'art, sortie sous le nom d'*Imaginary Postcard*, et écrivait le scénario d'un *musical* consacré à la grande productrice libanaise vivant en Égypte Assia Dagher. Prolifique jusqu'à ses derniers jours, Jocelyne Saab a été, même malade, traversée par une énergie créatrice que rien ne pouvait arrêter.

Décédée le 7 janvier 2019 des suites d'un long combat contre le cancer, Jocelyne Saab a laissé derrière elle une œuvre monumentale. Aux quarante-sept films ou vidéos et à sa toute aussi vaste production plastique qu'on lui connaît déjà s'ajoute une quinzaine de projets inachevés ou non-réalisés de films, d'expositions ou de livres qu'il s'agit désormais de parcourir, d'analyser, de comprendre pour appréhender l'ampleur de l'univers artistique qu'elle avait su bâtir autour d'elle. La version corrigée et augmentée de cet ouvrage clôt la boucle de la carrière de Jocelyne Saab (1970-2019) et jette un coup d'œil curieux, bien que furtif, sur les archives incroyables que la cinéaste et artiste a laissées derrière elle.

Le long travail de restauration des films qu'impose un héritage comme celui de Jocelyne Saab amène à rencontrer certaines surprises – dégageant par là autant de pistes de recherche à explorer. Son travail en tant que reporter indépendante a en effet conduit la cinéaste à vendre ses films à différentes chaînes de télévision à travers le monde – en France, mais aussi dans le monde arabe (notamment en Algérie) ou à l'international (Allemagne, Suède, Japon, etc.). Les versions existantes de chaque film se révèlent ainsi parfois différentes selon les formats attendus par les chaînes ; les montages, parfois, changent. Le choix des coupures d'une version à l'autre peut nous informer sur les politiques des chaînes de télévision. En guise d'exemple, dans le cas de la télévision française, la diffusion de son film *Beyrouth, jamais plus* (1976) a imposé la coupe d'une séquence entière tournée dans les camps de fortune des populations musulmanes et palestiniennes bombardées par les Phalangistes. Les choix nous en apprennent beaucoup sur les discours médiatiques – ceux-là même que Jocelyne tentait de combattre en se jetant au cœur de l'information. La restauration de ses films nous permet également de sortir des projets jusque-là inédits, notamment son film censuré par France 3 en 1974, *Les Femmes palestiniennes*, et le pilote d'une série de déambulations poétiques écrites à quatre mains avec Francis La-cloche en 2002 et qui répond au nom de *Paris Amoureux*.

La découverte de ce travail sur Paris, ainsi que tous ses documents d'archive rassemblant ses recherches réalisées pour des films qui n'ont pas pu voir le jour, permet de remettre en perspective la trajectoire cinématographique et artistique de Jocelyne Saab. Après la guerre civile libanaise, Jocelyne Saab a changé d'horizons. Depuis la France, elle a tourné son regard vers l'Asie. De ces ambitions est né *La Dame de Saigon*, qu'elle réalise en 1998. L'histoire nous montre elle n'a pas pu aller plus loin. Malgré plusieurs projets de long-métrages documentaires ou de fiction écrits au sujet d'Hanoï ou de l'Inde, Jocelyne Saab n'a réalisé aucun autre film en Asie. Elle y tenait pourtant beaucoup, comme le prouve son festival Résistance Culturelle, qui avait pour objectif de diffuser au Liban des films d'auteur venant de toute l'Asie, pour rappeler aux Libanais leur ancrage dans ce continent-monde. L'Asie, où elle a un temps pensé partir s'installer, l'éloignait du Liban et de sa guerre terrible qui a fait s'effondrer tous ses repères et, comme elle le dit en personne dans son film *Beyrouth, ma ville* (1982), « [s]on identité, aussi ». Mais sa vie personnelle comme sa carrière cinématographique ne lui ont pas permis de s'enraciner ailleurs, et même lorsqu'elle expose *Strange Games and Bridges* à Singapour en 2007, ce sont à nouveau les ruines de Beyrouth qu'elle exhibe.

Il est émouvant de constater que derrière cet amour de la vie qui donnait à Jocelyne Saab une énergie sans pareille planait le spectre tragique

et permanent d'une mort inévitable. Entrer à l'hôpital avec sa caméra en 1991 avec *Fécondation in video* était avant tout pour elle un moyen de conjurer l'angoisse qui la rongait de l'intérieur depuis les bombardements et la terreur infernale de la guerre. Elle est partie filmer l'origine de la vie, la possibilité du renouveau, comme une deuxième chance à saisir pour se consoler de la misère du monde. La force psychologique de Jocelyne Saab la rendait combattive, malgré un corps plusieurs fois fragilisé. Par-delà le traumatisme des conflits, qui lui avaient provoqué un ulcère, elle est foudroyée après la censure égyptienne de son film *Dunia* par une récurrence d'accident vasculaire cérébral, dont elle a choisi de combattre les séquelles en tournant dans les festivals du monde entier, bravant les distances qui séparaient l'Europe des États-Unis, le continent américain à l'Asie et à l'Océanie.

Cette inquiétude provoquée par cette cassure du corps devant la violence du monde apparaît aussi mise en scène, peu de temps plus tard, dans son travail. Jocelyne Saab décide en effet d'en construire une image dans son dernier long-métrage, *What's Going On ?*, qui fait jouer, entre autres, le personnage d'une femme attendant une greffe de cœur prévue pour la date du 30 avril. Cette femme, c'est Beyrouth, dont on déracine les jardins et qu'on étouffe de béton depuis la fin de la guerre ; mais c'est aussi Jocelyne, abîmée, fatiguée, née le 30 avril 1948 et souffrant tant de sa faillibilité physique que de la perte des repères qui faisaient pour elle de Beyrouth sa ville. La guerre a touché Jocelyne Saab au cœur ; elle a tué ses amis, détruit sa maison, altéré ses liens de sang. La greffe attendue par Khoulood, le personnage principal de son film, symbolise pour Jocelyne Saab l'attente d'un salut, ou du moins l'espoir d'un sursis.

Nous ne saurions dire laquelle de ses dernières œuvres, depuis sa disparition, trouble le plus. L'annonce publique de sa maladie dans la courte vidéo *Imaginary Postcard* (2016) – qu'elle tournait sous le pont du Bosphore à Istanbul, inconsciente encore de la nature du mal qui la rongait, puisqu'elle en a écrit le commentaire après avoir été hospitalisée – touche par la détresse qui semble envahir sa voix enrouée lorsqu'elle dit, en *off* :

Ne savais-je pas déjà combien j'étais fragile ? Comment ce pont, qui relie l'Europe à l'Asie, peut-il être en fin de compte la seule structure solide sur laquelle je peux tenir pour continuer mon voyage ? Ce pont frêle n'est-il pas aussi solide que l'image que la Turquie tente de donner d'elle-même ? N'est-ce pas pour moi l'histoire de quelque chose de secret ? Combien de minutes, combien d'heures cela m'a-t-il pris pour comprendre que ce voyage inexorable est l'un de ceux durant lequel la vie m'échappe ? Je dois comprendre où me mène ce pont.

Le film est sorti en 2016. À la fin de l'année 2018, Jocelyne Saab publiait un livre-portrait de son travail, de son regard. Ce livre, *Zones de*

guerre, rassemble un choix minutieux de photogrammes de tous les films qu'elle a réalisés durant sa carrière, et certaines des photographies qu'elle a faites durant les dernières années de sa vie. Peu de texte ; seulement ses images, qui se déroulent devant nos yeux.

Œuvre d'art essentielle, ce livre rétrospectif ne contrevient toutefois aucunement à la nécessité perpétuelle qu'avait Jocelyne Saab à regarder vers l'avant, à se projeter, elle-même, dans la création et dans l'Histoire : parallèlement à l'ouvrage, elle a travaillé sur un film, et a insisté pour tourner quelques images, ultimes captations de Beyrouth par la cinéaste. Ce dernier film, qu'elle a pu finaliser quelques jours à peine avant son décès, s'intéresse à la fille de Fusako Shigenobu, fondatrice de l'Armée Rouge Japonaise au Liban, arrivée à Beyrouth en 1973. Contemporaine des combats de cette cheffe de guerre, Jocelyne Saab a détourné son regard de celle qui est devenue une icône des luttes passées. Le présent devait être incarné par sa fille Mei, dissimulée des regards pendant vingt-sept ans au nom de la révolution internationale. C'est à ce personnage qu'elle a consacré son dernier portrait, *My Name is Mei Shigenobu* (2018), trace d'une longue recherche de trois ans devant aboutir à la réalisation d'un long-métrage documentaire expérimental qui n'a pas eu le temps de voir le jour. Le petit témoignage que Jocelyne Saab a livré de ces années de travail donne finalement la parole à la génération qui va garder sa mémoire et celle de ses contemporains. Mei Shigenobu consacre elle-même sa vie à la mémoire de ce qu'a été réellement sa mère, au-delà du mythe dont elle est le sujet, et propose la lecture d'une autre histoire de la résistance armée des années 1970 au Liban. Cette histoire, que Jocelyne Saab a vécue et traversée, devait selon la cinéaste être dite par les mots de figures qui resteront encore suffisamment longtemps dans ce monde qu'elle quittait pour pouvoir la transmettre.

Depuis le début de la carrière de Jocelyne Saab, dans les films de cette libanaise qui a vu se succéder toutes les guerres moyen-orientales, c'est d'abord la jeunesse qui tient la vie en main. Son ultime travail est la preuve qu'elle a cherché jusqu'au bout à faire en sorte, par sa personne et avec ses images, d'assurer la passation du flambeau. Jusqu'au dernier moment, Jocelyne Saab a su partager avec des interlocuteurs plus jeunes – qu'elle a toujours fascinés – son imbattable volonté de vivre, et incarner sous leurs yeux cette beauté d'exister. C'était visiblement pour elle la meilleure manière qu'il soit de lutter pour ce monde plus poétique, plus riche et plus généreux auquel elle aspirait.

Mathilde Rouxel, août 2019.

Introduction

De ses débuts à la télévision dans les années 1970 à ses installations contemporaines, l'œuvre de Jocelyne Saab conteste, témoigne. Jeune Libanaise curieuse du monde, née en 1948 à Beyrouth, elle est devenue réalisatrice de fiction, photographe, plasticienne après avoir été journaliste-reporter de guerre au début des années 1970.

Jocelyne Saab n'a pas une formation de cinéaste. À Beyrouth, elle a entrepris des études d'économie politique, qu'elle a terminées à Paris. Si ce parcours répondait davantage aux exigences familiales qu'à ses désirs propres, elle en a reconnu l'importance formatrice :

Petite, j'avais toujours voulu faire de l'image, mais on me l'avait interdit. « Ce n'est pas un métier pour les filles »... J'avais fait toutes mes études chez les dames de Nazareth avec seulement des filles autour de moi. J'ai donc choisi d'aller dans le monde des hommes. J'avais pour modèle mon père, qui avait été un grand voyageur et qui vivait dans le monde des affaires. Je me lance dans des études d'économie politique. J'ai suivi cette voie. Ce n'était pas ma vocation, mais j'ai pris conscience depuis de l'importance de cette formation dans ma manière de structurer mon travail et de voir le monde. Je suis pourtant quelqu'un de globalement plus instinctif que réflexif ; mais la rigueur que l'on peut trouver dans mes films, je l'ai héritée des systèmes de pensée qu'on m'a inculqué en économie.¹

Après quelques petits emplois à la radio au Liban – où elle animait une émission de musique intitulée *Les Marsupilamis ont les yeux bleus*, puis à la

¹ Entretien avec Jocelyne Saab, décembre 2013. Voir annexes.

télévision libanaise en qualité de présentatrice du journal télévisé dans sa jeunesse, elle est embauchée en tant que journaliste reporter pour les chaînes françaises. Téméraire et intrépide, elle est envoyée sur le front en Égypte, en Libye ou dans les territoires palestiniens pour rendre compte de la situation politique. Jocelyne Saab est alors l'une des seules femmes dans le milieu – ce qui lui vaut certes le mépris de certains, mais aussi la confiance des autres. On lui demande ainsi d'enquêter en Libye (*Kadhafi, l'Islam en marche (ou La Marche Verte)*, 1973 ; *Portrait de Kadhafi*, 1973), en Égypte (*La Guerre d'octobre (ou La Guerre en Orient)*, 1973 ; *Proche-Orient : Égypte*, 1973 ; *La Guerre en Orient : Égypte*, 1973), en Syrie (*Le Refus syrien (ou Le Golan, ligne de front)*, 1973), dans le Golan (*Spécial Proche-Orient : Israël*, 1973), en Irak (*Irak, la guerre au Kurdistan*, 1973). Elle intervient chez les Palestiniens (*Les Palestiniens continuent*, 1973 ; *Les Femmes palestiniennes*, 1974 ; *Le Front du refus (Les Commandos suicides)*, 1975), et était sur le point de débarquer au Vietnam avec une équipe française lorsque la guerre au Liban s'est enclenchée ; devant l'urgence de documenter ce bouleversement de l'histoire qui touchait et touche encore son pays, Jocelyne Saab décide de partir pour Beyrouth et d'y réaliser des reportages en tant que journaliste indépendante. Ses films sont diffusés notamment sur les trois principales chaînes françaises (TF1, Antenne 2, France 3) puis dans toute l'Europe (Canal Plus en France, R.A.I en Italie, ZDF en Allemagne, TV Romande en Suisse, en Suède également) voire dans le monde entier (NBC aux États-Unis, N.H.K. au Japon, R.T.A en Algérie, C.B.C au Canada). Ses reportages retracent l'évolution de la guerre civile et son enlisement au fil des années. Elle réalise sur le Liban près de quinze films sur ces événements (*Les Nouveaux croisés d'Orient (ou Portrait d'un mercenaire français)*, 1975, *Le Liban dans la tourmente*, 1975, *Les Enfants de la guerre*, 1976, *Sud-Liban, histoire d'un village assiégé*, 1976, *Beyrouth, jamais plus*, 1976, *Pour quelques vies*, 1976, *Lettre de Beyrouth*, 1978, *Beyrouth, ma ville*, 1982, *Les Libanais, otages de leur ville (ou Bilan de la guerre : destructions à Beyrouth)*, 1982, *Le Bateau de l'exil*, 1982, *Le Liban : état de choc*, 1982, *La Tueuse*, 1988) ainsi qu'un film de fiction (*Une vie suspendue (Adolescente sucre d'amour)*, 1985).

Cette guerre est décisive dans la transformation de son rapport à l'image. Forte d'une indépendance qui la caractérise, tant du point de vue esthétique que politique, Jocelyne Saab décide dès 1975 de se soustraire aux contraintes du format du reportage pour inventer ses propres formes. C'est la guerre qui enflamme son pays qui l'amène à prendre sa caméra pour construire ses images ; lorsqu'elle détourne son regard de la guerre des autres pour interroger ce qui était pour elle le « jardin de l'enfance », sa ville, Beyrouth, et son pays, le Liban, elle adopte un langage bien plus personnel et un discours de moins en moins militant, de plus en plus poétique. Terrassée par l'horreur de la guerre, l'absurdité du monde étant devenue impossible à décrire, elle se tourne vers d'autres formes plastiques et narratives, qu'elle

utilise comme une autre manière de témoigner : lorsqu'il n'est plus possible de montrer la réalité, la fiction est un nécessaire recours pour pouvoir continuer à s'exprimer sur cette guerre infernale. Son premier long-métrage de fiction, *Une vie suspendue* (nommé à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes en 1985, sous le titre *Adolescente, sucre d'amour*) est tourné en pleine guerre. Suite à ce film viennent, dès la fin de la guerre, d'autres long-métrages de fiction, dont deux ont encore pour cadre et protagonistes Beyrouth et les Libanais (*Il était une fois Beyrouth : Histoire d'une star*, 1994, *What's Going On ?*, 2009). Plus récemment, la photographie et l'installation vidéo ont dessiné à leur tour son appréhension du monde ; *Strange Games and Bridges* (2006), installation vidéo rendant compte de ses réflexions sur la reprise de la guerre au Liban en 2006² présentée à Singapour, expose la profondeur de la blessure causée par la guerre et ravivée par la résurgence de la violence. À nouveau, pour rendre compte de l'émotion indicible qui l'envahit, Jocelyne Saab doit renouveler ses pratiques artistiques. Elle propose ainsi avec la vidéo mise en scène dans un espace scénographié une alternative particulièrement féconde, sinon opportune, à la fiction et au documentaire. En 2015, c'est à la peinture qu'elle touche, recolorant par aplats or, bleus ou verts des photographies en noir et blanc qu'elle a réalisées dans les camps de réfugiés syriens au Liban ; ces photographies sont dans son film *Un dollar par jour*, tirées comme des affiches publicitaires et exposées dans la ville pour dénoncer ce « nouvel urbanisme » libanais, qui a accueilli sur ses terres plus d'un million de réfugiés réduits à survivre à moins d'un dollar par jour. La couleur et la peinture, sur ces icônes qui après le tournage ont été exposées au public dans des galeries et musées, rendent à l'espoir sa place ; les enfants réfugiés apparaissent alors comme des anges dorés dans un univers où ce qui devient précieux ne sont plus les bijoux, mis en valeur sur les bâches publicitaires récupérées et devenues les toiles protectrices de leurs abris de fortune, mais ce qui permet à cet environnement de se structurer malgré tout : sans béton pour construire, les pierres qui retiennent les bâches au sol deviennent des matériaux précieux.

À la fin de sa vie, Jocelyne Saab travaillait à un projet de long-métrage consacré à la fille de Fusako Shigenobu, la fondatrice de l'Armée Rouge Japonaise à Beyrouth en 1973. Mei Shigenobu est née dans le secret le plus total dans la Bekaa libanaise, d'un père palestinien, Fedayin dont le nom est dissimulé, et de cette internationaliste effrontée, qui a dédié sa vie à la révolution. En voulant raconter son histoire, Jocelyne Saab souhaitait revenir l'un des événements les plus marquants de sa vie : le siège de Beyrouth qui a forcé les combattants Palestiniens à quitter le Liban en 1982. Fusako Shigenobu est partie avec eux, laissant aux camarades le soin d'élever sa fille,

² Suite à la capture de deux soldats israéliens par le Hezbollah, l'armée israélienne bombarde en représailles l'aéroport de Beyrouth et la plupart des infrastructures de la ville.

qu'elle n'a eu l'occasion de revoir que de très rares fois avant son arrestation à Osaka en 2000 et la reprise en main de son identité par sa fille. N'ayant pas pu achever son projet, Jocelyne Saab a choisi de tourner un très court-métrage lui permettant de poser son regard sur l'histoire de Mei. *My Name Is Mei Shigenobu* n'est pas un extrait court du film que Jocelyne Saab voulait faire mais un témoignage des dernières préoccupations politiques de la cinéaste devant le monde qu'elle était en train de quitter peu à peu.

Beyrouth et le Liban ne sont pas les seuls objets du regard et de l'attention de Jocelyne Saab à partir de 1975. La fracture esthétique et sensible qui marque l'évolution des productions artistiques de Jocelyne Saab dès le début de la guerre mérite toutefois d'être interrogée. Partant, pour comprendre le contexte dans lequel seront tournés ces reportages, il est important de faire le point sur les principaux événements ayant jalonné cette période de la guerre civile.

Liban et guerre(s) civile(s)

En raison de sa diversité religieuse et culturelle et de sa position géographique, le Liban s'est toujours trouvé au centre d'ambitions régionales et d'enjeux internationaux et tributaire du contexte régional. Une histoire récente tourmentée a culminé avec la création de l'État d'Israël en 1948 puis l'arrivée successive de vagues de réfugiés et de combattants palestiniens. Tous ces facteurs conjugués ont conduit à une communautarisation, une polarisation de la société et la formation de milices pro- ou anti-palestiniennes qui, peu à peu, aboutissent au déclenchement de la guerre de 1975.

Ce sont ces événements qui conduisent Jocelyne Saab à abandonner le projet de son voyage au Vietnam pour se rendre à Beyrouth, afin de témoigner. Elle y réalise *Le Liban dans la tourmente* qui rend compte d'une guerre que tous contre tous ont décidé de mener « la fleur au fusil »³ – fusil que saisissent de plus en plus de mains, engagées dans de plus en plus de milices ; fusil qu'hommes, femmes et enfants savent parfaitement manipuler.

Rapidement, Beyrouth est coupée en deux. Toutefois, les films réalisés par Jocelyne Saab sur ce sujet (*Lettre de Beyrouth*, 1978, *Beyrouth, ma ville*, 1982) sont très éclairants : malgré cette volonté réelle des miliciens de diviser les Libanais entre chrétiens et musulmans, jamais les populations civiles n'ont été réellement séparées – comme ont pu l'être les communautés en ex-Yougoslavie, notamment.

Les événements s'enchaînent – assassinats, changements d'alliances politiques, implication, dès 1976, de la Syrie et d'Israël dans le conflit li-

³ Commentaire de Jocelyne Saab dans *Le Liban dans la tourmente* (1975).

banais. Les combats se multiplient et s'étendent à l'intérieur même de chaque camp jusqu'en 1989, date de la signature des accords de Taëf. Ceux-ci réaffirment l'indépendance du Liban et introduisent des réformes politiques majeures. La guerre est interrompue par une loi d'amnistie générale, stipulant le cessez-le-feu et la réconciliation nationale.

Jocelyne Saab filme la guerre jusqu'à la fin du siège de Beyrouth. Elle réalise un long-métrage de fiction en 1985, *Une vie suspendue*, qui propose une nouvelle manière de regarder le conflit ; elle part interroger Jocelyne Khoueiry sur son retournement radical de la guerre à la religion en 1989 mais ne filme plus les conflits. Après 1991, le Liban entre dans une phase de reconstruction ; à sa manière, avant les autres, Jocelyne Saab elle aussi participe à cette reconstruction, en établissant les bases d'une Cinémathèque Libanaise avec son projet « Mille et une images » lancé dès 1992. De ce projet est né un film, *Il était une fois Beyrouth : histoire d'une star* (1994), film-patrimoine, film hommage au Beyrouth d'avant-guerre, comme témoignage à livrer aux nouvelles générations, celles qui n'ont jamais connu la Beyrouth de leurs parents, cette Suisse du Moyen-Orient où il faisait si bon vivre. Rétrospective historique et cinématographique, première du nom, qui laisse une place à l'espoir, au lendemain.

Elle ne s'intéresse plus ensuite à Beyrouth avant que les bombardements ne reprennent dans le pays. Elle filme les ponts, les autoroutes détruites par les bombes israéliennes lancées en 2006 sur la banlieue Sud de la ville et le Sud du pays ; les plaies se rouvrent, la douleur est vive. Jocelyne Saab fait la paix avec sa ville en 2009, partie en quête des jardins de la ville avec Nasri Sayegh dans *What's Going On ?* ; le pays, dans ce film, retrouve une dimension mythologique, une force, une beauté.

Cinéma, archives et histoire

La position de Jocelyne Saab dans ce contexte politique est singulière. Son intérêt douloureux pour le Liban est à mettre sur le compte de son histoire personnelle, de son passé, de son identité de Libanaise, chrétienne de surcroît et défendant la cause palestinienne dans un pays fortement marqué par le communautarisme. Sa position était délicate, dangereuse ; menacée de mort et activement recherchée après la réalisation de son reportage sur *Les Enfants de la guerre* (1976) en raison de l'image sanguinaire qu'elle donne des milices chrétiennes venues massacrer hommes, femmes et enfants dans un quartier musulman au nord-est de Beyrouth, la Quarantaine⁴, elle se refuse à quitter le pays et de cesser de témoigner. Sa parole trouve néanmoins une autre forme. Cet épisode traumatisant l'incite à

⁴ Le 18 janvier 1976, les milices du Front Libanais attaquent le bidonville de la Quarantaine, peuplé de civils Palestiniens, de Kurdes et de Libanais arméniens et chiites et

réfléchir sur le sens des images et leur impact ; partant, elle quitte aussi vite le discours militant et explicite – bien que fort d’une remarquable distance objective – qui animait jusqu’alors ses reportages pour adopter un langage tout aussi engagé mais plus poétique.

En 1991, le Parlement libanais vote une loi d’amnistie des crimes de guerre commis entre 1975 et 1990, qui relègue dans la mémoire individuelle (à défaut de construire une mémoire collective) nombre de souffrances à l’impact traumatique pourtant profond. Il s’avère alors impossible de regarder en arrière. À Beyrouth, de fait, tout témoigne d’un passé dont on ne veut pas se souvenir ; pourtant, avec un film comme *What’s Going On ?* (2009) ou son installation vidéo *Strange Games and Bridges* (2006), Jocelyne Saab montre qu’elle n’oublie rien, et qu’elle est bien décidée à rappeler aux Libanais et au monde entier ce qu’a enduré son pays. Filmer ce qui reste, et non pas ce qui est reconstruit, filmer ce qui était et ce qui ne peut plus être renvoyé à la problématique de la construction d’une mémoire collective et de la sauvegarde d’un patrimoine qui témoigne de l’histoire du pays.

Jocelyne Saab s’inscrit dans ce que l’on a baptisé au début des années 1970 le « nouveau cinéma libanais ». Cette appellation réunit les jeunes réalisateurs engagés pendant la guerre du Liban, qui ont souhaité proposer une nouvelle forme de cinéma tout en s’attachant à dépeindre avec le plus de vérité possible les réalités politiques et sociales du pays. Ces jeunes cinéastes ont généralement une formation de journaliste, qu’ils ont suivie en Europe avant de rentrer au pays ; leur activisme, proche de la gauche et de la résistance palestinienne, confère à toutes leurs productions une couleur politique bien nette. Aux côtés de Jocelyne Saab, on compte notamment Borhane Alaouié ou Maroun Baghdadi, qui partagent la même conception d’un cinéma de résistance et de contestation. Rares sont les artistes ou les cinéastes qui se sont prononcés ou qui se sont décidés à créer pendant les conflits qui agitent le Liban ; leurs productions à tous trois constituent, précisément, en raison de leur exclusivité, de précieux documents.

Dans cet ensemble de films sur Beyrouth, on peut percevoir que la fracture historique instituée par la guerre a provoqué une crise du langage et de la représentation qui bouleverse profondément le rapport de Jocelyne Saab aux images. Ceci est particulièrement perceptible dès lors qu’on élargit le corpus à l’étude de toute sa filmographie ; en effet, si elle se consacre à son pays jusqu’en 1977, Jocelyne Saab décide à partir de cette date de reprendre son travail de reporter dans les pays arabes qui présentent des sujets qui l’intéressent et qui lui parlent : elle réalise en 1977 *Le Sahara n’est pas à vendre*, où elle pose son regard sur les populations du désert forcées à

contrôlé par l’OLP. Ce massacre a fait plus de 1500 victimes (voir William Harris, *Faces of Lebanon. Sects, War and Global Exentions*, Princeton, Markus Wiener Publishers, 1996, p. 162).

l'exil par les rivalités qui opposent le Maroc à l'Algérie sur le territoire d'El-Aiun.

La même année, elle retourne en Égypte, terre de culture et d'identité arabe qui lui est très chère, afin de rendre compte des conséquences de la mondialisation et de la modernisation de la ville du Caire sur les populations démunies et sur l'aire de la Cité des morts, qu'elle parcourt d'une caméra attentive et amoureuse (*Égypte, la cité des morts*, 1977). À son retour à Beyrouth, elle met les pieds pour la première fois sur un plateau de fiction et participe au tournage du film *Nahla* de Farouk Beloufa (1979) dont elle réalise le *making-of*. Elle continue de filmer sa ville, fait un état des lieux de la question palestinienne à ce moment des conflits⁵, et effectue un bref passage en Iran où elle réalise *Iran : l'utopie en marche* (1981) dans lequel elle analyse la situation politique et sociale du pays à la suite de la révolution qui a provoqué la chute du Shah et l'installation au pouvoir de l'ayatollah Khomeyni. C'est à nouveau vers le Caire qu'elle s'envole ensuite, pour réaliser une série de reportages sur ce qui fait la richesse de l'Égypte : à l'*Architecte de Louxor* – qui dresse le portrait d'Olivier Sednaoui, architecte novateur, se révoltant contre la modernité et le béton par les moyens traditionnels de la terre crue et des majestueuses constructions à base carrée surmontées de dômes, se plaçant ainsi dans le sillage des maîtres constructeurs ancestraux – succèdent *Les Fantômes d'Alexandrie*, *La Croix des Pharaons* et *L'Amour d'Allah (L'intégrisme)* en 1986. La forme de ces documentaires diffère des premiers reportages qu'elle réalisait sur commande, au début de sa carrière ; la guerre et la question de son impossible représentation par les moyens traditionnels lui ont, semble-t-il, permis de trouver un langage, son langage.

Depuis l'essoufflement de la guerre civile libanaise⁶, Jocelyne Saab se refuse à aller filmer les conflits. Hormis son installation *Strange Games and Bridges*, pour laquelle elle repart tourner quelques plans de ponts fraîchement détruits par les Israéliens lors de la guerre de 2006, elle décide désormais de se consacrer à la vie. En 1989, elle tourne un documentaire sur les danseuses orientales en Égypte, *Les Almées*, diffusé à la télévision française (Canal +). En 1991, elle réalise à Bordeaux un film sur les procédures de fécondation *in vitro* en hôpital (*Fécondation in video*). Elle dispose pour son film de l'une de ces sondes équipées d'une caméra – la plus développée à cette époque – utilisées par les médecins, qui lui permet de découvrir l'intérieur du ventre d'une femme et de situer biologiquement l'origine de la vie. L'année suivante, elle entreprend un

⁵ Dans *Le Bateau de l'Exil* (1982), Jocelyne Saab est la seule journaliste de télévision à pouvoir monter sur le bateau qui conduit l'Organisation de Libération de la Palestine vers un nouvel exil. C'est son chef, Yasser Arafat, qui est venu en personne la solliciter pour qu'elle accompagne le cortège et documente le départ des Palestiniens de Beyrouth.

⁶ À partir de 1989, les accords de Taëf instituent un cessez-le-feu.

travail titanesque centré sur la récupération de films tournés avant la guerre par des productions du monde entier sur Beyrouth et le Liban ; ce projet, intitulé « Beyrouth, Mille et une images » avait pour objectif la reconstitution du patrimoine libanais en vue de la création d'une Cinémathèque à Beyrouth, et a permis la programmation d'un festival de films à l'Institut du monde arabe de Paris. Ces archives furent aussi le chantier de son film suivant, *Il était une fois Beyrouth : histoire d'une star* (1994) qui exhume, pour deux jeunes filles nées de la guerre, des images de la capitale avant le conflit à travers des extraits de tous genres et de toutes nationalités.

Jocelyne Saab revient au documentaire en 1998 avec *La Dame de Saigon*, portrait-hommage d'une femme docteur et activiste au Vietnam pendant la guerre, engagée auprès des minorités. Portrait miroir, sous certains aspects, de la réalisatrice elle-même ; lorsqu'elle filme cette petite dame, devenue politicienne à la fin de la guerre et qui bataillait encore à l'époque du film, malgré son grand âge, contre la malnutrition des enfants, on perçoit dans le courage de cette femme qui s'engageait pour son pays et sa population un reflet de celle qui, en son temps, s'était engagée pour Beyrouth et ceux qui souffraient autour d'elle.

En 2006, elle réalise en Égypte *Dunia*, qui narre l'histoire d'une jeune étudiante passionnée de poésie et de danse soufies, en quête de sensualité dans un pays où, par l'excision de 97% des jeunes filles⁷ de la population, l'on interdit aux femmes le plaisir sexuel. Face au scandale qu'il suscite, le film est vite écarté des salles en Égypte, où il n'est montré que quelques jours. La réalisatrice est condamnée à mort par les fondamentalistes. La sanction est sévère, et la violence de la répression engagée contre ce film traumatisante. Cet interdit accuse le coup d'une politique liberticide, que Jocelyne Saab dénonce déjà dans son film.

C'est en 2009 seulement qu'elle décide de rentrer à Beyrouth, après le triste épisode de la guerre de 2006, dont elle a tiré une installation vidéo sur vingt-deux écrans, diffusant des images d'archives de ses anciens films, doublées d'images récentes des ponts détruits par les Israéliens (*Strange Games and Bridges*, 2006). Le positivisme et l'élan vital qui animent Jocelyne Saab l'ont conduite à disposer ces vidéos de conflits et de destruction dans un parcours invitant à suivre les chemins d'un jardin suspendu. Dans son enfance comme dans son souvenir en effet, Beyrouth s'apparentait à un grand jardin, dont elle a cherché et cherche encore partout les traces. Son dernier long-métrage, *What's Going On?* en témoigne, puisqu'il met en scène un jeune homme, Nasri, parti à la recherche des jardins de Beyrouth et des restes d'un monde qui semble avoir disparu, mais dont les racines que la réalisatrice exhume avec sensualité persistent.

⁷ Ce chiffre, présenté en conclusion du film, est issu des rapports de l'UNICEF, d'Amnesty International et du PNUD.

Le rapport que l'artiste entretient avec Beyrouth est sensible et émouvant. Néanmoins, la difficulté à laquelle Jocelyne Saab se heurte lorsqu'elle cherche à définir sans souffrance son identité de Libanaise, l'amène à s'intéresser à l'ensemble du Moyen-Orient et de la Méditerranée, où elle cherche les fondements de sa sensibilité esthétique et de ses influences. Si l'Égypte et ses traditions (particulièrement poétiques, architecturales et dansées) occupent une place de choix dans sa construction personnelle et dans son œuvre, les autres cultures méditerranéennes et d'Asie ne sont pas en reste. Elles partagent pour beaucoup les mêmes traditions et les mêmes interdits, notamment les tabous liés au corps, comme en témoigne sa série de six court-métrages réalisés en 2013 pour le MuCEM, *Café du Genre* : il s'agit de six portraits d'artistes ou de penseurs qui questionnent le corps et le genre en Méditerranée, soulevant par là des interrogations sur la liberté et la libre disposition de soi, autant de questions qui entrent en résonance avec toute l'œuvre de Jocelyne Saab.

Son travail, malgré son caractère pluridisciplinaire, possède ainsi une profonde cohérence. Par le cinéma, Jocelyne Saab arpente avec curiosité et tendresse sa ville, son pays, les aires géographiques qui ont façonné sa culture. En donnant la parole à ceux qui, d'habitude, ne l'ont pas, elle dresse de ces villes (Beyrouth, Le Caire, les camps nomades du désert...) des portraits poétiques et rares. Elle capte, à Beyrouth, au Caire ou dans le désert du Sahara, ce qui disparaît, ce qui commence à lui échapper ; les immeubles, les rues, les ambiances du Beyrouth de son enfance, les constructions traditionnelles, le contact simple avec la vie ou la culture de la danse et de la poésie au Caire, la culture bédouine et la possibilité de vivre en paix dans le désert. Elle enregistre ce qui ne fut bientôt plus que souvenir, et lutte ainsi contre l'anéantissement. Jocelyne Saab construit une mémoire. Olivier Hadouchi, à l'occasion de la rétrospective qui était consacrée à la cinéaste organisée en mars 2013 à la Cinémathèque française, dit de son cinéma qu'il est « un combat pour la vie contre tout ce qui mutile, tente d'emprisonner, empêche de s'épanouir », « une conquête du droit à raconter et à transmettre en toute liberté »⁸. Son ancrage fort dans la réalité lui donne les moyens de combattre la désintégration qui touche cette culture et cette identité auxquelles elle accorde tant d'importance. À l'écoute des femmes, des enfants, sa caméra est toujours le témoin des grands bouleversements que la guerre, le retour réactionnaire aux traditions ou la mondialisation entraînent dans le quotidien de ceux dont on ne se soucie pas. Par ailleurs, la fracture imposée par la guerre l'amène, peu à peu, à saisir sa caméra à la première

⁸ Présentation du cycle « Les Astres et la Guerre » consacré à Jocelyne Saab à la Cinémathèque Française, vidéo disponible sur *CriticalSecret*, mars 2013, disponible en ligne (consulté le 20 mai 2015) : <http://www.criticalsecret.net/olivierhadouchi-conversations-avec-la-cineaste-jocelyne-saab-several-conversations-with-filmmaker,106.html>

personne, voire à passer de l'autre côté pour parler de ce qu'elle voit, de ce qu'elle vit.

Jocelyne Saab s'engage entièrement pour les autres. Elle sait avec subtilité choisir les images qui contribueront à la constitution d'une mémoire collective. L'ensemble de ses films se situe au croisement de plusieurs histoires, au carrefour de plusieurs civilisations, et s'adresse à chacun d'entre nous, qui participons à la construction de l'histoire mondiale, et qui par conséquent avons à nous souvenir pour tirer les leçons du passé.

Son engagement politique et son discours cinématographique proposent d'autres termes, d'autres modalités et d'autres armes de l'émancipation. « C'est le propre de la censure violente que d'accréditer les opinions qu'elle attaque »⁹ ; le danger qu'a couru la cinéaste tout au long de sa vie, quelle que soit la forme de ses productions, témoigne d'une sincérité idéologique remarquable. Jocelyne Saab fut rapidement confrontée à des problèmes de censure : durant la guerre, outre les menaces de mort¹⁰ qu'elle dut essuyer après la diffusion de son reportage *Les Enfants de la guerre*, le kidnapping dont elle fut presque victime en 1983¹¹, elle fut empêchée, à partir de la partition de Beyrouth en 1976, de traverser la ville d'Est en Ouest – où vivait toutefois sa famille – en raison de ses positions politiques¹². Par la suite, *Le Sahara n'est pas à vendre*, tourné en 1977, lui a valu une interdiction d'entrée sur le territoire marocain ; lorsqu'elle voulut s'y rendre à nouveau vingt-six ans plus tard à l'occasion d'un festival, elle fut conduite en prison et séparée de son fils avant d'être renvoyée en France. On notait par ailleurs le courroux qu'a provoqué *Dunia*, en 2006 ; plus récemment, certaines images de son exposition *Sense, Icons and Sensitivity* furent censurées par certaines galeries à Beyrouth¹³ en raison du sujet de ces photographies jugé indécent.

La cohérence de Jocelyne Saab, manifeste sur le plan idéologique, se révèle tout aussi profonde au niveau esthétique. La leçon la plus forte à tirer du travail de l'artiste est sans doute l'idée que l'image se manipule, se travaille, se construit : si le discours militant et les images crues de ses premiers reportages ont été peu à peu estompés au profit d'une expression

⁹ Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne*, 1756.

¹⁰ Dans notre entretien avec la réalisatrice, celle-ci raconte comment elle a découvert, le lendemain de la diffusion de son reportage *Les Enfants de la guerre* à la télévision française, que les mouvements de la droite chrétienne ont diffusé dans les journaux et placardé son portrait avec la mention « avis de recherche ». Voir annexes.

¹¹ En 1983, le groupe politique Amal tente de stopper son activité de journaliste en tentant de la kidnapper.

¹² Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, Cairo and New York, The American University in Cairo Press, 2005, p. 174.

¹³ Galerie désormais close appartenant à l'entreprise Solidere, Beyrouth, 2009.

poétique et onirique, dont *What's Going On ?* est sans conteste l'exemple le plus majestueux, c'est parce que la cinéaste a compris que l'image, elle aussi, peut être démagogue, et que l'art, de par son caractère significatif en soi, est doté de puissances qui dépassent toute rhétorique discursive. De ce constat peut être déduite l'importance de dissocier le fond et la forme.

Il est intéressant, donc, de dégager les grandes figures qui traversent cette œuvre et qui demeurent, indépendamment de l'époque, du lieu, de la situation politique questionnée. Qu'est-ce qui fait sens, unité dans son travail ? Qu'expriment ces figures, au regard de l'engagement qui les anime ?

Cette sensibilité pleine d'espoir et d'humanisme qui fait la singularité émouvante des images de Jocelyne Saab décrit manifestement différents éléments constitutifs de son identité. Car c'est en effet la question de savoir comment se situer, en tant que Libanaise, plus largement en tant qu'Arabe, et en tant que femme dans le monde qu'elle habite qui dirige son travail depuis quarante ans. C'est bien dans ses images, et dans l'ensemble de son œuvre, que se dessine en filigrane l'image de cette femme engagée, engagée pour la vie dans un monde déchiré, pointant du doigt les injustices, documentant à travers des témoignages à la pertinence historique remarquable des situations d'une poésie émouvante, perceptible grâce au langage, au regard qu'elle adopte sur les événements du monde qui l'occupent.

Cet engagement, marqué ainsi par une volonté active de comprendre le monde pour mieux se saisir soi-même, de dénoncer l'horreur pour affirmer avec d'autant plus de force la beauté de la vie et l'importance de la liberté, émerge finalement au sein de l'image que Jocelyne Saab crée et le discours qu'elle construit à travers trois grands problèmes esthétiques remarquables.

Langage, corps, espace

Jocelyne Saab commence son travail sur l'image pour la télévision française. Elle est envoyée en Égypte, en Libye, pour couvrir les guerres qui y font rage et proposer un état des lieux. Bien qu'encadrée par un certain nombre de contraintes liées au format télévisuel de ses reportages, son engagement est dès lors perceptible dans ses choix d'images, ses propos, le choix même des reportages ; cependant, c'est l'affirmation de son indépendance, marquée par son départ pour le Liban au début de la guerre civile en 1975, qui lui a permis de mieux définir le langage de son témoignage. Le début de sa carrière permet d'assister, dans les images qu'elle crée et dans la manière dont Jocelyne Saab les crée, à la naissance de son identité artistique. Ses formes sont encore en recherche, son discours encore un peu formaté par les impératifs de la télévision. Au regard du reste de sa carrière et de ses productions ultérieures, ses premiers documentaires, invitent à questionner la

construction dans l'œuvre de Jocelyne Saab d'une esthétique du discours.

Qu'elle s'exprime à travers le langage de l'image, des commentaires qui la complètent, ou encore des inserts de textes ou de citations, la poésie du discours de la cinéaste est le fruit d'un travail formel particulièrement intéressant, en soi et en regard d'une affirmation identitaire qui marque l'unité d'un travail pluridisciplinaire et très diversifié. C'est donc d'abord le problème du témoignage et du langage qui se pose dans l'analyse de ses films.

D'autre part, qu'elle soit souffrante ou embellie par le geste chorégraphique, la figure corporelle est omniprésente dans l'œuvre de Jocelyne Saab. La réalisatrice joue de cette ambivalence : la figure du corps aliéné illumine la liberté du corps dansant. La fascination du geste, dont témoignent dès le début les travaux de Jocelyne Saab, est telle que celui-ci apparaît dans ses films comme une expression de la liberté. Il est également pertinent de noter que la plupart des corps qu'elle filme en tant que corps sont des corps de femme : face aux armes employées par les hommes contre les hommes, aux armes meurtrières de la tradition et des coutumes, les femmes déploient leurs bras avec art et affirment, en dansant, une identité au féminin que Jocelyne Saab semble elle-même revendiquer, à sa manière, par son acte créateur.

On doit relever une troisième dimension pour saisir la profondeur de l'ancrage personnel de Jocelyne Saab dans son œuvre. Il est de fait intéressant de noter à quel point son travail questionne l'espace, qu'il soit social ou géographique : ses films se révèlent de véritables cartographies d'espaces-limites, espaces de conflits, armés ou non, généralement autour de la Méditerranée ou de l'Asie moyen-orientale. Le point de vue que Jocelyne Saab adopte face à une situation donnée est choisi en fonction de l'espace dans lequel elle intervient ; les questions sociogéographiques que posent ses images se doublent de sa volonté d'exprimer la vitalité qui subsiste dans les espaces les plus sinistrés. Ses reportages de guerre, certains documentaires et ses films de fiction sont ainsi traversés par la même recherche d'une esthétique de l'espace, qui interroge le rapport des individus à leur territoire comme lieu de vie. De ces lieux souvent détruits, qui annihilent par là les identités, demeurent la vie et la joie qui l'accompagne ; autant d'éléments amenant à appréhender autrement cette spatialité abîmée.

Ces figures et ces formes qui surgissent de manière récurrente dans l'œuvre de Jocelyne Saab confèrent à ses documentaires, ses fictions et ses œuvres plastiques un potentiel factographique considérable. La distance qu'elle a sue, dès ses débuts, mettre dans son traitement et son analyse des événements font de ses productions des témoignages historiques d'une importance considérable : elles ne se contentent pas de relever les événements comme le feraient des actualités dans les mass-médias, mais travaillent avec sensibilité le vécu et l'espoir persistant d'un autre possible.

Actuelle ou virtuelle, c'est néanmoins l'affirmation de la possibilité d'un bien-être et d'une liberté qui fait la force de ses films, en éloignant du même coup la mélancolie dangereuse inhérente à certains films de ce type. À force d'une subjectivité pleine et assumée, Jocelyne Saab livre toujours, quelle qu'en soit la forme, une image qui bénéficie d'un recul, et donc d'une objectivité, rares lorsqu'il s'agit de documenter de tels sujets, dans de telles régions.

L'ensemble de ces analyses esthétiques est précédé d'une chronologie détaillée de l'ensemble de sa production journalistique, cinématographique et artistique. Cette chronologie permet de mettre en lumière l'unité de son œuvre, et de rendre hommage au courage et à la persévérance de Jocelyne Saab qui, malgré tous les obstacles s'opposant à son énergie créatrice, a lutté jusqu'à son dernier souffle pour donner la parole aux minorités et éclairer des situations laissées dans l'ombre par ceux qui auraient le pouvoir – mais qui refusent – d'agir. Par cela, rendant audible toute sa vie la voix de ces victimes, Jocelyne Saab a offert au monde les prémices d'une mémoire à bâtir, dont elle s'est évertuée, depuis 1970, à construire les outils.

Traversée des territoires et des disciplines

De la télévision aux galeries d'art : une femme dans la tourmente de l'image

Le cinéma arabe sera militant, sera d'abord un acte culturel, aura d'abord une valeur sociale et politique... ou il ne sera rien.

Tahar Chériaa¹⁴

L'œuvre de Jocelyne Saab présente une unité remarquable. Dans les thèmes traités, la manière de les aborder, la sensibilité dont elle fait preuve et l'engagement qu'elle mène tout au long de sa vie, tout converge vers l'auteur qu'elle est ; sa présence totale remplit l'ensemble de sa production, et détient ainsi une fonction organisatrice qu'il ne faut pas négliger. L'indépendance artistique de Jocelyne Saab a été salutaire dans le déroulement de sa carrière ; selon elle, l'indépendance est une preuve d'engagement pour soi – pas pour autrui – qu'il est important d'assumer pour mener cette quête qui pousse sa volonté propre de créer et de témoigner¹⁵. Le fil conducteur de l'œuvre de Jocelyne Saab semble effectivement consister en cette quête permanente d'une définition possible de son identité. Femme, libre, libanaise, ou arabe plutôt ; le Caire et l'Égypte ont pris dans sa vie une place non négligeable, qui s'explique à la lumière de cette recherche identitaire par le biais de cette culture prenant racine en Égypte et s'épanouissant dans tout le monde arabe, et

¹⁴ Tahar Chériaa est un cinéaste tunisien, cité par Khémais Khayati in *Cinéma arabes : topographies d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 57.

¹⁵ Entretien avec Jocelyne Saab, décembre 2013. Voir annexes.

particulièrement au Liban. Son urgence d'images, de cinéma ou de photographie, trouve également un écho dans cette culture arabe, contemporaine de ses premières expériences, toujours dans le danger et loin des facilités permises en Occident : Khémais Khayati, lorsqu'il parle de la possibilité du cinéma dans le monde arabe, s'exprime en ces termes :

Tout film est un engagement où l'auteur joue sa vie, ses préoccupations et ses deniers. Tout film est comme un dernier film, une bouteille jetée à l'eau avec l'espoir qu'elle suscitera un second puis un troisième film – d'où la dominante subjective, la volonté de secouer le cocotier et d'aller au-delà du simple fait de raconter une histoire.¹⁶

Dans ce même mouvement, les films de Jocelyne Saab produisent un effet subjectif de fiction, où l'émotion domine. Dans ses documentaires, particulièrement dans les films réalisés à partir de 1975, les choix formels et le recours à la poésie dans l'écriture de la voix off créent un espace dilaté dans lequel la cinéaste semble dialoguer directement avec les images, comme si les images s'adressaient elles-mêmes à leur auteur. Le spectateur se sent ainsi pris dans le flux d'un discours intérieur, dans la respiration sensible des images et l'émotion partagée du texte et du montage. Le spectateur, devant une telle construction, devient le témoin d'un véritable retournement des images :

Il est des images que j'ai tellement vues, semblables à des images que j'ai tellement revues, qu'il me semble parfois que c'est moi qu'elles regardent, et qu'elles me reconnaissent.¹⁷

En bouleversant ainsi l'ordre de perception, les images de Jocelyne Saab, jetées sans ménagement à la vue du spectateur dans un dialogue incessant avec la subjectivité de la cinéaste qui les filme, nous invitent à recomposer leur histoire, et nous offrent ainsi de participer à cette histoire, à l'écriture d'une mémoire collective. Entré en empathie avec l'espace, avec le corps contraint à cet espace, le spectateur est conduit à mener, lui aussi, cette quête, celle de la découverte et de la définition de l'identité de cette femme qui s'engage pour son pays, pour sa culture, pour sa condition de femme et de sujet opprimé. Cette recherche identitaire est commune à la plupart des cinéastes du « nouveau cinéma libanais », comme en témoigne Khémais Khayati :

Le cinéma libanais, pour la première fois de son histoire, n'est plus l'héritier des « causes arabes ». La défaite de 1967 et la guerre civile lui ont donné naissance et en ont transformé le statut. Des films comme *Beyrouth, la rencontre* de Borhan Alaouiyé, *Adolescente sucre d'amour* de Jocelyne Saab, les films nationaux de Mârroun Baghdadi, sont tous des films centrés sur l'existence de « l'être libanais ».¹⁸

¹⁶ Khémais Khayati, *Cinéma arabe : topographies d'une image éclatée*, op. cit., p. 13.

¹⁷ Extrait du commentaire de Roger Assaf pour *Beyrouth, ma ville*.

¹⁸ Khémais Khayati, *Cinéma arabe : topographies d'une image éclatée*, op. cit., p. 107.

Le cinéma de Jocelyne Saab, dès ses débuts, s'engage donc dans cette voie, celle de l'affirmation du droit à l'individualité. L'auteure sonde les expressions politiques de son pays parallèlement à une analyse profonde de sa position de femme cinéaste libanaise dans un pays en guerre. C'est cette affirmation qui va permettre le passage d'une représentation réaliste à la production de documentaires brisant toute délimitation générique, l'établissement de chroniques événementielles comme la création d'une fiction pleinement romanesque demeurant impossibles.

Cette volonté tenace de reconstruire une mémoire en voie de disparition, d'exprimer une vérité impossible à rattraper, est guidée par cette recherche intérieure d'une identité qui justifie sa place et son rôle dans un monde qui se disloque et qui plonge dans l'oubli. La guerre déchire, la guerre fait mal ; si les tensions, aujourd'hui encore, sont difficiles à apaiser, si les conflits reprennent, d'une région à l'autre, au sein de ce si petit pays qu'est le Liban – comme dans le monde arabe dans son entier –, c'est précisément à cause de la difficulté inhérente à cette affirmation d'une identité arabe qui aurait la capacité de parler à chacun des concernés. Les films de Jocelyne Saab appellent à la résistance : ne jamais laisser de côté la liberté, combattre les oppressions, remettre en question les traditions lorsqu'elles briment certaines minorités, des enfants, des femmes. La force symbolique de *Dunia* réside autant dans la tension esthétique et sensuelle que crée Jocelyne Saab dans un mouvement tourbillonnant de couleurs, de musique et de danse que dans cette identification douloureuse de la réalisatrice à ces femmes que l'on prive de la possibilité du plaisir, que l'on relègue au rang d'objet, et dont la parole corporelle ou textuelle, jamais écoutée, est étouffée sous couvert de bienséance. Depuis le début de sa carrière, Jocelyne Saab tourne sa caméra vers ceux qui ne peuvent rien dire, qui n'ont pas bénéficié de la liberté qu'elle agrippe à pleines mains ; courageuse, elle n'hésite pas à pencher son micro du côté de ceux qui ont des choses à dire, des besoins à revendiquer, des témoignages à proposer. Si un film comme *Le Sahara n'est pas à vendre* lui a causé tant de problèmes, tant du côté marocain que du côté algérien¹⁹, c'est qu'elle a choisi de s'intéresser à ceux dont on aurait préféré oublier les expériences. De même, ce qui rend les témoignages d'*Égypte, la cité des morts* si poignants, c'est qu'ils mettent en perspective les difficultés des marges à faire face à l'ouverture de l'Égypte à la mondialisation qui enchante tant les économistes.

Jocelyne Saab, en raison des choix qui ont guidé sa vie, fait à sa manière partie des marges. Par-delà les frontières libanaises, c'est le monde arabe et le Moyen-Orient dans son entier qu'elle cherche à com-

¹⁹ Voir à ce propos l'entretien réalisé par Olivier Hadouchi sur Critical Secret, « Conversation avec la cinéaste Jocelyne Saab », op. cit.

prendre ; d'où vient-elle, que devient-elle ? Lorsqu'elle interroge les jeunes populations au lendemain de la Révolution iranienne, c'est l'influence de l'idéologie sur la liberté individuelle qu'elle questionne, celle-là même dont elle subit les outrages dans son propre pays. Sa caméra, d'ailleurs, se tourne souvent vers les femmes, ou vers les enfants ; piliers de la communauté, ce sont eux qui apparaissent en premier lorsqu'il s'agit de revenir aux valeurs humaines que l'on bafoue, c'est-à-dire lorsqu'il s'agit de s'éloigner de la rhétorique des discours politiques pour se tourner vers le peuple qui va en subir les conséquences cruelles. Dans *Le Liban dans la tourmente*, par exemple, ce sont des images de femmes, attelées aux tâches ménagères, les enfants dans les bras, qui suivent le discours xénophobe du chef des Phalanges chrétiennes contre les réfugiés palestiniens au Liban. Dans *Le Sahara n'est pas à vendre*, ce sont des femmes qui expliquent, les premières, les difficultés qu'elles et toute la communauté endurent dans ce déplacement permanent des frontières avec l'occupation d'El-Aiun. Cette élogie en faveur des femmes trouve sans doute son apogée en 1997, lorsque Jocelyne Saab dresse à Saïgon le portrait du docteur Hoa, cette femme extraordinaire qui s'est battue toute sa vie pour la protection des enfants et des opprimés au Vietnam ; ou peut-être encore *What's Going On ?* qui peut apparaître comme son plus grand chant d'amour aux femmes et à leurs pouvoirs pacificateurs...

Ses récentes productions réunies sous le titre *Café du Genre* pour l'exposition « Au Bazar du Genre » au MuCEM en 2013 atteste de cette conformité générale à ses engagements et à cette quête d'identité ; à travers six court-métrages et six personnalités du monde méditerranéen, elle interroge la problématique du corps et du genre dans le monde arabe, afin d'en pointer les paradoxes et le caractère très tabou dans la plupart des sociétés arabes et moyen-orientales. Le corps, c'est l'identité physique ; le corps de la femme, exalté dans la danse et la poésie soufie, ne trouve aux yeux de nombreuses traditions aucune liberté légitime et se voit bafoué, humilié, mutilé au sein de communautés semblables à celle où a pu grandir Jocelyne Saab où il ne fait pas bon être femme, *a fortiori* une femme libre.

Les témoignages que Jocelyne Saab livre dans ses créations sont donc issus de, et convergent tous vers la question du « moi », de l'être, du devenir et d'une liberté affirmée de l'étant arabe et femme. Ces problématiques très fortes, qui sous-tendent sans s'y limiter tous les films de la réalisatrice, évoluent à travers trois grandes formes esthétiques : le langage, le corps et l'espace – trois constituantes majeures d'une identité, mais aussi trois critères de modalisation de la liberté, ou du moins trois expressions du sujet libre qui se complètent et s'imbriquent dans l'ensemble de l'œuvre de Jocelyne Saab.

Des images taillées pour l'histoire

La carrière de Jocelyne Saab a été lancée par la télévision, pour laquelle elle réalisait des reportages de guerre au Moyen-Orient et au Maghreb. Dès le début, il s'est agi pour elle de filmer la politique, le politique²⁰. Tout en considérant la rationalité objective des premiers reportages de Jocelyne Saab, objectivité qu'elle a conservé tout au long de sa carrière, dans ses documentaires, ses fictions et son travail plastique, ses prises de positions politiques et éthiques ne peuvent néanmoins être niées ; elle semble avoir saisi toute la force de ce qu'Emmanuel Barot traduit par cette formule, « filmer le politique, c'est nécessairement politiser le film »²¹. Si elle évite avec justesse les abus d'un militantisme qui risque dans certaines situations extrêmes de déboucher sur un aveuglement dangereux – « on ne lutte pas contre l'aliénation avec des moyens aliénés »²² – on perçoit dans chacune de ses productions un refus de la passivité qui traduit une prise de position sincère et radicale.

Jocelyne Saab donne la parole à ceux qui, d'habitude, ne l'ont pas. En cela, elle confère au cinéma toute sa puissance démocratique et populaire, au sens entendu par Benjamin²³, c'est-à-dire fait à la fois *par*, *pour* et *avec* les masses. Lorsqu'elle choisit d'interroger des femmes sur leur situation dans la première partie de son long-métrage documentaire *Le Sahara n'est pas à vendre*, c'est pour donner la parole à celles qui, bien que souvent oubliées des reportages axés sur le conflit qui oppose le Maroc à l'Algérie sur la question territoriale d'El-Aiun, soutiennent leur famille et supportent avec courage les charges d'une vie exilée. En interrogeant les enfants sur leur sentiment face à l'état de guerre du Liban, dont ils sont eux-mêmes, sans qu'ils n'aient jamais pu choisir leur engagement, des acteurs tragiques, elle témoigne de la déshumanisation d'une guerre qui oppose des hommes d'une même fratrie.

²⁰ Dans son ouvrage *Camera politica Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Vrin, 2009, Emmanuel Barot souligne une distinction entre « la » politique et « le » politique que nous retiendrons pour nos analyses. Il définit ainsi la politique comme la « sphère de conquête, de l'exercice et des rapports de pouvoir » et le politique comme « la sphère des choses communes » (p. 27). Si Jocelyne Saab, particulièrement dans ses premiers reportages, s'est beaucoup intéressée à « la » politique (l'exemple le plus parlant étant à ce propos *Le Liban dans la tourmente*, dans lequel interviennent les chefs politiques de chacun des partis en conflit), elle n'a jamais laissé de côté « le » politique, auquel elle se consacrera plus spécifiquement par la suite, insistant dans l'image sur les situations vécues, l'expérience de chacun, la douleur des plus faibles (*Beyrouth, jamais plus, Le Sahara dans la tourmente, Beyrouth, ma ville....*).

²¹ Emmanuel Barot, *Camera politica*, op. cit. p. 24.

²² Citation tirée du film de René Vienet, *La Dialectique peut-elle casser des briques ?*, 1972.

²³ Voir Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (1939), trad. Frédéric Joly, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2013.

Au fil de près de cinquante ans de carrière, un même esprit, mais plusieurs manières de s'engager. Ce n'est pas seulement en filmant des situations mises en jeu par *la* politique que Jocelyne Saab s'engage en effet auprès *du* politique dans ses images ; un film poétique comme *What's Going On ?*, des photographies aux allures abstraites comme celles de sa série *Sense, Icons and Sensitivity*, questionnent aussi *le* politique, le rapport des hommes à la nature, à leur corps, dans une société qui camoufle et détruit.

En lutte contre l'oubli

Aux reportages politiques de terrain des premiers temps, qui ont su questionner frontalement les enjeux d'une région sous tension, s'est substituée dès le début des années 1980, mais surtout à partir des années 1990, une forme poétique d'interrogation et de dénonciation de ce qui cherche à se camoufler. Dans l'œuvre de Jocelyne Saab, l'engagement militant et le souci du témoignage historique a ainsi peu à peu cédé la place à des formes artistiques et esthétiques moins soucieuses de représenter les événements du réel ; un recours plus libre à la poésie et, ou, au pur langage visuel lui permet dès la fin de la guerre de donner une image différente du monde qu'elle perçoit, et de transmettre autrement les idées qu'elle a toujours partagées.

C'est donc l'unité d'une carrière qui est interrogée ici, quelle que soit la forme et le médium adopté suivant les différentes périodes de sa carrière. L'analyse rétrospective présentée ici de l'œuvre de Jocelyne Saab confère à ses reportages ce caractère particulier du statut d'œuvre d'art – statut dont ils ne bénéficiaient pas à l'époque de leur réalisation. Monique Bellan, dans un article sur la représentation de l'histoire dans l'art contemporain au Liban, détermine d'ailleurs que

Le discours artistique lié à la réalité – contrairement à l'analyse journalistique – est jugé important pour deux raisons. D'une part, l'artiste a une autre façon d'observer et de rendre compte de la réalité, d'autre part, la réception de l'art se fait dans un cadre différent.²⁴

Il faut néanmoins dépasser cette opposition entre art et journalisme dans le cas de Jocelyne Saab, et analyser les images et le discours que celle-ci donne à voir et entendre dans ses premiers films à la lumière d'une conception artistique du documentaire ; le choix radical de s'opposer aux structures de montage traditionnelles et aux images-phares des reportages de guerre témoigne de la volonté de proposer un autre discours, d'offrir « une

²⁴ Monique Bellan, « De la représentation de l'histoire et de la mémoire dans l'art contemporain au Liban », in *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2007. Disponible en ligne : <http://books.openedition.org/ifpo/562>

autre façon de rendre compte de la réalité ». C'est en tant que production artistique qu'il s'agit de rendre compte de l'ensemble de la production photographique et cinématographique de Jocelyne Saab.

Jocelyne Saab dispose d'une place de choix dans l'histoire du cinéma libanais. On considère²⁵ qu'elle fait partie de ces cinéastes qui ont lancé le « nouveau cinéma libanais » dans les années 1970, expression qui rend compte de ces premiers films qui, au Liban, ont tenté de refléter les réalités sociales et politiques du pays dans la poursuite d'une tradition du grand reportage qui se développait internationalement. Elle-même reconnaît cette filiation :

Il existait à l'époque une fabuleuse tradition du grand reportage, avec des équipes de tournage présentes dans des zones de conflit, qui n'hésitaient pas à prendre des risques pour témoigner d'une situation en rapportant des images. Le recours au cinéma, notamment au documentaire, en vue de provoquer ou d'accompagner des changements sociaux, de dénoncer ou de fournir des bases pour l'action, tout cela était très présent quand j'ai commencé.²⁶

Après avoir couru les conflits qui agitaient le monde arabe, Jocelyne Saab pose son regard sur son propre pays, le Liban, qui s'apprête à s'enfoncer dans une guerre civile désastreuse. Avec *Le Liban dans la tourmente*, elle intervient aux premiers instants de la guerre pour rendre compte des événements dans toute leur dangerosité. Le recul dont elle a su faire preuve dans ce documentaire offre à ses réflexions et à ses prises de position une valeur d'objectivité digne d'un travail d'écriture historique. Les uns après les autres, elle interroge les responsables des différents partis que compte le Liban, pays dont la complexité politique s'explique par le jeu des puissances cherchant à instrumentaliser les dix-huit communautés religieuses sur le même territoire restreint. Si elle laisse largement la parole à chacun d'entre eux pour s'exprimer, si elle se mêle à la population pour recueillir des témoignages vivants, sa manière de construire son image témoigne – sans doute possible – des idées qu'elle partage ou ne partage pas, relativement au personnage présenté à l'écran. Dans sa manière de parcourir Beyrouth et le Liban, l'image qu'elle donne de son pays, « Suisse du Moyen-Orient », petit paradis éclatant entre l'Orient et l'Occident, en passe d'être détruit par l'armement de tous contre tous, Jocelyne Saab traduit, sans prosélytisme politique, les inquiétudes qui la traversent. Dès ce premier documentaire qu'elle réalise sans les structures de la télévision, la cinéaste atteste de

²⁵ Voir Rebecca Hillauer, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, Cairo and New York, The American University in Cairo Press, 2005 ; Lina Khatib, *Lebanese Cinema: Imagining the Civil War and Beyond*, London and New York, I.B. Tauris, 2008 ; Elie Yazbek, *Regards sur le cinéma libanais (1990-2010)*, L'Harmattan, Paris, 2012.

²⁶ Propos recueillis par Olivier Hadouchi, « Conversation avec la cinéaste Jocelyne Saab », cit.

cette idée de la valeur de l'image cinématographique comme discours de l'engagement. À partir de là, elle définit la place de l'art aux côtés du politique, comme si elle estimait que le libre jugement esthétique permet, à lui seul, d'ouvrir le débat : qu'elle filme explicitement la politique en marche (*Le Liban dans la tourmente*, *Le Sahara n'est pas à vendre*, *Égypte, la cité des morts*), ou qu'elle la drape d'une belle histoire d'amour et de désir (*Dunia*) ou d'un voyage au cœur de la cinématographie arabe (*Il était une fois Beyrouth*), Jocelyne Saab ancre les racines de son art dans une réalité qui, si elle ne peut plus être dite, peut être montrée, ou du moins *figurée*, et prendre les allures d'une « poésie civile »²⁷.

C'est ainsi avec une grande sagesse que Jocelyne Saab assume la responsabilité de l'engagement. Dans ses mémoires²⁸, Simone de Beauvoir définit l'engagement comme « la présence totale de l'écrivain à l'écriture » : en créant, l'écrivain (comme le cinéaste, ou tout autre artiste) engage dans son œuvre la totalité de sa personne, puisqu'en donnant son point de vue, il inscrit dans ce qu'il crée l'ensemble de ses idées et valeurs. Une œuvre engagée représente donc une lourde responsabilité à assumer pour le créateur, qui parle alors en son nom et peut donc, suite à la diffusion de son œuvre, être jugé par autrui. Jocelyne Saab s'illustre sur ce point de manière radicale ; outre la censure de nombre de ses films (*Le Liban dans la tourmente* a été censuré au Liban en 1975, et n'a toujours pas été diffusé dans son pays à ce jour ; *Dunia* subit en 2005 le même sort en Égypte, à l'image d'autres de ses films, qui lui ont valu, plus encore qu'une interdiction de diffusion, des menaces de mort²⁹). Au-delà du discours porté, l'artiste s'engage aussi suivant la forme qu'il choisit d'adopter : Barthes lui-même définit l'engagement de l'écrivain comme une prise de responsabilités assumée dans le choix d'une certaine forme, disponible parmi les possibles existants³⁰. Le choix des formes, Jocelyne Saab, là aussi, en assume la responsabilité : la diffusion de son reportage *Beyrouth, jamais plus* sur France 3 avait d'ailleurs été précédé d'une présentation au cours de laquelle le présentateur excusait le caractère très subjectif de la forme adoptée.

²⁷ Expression qui se réfère au sens défini par Moravia, employée par Nicole Brenez à l'occasion de la rétrospective du cinéma de Jocelyne Saab à la Cinémathèque française, mars 2013.

²⁸ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1986, p. 63.

²⁹ À la suite de la diffusion à la télévision des *Enfants de la guerre*, Jocelyne Saab se vit condamnée à mort par la branche des phalangistes au Liban. En Égypte, après la sortie de *Dunia*, ce sont les fondamentalistes qui l'ont menacée. Interdite d'entrée sur le territoire marocain depuis la sortie du *Sahara n'est pas à vendre*, elle essuie aujourd'hui des censures dans ses pratiques artistiques dans son pays lui-même (une ancienne galerie appartenant à l'entreprise de reconstruction Solidere censure certaines photographies de *Sense, Icons and Sensitivity* sur l'occidentalisme et le regard oriental porté sur la femme occidentale, symbolisée par la poupée Barbie).

³⁰ Voir Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

Trente ans plus tard, c'est *What's Going On ?* que l'on critique, sa mise en scène et son montage très poétique et suggestif ayant été parfois mal compris. De manière générale, et tout au long de sa carrière, Jocelyne Saab propose en définitive un cinéma et un art qui se révèlent être un cinéma et un art de la participation, qui n'hésitent pas à se compromettre dans le monde pour dénoncer le manque de liberté et le carcan imposé par une société ou des conflits qui déchirent l'homme comme la nature.

À vingt-cinq ans : grand reporter de guerre

La télévision française (1973-1975) : les conflits du Moyen-Orient et la cause palestinienne

CHRONOLOGIE DES FILMS ÉTUDIÉS

Kadhafi: l'Islam en marche (ou La Marche Verte), Magazine 52', 03/08/1973, 52', journalistes: Jocelyne Saab, Jean-François Chauvel.

Interview de Kadhafi, Magazine 52, FR3, 07/09/1973, 5'04, journalistes: Jean-Pierre Moscardo, Patrick Schmitt, Jocelyne Saab.

Portrait de Kadhafi, l'homme qui venait du désert, TF1, diffusion le 19/03/1976, réalisation : Jocelyne Saab.

Spécial Proche-Orient: Israël, Magazine 52, FR3, 11/10/1973, 26'04 Journalistes: Geneviève Chauvel, Édouard Luntz, Jocelyne Saab.

La Guerre en Orient: l'Égypte (La Guerre d'octobre), Magazine 52, FR3, 18/10/1973, 8'17, Journaliste: Jocelyne Saab.

Proche-Orient: Égypte, Magazine 52, FR3, 25/10/1973, 07'11, journaliste: Jocelyne Saab.

La Guerre en Orient: l'Égypte, Magazine 52, FR3, 01/11/1973, 07' journaliste: Jocelyne Saab.

Le Refus syrien (ou Golan, ligne de front), Magazine 52, FR3, 14/02/1974, 10', journaliste: Jocelyne Saab, Ken Ludlow.

Irak, la guerre au Kurdistan, Magazine 52, FR3, 23/05/1974, 15'30, journalistes: Jocelyne Saab, René Lefort.

Vers la paix au Proche-Orient: Les Palestiniens continuent, Magazine 52, FR3, 27/06/1974, journaliste: Jocelyne Saab.

Les Femmes palestiniennes, 1974, 12' - NON DIFFUSÉ.

Le Front du refus (ou les Commandos-suicides), C'est-à-dire, Antenne 2, 02/07/1975, 10', journaliste: Jocelyne Saab.

À l'origine de l'engagement politique de Jocelyne Saab, un cours d'économie. Comme elle l'explique elle-même,

C'est un cours sur la finance du Moyen-Orient qui [...] m'a ouvert les yeux ; l'économie m'a fait prendre conscience des réalités politiques,

du concret, tout en me donnant une droiture et une structure dans l'analyse qui ne m'ont jamais quitté. C'est cette part de social qui m'a intéressée dans ces études que j'ai dû suivre. Les injustices auxquelles étaient confrontés les Palestiniens me révoltaient. Avec des amis, je suis allée sur place, dans les camps, pour constater par moi-même et m'interroger sur la situation dans laquelle mon propre pays n'hésitait pas à plonger ces populations qui se retrouvaient sans terre.³¹

Cette prise de conscience l'incite à se tourner vers le journalisme. Elle apprend le montage à la radio, où elle obtient un poste après un DES en sciences économiques obtenu à la Sorbonne (Paris), puis présente à la Compagnie Française de Télévision libanaise (CFT) le journal télévisé alors qu'elle n'a que vingt ans. Elle y réalise aussi son premier film, *La Maison libanaise*, diffusé en 1970. Curieuse et téméraire, elle se voit rapidement confier à son retour en France la tâche de reporter au Moyen-Orient pour le Magazine 52 sur la troisième chaîne couleur de l'ORTF, à Paris. Elle réalise en Libye ses premières images, alors que le pays tente un rapprochement avec l'Égypte et que Kadhafi, démissionnaire, est rappelé au pouvoir par sa population (*Kadhafi, l'Islam en marche*, août 1973 ; *Portrait de Kadhafi, l'homme qui venait du désert*, septembre 1973). Déjà à ce moment-là, face au colonel qu'elle interroge longuement, elle évoque le problème palestinien et la question de nouvelles stratégies à adopter au Proche-Orient. Elle réalise quelques mois plus tard, toujours en 1973, un reportage sur la résistance intitulé *Les Palestiniens continuent*.

Comme le note en effet Jean Rabinovici, lorsqu'il interroge les « «petites» cinématographies »³² du « Croissant fertile »,

dès le début, le déni d'une patrie pour les Palestiniens après la création d'Israël en 1948 demeure une plaie béante dont le Proche-Orient est la caisse de résonance alors que des centaines de milliers de réfugiés désespèrent de rentrer chez eux.³³

Et l'image doit se faire porte-parole de ces victimes dispersées. L'histoire du cinéma dans cette région témoigne d'ailleurs de ce lien qui lie la création à l'engagement militant contre l'occupation. Yves Thoraval explique ainsi que

la thématique de la tragédie palestinienne inspira tôt d'innombrables documentaires et films de fiction arabes plus ou moins convaincants, sinon fantasmagoriques, notamment au Proche Orient. De fait, la « *Nakhba* », la « catastrophe » de la mainmise du mouvement sioniste sur la moitié de la Palestine historique en 1948 (date de naissance de l'État d'Israël) fut à l'origine d'une nombreuse diaspora palestinienne au Proche-Orient, dans le Golfe, en Égypte et ailleurs dans le monde.

³¹ Entretien avec Jocelyne Saab, décembre 2013.

³² Jean Rabinovici, préface d'Yves Thoraval, *Les Écrans du croissant fertile, Irak, Liban, Palestine, Syrie*, Paris, éditions Séguier, 2003, p. 8.

³³ Ibid.

Cet événement qui bouleversa le Croissant fertile au premier chef n'a cessé de tarauder de nombreux cinéastes arabes.³⁴

Les premières images de Jocelyne Saab sont très influencées par cette mouvance militante qui caractérise les productions cinématographiques, littéraires, voire musicales de son époque. Jocelyne Saab n'hésite pas à enquêter sur des sujets difficiles, comme celui du sort des femmes palestiniennes, qu'elle interroge dans un reportage de 1974³⁵, jamais diffusé car refusé par l'ORTF en raison du caractère trop militant et polémique de son sujet. Elle fait partie de l'équipe de journalistes qui interviendra dans le Golan à la fin des combats, après six ans de lutte, entre Syriens et Israéliens (*Spécial Proche-Orient : Israël*, 1973). Elle réalise à la suite trois reportages sur le Sinaï égyptien (*La Guerre d'Octobre ; Proche-Orient : Égypte ; La Guerre en Orient : Égypte*, 1973). En Irak (*Irak : la guerre au Kurdistan*, 1974), ce sont les revendications des minorités kurdes et la défense du parti Baath qu'elle interroge : soutenus par l'Iran, les indépendantistes kurdes sont perçus par le gouvernement comme des produits de l'impérialisme américain, ayant pour but de « tuer le mouvement révolutionnaire arabe dans cette région »³⁶. Envoyée pour suivre la défense du gouvernement irakien, elle refuse de couper la parole aux revendications des Peshmergas, allant même jusqu'à passer, physiquement, dans l'autre camp : le montage du film est fait de telle sorte que le franchissement de la frontière est à peine montré, mais même furtif, le geste de Jocelyne Saab est tout à fait significatif de ce qui guide ses images. Révoltée par le sort que l'armée irakienne faisait subir à la minorité kurde, mais consciente de la ligne d'objectivité qui doit être tenue à la télévision dans ce type de reportage, ce film manifeste en filigrane la cohérence éthique et idéologique de la jeune journaliste.

Les premiers reportages de Jocelyne Saab s'ancrent donc dans cette tendance régionale définie par Mohamed Bensalah comme « des cinémas d'urgence, de la dénonciation et du dévoilement des mystères », « en quête de repères, qui scrutent la société et sa composante humaine, racontent les guerres, les violences, la marginalité, la délinquance, les injustices faites aux plus vulnérables, [qui] se caractérisent bien plus par leur engagement éthique et politique qu'esthétique »³⁷.

Cet « engagement éthique et politique », Jocelyne Saab le partage avec ses premiers collaborateurs. Elle réalise son premier film par hasard : elle avait été envoyée en tant que traductrice sur le front libyen,

³⁴ Yves Thoraval, *Les Écrans du croissant fertile, Irak, Liban, Palestine, Syrie*, op. cit., p. 13.

³⁵ *Les Femmes palestiniennes*, réalisé en 1974 pour le Magazine 52 de France 3, n'a pas eu l'assentiment de la chaîne. Il est resté inédit jusqu'au décès de la cinéaste.

³⁶ Soldat irakien, *Irak : la guerre au Kurdistan*, 23/05/1974, Magazine 52, FR3, 7'25.

³⁷ Mohamed Bensalah, *Cinéma en Méditerranée, une passerelle entre les cultures*, Paris, éditions Édisud, 2005, p. 86.

et c'est d'abord parce que le réalisateur français qui devait l'accompagner avec l'équipe de Jean-François Chauvel n'a pas eu de visa qu'elle se retrouve à réaliser elle-même son premier reportage. Par la suite, elle travaille avec d'autres journalistes, Ken Ludlow (Syrie), Geneviève Chauvel et Édouard Lunz (Israël), René Lefort (Irak). Elle est celle qui pose les questions et qui, parfois, apparaît à l'image aux côtés de ses interlocuteurs qu'elle alpague avec audace.

Ce sont toutefois les reportages que Jocelyne Saab réalise seule qu'il faut analyser ; son rapport à l'image s'avère en effet particulièrement remarquable et signifiant dans l'expression de cet engagement politique qui la guide depuis ses premières productions. Le témoignage que porte l'image de Jocelyne Saab lorsqu'elle parcourt le Proche-Orient arabe doit donc se découvrir à travers une analyse du langage cinématographique employé. C'est à travers celui-ci, en effet, que peuvent être décelées certaines règles d'interprétation par lesquelles apparaissent des formes de vérité, de liberté, qui dépassent les simples images et le discours qui les accompagne.

Sa série sur la guerre d'octobre est l'une des premières que Jocelyne Saab réalise seule avec une équipe égyptienne. La jeune journaliste s'intéresse aux femmes, secouristes volontaires apprenant les rudiments de soins (*Proche-Orient : Égypte*, 25 novembre 1973), elle interroge les responsables sur le changement de mentalités des populations égyptiennes, filme les milices populaires qui se rassemblent pour continuer la guerre (*La Guerre en Orient : Égypte*, 1^{er} novembre 1973). Ces foules de jeunes soldats, ces corps guidés par une énergie nouvelle, refusent le cessez-le feu. La même énergie, forte de la victoire de la guerre d'octobre 1973, anime les soldats syriens du *Refus syrien* dont Jocelyne Saab filme les entraînements. Dans le Golan syrien, comme de l'autre côté de la frontière, les soldats appuient l'Organisation de libération Palestinienne, avec laquelle ils collaborent ; le combat de celle-ci pour leur droit au retour est devenu celui des militaires syriens et égyptiens, soucieux de restaurer la dignité de l'identité arabe contre Israël.

Jocelyne Saab est proche des gens du peuple, de ceux qui souffrent, qui subissent et qui restent anonymes – pas des politiques et des officiels. Elle tend son micro et tourne sa caméra devant ceux qui représentent l'esprit d'un peuple. Si les attaques israéliennes sont majoritairement expliquées et perçues depuis le camp arabe, la cinéaste reste loin de la propagande ; lorsque l'épouse du président Sadate vient rendre visite aux blessés de guerre, Jocelyne Saab superpose son discours à des gros plans sur les visages ensanglantés ou les jambes amputées des victimes :

Sadate est fier de vous. Il sait que ses fils sont des héros et vous êtes tous ses fils. [...] Quand tu retourneras au front, ce sera pour la fête de la victoire. Nous l'attendons tous, cette fête.³⁸

³⁸ Discours de Jihane El-Sadate aux blessés de la guerre de 1973, *La Guerre en Orient : Égypte*.

L'ironie de Jocelyne Saab est amère ; si elle comprend l'état d'esprit de la jeunesse prête à continuer à se battre pour rétablir l'équilibre après l'humiliation de 1967, elle ne cautionne en rien le discours de propagande des autorités. Elle et ses images ne font le jeu de personne.

Son courage et son audace ouvrent à la jeune journaliste des portes jusque-là fermées à la profession. En particulier, celle des camps d'entraînement aux commando-suicides, pratique récente en 1974 exercée par les résistants palestiniens à la frontière israélienne du Liban et en Syrie. Jocelyne Saab s'infiltré en Syrie sous une fausse identité, traversant la « piste Ho Chi Minh »³⁹ et réalise ainsi en 1975 *Le Front du Refus*, qui la plonge dans un milieu de jeunes hommes, prêts à mourir pour la libération des terres palestiniennes. Elle les trouve enrôlés et engagés au cœur d'un groupe armé confronté aux difficultés d'un entraînement drastique et intensif au service d'une idéologie violente, appelant à la destruction d'Israël. Élançée dans la danse morbide des exercices militaires, Jocelyne Saab filme l'expression d'une lutte pour la vie, pour la dignité et pour l'espoir. Cet exemple éclaire cette particularité qui ne quitte ni la cinéaste ni l'artiste qu'elle a été par la suite, à savoir que son engagement transparait, déjà, dans l'expression même de l'image journalistique.

Créatrice et directrice de ses propres images, Jocelyne Saab entre dans un nouveau type d'interaction avec son sujet. Dans tous les cas, le cinéaste, particulièrement dans le cas du cinéma documentaire ou du reportage, se pose dans un rapport particulier avec les individus ou les collectifs qu'il filme. Nécessairement en empathie avec les personnages filmés (notamment dans le cas des jeunes soldats du Front du Refus), l'artiste engagé doit cependant inévitablement marquer une nécessaire distance au monde. Christian Lallier analyse ce rapport entretenu entre le cinéaste et son objet dans le cadre d'un cinéma documentaire qui s'intéresse à certains collectifs et à certaines actions. Selon lui,

Le sujet se définit en tant qu'individu impliqué dans une action, au sens où il manifeste son libre-arbitre et, en cela, existe comme individualité au sein d'une situation (et d'une institution). Son engagement sera reconnu par sa capacité à intervenir auprès des autres personnes (autonomie) et à réagir aux sollicitations dont il fait l'objet (dépendance). Cette application à interagir avec son environnement définit l'état d'implication, selon Goffman : « 'Être impliqué' dans une activité de circonstance signifie y maintenir une certaine attention intellectuelle et affective, une certaine mobi-

³⁹ Piste située en dehors des frontières légales qui constituaient un passage privilégié entre la Syrie et le Liban avant le début de la guerre civile.

lisation de ses ressources psychologiques ; en un mot, cela signifie s' "engager" ». ⁴⁰

C'est donc dans la manière dont le cinéaste sait *s'incorporer* à l'espace où se déroule la situation, dont il fait corps avec les événements, qu'il s'engage véritablement. Dans sa façon de filmer les entraînements de commandos-suicide dans *Le Front du refus*, ou les entraînements militaires de *La Guerre d'octobre*, reportage réalisé en 1973 sur la poursuite des exercices par de jeunes Égyptiens une semaine après le cessez-le-feu entre l'Égypte et Israël, Jocelyne Saab fait preuve d'une présence qui s'efface au profit de son objet. Elle a effectivement su créer un état de confiance qui lui permet de jouir de la distance d'un juge, tout en étant physiquement impliquée dans les situations filmées. Tendus entre son engagement et sa distance au monde, les films documentaires et reportages de Jocelyne Saab renvoient à l'idée de Chris Marker selon laquelle tout « cinéma vérité » est « ciné-MA vérité » : c'est l'interprétation qui est faite du réel filmé, son ordonnancement dans l'image qui fait la force du film, pas son objet en soi.

Ainsi, en assumant la responsabilité de créer par le cinéma sa propre image du monde, Jocelyne Saab assume du même coup la responsabilité du cinéma lui-même face à la nécessité de constituer une histoire collective, qui s'écrit à travers cette relation complexe entre une cinéaste et sa culture. Ses premières images de jeunesse proposent un éclairage vif sur les réalités collectives qui abîment ce qui constitue pour elle son univers et sa culture ; son engagement pour la cause palestinienne et les prises de positions arabes sur la question de l'occupation israélienne éveille sa conscience identitaire. Élevée dans une maison bourgeoise dans un quartier où se mêlaient différentes confessions, habituée à côtoyer depuis toujours des musulmans et grandissant dans un environnement protecteur, la curiosité débordante de Jocelyne Saab à l'égard du monde transparaît dès ses premières images et ses premiers sujets. Animée par une volonté profonde de justifier sa place dans le monde, d'affirmer son identité dans un espace en crise, de mieux comprendre les événements qui l'entourent afin de trouver des solutions pour aider son prochain, la cinéaste ne rejette aucune responsabilité, et déploie l'image dans toute sa force suggestive et démonstrative.

Yves Thoraval dit de Jocelyne Saab que :

Pour elle, le fait de tourner des films sur le monde arabe appartient à un combat plus vaste pour le cinéma. [...] Fascinée par la liberté conférée par le documentaire, elle s'est trouvée depuis 1973 au cœur de l'action, dénonçant et enregistrant la violence là où elle règne. Cette année-là, elle réalise en français *L'Irak : guerre au Kurdistan* et

⁴⁰ Christian Lallier, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2009, p. 84.

Femmes palestiniennes – sans être pour autant une cinéaste « féministe », c'est l'humanité toute entière qui l'intéresse.⁴¹

S'engageant ainsi personnellement sur les sujets qu'elle décide de traiter, Jocelyne Saab procède donc dès ses premiers reportages à une redéfinition de la notion d'« événement », comme peut l'entendre traditionnellement la télévision. Elle semble moins chercher l'exclusivité que comprendre les enjeux qui sous-tendent son sujet, rendre compte de la réalité qui s'impose à elle. La relation de la journaliste à son sujet plonge le spectateur au cœur même de l'action présentée et discutée à l'écran, donnant à entendre des voix qui de coutume sont étouffées ou se taisent. Jocelyne Saab rend compte de l'entraînement des Palestiniens (*Les Palestiniens continuent ?* 1973 ; *Le Front du Refus*, 1975) comme de celui de leurs ennemis israéliens (*Spécial Proche-Orient : Israël*, 1973), de la situation des combattants de la guerre d'octobre (*Proche-Orient : Égypte*, 1973 ; *La Guerre d'Octobre : Égypte*, 1973, *Spécial Proche-Orient : Israël* ; *La Refus syrien*, 1973) comme de celle des femmes qui restent en retrait et qui résistent (*Les Femmes palestiniennes*, 1974) ; elle donne la parole tant aux Kurdes qu'aux partisans du gouvernement baasiste irakien (*Irak : la guerre au Kurdistan*, 1974). Dans les films qu'elle propose, l'événement n'est pas le sensationnel, mais ce qui se présente à la caméra, et se présente à chaque projection, pour le spectateur de l'époque comme pour celui d'aujourd'hui.

Cette présence de la cinéaste non pas surplombant mais bel et bien dans l'action, qui fait toute la spécificité de ces images très proches et très attentives à leurs sujets, n'est pas neutre. Il est important de noter, comme le fait Christian Lallier, que « toute personne qui filme une relation sociale représente une menace potentielle pour le maintien de l'ordre de l'interaction en cours »⁴². Dans un reportage comme *Le Front du refus* ou *La Guerre d'octobre*, on ne peut oublier le fait que la présence de la caméra peut modifier les comportements de chacun des acteurs à l'image et offrir, ainsi, un témoignage potentiellement biaisé par les circonstances corrélatives au tournage.

Cependant, la présence de la caméra peut également apparaître comme un acte social, en tant qu'acte de langage. Jocelyne Saab, comme elle en témoigne elle-même⁴³, fait corps avec sa caméra lorsqu'elle filme : elle s'approprie complètement son matériel, au point de l'habiter. Cette

⁴¹ Yves Thoraval, *Les Écrans du croissant fertile, Irak, Liban, Palestine, Syrie*, op. cit., p. 46.

⁴² Christian Lallier, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, op. cit., p. 39.

⁴³ Elle explique à Olivier Hadouchi dans l'entretien cité « Conversation avec Jocelyne Saab » que « lorsque je filmais et que j'avais l'œil caché par la caméra, je me suis toujours crue invincible ».

maîtrise, cette correspondance physique est sans doute perceptible au moment du tournage, ce qui limite les obstacles dans la communication avec autrui. C'est sans doute cette force et cette confiance en son outil qui l'amènent rapidement à réaliser, à son compte, les reportages qu'elle consacre à son pays, le Liban, dès le début de la guerre civile.

Dès ses premiers films déjà, Jocelyne Saab est attentive aux détails. Elle s'attarde sur les visages des jeunes combattants égyptiens de *La Guerre d'octobre*, encore meurtris par la défaite cuisante de 1967 contre Israël et forts d'une revanche contre l'armée israélienne qu'ils voudraient achever. La caméra, qui se focalise sur quelques détails dans un ensemble, permet de « traduire le rapport observé en une forme observable »⁴⁴ : sa manière de filmer les traits convaincus de ces jeunes combattants donne à voir autre chose que l'entraînement systématique d'une troupe – on y voit une fougue de jeunesse, une affirmation de soi, la fierté d'une identité arabe contre l'ennemi.

Un film est de bout en bout une « fabrication » ; le cinéaste construit les relations signifiantes entre les éléments captés par la mécanique de la caméra et produit un discours qui, s'il peut paraître un leurre en raison de sa rhétorique poétique, permet néanmoins la mise en marche d'une analyse de l'image. À travers les différents entretiens que la réalisatrice mène au fil de ses reportages, des images qu'elle choisit de monter, des moments singuliers qu'elle capte, à l'image également de cette dernière séquence du *Front du Refus* où l'on voit l'un de ces jeunes Palestiniens entraînés au commando-suicide se déhancher en rythme, un keffieh noué autour de la taille, Jocelyne Saab rend compte d'une situation sous ses différents aspects, qui vont au-delà la simple information. L'image parle. Le témoignage qui en résulte se révèle donc nécessairement différent d'un témoignage d'un autre type, écrit ou radiophonique. Le passage par l'art de l'image offre une dimension supplémentaire qui dépasse les seules intentions du cinéaste observateur, puisque les lignes de forces qui surgissent dans la lumière et le mouvement de l'image animée submergent le langage pour devenir elles-mêmes signifiantes. Ces premières années (1973-1975) durant lesquelles Jocelyne Saab a travaillé pour la télévision française furent celles de la découverte des pouvoirs du langage cinématographique.

Ses premières images furent dévouées à une cause : comprendre le monde arabe qui lui était contemporain, et qui était plongé dans des conflits éclatant de toutes parts ; des conflits de résistance, des conflits d'opposition, que Jocelyne Saab illustre tout au long des années 1973 à 1975. Au cœur de ces conflits, la question israélo-palestinienne, sur laquelle la cinéaste, proche de la gauche libanaise et de la résistance, n'hé-

⁴⁴ Christian Lallier, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, op. cit., p. 68.

site pas à prendre parti. Un parti pris qui néanmoins ne coupe la parole à personne : donner à voir, rendre compte, témoigner pour mieux dénoncer – donner la parole aux deux partis sans jugement de valeur, si ce n'est que par l'image, qui parle d'elle-même, et qui chez Jocelyne Saab parle fort. L'exemple le plus frappant est sans doute à ce titre le portrait silencieux du mercenaire français engagé par les Phalanges chrétiennes pour lutter contre la présence des Palestiniens sur le territoire libanais dressé dans *Les Nouveaux Croisés d'Orient* (1975), qui annonce le début de la deuxième période de sa carrière, qu'elle consacre à son pays.

La subtilité de son image, née pourtant du cadre contraignant de la production télévisuelle, permet de penser avec Mohamed Bensalah, alors qu'il se réfère aux premiers reportages ou films documentaires palestiniens réalisés sur les retombées de la *Nakba*, que

le constat à faire à propos de cette production est que nous sommes loin des films « militants » des années 70 qui stimulaient le combat et aidaient à la mobilisation, mais qui, en définitive, ne prêchaient qu'aux convaincus.⁴⁵

À corps perdu dans la guerre du Liban (1975-1985)

CHRONOLOGIE DES FILMS ÉTUDIÉS

- Les Nouveaux croisés d'Orient, ou Portrait d'un mercenaire français, diffusé en salle en première partie du *Liban dans la tourmente*, 10', 1975, journalistes: Jocelyne Saab, Jörg Stocklin.
- Le Liban dans la tourmente, long-métrage documentaire, sorti en salles à Paris, 1975, réalisation: Jocelyne Saab, journaliste: Jörg Stocklin.
- Les Enfants de la guerre, C'est-à-dire, Antenne 2, 07/04/1976, 10'06, journaliste: Jocelyne Saab.
- Beyrouth, jamais plus, JT, Antenne 2, 11/08/1976, 35', réalisation: Jocelyne Saab.
- Sud-Liban, histoire d'un village assiégé, C'est-à-dire, Antenne 2, 17/11/1976, 12'20, journaliste: Jocelyne Saab.
- Pour quelques vies, 1976, 16', journaliste: Jocelyne Saab - Inédit.
- Lettre de Beyrouth, 1978, 52', réalisation: Jocelyne Saab - Inédit en salles et à la télévision.
- Le Liban: état de choc, Sept sur Sept, TF1, 10/07/1982, 06'15, journaliste: Jocelyne Saab.
- Le Bateau de l'exil, Sept sur Sept, TF1, 04/09/1982, 12'18, journaliste: Jocelyne Saab.
- Les Libanais, otages de leur ville (bilan de la guerre: destructions au Liban), Sept sur Sept, TF1, 02/10/1982, 5'56, journaliste: Jocelyne Saab.
- Beyrouth, ma ville, « Le Choc de l'information », FR3, 11/02/1983, 52'
- Une vie suspendue (Adolescente, sucre d'amour) / Ghazl al Banat, 1985, sorti en salles à Paris en 1987, 90', réalisation: Jocelyne Saab.
- La Tueuse, Canal +, 1988, 10', journaliste: Jocelyne Saab.

⁴⁵ Mohamed Bensalah, *Cinéma en Méditerranée, une passerelle entre les cultures*, op. cit., p. 87.

Le Liban occupe une position géographiquement stratégique. Le « miracle libanais » avait permis de faire de ce pays composé d'une vingtaine de confessions religieuses un îlot de démocratie dans le monde arabe. Un pays paradisiaque, riche destination touristique et financière, vole en éclat pour devenir en quelques années un vaste champ de destruction. De la tension provoquée par les actions de la résistance palestinienne qui attaque Israël depuis le Liban naît en effet en avril 1975 une guerre civile qui déchire le pays pendant plus de quinze ans. La création, qui en temps de crise manifeste sa nécessité, se voit elle aussi amputée de tout moyen et de toute sécurité. Artistes et cinéastes doivent composer avec la guerre. Hady Zaccak note justement que

durant les premières années de la guerre, nous allons assister à la production de documentaires qui vont retracer les principaux événements et montrer la situation au Liban. [...] Ces documentaires et reportages sont souvent financés par des partis ou mouvements politiques libanais ou palestiniens.⁴⁶

Mais Jocelyne Saab n'a jamais suivi aucun parti politique particulier. Son engagement ne fut jamais militantisme. Son indépendance caractérise ses films, réalisés librement, à son image. En 1975, elle s'apprêtait à partir au Vietnam pour rendre compte de la situation sur le terrain ; à l'annonce du drame qui s'est déroulé le 13 avril 1975, elle change d'avis et saute dans le premier avion qui peut la conduire à Beyrouth. Elle doit voir.

Documenter le présent est pour Jocelyne Saab une urgence ; prise dans le tourbillon des événements qui s'enchaînent, le choc des conflits et des altercations politiques imposent avant tout la nécessité de comprendre et de faire comprendre. À ce moment, c'est à son pays, à son jardin d'enfance que l'on touche ; l'image que renvoient les médias de masse occidentaux l'incite à venir voir sur place, pour reconstruire une autre image de la vérité, une autre image du désastre. La complexité sous-jacente des enjeux qui ont conduit au déclenchement des conflits est telle qu'il est rapidement nécessaire de lutter contre une schématisation dramatique des événements. Comprendre. Puisque « les faits ne sont pas tout faits, il faut les faire »⁴⁷, il s'agit pour la réalisatrice, à chaque instant et à chaque film, de saisir le séisme qui bouleverse une temporalité à la linéarité brisée par l'événement qui surgit dans l'histoire ; son recours à la poésie, dans ses documentaires comme dans ses fictions, lui permet de parvenir à une temporalité suspendue, et à saisir l'irruption du surréel dans le quotidien.

Le travail de Jocelyne Saab au Liban se développe en trois cycles. Dans un premier temps (1975-1976), elle tient à témoigner à chaud des événements qui secouent son pays et commencent à le réduire en cendres. Jocelyne Saab quitte Beyrouth après avoir annoncé avec Raymond Eddé la

⁴⁶ Hady Zaccak, *Le Cinéma libanais, Itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*, éditions Dar El-Machrek, 1997, p. 112.

⁴⁷ Voir Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, (1971), Paris, Seuil, 1996.

fin de la guerre dans *Pour quelques vies* (1976) ; l'été 1976 est en effet un moment où le pays traverse une période d'accalmie précaire imposée par la *pax syriana*, la paix syrienne, entre les premiers massacres de 1975 dont elle n'a cessé de rendre compte, et la reprise d'un conflit destructeur qui dure jusqu'en 1990. Elle s'intéresse aux luttes d'autres minorités : aux combattants du Front Polisario au Sahara, aux habitants de la Cité des morts du Caire. Elle revient en 1978 à Beyrouth pour rendre compte de l'état de son pays : c'est le début du deuxième temps de sa cinématographie beyrouthine, qui donne à voir le siège de Beyrouth-Ouest par les Israéliens, l'exil d'Arafat et le départ du pays de l'OLP, et qui s'achève sur une fiction, *Une vie suspendue* (1985), seule réponse possible à un chaos devenu irreprésentable. À nouveau, Jocelyne Saab quitte le pays pour l'Égypte, portée par la nécessité de se consacrer à un autre cinéma, un autre combat mené avec d'autres armes, celles du patrimoine, du rêve et de la culture. Si elle revient au Liban en 1987, c'est pour dresser, une dernière fois, le bilan d'un pays en ruines, d'une population divisée, d'une bataille d'hommes poussée au-delà des bornes de l'humanité.

La chute du paradis (1975-1976)

Jocelyne Saab arrive au Liban dès les premiers événements d'avril 1975 pour interroger, comprendre et donner à voir ce qui se passe dans son pays. Les films de la première période (1975-1976) témoignent des étapes les plus importantes des débuts de la guerre libanaise. Premier de la liste, tourné en 1975 alors que personne n'avait encore pris conscience du danger que courait le pays, *Le Liban dans la tourmente* expose les positions de l'échiquier politique libanais, qui multiplie les formations qui composent avec un régime inefficace et incapable d'endiguer les tensions. Après l'attaque du bus palestinien à Ain el-Remmaneh, les hommes sortent les armes et le conflit éclate. Jocelyne Saab, dans ce premier film réalisé en tant que journaliste indépendante et qui lui offre son statut de cinéaste, tient à rendre compte de ce qui *se passe* et qui, selon elle, est tu, dissimulé dans les médias occidentaux⁴⁸ : alliance de la droite chrétienne avec le régime syrien, massacre de Tell el Zaatar, volonté de liquidation des progressistes libanais et de la résistance palestinienne, encerclement de Beyrouth et l'occupation israélienne du Sud.

Ce film n'est jamais sorti à la télévision. Il est sorti en salles en France, à Paris, et est longtemps resté inédit au Liban – où il possède d'ailleurs encore aujourd'hui un caractère très actuel, particulièrement

⁴⁸ Voir l'entretien avec Jocelyne Saab et Jörg Stoecklin recueilli par Guy Hennebelle, *Écran 76*, Paris, 15 janvier 1976, n°43.

troublant. Lors de sa sortie à Paris, il fut précédé par la projection d'un petit court-métrage, *Les Nouveaux croisés d'Orient*, dans lequel Jocelyne Saab dresse, à travers un entretien et sans aucun commentaire, le portrait d'un mercenaire du nom de Godet. Ancien de l'Algérie française, combattant aguerri au moment des luttes pour l'indépendance, il fut engagé comme instructeur par les phalangistes libanais.

À partir de là, Jocelyne Saab reste à Beyrouth et réalise, à son compte, un certain nombre de reportages qu'elle continue d'envoyer à la télévision française (« Le Choc de l'information », Antenne 2 ; « C'est à dire », Antenne 2), qui lui ont valu, pour certains, quelques menaces. C'est notamment le cas de son court reportage *Les Enfants de la guerre* qu'elle réalise en 1976 après le massacre de la Quarantaine au nord-est de Beyrouth, et qui rend compte du traumatisme des enfants survivants, orphelins et future chair à canon. À sa diffusion sur Antenne 2, la cinéaste vit sa tête mise à prix par les Phalangistes – ce qui ne l'empêcha pas de continuer la lutte et de quitter Beyrouth pour le Sud, pour témoigner des destructions commises par Israël dans les villages libanais avoisinant la frontière.

« Israël ne supportera pas que les chrétiens du Liban fassent les frais d'un règlement de la crise qui donnerait aux Fédayins la possibilité de reprendre leurs positions au Sud-Liban ». Cette citation d'Yigal Allon, datée du 25 juin 1976, ouvre *Sud-Liban : histoire d'un village assiégé* (1976). Un large panoramique présente ce pays « riche mais misérable » où se sont en 1970 installés les Palestiniens pour harceler, de l'autre côté de la frontière, les Israéliens. Jocelyne Saab dénonce dans ce reportage la protection par les milices israéliennes des milices chrétiennes de droite, attaquées par les fédayins qui tentent de reprendre cette région-clé de la résistance palestinienne dont ils ont été chassés. Elle se rend dans le village assiégé de Hannine, où vivent, sur les maigres produits de la terre, mille cinq cent Libanais. Ils témoignent : « À chaque fois qu'on passe sur ce sentier, on se fait tirer dessus »⁴⁹. Jocelyne Saab multiplie les gros plans sur les visages de ces vies menacées, sur les barbelés qui obstruent l'image et sur les structures publiques abandonnées : les jardins, les fours.

« Hannine dépérit, étouffée par l'angoisse »⁵⁰. Les vieilles femmes sont seules, adossées aux ruines de ce qui a dû être leur maison ; les larmes des enfants lavent leurs visages abîmés par la poussière. Même *topo* à Kfarchouba, ancien fief de la résistance palestinienne : « La vie est amère ; c'est une mort permanente »⁵¹, dit un vieil homme. Jocelyne Saab filme son visage, aussi désolé que le paysage qui l'entoure : « on n'apprécie plus rien, on ne sait pas comment vivre »⁵². Le silence, dans ce film, tient une place fondamentale ; silence de mort, il fait ressentir au spectateur le poids du dan-

⁴⁹ Habitant de Kfarchouba, *Sud-Liban, histoire d'un village assiégé*, C'est-à-dire, Antenne 2, 17/11/1976

⁵⁰ Commentaire, *Sud-Liban, histoire d'un village assiégé*, op. cit.

⁵¹ Habitant de Kfarchouba, *Sud-Liban, histoire d'un village assiégé*, op. cit.

⁵² Ibid.

ger, de la menace et de la désolation auxquels sont confrontées les populations du Liban Sud. Le film s'éteint sur une image magnifique : celle d'un arbre effeuillé qui se déploie magistralement à contre-jour, sur lequel grimpe une dizaine d'enfants ; force vitale qui surpasse une mort imposée, silhouettes noircies par la lumière qui les éblouit. Le plan est suivi d'un carton dramatique, projeté dans un silence de deuil :

Le samedi 16 octobre, des unités israéliennes ont lancé une attaque massive contre Hannine, avant de l'occuper. Le lendemain, les commandos de l'État hébreu remirent le village aux Phalangistes qui se livrèrent à de sanglants règlements de compte. De nombreuses maisons ont été dynamitées. Des militants progressistes ont été exécutés. Des femmes, des vieillards et des enfants ont été massacrés.⁵³

Revenir précisément sur ce film est intéressant en raison de la réaction qu'il a suscitée au moment de sa diffusion. Programmé dans l'émission « C'est à dire » d'Antenne 2 le 17 novembre 1976, il fut projeté sous les yeux de l'ancien ministre de la Défense israélien, le colonel Moshe Dayan, présent sur le plateau. Alors que celui-ci qualifiait de « mensonge » ce qui était exprimé dans le film au sujet des attaques israéliennes au Sud-Liban, Jocelyne Saab intervient, invectivant le colonel en direct⁵⁴ :

J'ai une petite précision à apporter, notamment à l'accusation que monsieur Dayan a formulée au début de ce débat. Il a parlé de mensonge. Je voudrais justifier ce terme pour préciser qu'il ne s'agit pas de mensonge quand on parle d'attaque israélienne au Sud-Liban, de massacres d'habitants et de destructions de villages encore habités. À compter de 1970 à 1975, les attaques israéliennes au Liban-Sud ne se comptent plus.⁵⁵

Moshe Dayan lui répond, en s'adressant à elle à la troisième personne, et continue de nier. Le malaise provoqué à la fois par le film et par la personnalité de Jocelyne Saab, jeune journaliste courageuse et audacieuse, a valu à cette dernière de terribles menaces. Quelques jours plus tard, à Beyrouth, un avis de recherche était placardé et Jocelyne Saab échappe de peu à l'enlèvement.

Cependant, le film important de cette période demeure, cinématographiquement parlant, *Beyrouth, jamais plus* (1976). Ce chant d'amour à une ville au crépuscule de sa vie fait preuve en effet d'innovation formelle, d'une liberté de montage et d'une poésie inédites et particulièrement émouvantes. Ce moyen-métrage de trente-cinq minutes marque sans doute le passage véritable de Jocelyne Saab du statut de journaliste à celui de ciné-

⁵³ Carton final de *Sud Liban : histoire d'un village assiégé*, op. cit.

⁵⁴ Retranscription de l'échange entre Moshe Dayan et Jocelyne Saab suite à la projection de *Sud Liban : histoire d'un village assiégé*, « C'est-à-dire », Antenne2, le 17/11/1976.

⁵⁵ Ibid.

aste, d'artiste. Jusque-là, qu'il s'agisse du *Liban dans la tourmente* ou des reportages réalisés à sa suite, la forme du film demeurait relativement conforme à la réalisation traditionnelle du reportage télévisuel. Acte de naissance d'une artiste, *Beyrouth, jamais plus* est une archive fondamentale de l'histoire du pays.

Été 1976, été de la première *pax syriana*. *Beyrouth, jamais plus* se voulait peut-être être un bilan, un bilan d'une guerre passée déjà.

« Une journée pendant la guerre, c'est quoi pour toi, maintenant que c'est terminé ? »⁵⁶. Jocelyne Saab interroge une jeune femme, Lisa Tabbarah, l'une de celles qui ont travaillé avec Raymond Eddé dix-neuf mois durant pour chercher et retrouver les personnes disparues au cœur de la guerre. Cette question est posée au début de *Pour quelques vies*, tourné en 1976. L'ensemble du document est composé au passé ; constat d'une guerre qui ne devrait plus inquiéter.

Pour quelques vies est un reportage longtemps demeuré inédit, réalisé en l'honneur de Raymond Eddé, *leader* chrétien modéré, fils d'un ancien président de la République libanaise, qui a « représenté pendant dix-neuf mois d'une guerre civile impitoyable le seul recours et le dernier espoir pour des dizaines de familles de disparus »⁵⁷. Engagé en faveur d'un Liban uni, opposé à la partition confessionnelle et à l'occupation syrienne du pays, il se présente à son tour pour la présidence du pays. Il raconte ici des histoires de la guerre, des histoires « drôles »⁵⁸ – « c'est l'histoire d'un cadavre »⁵⁹ –, des histoires archivées.

La première période de production de films sur la guerre du Liban s'achève ici pour Jocelyne Saab. Sur ces espoirs de paix et de retour au calme, elle s'envole pour l'Égypte et le Sahara, où d'autres luttes l'appellent.

De retour au pays : l'occupation israélienne (1978/1982)

C'est ici, dans la vieille ville, à Basta, selon la légende, que saint Georges a terrassé le dragon et a donné à Beyrouth son nom.

Jocelyne Saab, commentaire de

Bilan de la guerre : destructions au Liban, 1982.

L'OLP, au sud du Liban, ne cesse pas le combat. Pour répondre aux attaques, et avec la volonté de constituer une zone de sécurité le long de la frontière du nord du pays, Israël lance en 1978 l'Opération Litani et occupe le Sud du Liban.

⁵⁶ Commentaire de Jocelyne Saab pour *Pour quelques vies*.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Propos de Raymond Eddé, *Pour quelques vies*.

⁵⁹ Ibid.

En 1982, une seconde offensive israélienne va poursuivre la logique d'engagement au Liban, à nouveau déchiré par les conflits internes. Il s'agit de l'Opération Paix en Galilée, lancée par Menahem Begin pour constituer une zone de sécurité d'environ quarante kilomètres à l'intérieur du territoire libanais, tout le long de la frontière. Alors qu'un cessez-le feu avait été signé et respecté avec l'OLP depuis juin 1981, l'armée israélienne remonte aux portes de Beyrouth, surpassant ainsi le projet initial, et livrant le pays, profondément divisé, à la loi de la guerre entre forces d'occupation, armées étrangères et milices libanaises.

Jocelyne Saab va documenter ces deux événements historiques. L'occupation du Sud-Liban est relatée dans un document d'une forme hybride, entre documentaire et fiction, *Lettre de Beyrouth* (1978).

Jocelyne Saab se met en effet elle-même en scène pour rendre compte des difficultés rencontrées non seulement pour rejoindre le sud du Liban, mais ensuite, une fois sur place, pour continuer à y vivre. Sans images-choc, sans entretiens, Jocelyne Saab adopte l'écriture épistolaire pour raconter l'occupation du pays par les armées étrangères, les forces israéliennes, syriennes, pour raconter l'exil des Libanais du Sud et la terreur des Palestiniens.

Cette *Lettre* se présente donc comme un panorama de la société libanaise et de ses drames. Elle renoue avec la tradition du grand reportage. Dans le désert du cinéma libanais et le silence des fronts de gauche en ce domaine, les quelques cinéastes libanais ne peuvent rien faire, sinon de petites actions individuelles : les films de Jocelyne Saab en sont de frappantes illustrations.⁶⁰

Jocelyne Saab se rendra ensuite en Iran (*Iran, l'utopie en marche*, 1981), où les lendemains de la Révolution, déjà, déchantent.

Invitée le 28 octobre 1981 sur le plateau des « Mercredis de l'information » sur la première chaîne dans une émission intitulée « Raconter la guerre », Jocelyne Saab fait déjà le constat d'une évolution dans sa manière de percevoir le conflit :

Je crois qu'il y a un temps, une période pendant cette guerre, du moins au début, pendant les deux ou trois premières années, de 1975 à 1977, où on ne pouvait pas ne pas être passionné. On était pris, on défendait certaines idées, on croyait à certaines idées. Mais il est arrivé un moment en 1976 où la guerre offrait la possibilité de croire que tout était possible. On ne pouvait pas ne pas s'engager, et je crois que c'était une erreur de ne pas s'engager, de ne pas prendre parti. Mais avec le temps, on s'est rendu compte, du moins personnellement je me suis rendue

⁶⁰ Chabha Bouslimani, « Liban », in *CinémAction Tricontinental. Le Tiers-Monde en Film*, coordonné par Guy Hennebelle, numéro spécial, janvier 1982, p. 143.

compte, que la guerre était absurde, que ça allait beaucoup plus loin que ça – depuis une heure et demie, vous essayez tous d’expliquer que c’est la folie, qu’il y a trente-six partis, qu’on va dans tous les sens ; moi aussi en tant que Libanaise, je ne cherchais plus à dire « c’est celui-là qui a commencé le premier, c’est celui-là qui est responsable », mais je voyais les gens, les êtres humains, et tous ceux qui vivent cette guerre.[...] Pendant ces sept années de guerre et ces trois ou quatre où il y a eu des bombardements intenses, je n’ai pas voulu montrer la guerre avec ses chars, ses obus, ses cadavres et ses morts, mais j’ai toujours voulu montrer les hommes, ceux qui souffraient, ceux qui vivaient et ceux qui supportaient cette guerre quotidiennement parce que je faisais partie de cette population. [...] Ce qu’il faut regarder, c’est une population entière, de trois millions de personnes, qui depuis sept ans est devenue folle, névrosée, atteinte ; on vit dans la parano.⁶¹

Ce qu’elle dit là a été vérifié dans l’exploration de ses images. Ce sont toujours les hommes qu’elle filme. Les hommes qui souffrent, comme elle, comme toute la population, de quelque bord qu’elle soit. La guerre civile est sans aucun doute la plus terrible des guerres.

Jocelyne Saab retrouve le Liban au moment du siège de Beyrouth-Ouest par les forces israéliennes.

Un officier israélien a, un jour, dit à un journaliste : « Beyrouth-Ouest c’est un trou à rats que nous devons nettoyer ». Ces rats c’est nous, les Libanais, les Palestiniens de Beyrouth-Ouest. Mais lorsqu’un journaliste, qui est là pour témoigner, reçoit à quinze mètres de son hôtel un obus, il se demande deux fois s’il va dire réellement ce qu’il a à dire ou pas.⁶²

Certaines parties du Liban sont, en 1982, interdites aux journalistes internationaux. Certaines images, aussi. Lorsque Jocelyne Saab filme les prisonniers palestiniens, otages des Israéliens, les images son censurées par la télévision. Cet extrait de *Beyrouth, ma ville*, commenté à l’image par Roger Assaf, témoigne de la difficulté de pouvoir informer sur la réalité de la situation. Le passage, coupé par la télévision française, montre le mauvais traitement des otages palestiniens, les yeux bandés, à peine nourris, poussés vers des transports qui les conduiront vers d’autres espaces de souffrance. L’engagement de Jocelyne Saab et des gens avec qui elle travaille se retrouve perpétuellement confronté au compromis : que faire devant cette exigence de censure ? Montrer les images du siège semblait à Jocelyne Saab plus important que de lutter contre l’interdiction de ce court passage – pour cette fois. La réalité affichée par le discours général du film est trop importante pour être écartée.

⁶¹ Propos de Jocelyne Saab sur le Plateau « Raconter la guerre », « Les mercredis de l’information » TF1, 28/10/1981. Voir annexes.

⁶² Témoignage de Jocelyne Saab suite à la diffusion de *Liban : état de choc*, sur le plateau de *Sept sur Sept*, TF1, Jean-Louis Burgat et Érik Gilbert, 10 juillet 1982. Voir annexes.

D'ailleurs, le premier reportage que Jocelyne Saab réalise durant cette première année de siège de la capitale, *Le Liban : État de choc* (1982), est déjà un portrait audacieux. Jocelyne Saab suit le courageux photographe Reza qui a risqué sa vie pour franchir les lignes de démarcation et rejoindre le camp de Rachidiyé à Tyr. Reza a photographié les milliers de cadavres dans les ruines ; les files d'attentes qui s'étendent sur plusieurs centaines de mètres sur la place, attendant leur droit de sortie ; les hommes en cagoule qui ont leur passe-droit. Délateurs, ceux-ci sont maîtres de l'humiliation terrible infligée par les soldats israéliens à celui qu'ils auront désigné comme collaborateur du Fatah ou pour autre chose ; leurs identités sont supprimées à grand coup de pinceaux, qui s'abattent sur le front ou le dos des individus en une large croix de peinture noire. Reza est là pour témoigner, et Jocelyne Saab se charge, ici, de le relayer ; les Libanais doivent savoir ce qui se passe, ce qui pourrait, bientôt, se passer à Beyrouth.

Car Beyrouth est occupée. L'armée israélienne, aux portes de la ville, bombarde sans arrêt la partie Ouest de Beyrouth, où Palestiniens et Mouvement National Libanais combattent côte à côte contre les Israéliens et les milices phalangistes chrétiennes. L'opération, débutée en juin 1982, dure jusqu'à l'arrivée du médiateur américain Philip Habib, le 7 Août 1982. Il négocie le départ des forces l'OLP sous protection d'une force internationale composée de soldats italiens et français. Le 30 août 1982, les forces palestiniennes quittent Beyrouth.

Jocelyne Saab est la seule cinéaste à pouvoir monter avec une caméra sur le bateau *Atlantis* qui évacuait de Beyrouth ces forces de l'OLP et leur chef, Yasser Arafat. Ses quarante-huit heures de voyage en mer donnent naissance au *Bateau de l'exil*, document fondamental tant pour l'histoire de l'OLP que celle de Beyrouth. Le portrait qu'elle fait de l'homme charismatique qui mène la lutte pour la libération des territoires palestiniens est d'une grande pudeur, et rend compte avec émotion de l'atmosphère particulière qui régnait sur le bateau. Les silences sont mesurés ; les paroles de chacun sur l'avenir de leur peuple sont rares, timides, mais optimistes. Elles transportent des espoirs de paix, qui planent sur les images de Jocelyne Saab, qui filme, depuis le pont, la mer et les blindés français et italiens qui escortent consciencieusement l'*Atlantis* jusqu'aux côtes grecques. Cet instant historique, entre défaite et nouveaux horizons pour les négociations avec Israël, souligne l'enjeu de cet exil pour le peuple palestinien : « Ma nouvelle maison ? La mer Méditerranée »⁶³, plaisante l'un des membres de l'équipage. Déplacés, exilés, les Palestiniens sont amenés à repenser leur condition.

Mais Jocelyne Saab, elle, ne s'exile pas. Elle, qui annonce même avoir hésité à monter sur l'*Atlantis* et sortir de ce pays qu'elle n'a-

⁶³ *Le Bateau de l'exil*, Sept sur Sept, TF1, 04/09/1982.

vait pas quitté depuis l'incendie de sa maison de famille⁶⁴, revient à Beyrouth pour faire le « bilan de la guerre », le bilan des destructions et des morts parmi les assiégés de Beyrouth-Ouest. Les armes utilisées sur la ville durant cette période sont terribles : bombes à fragmentation, bombe au phosphore, au napalm ; Jocelyne Saab en décrit minutieusement la composition et les effets. Son propos est illustré par des dizaines d'images de destruction totale d'immeubles (« pas un appartement n'est demeuré intact »⁶⁵), passés « de trente mètres à trois mètres »⁶⁶, soumis à la violence des bombes à fragmentation ; « deux cent cinquante morts sous ce seul immeuble »⁶⁷ que les survivants tentent désormais de déblayer. Les populations restent sans eau ni électricité.

Les deux tiers du territoire libanais sont occupés aujourd'hui par l'armée israélienne. Les grandes villes du Sud en ont le plus souffert. Les bombardements de la guerre du Liban ont fait 18 000 morts. Le seul siège de Beyrouth Ouest par air, terre et mer a fait 7 000 morts et pendant toute la bataille du Liban, selon l'Unicef, il y eut 11 840 enfants morts et blessés et 1 100 combattants.⁶⁸

Beaucoup sont morts sous les bombes thermiques ou brûlés au phosphore. Jocelyne Saab ne ménage pas son spectateur : les visages et les corps brûlés, ceux d'une femme, d'un enfant, s'exposent longuement devant sa caméra. Elle ne montre pas Sabra et Chatila. Mais elle n'oublie pas les sept mille cinq cents Palestiniens et Libanais détenus au camp d'internement d'Ansar, au Sud ou dans des lieux inconnus en Israël.

Le constat est tragique. Beyrouth est en ruines. La maison de la réalisatrice a brûlé – et avec elle cent cinquante ans d'histoire. C'est son histoire qu'elle raconte dans *Beyrouth, ma ville*, réalisé au même moment. Comme pour répondre à tous ces journalistes français qui ne cessent de demander « à quoi ressemble la vie d'un Libanais, à Beyrouth, aujourd'hui ? »⁶⁹, Jocelyne Saab filme sa maison, témoigne, part de sa vie pour en arriver à celle des enfants handicapés abandonnés depuis la destruction de l'hôpital où ils résidaient. Les corps blessés font écho aux immeubles détruits et au sentiment de désolation qui s'empare de Jocelyne Saab devant la disparition de Beyrouth, *sa ville*. Le commentaire de Roger Assaf⁷⁰ est poignant. Que peut-on dire de plus ?

⁶⁴ Propos recueillis par Olivier Hadouchi, « Conversations avec la cinéaste Jocelyne Saab », op. cit.

⁶⁵ Commentaire de *Les Libanais, otages de leur ville*, 1982.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Voir par exemple le témoignage de Jocelyne Saab suite à la diffusion de *Liban : état de choc*, sur le plateau de *Sept sur Sept*, TF1, Jean-Louis Burgat et Érik Gilbert, 10 juillet 1982. Voir annexes.

⁷⁰ Dramaturge libanais, proche de la gauche et résidant à Beyrouth-Ouest pendant le siège.

Tout, pourtant, n'a pas été dit. Pour parler du sort terrible des déplacés, Libanais originaires du Sud et réfugiés à l'Ouest de Beyrouth, Jocelyne Saab ne peut plus se confronter au réel. Elle signe avec *Une vie suspendue*⁷¹ son premier film de fiction. Elle y présente avec la même justesse sincère le sort des Libanais amenés à composer avec la guerre au quotidien ; une jeune fille, Samar, tombe amoureuse du peintre Karim auquel elle va redonner, pour un temps, un peu d'élan vital. Au-delà de l'épreuve de force manifeste qu'est la réalisation d'un film de fiction en temps de guerre, cette mise en scène touche à des problématiques sensibles avec une émotion d'une justesse remarquable :

Rarement une histoire d'amour en temps de guerre fut aussi poignante et convaincante que celle-ci. Cet affrontement avec la mémoire dépouillée de toute nostalgie est ce que la réalisatrice a poursuivi en vingt ans de guerre et de chaos dans la région sans, estime-t-elle, avoir « entravé son travail de cinéaste ».⁷²

L'imagination comme dernière réponse possible face à une guerre qui ne cesse de déchirer le peuple Libanais et de détruire son territoire. Ce film est sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs, au festival de Cannes, en 1985. Il sort en salles en France en 1987. Il marque le départ, à nouveau, de Jocelyne Saab pour Paris ; elle réalise pour l'émission « Taxi » d'Antenne 2 une série de documentaires sur l'Égypte et son patrimoine. Le seul film qu'elle réalise encore à Beyrouth avant la fin de la guerre est un film destiné à remettre certaines choses à leur place : il s'intitule *La Tueuse*, et s'intéresse au cas tout particulier de Jocelyne Khoueiry, guerrière affirmée en 1976, repentie auprès du pape en 1987.

Jocelyne Khoueiry vit à la fin des années 1980 dans un immense domaine entouré de forêts à l'orée de Beyrouth. Elle a fait ériger une grande croix christique en bois pour honorer l'ordre religieux qu'elle a elle-même fondé, et lit les Évangiles tout le jour. Cette femme, Jocelyne Saab l'a connue pendant la guerre : elle était l'égérie de la milice phalangiste à Beyrouth. Son portrait était affiché sur tous les murs de la ville pour exhorter les femmes à se battre. Elle s'est armée et engagée pendant des années, entraînant avec elle un véritable commando de femmes, qui a mené sous sa direction de sanglantes opérations.

En 1987, Jocelyne Khoueiry revient sur ce passé, s'en repend. Un éditorial de Ghassan Tuéni, rédacteur en chef du quotidien An-Nahar, apprend à Jocelyne Saab que cette femme est reçue et absoute par le pape ; la cinéaste, stupéfiée, s'engage à réaliser un reportage sur cet in-

⁷¹ Le film est sorti en 1985 sous le titre *Adolescente, sucre d'amour (Ghazl al-Banat)* en référence au film de l'Égyptien Anwar Wagdi, *Ghazal al-Banat*, réalisé en 1949.

⁷² Yves Thoraval, *Les Écrans du croissant fertile, Irak, Liban, Palestine, Syrie*, op. cit., p. 48.

croyable processus de rédemption. Peut-on pardonner ainsi de telles atrocités ? Alors que Jocelyne Khoueiry raconte le cheminement qui l'a conduite vers Dieu, Jocelyne Saab prend en charge son devoir de mémoire. Elle n'oublie pas ce qui a été commis quelque dix ans auparavant : travestir les marques et les cicatrices du passé que l'on peut penser à prévenir des violences à venir.

Beyrouth en guerre : une nouvelle conception du témoignage

La série de reportages et de documentaires que Jocelyne Saab réalise à Beyrouth marque un tournant décisif dans sa manière de présenter l'événement, de témoigner. La question de la représentation de l'horreur et de la douleur provoquée par des conflits internes au sein d'un pays dont le cosmopolitisme qui le caractérisait jusque-là faisait sa force se pose différemment à la cinéaste que pour ses sujets précédents : il ne s'agit plus seulement de se révolter contre l'occupation de territoires, il s'agit de montrer l'autodestruction de son propre pays.

Dans une interview pour la revue *Écran* en 1976⁷³, Jocelyne Saab affirme sa volonté de se détacher, par son film *Le Liban dans la tourmente*, alors sorti en salles à Paris, du discours manichéen et dangereux des mass-médias français. Face à l'hypermédiatisation de la guerre du Liban, elle se met en quête d'un autre regard, qui passe par une critique de l'opinion dominante. La forme monolithique des reportages diffusés à la télévision cherche sans cesse à mettre en spectacle tout fait qui mérite d'être montré. Avec une exposition constante de la violence et de l'agressivité qui animent le monde, la télévision participe de ce qu'Hannah Arendt appelait en son temps la « banalité du mal »⁷⁴. En travaillant sur l'efficacité de l'image, les mass-médias font parfois preuve, sous des formes plus ou moins délibérées, de manipulations idéologiques dont le spectateur est sans cesse victime. De cette mise en scène permanente du drame, qu'il s'agisse de reportages filmés ou de photographies, naît la nécessité d'une procédure d'écoute et de lecture attentive des faits et des images qu'il est difficile d'opérer constamment. Avec *Le Liban dans la tourmente*, Jocelyne Saab et Jörg Stocklin ont voulu proposer une contre-information au plus près de la réalité, sans artifice, bien que non dénuée de sens critique. Plus radical encore, *Beyrouth, jamais plus*, réalisé un an plus tard, déjoue toutes les procédures narratives et la science du montage imposées par la télévision.

Chaque production est porteuse d'une pluralité de sens et d'informations qui se dévoile à mesure qu'émergent aux attentions renouvelées

⁷³ Entretien avec Jocelyne Saab et Jörg Stoecklin recueilli par Guy Hennebelle, *Écran* 76, Paris, 15 janvier 1976, n°43.

⁷⁴ Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* (1963), trad. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1972.

et successives des éléments distinctifs et signifiants empruntés à de nouveaux systèmes de références.⁷⁵

C'est, semble-t-il, ce qui fait des films de Jocelyne Saab, depuis ses premiers reportages, toute la force : même acculée au langage contraignant de la télévision, elle a su proposer de « nouveaux systèmes de référence » dans les images qu'elle offre. De fait, lorsqu'elle filme ces moments uniques de la vie quotidienne, comme le repos des miliciens sur une chaise pivotante dans *Beyrouth, jamais plus* ou ce vieil homme qui, sous les bombes, persévère à entretenir ses plantes dans *Beyrouth, ma ville*, elle inscrit sur sa pellicule des instants singuliers qui, marqués dans l'image, participent de la construction d'une mémoire collective. Chaque plan, et chaque image choisis dans le montage par la suite permettent de rendre compte d'un espace référent, et d'y inscrire des actions qui vont attester des événements à traduire.

Les films que Jocelyne Saab réalise à Beyrouth entre 1975 et 1987 sont un témoignage, une représentation de l'irrévocabilité de l'agir ; ses prises de positions apparaissent comme la marque d'un engagement qui, à lui seul, « fait événement », au sens accordé par Paul Veyne au terme, lui qui qualifie d'« événement tout ce qui ne va pas de soi »⁷⁶. C'est ce regard qu'elle tourne vers les murs et les rues de Beyrouth, dont elle filme les détails que d'autres auraient considérés sans importance – les déplacements anodins d'une population meurtrie – qui donne à ses films un caractère si humain. C'est parce qu'ils saisissent l'évanouissement de l'ordinaire dans la situation que ces films se donnent comme nécessaires.

La nouvelle conception du témoignage déployée par Jocelyne Saab dans ses reportages sur Beyrouth questionne en effet la possibilité de donner à voir le réel de la situation horrifique dans laquelle est plongé son pays pendant des années. Rappelons par-là que depuis Lacan⁷⁷, le *réel* ne doit pas être confondu avec la *réalité* – cette construction symbolique qui ne rend rien du noyau dur du premier terme, de ce trauma qui ne peut être traduit en mots ou rendu en symboles. Les médias piègent le cinéma dans un devenir-spectacle du monde et une expression de la *réalité* qui font des faits des « faits de discours, éléments réglés d'une rhétorique qu'il s'agirait de croire porteurs de vérité tout simplement parce qu'elle se répète en ne se référant qu'à elle-même »⁷⁸. Contre ces faits de discours, Jocelyne Saab est amenée à revenir à ce *réel* qui n'a pourtant aucune existence positive, qui n'existe seulement en tant qu'étant « barré »⁷⁹.

⁷⁵ Marc-Henri Piault, *Anthropologie et cinéma*, op. cit., p. 30.

⁷⁶ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit. p. 18.

⁷⁷ Voir Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 198.

⁷⁸ Jean-Louis Comolli, « L'anti-spectateur, sur quatre films mutants », *Images documentaires*, n° 44, 2002, p. 10.

⁷⁹ Jacques Lacan, *Écrits*, op. cit., p. 213.

Pour rendre compte d'un état de fait, d'un chaos indicible, elle cherche avant tout à renouer avec le registre du document, afin de retrouver une preuve d'authenticité qui atteint son apogée dans des films très personnels comme *Beyrouth, jamais plus* ou *Beyrouth, ma ville*. Affirmant par l'image que le cinéma ne fait pas que mentir, Jocelyne Saab double ainsi à partir de 1975 le système traditionnel du reportage en proposant une information née du ressenti de l'événement, de la création du fait historique en tant que fait, et en offrant au monde et à l'histoire un témoignage dont la construction, sur les fondations de la modestie de la vie et du paysage de la guerre, n'a rien de spectaculaire.

L'engagement de Jocelyne Saab auprès des plus opprimés fait que son œuvre ne se limite plus à des impératifs esthétiques, puisqu'elle est avant tout guidée par des impératifs éthiques. À partir de 1975, ses films, par leur différence et leur sensibilité, pointent la violente impudeur du dispositif télévisuel. Jocelyne Saab bouscule la passivité du spectateur, impose une distance au monde inhabituelle au cœur du dispositif d'information. François Niney souligne que

création et convention doivent également être envisagées dans un rapport dynamique. Autant une œuvre totalement conventionnelle apparaît stérile (quoi qu'elle puisse être réussie dans le genre), autant une œuvre originale de part en part serait singulièrement incompréhensible voire impensable (serait-ce œuvre ou folie ?). La relation de complémentarité et d'exclusion ou pour mieux dire de transformation entre invention et convention reste donc à chaque fois à analyser « sur le terrain ». ⁸⁰

Il semble que ce soit bien sur le terrain, avec les moyens et l'apprentissage de la télévision, que Jocelyne Saab prend ses responsabilités de créatrice ; ce qu'elle propose dans un film comme *Beyrouth, jamais plus* n'a rien « d'incompréhensible ou d'impensable », au contraire. Son passage par le cinéma lui fut bénéfique dans la mesure où il permet à la cinéaste de mettre en tension, dans son travail, « création et convention », information, témoignage et sentiment ou perception personnelle de l'espace vécu. Et c'est en acceptant l'écart entre l'image et ce qu'elle représente que Jocelyne Saab propose peu à peu, tout en affirmant sa liberté de créatrice, de nouvelles lignes de fuite poétiques. Lorsqu'elle se penche sur le drame libanais, elle ne filme pas les ruines en tant que ruines, mais en tant qu'expression figurative du nouveau Beyrouth en guerre : loin du spectacle obscène de la mort et de l'anéantissement en plan rapproché, elle offre des images sans voyeurisme, sans misérabilisme ni mélancolie banale qui lui permettent de mettre en question avec subtilité la représentation du monde et la nature du discours des mass-média. Elle tente, pour sa part, d'exprimer dans l'image l'indicible. C'est une constante qui a guidé son travail jusqu'à la fin : l'évolution du domaine de l'art, comme celle de son approche à la vie, lui a permis

⁸⁰ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, éditions De Boeck Université, Louvain, 2002, p. 10.

d'exprimer cette nécessité autrement : par la peinture, avec les icônes d'*Un dollar par jour*, elle a choisi de se faire l'écho poétique d'une histoire de l'art occidentale pour exprimer son horreur devant les cycles guerriers d'une histoire ininterrompue. Cette poésie, née de l'émotion d'une femme face à la disparition de ce qu'elle a toujours connu, est une autre façon, plus personnelle, de se révolter, de dénoncer. Elle témoigne ainsi du fait que s'engager implique d'autres éléments sur le plan de la création, qui tiennent aussi leur part de responsabilité. Cette création, dans le cas de Jocelyne Saab, est née de la gangrène du conflit israélo-palestinien atteignant et s'attaquant sans pitié à son pays, au moment paroxystique de sa conscience politique. Il est factuel de noter qu'une œuvre engagée est créée en fonction et au cœur d'une société ou d'un système qui mérite d'être éclairé ; par là, celle-ci se trouve ancrée dans l'Histoire, dont elle donne certes un témoignage, mais dont elle est avant tout profondément marquée, de par l'actualité de l'événement évoqué qui l'empêche de prétendre à l'universalité. Les reportages réalisés tant sur la guerre d'Octobre que sur celle du Liban parlent d'un présent historique, d'un présent qui n'est plus. La responsabilité à assumer au cœur d'un cinéma engagé est celle de l'acceptation d'une écriture qui doit se faire au présent, notamment lorsqu'il est question non seulement *du* politique mais particulièrement *de la* politique, comme c'est le cas à chaque instant dans le cinéma de Jocelyne Saab. Écrire au présent ne signifie pas néanmoins s'y évanouir complètement ; la force d'un film comme *Le Liban dans la tourmente* réside justement dans cette profonde actualité qui renvoie en miroir, quarante ans plus tard, au Liban d'aujourd'hui ; la violence tragique des images de *Beyrouth, ma ville* ou des *Enfants de la guerre* touche communément les spectateurs de l'époque et nos contemporains.

Ces films traversent le temps et peuvent prétendre à l'art parce que Jocelyne Saab se trouve très personnellement impliquée dans les événements tragiques qui l'entourent. Dans *Beyrouth, ma ville*, Saab hante en personne les lieux de sa maison détruite ; vivante au milieu du devenant, confrontée aux absents que le lieu désormais vide suscite à travers sa seule présence physique, elle et son chef opérateur offrent, par leur image des lieux anti-spectaculaires et pleins d'une humanité blessée, une réponse à cette question de l'événement qu'une simple image du vide n'aurait pu rendre avec autant de certitude. C'est le présent et la présence de la réalisatrice au cœur de son image qui vont offrir un témoignage des plus sensibles, constitutif d'une histoire collective encore à écrire ; c'est par la subjectivité et la sensibilité que parle le mieux, à travers l'image, la perception de réalité partagée par la cinéaste. Dans *Sud Liban : histoire d'un village assiégé*, *Beyrouth, jamais plus*, *Beyrouth, ma ville* ou *Lettre de Beyrouth*, un regard de consternation et de stupeur enveloppe le

spectateur ; dans les murs détruits, parmi les débris d'un glorieux passé jonchant un sol ensanglanté ou sur les visages pleins de tristesse qu'elle filme en gros plans, Jocelyne Saab ne cherche pas à entrer en conflit avec une situation sur laquelle aucune victoire n'est possible, mais persiste à trouver le sourire dans la réalité qu'elle enregistre, l'éclat de lumière dans du verre brisé. « La réalité est sans couture, un film, c'est de la haute-couture »⁸¹ dont le cinéaste est chargé de choisir l'étoffe. C'est assumer ce choix qui permet une certaine forme d'objectivité, un témoignage qui sert l'Histoire.

Par l'illusion et l'affirmation du geste artistique, le cinéma donne ainsi figure aux objets. C'est en partant de ce constat qu'il devient possible de donner à un film comme *Une vie suspendue* la même valeur de *document* que les documentaires sur Beyrouth que Jocelyne Saab a réalisés avant cette première fiction ; on y voit les enjeux d'un conflit qui déchire les hommes et leur identité, leur ville, leur monde, leur imaginaire. On y voit les dangers d'une ville qui souffre, la difficulté psychologique à surmonter la destruction matérielle de l'univers dans lequel chacun d'entre eux a grandi, travaillé, aimé. On y voit la mort, qui attend le passant au coin de chaque rue ; on y voit la douleur de ceux qui restent, se déplacent, déracinés, mutilés. Puisqu'il faut se battre pour continuer à vivre, l'imaginaire, quel qu'il soit, se révèle indispensable pour ne pas sombrer. Le recours à la fiction devient nécessaire à Jocelyne Saab ; l'horreur exponentielle de la réalité rendait impossible une captation directe de la destruction en marche. La fiction d'*Une vie suspendue*, dans sa forme et dans son discours, témoigne aussi de cette incapacité devenue factuelle d'exprimer le désastre sans recours à l'imaginaire. La réinvention des situations manifeste, plus encore que des images du réel, le handicap imposé par la guerre sur le quotidien.

Son corps comme corps de la ville

S'impliquer dans cette guerre et relever le défi d'en donner une expression juste est donc la part de mobilisation que Jocelyne Saab accepte d'assumer au sein des luttes qui déchirent Beyrouth et le Liban. « Dans ce pays, la caméra a remplacé la kalachnikov »⁸² ; elle, cinéaste, se situe dans le camp des partisans de la paix et de l'unité, et combat avec sa fougue audacieuse les contradictions et les injustices.

Cette responsabilité, puisqu'elle y engage la totalité de sa personne, conduit néanmoins à un paradoxe qu'a su souligner Benoît Denis à propos du geste artistique qui naît de cette position :

⁸¹ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, op. cit., p. 15.

⁸² Mohamed Bensalah, *Cinéma en Méditerranée, une passerelle entre les cultures*, op. cit., p. 88.

Mais le paradoxe de cette entreprise d'ascèse intellectuelle est qu'elle tend par ailleurs, de multiples manières, à procéder à une mise en scène de soi. L'écrivain engagé, quelles que soient sa rigueur et son honnêteté, ne peut éviter de souscrire à une certaine mythologie héroïque de l'engagement, dont la valeur n'apparaît jamais si bien que lorsqu'elle se mesure au risque encouru [...] La littérature devient alors vraiment un acte et atteint à cette participation effective que recherche l'écrivain engagé. Aussi ses textes sont-ils souvent traversés par cette vision, entre stoïcisme et tragédie, du rôle qu'il se prête : elle est en quelque sorte la contrepartie du travail d'ascèse qu'il effectue sur lui-même.⁸³

Narcissisme ou témoignage historique ? Si Jocelyne Saab parle déjà à la première personne dans *Le Bateau de l'exil*, relatant comme sous la forme d'un journal intime sa traversée de la Méditerranée aux côtés d'Arafat et des combattants de l'OLP, si elle exprime déjà avec subjectivité ses sentiments devant la destruction de sa ville dans *Beyrouth, jamais plus*, l'idée de Denis d'un « mentir-vrai qui est comme la condition de possibilité d'une littérature engagée authentiquement littérature et pleinement engagée »⁸⁴ dans la mise en scène de soi au moment du témoignage s'éclaire pleinement à la vision de *Lettre de Beyrouth*, réalisé en 1978. L'artifice est explicitement assumé, la dimension artistique et proprement esthétique du film valorisée en son entier ; Jocelyne Saab apparaît, à la terrasse d'un café, écrivant une lettre que sa voix lit en *off*, une lettre écrite par une poétesse libanaise, Etel Adnan, avec laquelle elle avait déjà travaillé pour *Beyrouth, jamais plus*. On la suit, on la voit, dans sa voiture, contemplant le spectacle d'un jeune chrétien qui chante, armé d'une guitare, sur les marches d'un bâtiment public, discutant avec des gens de tous milieux dans ce bus qui traverse un Beyrouth écartelé. On voit Jocelyne Saab avec ses amis, dans une de ces maisons libanaises traditionnelles, aux plafonds hauts, décorées de tapis somptueux ; chronique d'une Libanaise, témoignage de celle qui a vu, de celle qui sait. Sa présence à l'image l'affirme comme actrice de sa propre réalité, porteuse d'un discours qu'on ne peut plus lui arracher, artiste, en somme ; désormais, elle n'a de compte à rendre à personne, et ne se soumet qu'au jugement esthétique de son spectateur. Elle choisit ses sujets, les provoque, les met en scène selon le traitement qu'elle a choisi ; elle décide du sens de son œuvre, et dresse par là un portrait des plus touchants d'un Liban en voie de disparition. Cependant, Jocelyne Saab et son œuvre demeurent des victimes de la guerre ; face à cette ville qui lui échappe, la cinéaste jette son corps devant la caméra comme corps de la ville. En prouvant sa présence, elle nous prouve que Beyrouth, elle aussi, existe toujours. Corps narcissique dans *Lettre de Beyrouth* qui se veut œil témoin et pérenne à la postérité d'une catastrophe incontrôlable, que seules les images semblent capables d'ordonner à nouveau, il devient corps nécessaire dans *Beyrouth, ma ville* (1982), corps qui

⁸³ Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 47.

⁸⁴ Op. cit. p. 49.

refuse d'avouer que tout s'en va, corps présent pour affirmer que l'engagement continue.

Le projet de ce dernier reportage, comme nous l'avons évoqué, est né de cet incendie qui a ravagé sa maison de famille. Cent cinquante ans d'histoire partent en fumée. Devant les ruines de la maison, elle apparaît cette fois sans fiction.

L'espace du commentaire extra-diégétique, comme on pouvait l'entendre dans *Les Enfants de la guerre, Sud Liban : histoire d'un village assiégé* ou *Le Bateau de l'exil*, disparaît au profit d'un témoignage direct, diégétique. Ce ne sont plus seulement ses idées, son discours, qui sont en jeu ; c'est l'histoire de Jocelyne Saab ainsi que celle de sa famille qui sont cette fois touchées. Sa présence apparaît là un élément dramaturgique très important ; comme pour mieux montrer la *réalité* du désastre, elle décide de se placer de l'autre côté de la caméra, d'y prendre la parole et de se laisser filmer, dans ces ruines, faisant le constat d'une mémoire et d'un patrimoine qui partent en fumée. Par-delà le témoignage initial, le film se trouve guidé par la ligne rouge de ses interrogations personnelles : quand, et pourquoi cette guerre a-t-elle commencé ? Peut-on cependant parler de narcissisme en ce cas précis ? La force de Jocelyne Saab dans *Beyrouth, ma ville*, est d'avoir placé ce témoignage très personnel en ouverture du film, et non pas comme une apothéose de la violence et de la douleur provoquée par cette guerre ; dans la suite du film, elle reprend son chemin et la vie, comme les autres. Son sort n'est pas exceptionnel : c'est le quotidien de tous les Libanais, et la spécificité de Jocelyne Saab est de pouvoir le transmettre.

La subjectivité qui modèle les images apparaît néanmoins comme un véritable manifeste artistique en regard de la tradition du reportage télévisuel. Si le journaliste de l'émission « Le Choc de l'information », qui a diffusé le film sur Antenne 2, se sent si gêné au moment de présenter le document de Jocelyne Saab, c'est précisément à cause de cette affirmation très subjective d'un regard personnel sur les événements du Liban ; c'est avec une conscience indépendante et engagée que ces images ont été tournées, et le discours porté a enfin un visage, celui d'une femme, d'une journaliste, mais aussi d'une victime de ces drames incessants qui se produisent dans le pays qui l'a vue grandir.

L'objectivité, c'est notre souci, notre recherche, notre éthique, à nous journalistes, que ce soit au journal quotidien ou dans les magazines. L'objectivité c'est de choisir entre des milliers d'images. [...] Il y a six ans, nous avons fait dans ce magazine [...] une sorte de tour du monde des journaux télévisés [...]. Et ce qui nous avait beaucoup frappés, c'est que la plupart de ces journaux étaient conçus de la même manière. Les journalistes disaient à peu près la même chose. Et le problème pour nous c'est de savoir comment nous pouvons vous proposer une information différente, une information qui va plus loin, qui apporte autre chose. C'est ce que nous essayons de faire ce soir avec une émission qui s'appelle « Le Choc de l'information ». Le

choc, ça veut dire que nous vous proposons deux documents, dans lesquels est restituée l'émotion avec laquelle ils ont été tournés. Prenons un risque ! Ça suppose une dose de subjectivité de la part de ceux qui les ont tournés. Ça suppose également de votre part une acceptation de cette subjectivité.⁸⁵

Une telle intervention à l'écran apparaît en effet dans ce cas comme un appel à la confiance de la part du spectateur. Une telle mise en scène de soi appelle à nouer un contact nouveau entre celui qui découvre ces images et celle qui les crée – contact que rejettent les médias et les formes traditionnelles du reportage standardisé. Cette assomption de la subjectivité d'un discours *via* l'expression de soi au cœur d'une situation de conflit impose à tout un chacun de ressentir devant ces terribles images d'une guerre qui n'en finit pas la finitude de l'être humain. En tant que spectateur, elle nous approche dans un même mouvement du sens du temps, de son historicité, et de notre être-pour-la-mort, faisant nôtre le combat de celle qui a risqué sa vie pour nous donner à voir ce qui ne devait pas être vu. En assumant jusqu'au plus explicite du discours subjectif, Jocelyne Saab assume ainsi une opération de représentation qui, entre passé historique et histoire vécue, permet de mettre en image une mémoire qui lui survivra ; la forme et l'esthétique informent le discours, le fond historique du témoignage présenté.

Plus qu'une élaboration narcissique d'une nouvelle forme de cinématographie engagée, l'irruption en personne de la cinéaste dans l'image apparaît finalement davantage comme un subterfuge destiné à impliquer le spectateur dans les événements du Liban, et un moyen, pour elle, de sentir que son pays n'a pas encore complètement disparu.

Le travail réalisé par Jocelyne Saab dans son pays entre 1975 et 1987 marque donc un tournant dans son cinéma. De journaliste-reporter, elle passe aux yeux de tous⁸⁶ au statut de cinéaste, d'artiste. Elle a documenté, en une quinzaine de documents, tous les moments-clés de l'histoire de la guerre civile libanaise. Le pouvoir historique de ces films se voit attribuer sa valeur de par le fait qu'il s'agit de création. Ceux-ci ne se limitent pas, en effet, à la simple enquête filmée, à une simple opération de captation, qui s'apparenterait par exemple à une prise de notes à destination journalistique. Ils cherchent davantage à découvrir ce qui se dit et ce qui se représente entre les images, entre les acteurs de ces images ; le travail esthétique dont témoignent ses œuvres manifeste l'intention de Jocelyne Saab, la technique devient langage et par là rend possible le débat ; l'art devient la condition de possibilité d'une interlocution avec le spectateur.

⁸⁵ Retranscription partielle de la présentation de *Beyrouth, ma ville* par André Campana dans l'émission « Le Choc de l'information », Antenne 2, 11 février 1983. Voir annexes.

⁸⁶ Ce sont les mots d'Érik Gilbert : « Jocelyne Saab a été journaliste. Aujourd'hui, elle est cinéaste », in témoignage de Jocelyne Saab suite à la diffusion de *Liban : état de choc, Sept sur Sept*, TF1, Jean-Louis Burgat et Érik Gilbert, 10 juillet 1982. Voir annexes.

Des derniers chevaliers romantiques à la naissance des mollahs

CHRONOLOGIE DES FILMS ÉTUDIÉS

Le Sahara n'est pas à vendre, moyen-métrage documentaire, sorti en salles à Paris en 1977, 75', réalisation : Jocelyne Saab.

Égypte, la cité des morts ou Chaque année en janvier, diffusé en première partie du *Sahara n'est pas à vendre*, 1977, 35', réalisation : Jocelyne Saab.

Iran : l'utopie en marche, NHK, 1980, 52', réalisation : Jocelyne Saab, journaliste : Rafic Boustani.

Deux ruptures eurent lieu au sein de la série libanaise : en 1977 et en 1985. Si la seconde marque un changement de projet manifeste, la première s'inscrit dans la continuité des films de lutte chers à Jocelyne Saab depuis ses débuts. Elle réalise durant cette période trois films, qui témoignent d'un recul sans précédent de la part de la cinéaste. Les illusions tombent avec le grand nationalisme de Nasser en Égypte et celui de l'Algérie, elles s'effondrent avec l'avènement de Khomeiny en Iran. D'autres fronts l'attendent lorsqu'elle quitte Beyrouth après la réalisation de *Pour quelques vies* ; elle s'envole d'abord, seule, vers l'Égypte.

Égypte, la cité des morts, 1977

L'Égypte. Jocelyne Saab y réalise parmi ses premiers reportages, envoyée sur le front de la guerre d'Octobre en 1973 (*La Guerre d'Octobre ; Proche-Orient : Égypte ; La Guerre en Orient : Égypte*), où elle rencontre plusieurs membres de la gauche égyptienne avec lesquels elle garde contact. Elle explique à Olivier Hadouchi son intérêt croissant pour ce grand pays, « centre du monde arabe » des années 1960-1970 :

Au départ, je m'intéresse au sentiment nationaliste, à la réflexion sur la nation, et je dialogue avec hommes tels que Mohamed Sid Ahmed ayant une véritable pensée politique. Et il m'a donné son point de vue à propos de l'anti-impérialisme, de la volonté du peuple égyptien de vivre libre sans ingérence extérieure, en disposant de ses richesses naturelles.⁸⁷

Opposée à la gangrène de l'impérialisme, Jocelyne Saab souhaite rendre hommage, cette fois encore, à ceux qui décident de résister. En quittant Beyrouth, ses illusions sur le nationalisme et la révolution ne sont déjà plus là. *Égypte, la cité des morts* est une analyse critique de la politique dite « d'ouverture », qui a mené à la modernisation du Caire et à la marginalisation des populations les plus pauvres. En contrepoint de cette cité qui s'adapte aux lois du marché, Jocelyne Saab se rend dans un lieu sacré du Caire, la Cité des Morts, où vivent, dans des tombeaux qu'elles louent, des dizaines de familles, ayant à peine accès à l'eau, à l'électricité. Une école est montée au sein de cette cité mortuaire où l'on croise les visages les plus

⁸⁷ Olivier Hadouchi, « Conversations avec la cinéaste Jocelyne Saab », op. cit.

ouverts et les plus souriants de toute l'Égypte. À nouveau, bien qu'elle interroge de hauts responsables au développement, le parti de Jocelyne Saab est ouvertement pris en faveur de ces populations, démunies mais riches d'une générosité humaine sans pareille.

Ce sont des restes de la gauche révolutionnaire que Jocelyne Saab cherche à dépeindre ; dans ce pays au régime sévère, des poètes comme Ahmad Fouad Najm étaient emprisonnés en raisons de leurs poèmes ; ce qui n'empêche pas ce dernier de continuer à écrire, et de jeter à travers les barreaux de sa cellule à sa femme Azzam ses dernières compositions. Jocelyne Saab filme une jeune enfant aux attitudes surréalistes et anti-conventionnelles gambader entre les tombes, elle filme la jeunesse regroupée aux pieds de Cheikh Imam, poète aveugle qui chantait ses chants révolutionnaires au cœur d'un monde demeuré en périphérie de l'évolution du système économique fulgurante que connaît le centre-ville du Caire. Plongée dans l'Égypte littéraire révolutionnaire⁸⁸, Jocelyne Saab met la lumière sur ce qui ne devait plus être montré, et fâche à nouveau les autorités locales. La sortie du film lui vaut sept ans d'interdiction de séjour en Égypte.

Le Sahara n'est pas à vendre, 1977

Jocelyne Saab part ensuite, la même année, pour le Sahara occidental, à la recherche des derniers chevaliers révolutionnaires du désert. Créé en 1958 et formé par la réunion de la Saguia el Hamra et du Rio de Oro au Sud, le Sahara occidental est une ancienne *provincia* espagnole. Bordé par l'Atlantique, il est limité au nord par le Maroc, à l'est pour l'Algérie, au sud par la Mauritanie. 266 000 km² de territoire désertique à l'enjeu politique manifeste, dont les habitants, en majorité Maures, éleveurs et pêcheurs, sont évalués au moment de l'enquête de Jocelyne Saab à 73 487 par le recensement espagnol. Ce chiffre est alors contesté par le Polisario, qui estime à 750 000 la population sahraouie, englobant dans le décompte des tribus du Sud du Maroc et du Nord de la Mauritanie.

Au-delà de l'enjeu relatif à la situation géographique de ce territoire s'ouvrant sur des eaux territoriales très poissonneuses, ces terres attisent les convoitises. Riches en minerai de fer, elles contiennent le gisement de phosphate le plus important du monde.

La zone septentrionale a été remise au Maroc en 1958. Une lutte s'engage entre deux groupes : les patriotes marocains et Sahraouis, qui se rassemblent pour la libération de ce territoire sur lequel l'Espagne exerçait souveraineté, et le Maroc et la Mauritanie, qui aspiraient à l'annexion de ce

⁸⁸ Saab le dit elle-même à Olivier Hadouchi : « J'ai toujours cherché à retrouver dans la vie les personnages des romans de Naguib Mahfouz et de Ihsan Addis Koudous... Ils nous ont tellement appris », in « Conversations avec la cinéaste Jocelyne Saab », op. cit.

territoire au départ des Espagnols. Immédiatement réprimés, écrasés par l'Opé-ration Écouvillon, les premiers sont dispersés par les forces coloniales et cel-les de la monarchie marocaine. La lutte se poursuit jusqu'en 1973. Mais l'op-position marocaine et les Sahraouis patriotes ne font pas le poids face à la répression : au Maroc, les partis de l'opposition se sont repliés dans la clan-destinité, les Sahraouis sont oubliés.

Le Front Polisario naît le 10 mai 1973. Il engage dès le 20 mai une lutte armée. Le roi du Maroc déclenche en représailles la « Marche verte » en novembre 1975 afin de museler l'opposition dans ce combat pour la marocanité du Sahara et d'imposer sa souveraineté sur ce riche territoire. En 1976, un accord tripartite signé à Madrid, l'Espagne et la Mauritanie stipule la fin de la présence espagnole et le partage du territoire entre la Mauritanie et le Maroc. L'Algérie s'y oppose et soutient le Front Polisario qui proclame au milieu des combats entre Algériens et Marocains « la République arabe sahraouie démocratique » le 28 février 1976.

C'est pour démontrer l'existence d'un peuple Sahraoui formant une nation authentique que Jocelyne Saab se rend sur ce terrain. *Le Sahara n'est pas à vendre* (1978) propose une analyse politique, économique et sociale du conflit ; passant son micro d'un représentant de parti à l'autre, donnant la parole tant au secrétaire général du Front Polisario qu'au ministre marocain des armées, à Boumediene qu'à Moktar Ould Dadah ou aux modestes combattants des deux partis. Comme à son habitude, Jocelyne Saab se veut juste ; ce qui ne l'empêche pas de prendre parti. Pas celui du Maroc, ni celui de l'Algérie ; comme elle le dit elle-même,

Plusieurs critiques de l'époque ont mis en avant le souci d'objectivité du film, et il a été projeté à l'ONU lors d'une séance consacrée à cette question. Honnêtement, je n'ai pas cherché à adhérer à la thèse des Algériens ou des Marocains sur le Sahara Occidental. Le plus drôle ou le plus étonnant : c'est que les deux pays ont indirectement participé au financement du documentaire. Les deux m'ont critiquée. [...] Au fond, je me sentais avant tout favorable aux Sahraouis, les habitants du désert, d'ailleurs j'ai toujours été fascinée par le désert, c'est pour eux que j'ai fait le film, et pas pour le compte de tel ou tel État.⁸⁹

Il apparaît en effet clairement que la réalisatrice s'engage subtilement en faveur de ces poignées de résistants Sahraouis qui élèvent autour du « triangle utile », ces gisements de minerai dont le Maroc a un besoin vital, des murs de sable qui paralysent les 50 000 soldats marocains. Leurs armes, aussi sophistiquées soient-elles, ne leur sont ici d'aucune utilité ; les 40% du

⁸⁹ Propos recueillis par Olivier Hadouchi, « Conversations avec la cinéaste Jocelyne Saab », op. cit.

budget de l'État marocain, alors alloués à l'armée, ne suffisent pas à contrer les invectives du Front résistant.

Jocelyne Saab filme les combattants du Polisario avec bienveillance – derniers espoirs de résistance à un monde qui se transforme de manière terrifiante. Elle filme les femmes vivre, faire vivre, se réunir, discuter, chanter ; elle filme les enfants qui jouent, les jeunes qui fument. Semblables aux nomades traditionnels, ils semblent les plus légitimes à occuper ce sol aride qu'ils dominent depuis des siècles ; toujours en déplacement, ils sont des cibles rarement accessibles à l'aviation marocaine et mauritanienne. Les partisans du Polisario se livrent à une véritable guérilla contre l'armée chérifienne, terrée dans l'angoisse d'une attaque qui leur est rarement favorable.

Le désert, devant la caméra de Jocelyne Saab, s'étend paisiblement. Les Sahraouis n'ont juré qu'une chose : libérer leur territoire face à la mer. Couleurs de sable, drapés de noir, les combattants du Front Polisario et leur famille refusent de se plier aux rapports de forces et aux pressions politiques qui sévissent dans la région. Si la forte répression les retranche dans leurs contrées désertiques, Jocelyne Saab est intervenue pour raviver auprès des spectateurs leur discours et leur droit à la parole. Pour cela, elle est bannie du Maroc de Hassan II.

De Beyrouth à l'Iran révolutionnaire : Iran, l'utopie en marche, 1981

En 1978, au moment de l'installation des forces armées israéliennes au Sud du Liban, Jocelyne Saab rentre à Beyrouth et réalise *Lettre de Beyrouth*. Elle assiste en 1979 au tournage du film *Nahla* de Farouk Beloufa, dont elle réalise le *making-of*. Embauchée comme fixeuse, elle devient également assistante-réalisatrice sur le long-métrage de Volker Schlöndorff *Le Faussaire*, dont l'action tournée en 1981 se situe au cœur de la guerre libanaise.

En 1981, elle se rend en Iran. La Révolution menée par l'Ayatollah Khomeiny a renversé en 1979 l'État impérial d'Iran de la dynastie Pahlavi. Le régime autoritaire mis en place depuis 1941 par Muhammad Rez Pahlavi est soutenu par les États-Unis. Le pays est paralysé par des grèves menées depuis l'étranger par la propagande de l'ayatollah Khomeiny : l'oppression massive de la police politique (la Savak) doublée des bénéfiques touchés par le Shah issus de l'extraction du pétrole qu'il a confié à des compagnies occidentales provoque l'émergence d'une opposition d'inspiration religieuse chiite de plus en plus organisée. La société civile contraint le 16 janvier 1979 le Shah à renoncer à son pouvoir et à s'exiler. Khomeiny rentre de Paris, où il était exilé depuis quinze ans, accueilli en grandes pompes à Téhéran, où le peuple applaudit

ses idées de République islamique nationaliste, anticapitaliste, antisioniste et antiimpérialiste dont la législation s'inspire de la charia.

Jocelyne Saab part rendre compte de la situation en 1981, deux ans après le changement de régime. Elle prend le parti de s'écarter de l'actualité la plus brûlante pour travailler sur le fond : les origines et le poids porté par cette vague religieuse qui a su renverser le régime en place. Analyse intéressante et assurément primordiale pour comprendre les expériences voisines, elle est sans doute aussi la plus désillusionnée. Une fois encore, le panorama dressé par la cinéaste est large et donne la parole à chacun : aux cheikhs, aux anciennes prostituées, aux femmes voilées, aux femmes qui refusent de changer leurs habitudes au nom de principes qui ne sont pas leurs. Les images sur les foules prosternées, sur les voiles tourbillonnants en ville, sur les discours radicaux fleurissant de toutes parts laissent prendre la mesure de l'ironie du titre : l'utopie en marche tourne, déjà, à deux ans de la Révolution, en dystopie. Peu à peu, une nouvelle éthique, contraignante, notamment pour les femmes, s'installe dans les esprits et dans les mœurs. Les images, audacieuses et pleines de compassion pour cette prostituée déchuée permet d'éclairer, une fois encore, les positions de la réalisatrice : où l'on oppresse, celle-ci choisira toujours le camp de ceux à qui l'on arrache la liberté d'expression.

L'espoir, pourtant, était là :

La révolution iranienne nous a tous surpris. Tout le monde était content, bien entendu, de la chute du Shah, qui était soutenu par les forces libanaises. La gauche libanaise était totalement pour la chute du Shah. Mais à l'époque, la gauche libanaise ne voyait pas tout à fait que = Khomeiny allait l'emporter. On y voyait une révolution de gauche. Bani Sadr, par exemple, qui était iranien et ministre, comme tous ceux qui l'entouraient, seraient classés aujourd'hui comme des démocrates musulmans. La gauche avait une grande sympathie pour ce qui se passait en Iran.⁹⁰

L'Iran était en révolution, une de plus dans ce monde arabo-musulmans encore en construction, toujours en lutte contre l'impérialisme et l'ingérence des pays occidentaux. Toutefois, le pays que Jocelyne Saab donne à voir est un pays plein de doutes, de questionnements. Elle nous montre un peuple divisé : plein d'espoir d'un côté, soumis avec fierté à une éthique religieuse irréprochable, luttant fougueusement contre l'impérialisme américain et les dérives qu'il entraîne, tant au niveau politique qu'au niveau des mœurs ; inquiet de l'autre, déçu d'une Révolution qui n'accepte pas le compromis. C'est le cas de tous les intellectuels, libéraux, marxistes, anarchistes, laïcs, qui sont désormais privés de parole par un régime aussi dur que le précédent.

⁹⁰ Entretien avec la cinéaste, décembre 2018.

Jocelyne Saab traverse plusieurs régions, de Téhéran à l'« Iran profond », pour éclairer les différentes tendances qui se sont disputées le pouvoir, la question de la manne pétrolière et les dangers de la géopolitique. Jocelyne Saab intervient aussi dans les zones interdites aux journalistes ; ainsi donne-t-elle à voir les grandes universités consacrées pour les jeunes mollahs, les lieux saints de Qom, mais aussi la frontière Afghane, le Sistan-Balouchistan et le quartier des drogués à Téhéran : telle est le résultat de l'utopie révolutionnaire qui a ébranlé l'édifice mondial et les équilibres imposés par les deux grandes puissances en cette atmosphère de guerre froide.

Exploratrice éclairée

Ces voyages ramènent Jocelyne Saab à Beyrouth, aux portes de laquelle frappe Israël. Partie dans l'espoir de voir finir sa guerre, elle est partie rendre compte des combats de ses voisins. Ces trois films sur le fond très fortement marqués politiquement se déploient dans une forme libre et riche d'une beauté héritée de ses derniers reportages réalisés à Beyrouth : l'amour que Jocelyne Saab porte au désert transparait dans le tableau magnifique qu'elle dresse des dunes et des vents de sables dans *Le Sahara n'est pas à vendre* ; l'authentique recherché dans un endroit aussi incongru que la Cité des Morts du Caire s'exprime dans une composition surréaliste, teintée d'un jeu de sons tout à fait surprenant, et de séquences qui confinent à l'absurde. *Iran : l'utopie en marche* émerveille par ses silences, ses longs plans, plein de respect, sur les foules en prières, sur les paysages agraires et les populations paysannes du pays. Trois portraits dangereux, mais esthétiquement remarquables, qui poursuivent les premières recherches esthétiques de la jeune cinéaste, tout en adoptant une posture plus détachée face aux situations et aux populations : on retrouve dans l'image de ce triptyque une curiosité éveillée que l'émotion transforme en une sorte de devoir de mémoire lorsque Jocelyne Saab filme au Liban.

Avec son retour à Beyrouth en 1987 et la réalisation de son dernier reportage au sujet du conflit libanais, *La Tueuse*, Jocelyne Saab clôt ce grand cycle de films consacrés à la guerre. Elle part s'installer à Paris. En 1991 est signé l'accord de Taëf qui marque la fin de la guerre civile libanaise. Il ne s'agit plus pour Jocelyne Saab de mettre en images la souffrance. Après avoir rendu compte des principaux événements de la situation au Proche-Orient pendant près de quinze ans (1973-1988), la cinéaste tourne sa caméra vers la vie.

La vie, l'Égypte

Retrouver un art de vivre

CHRONOLOGIE DES FILMS ÉTUDIÉS

Égypte: *L'Architecte de Louxor / Mouhandess Louxor*: Taxi, FR3, 01/08/1986, 20', journalistes: Jocelyne Saab,

Jérôme Ricardou

Égypte: *Les Fantômes d'Alexandrie*, Taxi, FR3, 19/09/1986, 17'45, journalistes: Jo-celyne Saab, Jérôme Ricardou

Égypte: *La Croix des Pharaons*, Taxi, FR3, 29/09/1986, 15', journalistes: Jocelyne Saab, Jérôme Ricardou

Égypte: *L'Amour d'Allah, l'intégrisme*, Taxi, FR3, 03/10/1986, 16'05, journalistes: Jocelyne Saab, Jérôme Ricardou

Les Almées, danseuses orientales, Canal +, 15/04/1989, 26'

Il était une fois Beyrouth, histoire d'une star, 1994, diffusé sur ARTE le 11 avril 1995 - Sortie en salles le 8 mai 1995 à Beyrouth, 100'

Dunia, Kiss Me not In The Eyes, 2005, 112'

Écœurée par la situation libanaise, Jocelyne Saab se tourne vers l'Égypte. En 1986, elle est à Paris. Le magazine « Taxi », sur Antenne 2, lui propose la réalisation d'une série de quatre documentaires sur l'Égypte. Presque dix ans après *Égypte: La Cité des morts*, la réalisatrice retourne dans ce pays qui la fascine, et en traite les aspects qui, désormais, lui semblent important de mettre en avant et de préserver: le patrimoine, la culture, l'identité d'un peuple.

Alors que son pays achevait de se faire détruire, que les guerres de confession continuent de s'envenimer, Jocelyne Saab regarde l'Égypte avec un œil ému. La série qu'elle consacre au pays traite de sujets particulièrement signifiants: *L'Architecte de Louxor*, dans un premier temps, dresse le portrait d'un architecte, Olivier Sednaoui, qui réalise des monuments aux formes organiques à partir des techniques traditionnelles de construction, héritées de l'histoire de l'Égypte. Il n'est pas anodin d'évoquer l'érection de si beaux bâtiments, de laisser une place à l'imagination, à l'art, à la vie lorsqu'à Beyrouth la guerre, toujours, fait rage. Le documentaire sur *Égypte: La Croix des Pharaons*, qui présente les traditions coptes au cœur d'une Égypte musulmane, semble également être le relief inversé de la situation libanaise, où les communautés sont devenues intolérantes, incontrôlables. Cette crainte des extrémistes est d'ailleurs exprimée dans *Égypte: L'Amour d'Allah*, au fil duquel Jocelyne Saab interroge jeunes filles voilées et nouveaux partisans des Frères Musulmans, à l'époque réprimés. Plus romantique, *Égypte: Les Fantômes d'Alexandrie*, est sans doute le plus représentatif de la volonté de Jocelyne Saab de retrouver la gloire des traditions et d'un passé chatoyant. Le film retrouve, à partir des ouvrages de Lawrence Durrell, l'Alexandrie du temps de Farouk, celle des bals, de la grandeur, du

luxe et de la culture. Saab interroge de grandes dames, toutes francophones, qui racontent avec émotions leur jeunesse fanée.

Précédant la diffusion du reportage *La Croix des pharaons*, un petit entretien avec la présentatrice de l'émission « Taxi » dans laquelle la série est diffusée donne la parole à Jocelyne Saab :

Moi j'ai fui Beyrouth pour fuir la guerre. Ça fait dix ans, onze ans que je vis la guerre, que je la filme sous toutes ses coutures. Arriver à Paris et retrouver toute cette violence, toutes ces images qu'on voit depuis une semaine, c'est retrouver un cycle infernal. C'est retrouver aussi toutes les réactions qui suivent cette violence et que je n'ai plus jamais envie de refilmer. Mais les images, elles sont dans le sang ; c'est le métier de reporter.⁹¹

Ce métier de reporter la guide désormais au cœur du monde arabe, l'Égypte, dont elle souhaite rappeler les particularités, la richesse. *L'Architecte de Louxor* nous présente le savoir-faire ancestral de la construction en briques crues, et nous amène à suivre l'architecte franco-égyptien Olivier Sednaoui au cœur de ses plus belles constructions, bâties à partir des techniques traditionnelles dans une Égypte non encore trop urbanisée, où les bergers laissent encore paître leurs troupeaux, où les femmes, une jarre sur la tête, apporte toujours l'eau au village.

Ces constructions, en terre, sont à échelle humaine. Olivier Sednaoui avait voulu construire quelque chose « de très pur, des fondations jusqu'en haut »⁹². Cette pureté, dont l'architecte nous donne les secrets, confère à l'endroit un caractère particulièrement paisible et majestueux. La présence de l'architecte est l'occasion de se rendre sur le site archéologique de plus de 3000 ans, le site du Ramesseum. L'architecte en explique la pureté géométrique, qui inspire, des Pharaons à aujourd'hui, les plus belles constructions. Lui-même né de mère française et de père italo-égyptien, Sednaoui travaille cette terre en tentant d'associer l'expertise des techniques traditionnelles et sa connaissance de la culture Occidentale, où il a fait ses études :

Je me suis retrouvé au confluent de deux contraires – l'Orient et l'Occident. Je vivais dans ces deux mondes en même temps. C'est très difficile de rejoindre ces deux contraires ; mon idée, c'est de mettre sous une même enseigne l'Orient et l'Occident, et de trouver une logique.⁹³

Ce reportage est ainsi l'occasion pour Jocelyne Saab de rendre hommage au patrimoine égyptien, et à ceux qui le préservent, ou du moins en préservent le savoir-faire, tout en associant des problématiques qui lui sont chères : une alternative aux clichés qui opposent l'Orient à l'Occident⁹⁴.

⁹¹ Retranscription de l'entretien préalable à la diffusion de *Égypte : La Croix des Pharaons*, « Taxi », FR3, 29/09/1986.

⁹² Olivier Sednaoui dans *L'Architecte de Louxor*, 1986.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ En 2013, elle dit elle-même à Olivier Hadouchi : « N'oublie pas que dans le contexte de l'après 68, au Liban, nous écoutions Léo Ferré, Joan Baez et Bob Dylan. Un vent de liberté semblait souffler au Moyen Orient... Dans mon travail récent, je joue avec les

Témoins d'un passé révolu, enrichi justement par son ouverture sur l'Occident et ses multiples échanges de tous types avec les Européens d'alors, les *Fantômes d'Alexandrie* nous livrent à leur tour leur regard sur l'Égypte. Un regard nostalgique sur une époque luxueuse, où les hôtes savent le français et échangeaient avec le Général de Gaulle... « La belle époque du roi Farouk ! Il n'y avait que des bals, des danses »⁹⁵, apprend-on, lorsqu'aujourd'hui la musique vient de la rue, d'un homme modeste que Jocelyne Saab filme en train de chanter. L'historien Mohammed Sid Hamed raconte l'Alexandrie hellénistique, romaine, copte, musulmane, celle-là qui a recueilli des communautés étrangères comme aucune autre en Égypte ; il semble que ce soit, cette fois encore, la défaite de 1967, conjuguée avec l'enrichissement pétrolier des pays du Golfe persique, qui ait déplacé l'épicentre du monde arabe. En clôture de ce panorama magistral et romanesque, quelques plans sur une jeune fille voilée, qui raconte avec assurance que la vraie voie est l'Islam et que l'Égypte a su, aujourd'hui, la retrouver. Que cherche à nous dire Jocelyne Saab ? Issue d'un pays lui aussi riche de son cosmopolitisme, et ravagé par le communautarisme religieux, le radicalisme islamique montant dans l'Égypte de cette époque semble pour la réalisatrice un danger manifeste. Elle, qui a su exposer ses craintes dans *Iran, l'utopie en marche* tente d'éclairer d'une lumière nouvelle ce qui fait la richesse et la vitalité d'un pays à la culture millénaire comme l'Égypte.

C'est sans doute ce qui la pousse à réaliser, dans le même cycle, *La Croix des Pharaons*, un document sur les Coptes égyptiens et leur culture. Ces religieux, qui attendent de leurs fidèles qu'ils « soi[ent] comme les morts, ne juge[nt] personne et [se taisent] »⁹⁶, sont en effet menacés par le courant islamique, qui cherche à retourner à « l'ère du prophète » et n'hésite pas à attaquer les communautés chrétiennes et à les considérer comme étrangers sur leurs terres. Les Coptes sont pourtant « les plus égyptiens des égyptiens »⁹⁷ selon Mohammed Sid Hamed : ils considèrent en effet par exemple que ce sont les divinités tutélaires Osiris, Isis et Horus qui ont préfiguré la trinité chrétienne ; leur alphabet contient par ailleurs, outre les lettres grecques, cinq signes hiéroglyphiques. Porteurs d'une culture ancrée dans les racines du pays, les Coptes sont pour Jocelyne Saab l'occasion de donner « des images, très différentes, sur les premiers chrétiens »⁹⁸, loin des

représentations de l'Orient et de l'Occident. Mais tu remarqueras que cette question était déjà présente dans mes premiers films. ». Voir l'entretien réalisé avec Olivier Hadouchi, « Conversations avec la cinéaste Jocelyne Saab », op. cit.

⁹⁵ Propos d'une grande dame de la bourgeoisie d'Alexandrie, *Égypte : Les Fantômes d'Alexandrie*, Taxi, FR3, 19/09/1986.

⁹⁶ « Sois comme les morts, ne juge personne et tais-toi » apparaît sur le linteau d'une église copte qui ouvre le film de Jocelyne Saab, *La Croix des Pharaons*, Taxi, FR3, 29/09/1986.

⁹⁷ Propos de Mohammed Sid Hamed, *La Croix des Pharaons*, op. cit.

⁹⁸ Entretien préalable à la diffusion de *Égypte : La Croix des Pharaons*, op. cit.

milices qui se battent au Liban – plus proches de la vie, éclairée dans le film par cette scène émouvante de baptême qui nous plonge au cœur des dogmes et des traditions de cette culture menacée et qui cherche à se renouveler.

La menace égyptienne, pour la cinéaste, semble cet « islam plus affirmatif »⁹⁹, porté par Sayyed Qotb, fondateur du mouvement des Frères Musulmans à la chute de l'empire ottoman. Dans *Égypte : L'Amour d'Allah*, Jocelyne Saab se rend à Ismailia, « ville occidentale »¹⁰⁰ de 1865 à nos jours, dans des familles radicalisées, qui suivent les doctrines de Hassan el-Bana, chef de file d'une croisade contre la civilisation occidentale. Dans la rue, la jeunesse tient le même discours :

Je rejette tout à fait la civilisation occidentale, qui a une très mauvaise influence sur notre population, ici en Égypte, et qui est très différente de la nôtre. [...] Non je n'ai pas de petite amie ; j'aurai une femme, voilée, comme une musulmane normale [...] Pourquoi se dire musulmane et ne pas porter l'habit de l'Islam ? [...] L'Islam nous montre comment réussir dans la vie. L'Islam nous montre comment aboutir au développement de notre pays en général. Il gouverne tous nos gestes et notre parole dans notre intérêt.¹⁰¹

Sarcasme. Pour illustrer les paroles du jeune homme, Jocelyne Saab filme des ponts autoroutiers, la circulation incessante des voitures. Si elle est pour la conservation des traditions et des cultures, Jocelyne Saab ne s'oppose pas à la modernité ; elle revendique le gain de l'ouverture arabe aux influences occidentales. C'est la richesse multiculturelle, alimentée par le cosmopolitisme hérité de l'époque coloniale, les jeux d'influences culturels qui fait la vitalité du monde arabe qui l'intéresse ; ce sont deux jeunes filles – trop jeunes pour être voilées – riant cheveux aux vents agrippées aux cordes d'une balançoire qu'elle filme alors qu'une jeune voilée âgée de dix-huit ans lui cite le Coran, en lui expliquant que :

La femme voilée est une perle dans son écrin. La femme non voilée, excuse-moi de te le dire, c'est comme un bout de ferraille rouillé jeté dans la rue.¹⁰²

Selon Mohammed Sid Hamed, ce retour à l'Islam est le résultat d'une série de rêves déçus. Après 1950, l'Égypte a été une succession de projets inachevés – dont le panarabisme de Nasser, qui se heurte à la défaite de 1967, est sans doute le plus mal perçu. Le capitalisme effréné de Sadate qui a suivi s'est à son tour rapidement trouvé discrédité, trop centré sur l'Occident. Le retour à un Islam radical et puritain apparaît pour beaucoup la seule solution pour pallier aux frustrations et retrouver une fierté arabe.

⁹⁹ Propos de Mohammed Sid Hamed, *Égypte : L'Amour d'Allah*, Taxi, FR3, 03/10/1986.

¹⁰⁰ Commentaire de *Égypte : L'Amour d'Allah*, op. cit.

¹⁰¹ Propos d'un jeune garçon, *Égypte : L'Amour d'Allah*, op. cit.

¹⁰² Propos d'une jeune femme voilée, *Égypte : L'Amour d'Allah*, op. cit.

Jocelyne Saab va se battre pour tout ce que ce fondamentalisme islamique condamne. À commencer par la danse. Pilier de la culture égyptienne où elle est née, poursuivie par les Frères Musulmans qui considèrent cet art impie, la danse orientale est le sujet des *Almées : danseuses orientales* que Jocelyne Saab réalise en 1989 à partir d'images d'archives et contemporaines qui célèbrent les plus grandes danseuses de l'histoire : Samia Gamal, Tahia Carioka, Naaima Aakef. Elle filme Dina, « La Reine du Caire », elle suit Nadia Gamal, grande prêtresse de la danse orientale, qu'elle enseigne aux États-Unis.

Comme acte de résistance, le film s'ouvre sur un cours de danse. Quoi qu'en disent les radicaux, une jeune fille, la nouvelle génération, apprend à danser. Le film retrace ensuite la chronologie des danseuses célèbres des années 1940, consacrées par le cinéma égyptien, pour arriver aux danseuses populaires, toujours là, venues des quatre coins d'Égypte pour animer réceptions ou mariages cairotes. Si Jocelyne Saab détourne les yeux de la mort, elle ne les détourne pas du politique : filmer ces roulements de hanches est une ode à la vie et à la sensualité féminine, à l'heure où les intégristes religieux couvrent la tête des femmes.

En 1991, la fin de la guerre est signée à Beyrouth. Jocelyne Saab tourne en France *Fécondation in video*, un reportage sur l'insémination artificielle, qui signe la possibilité de la vie, même lorsque l'on n'y croyait plus. En 1991, peut-on croire en la résurrection de Beyrouth ? Que peut-on espérer retrouver du Liban d'avant-guerre ? À quoi peuvent rêver ces jeunes générations qui, en quinze ans, n'ont connu que la guerre ? Jocelyne Saab ne perd pas espoir. Et même s'il est difficile de s'imaginer l'avenir du pays, elle entreprend, pour sa part, de rassembler ses souvenirs, et de rendre au Liban une partie de son patrimoine. Ainsi naît le projet « Beyrouth, mille et une images », pour la reconstitution du patrimoine libanais en vue de la création d'une cinémathèque à Beyrouth.

Durant deux ans, Jocelyne Saab rassemble et visionne tous ces films qui racontent l'histoire de son pays, jusqu'à la guerre. Des films libanais, des films égyptiens ; mais aussi des films européens, américains – Beyrouth, « Suisse du Moyen-Orient » était en effet très réputée et très prisée des touristes occidentaux. Plus de deux cent cinquante films ont été réunis. Si le projet de cinémathèque n'a pas pu aboutir, l'Institut du Monde Arabe lui consacra néanmoins une programmation, au cours de laquelle furent diffusés un certain nombre de films de son choix. L'ensemble, sur-tout, devint la matière première de son film-hommage au cinéma, hommage à Beyrouth et à la vitalité nécessaire d'une jeunesse curieuse de savoir, de comprendre : *Il était une fois Beyrouth, histoire d'une star*.

La préparation du film a pris trois ans et il était plus difficile que les autres films que j'avais faits. Il met fin à la série de travaux que j'ai effectués sur le Liban mais c'est la première fois que je réalise un film sur le Liban qui ne traite pas le sujet de la guerre. Pour moi, *Beyrouth, histoire d'une star* est un film d'histoire. J'essaie de raconter l'histoire

du Liban aux gens qui ont quinze ans ou qui sont plus âgés. J'ai beaucoup enduré pour faire le film. J'ai utilisé les images en les regroupant dans une seule histoire. Ce qui m'a posé de grandes difficultés.¹⁰³

Le film, sorti en 1994, met en scène deux jeunes filles de vingt ans, Yasmine et Leila, à la recherche de la mémoire de Beyrouth. Plongées dans les archives du vieux cinéphile monsieur Farouk, elles voyagent parmi les grands mythes qui ont contribué à façonner l'image de Beyrouth, jusqu'à la guerre qui la ravagea. Ludique, vivant, optimiste et émouvant, ce film offre une balade au cœur d'un Beyrouth révolu. S'il fut mal reçu au Liban, le film connaît par ailleurs un succès notable en festivals, et se voit projeté dans le monde entier. Critiquant ou revisitant avec humour les clichés orientalistes, les mélodrames à l'égyptienne et les films militants de la propagande pro-palestinienne des années 1970, ce film appelle à tourner la page des lamentations. Pas celle de la politique. En témoigne cette scène, où, dans une archive de journal télévisé, quelques jours avant l'indépendance du Liban, Yasmine, agitant aux côtés de Leila un drapeau libanais, crie au vent : « Indépendance, patience, on finira bien par la reprendre un jour »¹⁰⁴.

Jocelyne Saab nous montre par là qu'on peut dénoncer sans passer par l'horreur. Un film comme *Dunia* par-delà une certaine légèreté dramatique, permet d'ouvrir les yeux sur ce qu'on a toujours préféré oublier. *Dunia, Kiss Me Not On The Eyes* est sorti en 2005 et est tourné, à nouveau, dans la majestueuse ville du Caire. Le film suit une jeune étudiante, Dunia, qui en parallèle de la thèse qu'elle mène sur la poésie soufie avec un grand professeur controversé pour sa réédition d'une édition complète des *Milles et une nuits*, Bachar, apprend à danser avec l'ancien professeur de sa mère. Deux joyaux de la culture arabe, et particulièrement égyptienne, sont glorifiés dans ce film : la poésie, la danse. L'usage de la matière filmique, de la sensibilité et de la sensualité qui animent cette fiction, de l'histoire d'amour envoûtante qui guide le scénario, permettent par ailleurs à la cinéaste de faire passer un double message politique, qui heurte et invite à la réflexion des deux côtés de la Méditerranée, et au-delà. Construit autour du symbole métaphorique de l'excision, le film remet en cause la répression du plaisir et l'enfermement de la féminité dans les sociétés arabes, mise en regard de la culture subtile et riche qu'entretiennent poètes, danseurs et artistes au sein de traditions religieuses – intégristes – qui la minent. La langueur qui rythme le film, au *tempo* des mouvements de Dunia ou des récitations de Bachar, ouvre à la possibilité d'un nouveau langage politique ; loin des didactismes du film à thèse, *Dunia* balaye néanmoins d'un œil critique et douloureux les

¹⁰³ Propos de Jocelyne Saab, in *Dalil An-Nahar*, 16/09/1994.

¹⁰⁴ *Il était une fois Beyrouth*. La *pax syriana* permise par la signature en 1990 des accords de Taëf a conduit à l'occupation par l'armée syrienne du territoire libanais, jusqu'en 2005. Le propos est donc ici très politique.

différentes dimensions de cette société contradictoire et oppressante, dont Jocelyne Saab offre un témoignage créatif rarement partagé.

La réalisation de *Dunia* a été une véritable épopée, pavée d'embûches. Sept ans ont été nécessaires, de l'écriture à la distribution, pour faire accepter ce film et le faire financer. En raison des problèmes qu'il dénonce, *Dunia* a malgré tout été condamné par les fondamentalistes et censuré en Égypte¹⁰⁵. Deux scènes ont particulièrement choqué : la mutilation génitale d'une jeune fille, et une scène d'amour. Ayant fait scandale lors de sa première projection au Festival du Caire un an auparavant, le film est rapidement désavoué par ses deux acteurs principaux, Mohamed Mounir et Hanan Turk. Cette dernière, sous l'influence d'un prédicateur saoudien, a d'ailleurs décidé de prendre le voile, et a appelé à l'iranisation des vedettes égyptiennes. *Dunia*, pourtant, est un film où la douceur s'allie à la pudeur pour dénoncer cette pratique traditionnelle de l'excision qui, dans les textes, n'a rien d'islamique ; il s'agit davantage d'un film sur la beauté des pratiques égyptiennes et de la douleur de voir cette grandeur étouffée par le radicalisme islamique qu'un film militant contre l'excision et la censure. Jocelyne Saab souhaitait simplement dénoncer, et proposer un revers à cette médaille, un revers où le plaisir redevient possible, où l'amour peut, à nouveau, être romancé.

Exalter la vie

CHRONOLOGIE DES FILMS ÉTUDIÉS

Fécondation in video, Envoyé Spécial, France 2, 10/08/1991, 26', journaliste: Jocelyne Saab.

La Dame de Saigon, 1998, 60', réalisatrice: Jocelyne Saab.

What's Going On ?, 2009, 80', réalisatrice: Jocelyne Saab.

Un film sort en dehors de ce grand cycle arabe. Ce film date de 1991 et Jocelyne Saab le réalise dans un hôpital français. Ce film s'intitule *Fécondation in video*.

Avant la culture et la civilisation, avant les guerres, avant les hommes, Jocelyne Saab s'intéresse dans *Fécondation in video* aux origines de la vie. Elle emploie pour ce faire une technique très récente et révolutionnaire ; elle adapte une fibre optique, comme s'en servent les

¹⁰⁶ Officiellement, le film, qui devait sortir dans dix-huit salles au Caire et d'autres villes égyptiennes, n'a pas reçu son visa d'exploitation en raison de non-paiement des taxes aux syndicats de la profession, selon la distribution et le directeur de la censure, Ali Abou Chadi. Après avoir fait l'ouverture au Festival international du film du Caire où il a fait scandale, il a été visible une semaine en salle puis retiré des écrans.

chirurgiens lors d'une opération, à une caméra vidéo miniature. Ce procédé lui permet d'entrer dans le corps d'une femme et de donner à voir, pour la première fois en 1991, le moment de la fécondation et le lieu de gestation de l'enfant. Ce reportage fascinant et émouvant remporte de nombreux prix scientifiques et connaît une presse enthousiaste.

Fécondation in video est loin d'être un film de commande. C'est une initiative on ne peut plus privée qui date d'une époque où les effets de la guerre sur mon corps se faisaient sentir à retardement. Je passais mon temps à faire des aller-et-retour entre chez moi et l'hôpital. En plus, le médecin m'a trouvée très angoissée. Je ne voulais pas rentrer à la maison. Il m'a alors suggéré de découvrir le service de « fécondation *in vitro* » qui venait d'être créé, au cas où cela me donnerait des idées. Ensuite, j'ai travaillé toute seule avec l'hôpital. L'aventure a duré 6 mois. [...] C'était un projet très personnel, qui m'a sans doute transmis beaucoup d'énergie pour continuer.¹⁰⁶

Ce film-hommage au vivant semblait fondamental pour penser le renouveau, la résurrection de son pays. Il est le prélude à une véritable ode à la vie, présente depuis toujours dans le cinéma de Jocelyne Saab mais particulièrement exaltée après la fin de la guerre – et la vitalité de la jeunesse des protagonistes d'*Il était une fois Beyrouth*, et l'énergie de la danse et de la quête de plaisir de Dunia dans le film du même nom en attestent largement. Aujourd'hui que la mort s'est éloignée, il s'agit désormais pour Jocelyne Saab de s'intéresser à ce qui naît, ou renaît.

Fécondation in video est sans doute le premier film de Jocelyne Saab à répondre à cette remarque de Raphaël Millet :

Les réalisateurs libanais de l'après-guerre ont entrepris un long voyage d'hiver, lent *Winterreise levantin* sorti de l'*Oriental Trauer-geist* dont le but n'est autre que « la question vitale » de « l'attitude fondamentale envers la vie » [Panofsky : *Saturne et la mélancolie*, 1923]. Dilemme insoluble de la double impossibilité d'être et de ne pas être au monde.¹⁰⁷

Pour transcender cette impossibilité, Jocelyne Saab filme avant le vivant. Elle filme le germe qui donnera la vie, le lieu qui la rend possible. Jocelyne Saab filme l'intérieur du corps de la femme avec l'émotion qui l'avait amenée à filmer Beyrouth en plein chaos dans un film comme *Beyrouth, jamais plus* ; il se passe quelque chose qu'on ne comprend pas, mais quelque chose qui peut être montré, pensé. Réfléchir à la reconstruction d'un pays demande d'abord à s'interroger sur les origines de l'homme qui l'a détruit.

¹⁰⁶ Propos recueillis par Olivier Hadouchi, « Conversations avec la cinéaste Jocelyne Saab », op. cit.

¹⁰⁷ Raphaël Millet, *Cinéma de la Méditerranée, cinémas de la mélancolie*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 71.

Elle a retrouvé cette même énergie, celle d'exalter la vie après la douleur d'une guerre, chez le docteur Hoa, qu'elle part filmer en 1997 dans *La Dame de Saigon*. Cette femme était une ancienne responsable communiste vietnamienne issue de la bourgeoisie, et qui après la guerre a entrepris un grand travail humanitaire, pour combattre notamment la malnutrition des enfants. Elle a décidé de rester lorsque tout le monde quittait le pays ; sa volonté de soigner et instruire les populations, de participer à la reconstruction ont beaucoup impressionné Jocelyne Saab qui dresse dans ce film son portrait, des premières luttes aux dispensaires d'aujourd'hui, en passant par le maquis et le Ministère de la Santé du gouvernement provisoire Sud-Vietnamien.

Jocelyne Saab montre les corps de ces enfants malnutris, abîmés par la pauvreté. Elle filme surtout cette dame de Saigon, qui donne son énergie à toutes ces causes qu'elle soutient, à tous les villages plus ou moins reculés qu'elle aide à se développer pour survivre. Tourné dans un Vietnam communiste où la censure sévit sévèrement, ce film est en soi un nouvel acte de résistance ; les deux protagonistes, madame Hoa et son mari, étant de manière permanente étroitement surveillés par le régime, les bobines de Jocelyne Saab furent acheminées en France de manière clandestine. Cette ouverture sur l'Asie témoigne par ailleurs de la fascination de Jocelyne Saab pour le continent asiatique, dont le Liban, lui aussi, fait partie. Ses films, et notamment ses fictions *Il était une fois Beyrouth* et *Dunia*, ont eu un véritable succès dans les festivals de Singapour ou Bombay. Toujours en quête d'une définition cohérente de son identité, il semble que Jocelyne Saab, pour y répondre, tente de replacer le Liban et avec lui son identité de Libanaise, au confluent de l'Orient et de l'Occident, de l'Asie et de l'Europe. *La Dame de Saigon* est son premier hommage cinématographique à ce continent ami.

Jocelyne Saab s'était juré de ne plus filmer la guerre. Elle était pourtant à Beyrouth en 2006, quand les Israéliens ont bombardé le quartier Sud de la ville, fief du Hezbollah, en représailles de l'enlèvement par ce dernier de deux soldats sionistes à la frontière Sud du Liban. Le cinéma n'est plus un médium adéquat pour rendre compte du traumatisme provoqué par la guerre. De ces images naissent *Strange, games and bridges*, une installation mix-media que Jocelyne Saab exposa à Singapour en 2007, puis qui tourna au Liban, en Italie et en Espagne.

Elle revient au long-métrage en 2009. Elle tente de faire la paix et de réapprendre à filmer Beyrouth, sa ville. Et c'est une fois encore la vie que l'on trouve au cœur de *What's Going On ?*. Jocelyne Saab filme ce qui reste des jardins de Beyrouth – et quoi de plus vivant que la nature luxuriante, les forêts de cèdres et les cactus gorgés d'eau ? Voyage poétique d'un jeune homme, Nasri, curieux des femmes de Beyrouth – ou seulement de Beyrouth, femme aux allures allégoriques – qu'il croise sur son chemin, ce

film nous plonge dans les grottes souterraines d'un Beyrouth en reconstruction. Depuis les toits de la ville, Jocelyne Saab retrouve le Paradis perdu. Du cœur palpitant de Khouloud, agonisant mais bel et bien vivant, Beyrouth apprend à renaître de ses cendres. Il faut bien pour cela l'imagination d'un artiste – écrivain solitaire ou cinéaste débridée...

Sortir de la guerre du Liban a permis à Jocelyne Saab de changer ses perspectives de travail et de composer avec un matériau cinématographique moins sombre, plus mythique, voire mythologique. Elle tourne les yeux de ce qui disparaît pour les poser sur ce qui reste, sur ce qui fait l'identité d'un peuple et d'une culture. Sa fascination pour l'Égypte et la richesse de sa civilisation, à l'origine des grandes pyramides, de la poésie, de la danse et du cinéma arabe, berceau des civilisations, au confessionnalisme multiple et au riche cosmopolitisme hérité du colonialisme et des échanges maritimes, a fait de ce pays un sujet privilégié par la cinéaste à partir de 1986 – dès que son interdiction d'entrée sur le territoire fut suspendue. Elle est ensuite partie en quête du patrimoine libanais, dont elle fait l'éloge dans *Il était une fois Beyrouth : histoire d'une star* ou *What's Going On ?*, qui proposent une image de la ville loin des conflits et des destructions que l'on connaît, par ailleurs, par d'autres de ses images. Cette deuxième période de sa carrière se caractérise donc par un retour au vivant, au vital : la culture, la vie, la nature sont cette fois mises en avant. C'est un moyen, pour Jocelyne Saab, de parler autrement de politique ; car chacun de ses films reste un témoignage fondamental de la situation du monde arabe qui lui était alors contemporain, de la mentalité d'une région meurtrie par ce que Dominique Moïsi pense issue d'une « culture de l'humiliation »¹⁰⁸ dont Jocelyne Saab semble accompagner, par son cinéma, le processus depuis plus de quarante ans. Comme à l'origine, Jocelyne Saab filme d'abord l'homme, l'humain ; et c'est un homme vivant et fier de sa culture, à l'image des Coptes égyptiens (*Égypte : La Croix des Pharaons*, 1986), du cinéphile monsieur Farouk (*Il était une fois Beyrouth : histoire d'une star*, 1994), du professeur Bachar (*Dunia*, 2005), de madame Hoa au Vietnam (*La Dame de Saïgon*, 1997) ou de sa Lilith libanaise (*What's Going On ?*, 2009) que Jocelyne Saab souhaite poser en exemple.

Le temps des arts plastiques

Les jardins de la guerre

CHRONOLOGIE DES OEUVRES ÉTUDIÉES

- Strange Games and Bridges, 2007, installation mix-media.
- One Dollar A Day, 2016, vidéo-art et série photographique.
- Imaginary Postcard, 2016, vidéo-art.
- My Name Is Mei Shigenobu, 2018, vidéo-art.

¹⁰⁸ Dominique Moïsi, *Géopolitique de l'émotion. Comment les cultures de peur, d'humiliation et d'espoir façonnent le monde*, Paris, Flammarion, 2008.

Après l'épreuve du projet cinématographique de *Dunia*, Jocelyne Saab convoque de nouveaux moyens d'appréhender le monde. La guerre déclenchée au Sud-Liban et les bombardements intenses sur le quartier Sud de Beyrouth par l'armée israélienne en 2006 la replongent dans les douleurs trop bien connues de la perte et dans l'angoisse de la guerre. Le conflit dure trente-trois jours. Les bombes ennemies détruisent principalement les infrastructures de la ville : en premier lieu, l'aéroport, les ponts, les voies autoroutières.

Jocelyne Saab va filmer ces ponts détruits. Elle tourne dans ces lieux fraîchement reconstruits et déjà décomposés, mais décide de créer une œuvre pleine d'espoir. Dans une installation mix-médias intitulée *Strange Games and Bridges (À travers les jardins de la guerre)*, Jocelyne Saab veut reconstruire les ponts, retrouver les jardins, et se souvenir de la guerre, la grande guerre civile de 1975-1990, car comme l'écrit justement Fawwaz Traboulsi,

Tandis que l'amnésie cultive le mutisme, l'oubli et le dépassement du traumatisme nécessitent la narration. Il faut se souvenir pour pouvoir oublier, sans paradoxe aucun : On n'oublie, dans ce sens, que ce que l'on connaît, ce dont on se souvient. [...] Nous ne pouvons oublier que ce dont nous nous rappelons, ce que nous savons. Oublier pour vivre, pour rester présent, pour rester fidèle au quotidien, comme aurait dit Augé.¹⁰⁹

Avec l'installation de postes vidéo diffusant des fondus enchaînés des différentes destructions de ponts dues aux attaques de 2006, et des images remontées issues de ses premiers films sur la guerre (particulièrement les jeux – *strange games* – des *Enfants de la guerre*), Jocelyne Saab rappelle aux Libanais ce qu'a été leur vie, quinze ans durant, afin que cette situation ne puisse jamais recommencer. Ces vidéos se situent dans l'espace d'un jardin suspendu, où les ponts se succèdent pour relier entre eux passé et présent, mais pour réunifier, également, un Liban en train de se reconstruire. Devant un urbanisme en permanente mutation, Jocelyne Saab propose de continuer de jouer, de rêver, d'inventer. Une utopie éclairée par l'horreur, des jardins qui poussent sur les décombres laissés par les bombes.

En 2015, c'est à nouveau l'urbanisme qui la pousse à parcourir avec son appareil photographique les camps bâtis par les réfugiés syriens fuyant la guerre qui ravage leur pays. Construites au moyen de bâches publicitaires, ces tentes de fortune soulignent le cynisme de la situation paradoxale qui est celle du Liban actuel : les publicités pour bijoux, maquillage ou vêtement servent de fond à de magnifiques portraits d'enfants ou de femmes travaillant à la cuisine ou à la lessive. En plus du film qu'elle tourne sur le sujet (*Un dollar par jour*, 2016), Jocelyne Saab choisit de faire des

¹⁰⁹ Fawwaz Traboulsi « Les guerres libanaises : sur la nécessité de se souvenir et le besoin d'oubli » in Franck Mermier, Christophe Varin (dir.), *Mémoires de guerre au Liban (1975-1990)*, Arles, IFPO. Sindbad/Actes Sud, 2010, p. 196.

photographies en noir et blanc, contrastées et intense. En pendant de ces images, les mêmes photos, colorées ; peintes, plus particulièrement, à l'aide de grands aplats de couleur. L'or, comme dans les icônes médiévales chrétiennes, est omniprésent, rendant grâce à ces personnages venus d'ailleurs. Jocelyne Saab, en peignant d'or les visages de ses personnages, fait de ces parias des anges. Dans la vidéo, produite conjointement aux photographies, l'artiste élève comme de grands panneaux publicitaires ces mêmes images, imprimées elles-mêmes comme des publicités, lançant ce slogan terrible, accusateur : « Comment vivre avec un dollar par jour ». Pas de point d'interrogation, la sentence n'est pas une question.

Plutôt que de tenter de culpabiliser son peuple pour son manque d'hospitalité, le message que Jocelyne Saab cherche à faire passer est bien celui-ci : si les hommes se jettent dans la guerre, c'est qu'ils ne perdent finalement qu'un dollar par jour à risquer de mourir. Ce terrible constat, jeté aux yeux des Libanais par Jocelyne Saab, se double d'une recherche esthétique qui rétablit de la beauté dans un monde devenu insupportable tel qu'il est ; l'artifice de la peinture, à lui seul, rétablit de l'espoir et du dialogue avec et pour ces populations laissées à l'écart, sans droits et sans ressources, livrées à elles-mêmes, affaiblies encore par le déchirement de l'exil.

La même année, Jocelyne Saab apprend qu'elle est gravement malade. Alors qu'elle était en résidence à l'université Boğaziçi pour tourner un film court (*Imaginary Postcard*, 2016), elle s'approche avec sa caméra près du pont qui traverse le Bosphore, reliant la partie occidentale à la partie orientale d'Istanbul. Dans une carte postale imaginaire qu'elle écrit à Orhan Pamuk, c'est de sa faiblesse physique qu'elle parle, alors qu'elle se sent s'effondrer. C'est le début d'une nouvelle lutte, contre la maladie, qui s'engage dans sa vie.

Elle a lutté à ce moment-là comme à chaque moment de sa vie : par la création. Alors qu'elle est décorée en 2016 Officier des Arts et des Lettres, Jocelyne Saab décide de s'engager dans un nouveau projet de film, monumental. *Shigenobu : Mère et Fille* devait être un documentaire sur la vie de Mei Shigenobu, particulièrement son enfance au sein de l'Armée Rouge Japonaise au Liban, affiliée au Front Populaire de Libération de la Palestine (F.P.L.P.) pour la lutte des Palestiniens. Il devait mêler des archives de l'époque, des extraits des films profondément expressionnistes de Koji Wakamatsu, venu, lui aussi, défendre la Palestine à Beyrouth, et de dessins racontant l'enfance de Mei que sa mère a réalisés en prison et que Jocelyne Saab aurait animé pour raconter son histoire. En raison de sa maladie, le film n'a pas pu être achevé. Consciente de ces difficultés, elle décide de reprendre le modèle des films courts qu'elle a réalisés en 2016 pour immortaliser sa recherche.

À l'été 2018, elle décide de reprendre sa caméra et de filmer Mei Shigenobu, qu'elle ne voulait pourtant pas voir intervenir dans son long-métrage. Recueillir sa parole directement rendait hommage au projet. *My Name Is Mei Shigenobu* a été finalisé quelques jours avant la mort de Saab.

Barbie, icône du genre

CHRONOLOGIE DES OEUVRES ÉTUDIÉES

Sense, Icons and Sensitivity (« Regard sur l'occidentalisme » et « Architecture molle » ou « Architecture duelle »), 2008, séries de photographies.
Café du Genre, MuCEM, 2013, 36', installation vidéo.

Au journaliste qui en 1981 lui demande si « être une femme journaliste est un avantage sur [ses] confrères masculins » et si « la guerre est plus dure pour une femme que pour un homme »¹¹⁰, Jocelyne Saab répond que « quand on est sur les lignes de feu, qu'on est dans une ville qui est en train de se faire bombarder, je ne crois pas qu'il y ait de distinction entre homme ou femme »¹¹¹. Si elle refuse la distinction et qu'elle certifie une égalité entre les deux sexes sur le terrain du journalisme de guerre, Jocelyne Saab s'intéresse depuis toujours au sort, souvent invisible, des femmes dans la guerre et dans le monde. Elles sont les petites mains ouvrières qui font vivre les familles, les armées, les luttes ; elles-mêmes combattantes et résistantes, comme en attestent les images du *Sahara n'est pas à vendre*, émancipées et libres d'esprit comme Dunia, les femmes tiennent une place de choix dans la filmographie de Jocelyne Saab. En tant que minorité opprimée, peut-être, aussi. Il en est de même pour d'autres minorités sexuelles, qui fascinent Jocelyne Saab ; elle en donne la preuve dans ses récents documents.

Son entrée du côté des arts plastiques, inaugurée avec *Strange Games and Bridges*, incite Jocelyne Saab à s'engager davantage dans l'exploration de nouveaux médias. En 2007, la cinéaste flâne dans les marchés du Caire et ramasse des éléments à un futur décor. Ses photographies de repérage – plus de 8000 fichiers – ont tellement plu au directeur du laboratoire Fuji qu'elle s'est décidée à créer des mises en scène pour des photographies¹¹². Elle trouve dans les *souks* des artefacts des poupées Barbie américaines et décide d'en faire les personnages de ses nouvelles images. Trouver ainsi Barbie chez les fondamentalistes la pousse à créer une série de photographies sous le concept d'« occidentalisme » à partir des théories d'Edward Saïd sur l'Orientalisme¹¹³. Sous-titrée « Le Revers de l'Occidentalisme », cette série de photographies propose des jeux scénographiés de

¹¹⁰ Questions de Jean-Marie Cavada sur le plateau « Raconter la guerre », « Les mercredis de l'information op. cit. Voir annexes.

¹¹¹ Propos de Jocelyne Saab recueillis sur le plateau « Raconter la guerre », *ibid.*

¹¹² Nadine Khalil, *Paroles d'artistes : Jocelyne Saab*, n°1, éditions de l'Agenda culturel, Beyrouth, novembre 2008, p. 4.

¹¹³ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005.

poupées Barbie avec comme point de départ : « comment les femmes sont perçues dans le monde arabe. On n'en fait qu'une bouchée. Je me suis inspirée de légendes anciennes et d'archétypes littéraires tels que Gargantua »¹¹⁴.

Ainsi sont proposées des séries de Barbie, femme-objet exhibée comme symbole des frustrations politiques et sociales de la femme orientale, dans des situations surréalistes, souvent en interaction avec « l'icône masculine des années 1930 à 1950, qui n'a cessé d'être représentée portant un keffieh »¹¹⁵. Jocelyne Saab renverse les rôles et interroge la question des rapports sociaux de sexe au Moyen-Orient. Cela lui vaut une censure à Beyrouth : certaines de ses images furent interdites d'exposition dans une galerie du centre-ville en 2008¹¹⁶.

Cette série de photographies a été exposée en regard d'une autre série, « Architecture molle »¹¹⁷, l'ensemble étant réuni sous le titre *Sense, Icons and Sensitivity*. « Architecture molle » donne à voir les toiles de tente du désert, transportées en milieu urbain. Ces toiles, déchirées par endroits, prennent au vent des formes érotiques, sensuelles. C'est la sensualité qu'interroge ici Jocelyne Saab, qui pose par là l'enjeu d'un droit au plaisir. Si elle ne se réfère pas particulièrement au problème du genre, Jocelyne Saab travaille néanmoins sur cette série un certain tabou, qu'elle avait déjà si bien mis en scène dans un film comme *Dunia*. Les femmes ne sont pas libres de parler du plaisir et de l'amour charnel dans les cultures du monde arabe.

Le témoignage de Joumana Haddad, fondatrice de la revue controversé *Jasad* (« Le Corps) et que Jocelyne Saab interroge à l'occasion de l'un des six films qui composent ses *Café du Genre* réalisés pour le MUC-EM en 2013 est à ce titre très parlant. Les menaces dont Joumana Haddad a été victime mettent en lumière les difficultés auxquelles sont confrontées les femmes qui veulent parler librement de leur corps, et du carcan dans lequel elles se trouvent enfermées dans les sociétés patriarcales arabes.

Café du Genre regroupe six courts-métrages réalisés autour de la question du genre en Méditerranée. D'Istanbul au Caire en passant par Beyrouth, Jocelyne Saab interroge des personnalités aussi différentes que Joumana Haddad (écrivaine féministe engagée), Walid Aouni (chorégraphe libanais travaillant au Caire, il n'hésite pas à monter des spectacles en faveur du droit des femmes contre le patriarcat), Cuneyt Cebenoyan (créateur de l'Okra d'Or en Turquie, prix qui récompense pour les condamner les films les plus machistes), ou Wassyla Tamzali (avocate féministe algérienne, qui

¹¹⁴ Jocelyne Saab in Nadine Khalil, *Paroles d'artistes : Jocelyne Saab*, n°1, éditions de l'Agenda culturel, Beyrouth, novembre 2008.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ « Liban : les photos controversées de Jésus et Nasrallah censurées », *Point de bascule*, 9 novembre 2008 : <http://pointdebasculecanada.ca/liban-photos-controverseees-de-nasrallah-et-de-jesus-censurees/>, consulté le 20 mai 2015.

¹¹⁷ Cette série est également connue sous le titre « Architecture duelle ».

intervient sur une analyse d'images de la révolution égyptienne de 2011 et le traitement des femmes durant les événements). Elle interroge également le danseur libanais Alexandre Paulikevitch, à l'origine du premier et seul mouvement *progay* au Liban, et le grand peintre des femmes égyptien Adel Siwi.

En donnant ainsi la parole à ceux pour qui les relations établies entre hommes et femmes en Méditerranée demeurent problématiques, Jocelyne Saab propose une autre image de l'Orient et affirme, une fois encore, l'admiration qu'elle porte aux femmes et à leurs symboles.

Ce souci du partage est, lui aussi, politique. C'est celui-là qui la pousse, en 2013, à monter et à diriger un festival de film de Résistance au Liban, en collaboration avec de nombreuses institutions et à travers tout le pays : le Cultural Resistance International Film Festival of Lebanon (CRIFFL), ouvert sur les cinématographies d'Asie et de la Méditerranée, propose de Tyr à Tripoli, en passant par Beyrouth, Zahlé ou Saida des programmations inédites et des séminaires inédits dans un pays davantage ouvert sur l'Occident que sur sa partie asiatique comme l'est le Liban. Membre du NETPAC (NETwork for the Promotion of Asian Cinema), Jocelyne Saab a su ouvrir une porte à un cinéma différent, de pays souvent plus proches du Liban par leur histoire et leurs expériences que ce que l'on pourrait penser, à un public encore en quête de repères. Proposer des alternatives : tel est ce que Jocelyne Saab s'est proposé d'offrir à son pays, en faveur duquel elle s'est toujours engagée.

En définitive, deux choses semblent importantes à prendre en compte dans le processus de création qui mène Jocelyne Saab à proposer les témoignages que nous connaissons. Il faut prendre d'une part la mesure de son courage, de l'audace de ses images et du danger qui entoure la réalisation de ses films, afin d'évaluer leur degré d'exceptionnalité. D'autre part, il s'agit de définir le regard, le langage choisi pour exprimer ce qui devait être dit. Dans un film comme *Une vie suspendue*, tourné sous les bombes, les images témoignent d'une mise en scène travaillée dans l'urgence, issue d'une expérience documentaire qui a habitué la cinéaste à travailler vite, à prendre sur le vif les moments de force qui traversent une situation. La hardiesse de ces conditions de tournage s'ajoute à la vaillance du scénario ; comme un revers des documentaires qu'elle réalisait jusque-là pour décrire et analyser la réalité qu'elle entoure, Jocelyne Saab prend en main le langage à tous les niveaux de construction filmique pour raconter ce qui ne se voit pas, ce qui se passe « à l'intérieur des gens »¹¹⁸. Sans psychologisme, elle accuse à nouveau ce déterminisme de la guerre en donnant cette fois sa parole à des personnages, dont elle décide de dépeindre la transformation, la fissuration corrélative aux destructions urbaines que les conflits s'acharnent à multiplier. En élaborant un langage qui est le sien, en questionnant au sein du film lui-même la question d'une possible communication par le signe, Jocelyne Saab réalise une œuvre nécessaire, qui tient lieu de chronique de guerre. Dès

¹¹⁸ Entretien avec Jocelyne Saab, décembre 2013. Voir annexes.

l'époque de sa sélection à la Quinzaine des Réalisateurs du Festival de Cannes en 1985, on reconnaissait à ce film sa valeur historique. Comme l'écrivait alors le critique libanais Alexandre Najjar,

On peut ne pas avoir partagé les opinions politiques de Jocelyne Saab. [...] Mais on ne peut, on ne doit pas, méconnaître son plus grand mérite : avoir ressenti la nécessité, l'urgence de témoigner et avoir répondu à cette nécessité avec le talent, le courage et l'audace requis.¹¹⁹

Un courage justement nommé, et qui a animé jusqu'au bout Jocelyne Saab – puisqu'elle s'est donnée tout entière dans son travail, développé et pensé au service des autres au sein d'un monde, son monde, qu'elle a du mal à saisir catégoriquement. En réfléchissant son œuvre comme la tentative de structuration – ou du moins comme la quête d'une définition – de son identité personnelle, tiraillée entre tradition et modernité, Europe et Moyen-Orient, et profondément fracturée par la guerre civile qui ravagea Beyrouth, trois grandes figures émergent : pour comprendre ses images, il est nécessaire d'étudier, une par une, ces figures – celles du langage, du corps et de l'espace – tout en soulignant leur inséparable communauté et les multiples liens qui en témoignent. Langage, corps et espace sont les composantes essentielles pour le développement d'un corps conscient et libre ; en se définissant à travers ses images Jocelyne Saab définit dans le même mouvement la Beyrouth, le Liban, ou plus largement le monde arabe – auxquels elle appartient et qui la font tout autant insupportablement souffrir que poétiquement rêver – qu'elle voudrait voir advenir. Et c'est sans doute cette projection intégrale de l'artiste dans son combat faisant de son témoignage un matériau historique indispensable, qu'il s'agit ici de (re)découvrir et de (re)considérer.

Un héritage éclairant

Jocelyne Saab a conservé toutes les archives de ses recherches pour ses films et projets depuis *Il était une fois Beyrouth : Histoire d'une star* et le projet « Mille et une images ». Au-delà d'une possibilité d'analyse du processus de création de l'artiste, nous découvrons avec ses archives certains des nombreux projets lancés mais inachevés par Jocelyne Saab. La plupart des projets écrits durant la guerre concernent Beyrouth ou l'histoire du Liban. Durant les premières années de la guerre du Liban, Jocelyne Saab avait préparé avec Jonathan Randall une série de quatre documentaires destinés à la télévision, intitulé *Les Amours contrariés de l'Orient et de l'Occident*, qui devait retracer une histoire du Moyen-Orient depuis les Ottomans.

Elle s'intéresse aussi à la fiction, et écrit à la fin des années 1980 avec Sélim Turquie¹²⁰ un projet de long-métrage situé à Beyrouth Ouest. Le

¹¹⁹ Alexandre Najjar, « Une vie suspendue », *Cahiers du cinéma*, juillet/août 1988, p. 17.

¹²⁰ Après 1982, Sélim Turquie se fait appeler Sélim Nassib, et publie plusieurs romans.

film devait montrer comment s'insinue la haine entre les communautés, même dans les lieux et parmi les gens qui croyaient en la mixité communautaire. Intitulé *L'Arrière-quartier*, elle en avait rédigé tout le scénario.

À la fin de la guerre, en 1989, elle développait *Le Temple et la tortue*, qui répondait au synopsis suivant :

Equinoxe. La ville en guerre depuis 15 ans a été évacuée, victime de radiations mortelles, quelques enfants orphelins se sont cachés dans les souterrains de leur royaume, le temple de la tortue, déterminés à rester dans leur ville, leur seul bien.

Ils rêvent de leur futur et celui de leur ville par la divination sur les carapaces de tortue. Le monde extérieur adulte ne peut supporter la menace que constitue la ville irradiée. Equinoxe sera noyée dans 72 heures et les enfants devront l'avoir quittée. Tous les moyens sont bons pour « sauver » les enfants : séduction, menace, violence. Les enfants de la guerre, familiers du danger et de la mort, conjurent la peur par le jeu, ils réinventent les 72 heures d'Equinoxe. Le raz de marée n'atteindra pas la grâce.¹²¹

Dans ce film, Jocelyne Saab s'inquiète pour les enfants qui grandiront dans l'après-guerre. Elle, qui est devenue mère, s'inquiète particulièrement pour les enfants qui ont vu les conflits, vécu le deuil, parfois l'orphelinat. Le détail du casting qu'elle propose montre à qui connaissait son entourage qu'elle voulait mettre en scène les enfants de ses amis les plus proches.

Quelques années plus tard, au début des années 2000, Jocelyne Saab s'intéresse au destin d'une femme, Joumana, qui, victime de l'attentat qui a tué son mari, a dû traverser un coma qui lui a fait perdre la mémoire de quelques années de vie. Chose émouvante, dans le processus du film documentaire que Jocelyne Saab construit, elle fait intervenir un jeune homme, Kamal, qui était prévu pour jouer le chef de file du mouvement des enfants dans *Le Temple de la tortue*. Dans le projet de scénario, Jocelyne Saab construit le dévoilement de l'amnésie et du passé terrible de Joumana dans l'interaction avec quatre jeunes adultes d'une vingtaine d'années qui sont là pour l'interroger. Joumana était la femme d'un ambassadeur, engagé dans les milices d'extrême droite au début de la guerre du Liban. Il a été abattu en Espagne d'une bombe jetée sur l'ambassade où ils résidaient. Joumana garde le souvenir physique de cette attaque par une large cicatrice qui s'étend sur son cou. Ce film, que Jocelyne Saab écrivait avec France Saint-Léger, devait être un film sur la difficulté d'écrire la mémoire.

Après la guerre, l'intérêt et la nécessité de raconter de la réalisatrice reste ainsi toujours très vif. En 1996, elle pense adapter le roman de Nazir Hamad, *L'Homme de parole* et écrit avec Randall Holden un scénario dans lequel elle souhaite « raconter une histoire d'honneur et de dignité

¹²¹ Synopsis du *Temple de la tortue*, 1989.

après le feu et le sang de la guerre, et ce avec une grande simplicité »¹²², comme un exorcisme de la guerre civile.

Jocelyne Saab s'est aussi beaucoup intéressée à la Turquie. Nous comptons ainsi un long projet sur Mustafa Kemal, Atatürk, figure d'une construction nationaliste réussie et d'une entrée réelle dans une modernité qui a inspiré les plus grands mouvements indépendantistes arabes dans les années qui ont suivi. On trouve aussi de nombreux projets écrits pour être réalisés en Asie : un long-métrage de fiction, sur la vie du docteur Hoa, dont elle a finalement fait un documentaire, *La Dame de Saïgon* ; un documentaire sur Hanoï, qu'elle est partie parcourir plusieurs mois durant ; un projet de film, écrit par Rose Vincent mais que Jocelyne Saab devait réaliser en Inde et d'autres, coécrits aussi pour la plupart, en Égypte et au Liban.

Les années de recherche qui ont conduit Jocelyne Saab à réaliser *La Dame de Saïgon* (1997) l'ont amenée à construire plusieurs projets en Asie, au Vietnam où en Inde, où elle a pensé déménager. Elle écrit avec le romancier Philippe Franchini *Vietnam, notre amour*, qui racontait en fiction l'histoire du Docteur Hoa, dont elle retrace le parcours dans son documentaire-portrait de 1997. Son intérêt pour Hanoï l'a par ailleurs amenée à dessiner un portrait de la ville, et elle passe plusieurs semaines en repérage dans la ville pour écrire avec Catherine Dussart productions *Portrait d'Hanoï, ou Comment inventer la modernité*, qu'elle n'a finalement pas été en mesure de produire. Les questions qu'elle posait à la ville étaient pourtant intéressantes. Elles rejoignaient, naturellement, ses interrogations personnelles :

Après des décennies de guerre, la population continue de vivre dans un esprit de survie : en effet, le Vietnamien vit dans le présent, à la journée près. Il n'a pas de logique de projet. Or sa ville est en pleine mutation, il lui faut réussir son entrée dans la modernité. La population prend-elle conscience de son patrimoine urbain pour l'accompagner dans cette nouvelle et délicate évolution ? « Ce sont ceux qui vivent et pratiquent la ville qui doivent la faire leur ».¹²³

Elle écrit ce projet six ans après l'arrêt effectif des combats au Liban. Les questions qu'elle pose ici sont déjà au cœur d'*Il était une fois Beyrouth : histoire d'une star*, qui interroge Beyrouth sur sa capacité de se reconstruire après un tel désastre. Hanoï devait être l'expérience d'une ville et de ses citadins en reconstruction – reconstruction urbaine, sûrement, mais aussi et avant tout psychologique et sociale.

En 1992, Jocelyne Saab tombe dans le canal de l'Ourcq. Elle fait là son premier AVC. Cet accident est à l'origine d'un projet presque abouti, développé avec Francis Lacloche, et dont il existe un pilote, qui a pris le titre

¹²² Note d'intention de *L'Homme de parole*, 1996.

¹²³ Note d'intention de *Portrait d'Hanoï ou Comment inventer la modernité*, date non renseignée (fin des années 1990).

de *Paris Amoureux*. Développé en quatre films courts, ce projet est une déambulation poétique et fantasmagorique dans Paris, qu'elle redécouvre à la suite de son accident.

Elle a parfois commencé à filmer des scènes avant d'écrire ses projets ; c'est le cas de son film sur Meltem, une syrienne alaouite de naissance, Turque et Hollandaise de nationalité, partie dans la région de ses origines en quête de son identité. Elle s'intéressait avec elle à la manière dont s'étaient faits les tracés des frontières dans l'ébullition de l'entre-deux-guerres mondiales, une question au cœur du cinéma de Jocelyne Saab depuis ses premières images. C'est le cas aussi du projet qu'elle développait parallèlement à *What's Going On ?* intitulé *Le Rouge et le Blanc*. Il devait conter une histoire d'amour intrigante entre deux personnages sur un parking – le parking qui remplace la maison de Jocelyne Saab, qui a brûlé en 1982. « Le parking où se déroule l'action entre Ishtar et Simon est un miroir subtil de leur univers mental, la vie du parking est chorégraphiée »¹²⁴, écrit-elle dans le dossier qu'elle a écrit avec la participation d'Ishtar Yasin, déjà présente parmi le casting de *What's Going On ?*. C'était un portrait implicite de ce qu'est devenue Beyrouth après la reconstruction.

Deux ans plus tard, en 2011, toujours avec Ishtar Yasin, elle écrivait un scénario comme lettre d'amour à ses deux villes favorites : Le Caire et Beyrouth, qu'elle voulait parcourir à nouveau à l'occasion d'un projet qu'elle a baptisé *Landscape from Beirut Cairo to Romeo and Juliet's Town : My Architectural cities love*. Ce qui l'intéressait dans ce projet était l'architecture des villes ; chacune d'entre elles se serait vue assignée un personnage, Ishtar à Beyrouth, Dunia pour Le Caire. « Être cinéaste et photographe, c'est être architecte aussi, construire des lignes, composer avec la lumière et créer une jouissance visuelle comme on fabrique une jouissance urbanistique »¹²⁵, écrit-elle dans sa note d'intention.

Elle s'est intéressée aussi au secteur de l'exposition : elle avait recensé des centaines d'affiches de films égyptiens avec la volonté de les présenter dans une exposition qui mettrait à l'honneur leur caractère artistique et significatif des transformations de la société égyptienne. Elle avait aussi entamé en 2013 l'écriture d'un dernier film de fiction, écrit d'abord comme un documentaire ou un biopique d'Assia Dagher à travers les yeux de l'actrice qu'elle a découvert, Faten Hamama : *L'Honneur de Faten Hamama*, dans sa dernière version, était devenu un *musical* à l'égyptienne qui aurait raconté l'histoire de ces femmes d'exception qui dans les années 1930-1940 faisaient la culture au Caire. Aux côtés d'Assia Dagher, productrice égyptienne d'origine libanaise qui a tourné avec Henri Barakat et découvert Youssef Chahine, se tenait notamment Badia Massabni, connue

¹²⁴ Note d'intention du *Rouge et le Blanc*, 2009.

¹²⁵ Note d'intention de *Landscape from Beirut Cairo to Romeo and Juliet's Town : My Architectural cities love*, 2011.

pour son cabaret et son flair pour découvrir les talents, et Rosa El Youssef, qui publiait une revue d'opinion très populaire dans les milieux intellectuels du Caire.

Son dernier projet, *Shigenobu : Mère et fille*, était un projet documentaire à la forme hybride, entre archives et animation, fiction de la violence à travers des extraits de films du réalisateur japonais Koji Wakamatsu et beauté de l'amour filial. En racontant l'histoire de Mei Shigenobu, Jocelyne Saab racontait l'engagement de sa mère, Fusako, et de l'Armée Rouge Japonaise, mais sans glorification : il était plus difficile, en 2018, de croire encore à la révolution. Les détournements d'avion et les kamikazes n'avaient plus le même sens. Une fois de plus, Jocelyne Saab nous renvoie à l'histoire pour mieux critiquer le présent, et tenter de rétablir la réflexion où le dialogue s'est perdu.

Parmi ces projets inachevés se trouve l'ébauche d'un livre de souvenirs, intitulé *Témoignage*. Ce début d'autobiographie, qui ne va pas au-delà de l'année 1978, est très éclairant sur les choix de vie de Jocelyne Saab. La lumière qu'il jette sur les relations qu'elle a entretenues avec sa famille et leur implication politique dans la région offre des pistes d'analyses passionnantes pour qui s'intéresse à la psychologie des artistes. En deuxième page de son livre, Jocelyne Saab se présente ainsi : « Je suis née en 1948, l'année de la *Nakba*, dans cette maison chargée de secrets d'alcôves, située rue de l'émir Abdel Kader ». Jocelyne Saab plante son personnage : elle est née en 1948, année de la *Nakba*, rue de l'émir Abdel Kader.

La maison dont parle Jocelyne Saab était un palais, truffé d'œuvres d'art antiques, mais aussi paré de tapis de l'époque ottomane. Le père de sa mère était collectionneur. La maison elle-même représentait « 150 ans d'histoire », comme Jocelyne Saab le précise dans *Beyrouth, ma ville*, alors debout au milieu des ruines de ce qui fut son passé, son histoire personnelle, en plus de l'histoire de son pays, dont le témoignage qu'était cette maison est parti en fumée.

Mon grand-père, assis à côté de la grande radio en bois de chêne qui occupait un coin du salon, écoutait les nouvelles de l'annonce du partage de la Palestine. C'était une vraie guerre. On chassait les Palestiniens de leur propre terre. Tous les soirs, assise sur ses genoux, j'écoutais les nouvelles nous parvenant de la « BBC », de « La voix des Arabes », de « La voix de l'Amérique ». Des mots, des dates, des résonances me restent encore en mémoire : « Karameh », « Deir Yassin », « 1956 : la triple agression d'Israël, de la France et de l'Angleterre contre l'Égypte »...¹²⁶

Jocelyne Saab est née au moment où le monde arabe comme idéologie commençait à s'effondrer. Elle est une fille de la révolution, une fille de la gauche indépendantiste qui, finalement, écrasée par les guerres multi-

¹²⁶ Extrait de *Témoignage* (inédit).

ples qui ont ravagé les terres qu'elle a traversées, a passé sa vie à tenter de se (re)définir.

Dans un projet intitulé *La Mère du Monde*, écrit sans doute au milieu des années 2000 mais resté à l'état d'ébauche, Jocelyne Saab, pour souligner la contradiction qui la déchire lorsqu'elle réfléchit à l'Orient, se réfère une fois encore à l'influence qu'a pu avoir sa famille sur sa conception du monde qui l'entoure :

En 1970, nous vivions à Beyrouth, c'était les années faciles, « la dolce vita » d'un peu avant la guerre qui allait éclater en 1975. Ma mère avait 40 ans, elle avait acheté dans le plus grand secret l'une des tenues de Nadia Gamal, une danseuse du ventre très populaire en Orient, pour faire l'attraction dans les soirées bourgeoises. Ma mère avait appris à danser toujours en cachette et son numéro rencontrait un certain succès dans le cercle de ses amis. Cette lubie m'avait surprise car ce n'était pas une conduite habituelle dans le milieu chrétien très occidentalisé et plutôt conservateur de Beyrouth. Aujourd'hui le Liban a changé, l'esprit de régression qui domine dans le monde arabe ne l'a pas épargné, ma mère a vieilli, elle a oublié l'audace de sa jeunesse et est devenue iconoclaste. Elle me reproche en fait d'avoir pris la parole, regardé le monde à travers ma caméra, ignoré les choix traditionnels imposés à la femme orientale.

Le projet de ce film est né justement de mon désir de me réconcilier avec la femme orientale que je suis mais que j'ai toujours refusé d'être.¹²⁷

Les relations familiales de Jocelyne Saab n'étaient pas sans conflits, et le but originel de ce livre *Témoignage* était de rendre compte de ces dif-férends qui l'ont fait souffrir toute sa vie. Le livre ne fut pas achevé ; c'était semble-t-il trop difficile pour elle. La chronologie à laquelle elle se réfère s'arrête avant les dissensus, qu'ils soient politiques ou affectifs, qui ont détérioré irrémédiablement les liens qu'elle entretenait avec ses proches parents. Ne s'étant pas livrée publiquement sur ces sujets sensibles, elle nous offre néanmoins un texte sensible et émouvant, qui nous permet de camper la place de sa famille dans l'histoire de la région.

¹²⁷ Note d'intention de la *Mère du monde*, date non renseignée (début des années 2000).

Documenter, exprimer, inventer

Puissance expressive de l'image

La fascinante unité du travail de Jocelyne Saab dépend de son discours. Un discours se construit ; à l'éternel débat de la fiction et de la réalité, il faut répondre qu'il est nécessaire d'accepter l'idée que l'image et la parole sont construites pour appréhender justement l'apport du film documentaire – comme celui de fiction – quel qu'il soit.

Les lignes de forces figuratives, l'enchaînement des images et le travail sur le son qui font la spécificité des premiers documentaires que Jocelyne Saab réalise en indépendante traduisent à eux seuls toute la construction d'un discours sur la guerre. Pour prendre la mesure de l'importance de témoignages de ce type, il faut donc accepter la construction du réel que suppose la transposition expressive d'un événement vécu. Pour saisir la vérité et la sincérité d'un discours, il faut accepter de considérer le cinéma comme un langage articulé, et de travailler l'idée que le film, particulièrement le film documentaire, suppose l'établissement d'un pacte narratif entre la caméra et le monde réel. Si l'on suit le principe que « mettre en scène, c'est d'abord fermer un rideau, soustraire à la vue quelques objets et des personnages, établir entre eux certains rapports »¹²⁸, autrement dit accepter de ne pas tout montrer, éviter notamment le voyeurisme des *mass-médias*, il apparaît rapidement que mettre

¹²⁸ Antoine Hennion, « Esthétique populaire ou théâtralité théorique ? », in. Collectif « Révoltes logiques », *Esthétiques du peuple*, Paris, Cahiers Libres 296, éditions La Découverte, 1985, p. 253.

en scène, c'est affirmer la construction d'un langage personnel. Chez Jocelyne Saab, cette affirmation est d'abord passée par une nouvelle manière de travailler le montage et le commentaire ; de cette façon, Jocelyne Saab a su mettre en crise la conception dirigiste de l'image de reportage, telle qu'elle a pu la subir à la télévision dans les premiers temps de sa carrière. Ce glissement du documentaire dans une zone poétique à partir de 1975 et le début de la guerre du Liban a permis à l'image construite par Jocelyne Saab de révéler en faisant preuve à la fois une grande sensibilité et une distance très professionnelle des vérités profondes mais intangibles.

Le cinéma comme langage articulé

Pour Benjamin¹²⁹, les choses ne sont pas de simples objets inanimés, des enveloppes pleines d'une matière inerte ; elles sont constituées de rapports de force, de puissances cachées, et c'est ce qu'il s'agit de traduire dans l'image et de découvrir dans une analyse de l'image. Il est donc question d'accepter le fait que s'accorder sur le langage des choses ne signifie pas en faire des copies réalistes. Dans le cinéma de Jocelyne Saab, les choses et les événements ne font jamais l'objet d'une représentation ; ses images au contraire présentent ce que les choses ont à dire, et en ce sens, les mettent au présent. Qu'il s'agisse du *Front du refus* ou de *Beyrouth jamais plus*, la cinéaste, à chaque fois, crée une image dont la lecture peut se construire à plusieurs niveaux, dans la mesure où elle est toujours présentification d'un événement historiquement situé.

Le cas du *Front du refus*, réalisé pour la télévision arabe en 1975, est à ce titre intéressant. En effet, alors qu'il répond à des normes imposées par le schéma télévisuel (images commentées, entrecoupées d'entretiens), le film laisse apparaître une dynamique sous-jacente qui détermine, différemment, la ligne directrice du reportage. De ce fait historiquement situé, qui relate l'entraînement des milices palestiniennes et pro-palestiniennes au Liban à l'aube de la guerre civile, apparaît dans l'image filmique une dimension bien plus universelle qui correspond à un retour à l'humain derrière la machinisation des corps et des esprits, asservis par une idéologie sévère et violente. Cette dimension est induite par les images et le montage choisis.

Le reportage s'ouvre sur les corps des combattants, sortant au pas de course, militaire et rythmé, de la grotte dans laquelle ils se réunissent pour s'entraîner. Tout l'enjeu figuratif du film est de transformer l'expression physique de ces corps entraînés, maîtrisés et mobilisés pour la mort en l'incarnation d'une expression vitale. Suite aux premières images, qui laissent voir des lignes de corps de combattants au garde à vous, aux gestes précis et chorégraphiés comme une danse macabre, apparaissent des

¹²² Voir Walter Benjamin, « Les Affinités électives de Goethe » (1925), dans *Œuvres*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Paris, Gallimard, Folio, 2000.

images d'archives datées de 1948. Celles-ci figurent des corps de combattants en alerte ou morts, des visages, ceux d'une jeune fille, d'une vieille femme. Puis d'autres surgissent, d'un quotidien civil : des femmes qui transportent les meubles de leur exil. Suite à ce rappel de la misère humaine induite par la guerre, Jocelyne Saab retourne vers ces combattants du Front du Refus, sur ces hommes prêts à mourir pour une idéologie, pour la Palestine. Ne pouvant voir les visages, on suit les faits et gestes, on les regarde discuter, sur fond de commentaire explicatif. L'entretien qui suit, avec un membre de l'organisation montre l'homme de dos, pour l'anonymat. L'importance de ce plan réside dans sa durée : de bout en bout de son discours, Jocelyne Saab reste en plan fixe sur ce dos qui demande à être écouté mais qui refuse d'être vu. Ce plan insistant impose des questionnements : on voit un corps dans le refus, buté dans une idéologie qui amène à s'interroger sur la signification de leur engagement. La raison pour laquelle cette image provoque ce paradoxe résulte d'une question de langage cinématographique, de montage ; ce refus de quitter ce dos, cette voix qui ne s'offre pas, est d'autant plus manifeste dans ce premier plan que par la suite, lorsque ce personnage se manifeste à nouveau, son discours devient le support d'autres images, dessins d'enfants, caricatures journalistiques sur la Palestine et le monde arabe. Suite à une succession de discours et de témoignages, Jocelyne Saab revient sur des images de combattants, en armes et en ligne, ou en communauté autour d'un repas ou d'une lecture de journaux. Les mouvements de la caméra qui accompagnent les gestes des combattants sont particulièrement importants dans la mesure où ils offrent, en transformant des gestes de mort en gestes chorégraphiques, à l'image de ces hommes, une nouvelle signification, plus proche de la vie, de l'humain. Si les entretiens reprennent, c'est pour mieux contraster avec la musique, les chants et les danses auxquels vont s'adonner, à la fin du reportage, tous ces hommes destinés à une mort dictée par une idéologie déshumanisante et proprement révolutionnaire¹³⁰.

Il s'agit du premier reportage tourné sur les commandos suicides, avant la grande vague d'attentats-suicides qui suivront ces premières actions. Jocelyne Saab a su recueillir, six mois avant les autres, un témoignage poignant de sincérité idéologique et d'inconscience face à la vie et à la paix. Derrière ce reportage, calibré et armé de cette force journalistique remarquable, les images parlent autant que le commentaire qui guide la lecture du film. Devant une explication froide et distanciée d'une stratégie d'attaque, la caméra capture du réel la force de l'expression vitale qui anime ces soldats destinés à la mort. La caméra de Jocelyne Saab refuse de prendre position ; elle ne se veut pas juge, mais

¹³⁰ On peut entendre ce terme au sens où l'utilise Camus, dans *Les Justes*, à partir du discours soviétique.

cherche à savoir ce qui engage à de telles actions, tout en en soulignant, dans l'image, quelques contradictions intrinsèques.

Par ailleurs, comme l'écrit François Niney,

À l'écran, cette présence-absence du monde à nous et de nous au monde engendre des puissances créatives et suggestives spécifiques au cinéma : la coprésence différée, l'échange des regards à travers champ et temps, la polychromie et la reprise de vues.¹³¹

De ce fait, un langage à tel point chargé de l'énergie des choses en soi (la présence des corps, l'expression d'une humanité) permet de dépasser le simple stade de la description pour devenir créatif et créateur. Et en cela, il met au présent des images d'un passé, dans la mesure où ce langage transcende le simple témoignage pour atteindre les rapports existants au présent ; le cinéma de Jocelyne Saab a cette particulière importance de parvenir, par ce langage cinématographique, nous mettre en garde pour éviter de commettre à nouveau de terribles erreurs, pour exposer la valeur de la paix, de la vie. L'image transmet des forces qui transcendent le fait historiquement situé pour proposer une dynamique de changement qui se conjugue au présent.

La manière dont Jocelyne Saab choisit ses formes cinématographiques documentaires dans *Le Front du refus* permet d'organiser les faits visibles dans un langage qui dépasse le langage journalistique, d'actualité. Ce premier exemple, encore dirigé par les exigences de la télévision, permet d'amener l'idée que le cinéma devenant langage articulé, il apprend à conjuguer les images à différents temps, établissant avec le spectateur un « pacte narratif »¹³² qui dépasse la seule question de l'illusion cinématographique de la réalité. À partir du moment où la question de la validité du réel institué en images dans le film documentaire est comprise à partir de cette constitution d'un langage spécifique, il est possible de s'interroger sur la réalité de la guerre exposée dans les reportages sur l'Égypte, la Libye, ou dans les documentaires plus ouvertement subjectifs tournés dans une Beyrouth en guerre, et de revenir sur la frontière trop ténue qui sépare fiction et documentaire.

C'est dans l'espace de ce dessaisissement du discours, où le film renonce à donner une représentation de la « réalité » que surgit l'événement de l'image. En s'émancipant des codes du reportage, Jocelyne Saab propose un dispositif cinématographique qui permet de considérer l'événement d'un point de vue beaucoup plus humain. Cela se révèle particulièrement perceptible dans les films qu'elle réalise sur Beyrouth à partir de 1975.

Beyrouth, jamais plus est le premier reportage que Jocelyne Saab réalise personnellement. S'affranchissant des règles traditionnelles du montage, échappant aux codes classiques de représentation de la guerre, elle offre

¹³¹ François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 32.

¹³² François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, op. cit., p. 8.

au spectateur une vision très émouvante de la destruction de la ville de son enfance. Le film se développe au fil d'images minimalistes, loin des images spectaculaires des combats, et pourtant véritablement ancrée dans la violence historique qui déchire le pays.

Les images de guerre suivent le jeu des enfants, qui précède lui-même un témoignage sur la difficulté de la guerre ; la force visuelle du montage permet de construire de l'évidence à partir d'associations qui ne le sont pas : les enseignes des boutiques détruites s'enchaînent aux jeux de pillage des enfants, comme si elles pouvaient toujours faire rêver. Ce montage use d'un vocabulaire visuel de l'engagement qui manifeste sa partialité. L'apparition de ces images poétiques singulières influe sur le spectateur sans volonté de susciter la mélancolie ou la compassion ; au-delà de tous les barrages du sens commun, cet événement éphémère qu'est l'image est chargé d'un sens dont la violence dépasse tout discours.

Avec ces images, Jocelyne Saab propose de nouvelles réponses cinématographiques à la question de la figuration de la mort ; la mort d'une ville, la mort d'un peuple. Sans la *représenter*, c'est avec amour et douleur qu'elle a su la rendre sensible, la faire affleurer à la surface de l'image. Dans le silence qui pèse sur ses lents travellings sur les rues vides de Beyrouth, par la suie, semble-t-il encore chaude, qui souligne les tirs d'obus au milieu des murs des maisons ottomanes qui faisaient le faste de la ville en son temps ou des immeubles qui ont fait entrer Beyrouth dans une modernité à l'occidentale, se traduit la pesanteur de la mort, que tout le monde redoute, tout en restant dans l'attente de son ressuscitement. Le pas craintif des rares passants, comme le passage soudain bruyant et affolant des chars militaires témoigne par son absence de la vitalité qui animait la ville avant le début des conflits armés. Nul besoin de figurer les corps inanimés, blessés, pour souligner le spectre de la disparition qui hante ces espaces et ceux qui les occupent. Filmer de cette manière les murs, les quotidiens, les vies, lui permet par ailleurs tant de dénoncer l'absurdité du désastre que d'imposer l'idée d'un autre possible, d'un espoir de paix ; en refusant de donner un corps et une voix à cette mort, privilégiant la vie et le mouvement dans le plan, Jocelyne Saab sème les germes plein d'espoir d'une énergie qui n'attend qu'un peu de paix pour fleurir. Autrement dit, par ce concept de possible travaillé par l'image et le montage, la cinéaste crée de nouveaux rapports au réel. Elle s'inscrit en ce sens dans ce que démontre Pierre Francastel dans *L'Image, la vision et l'imagination* :

Le procès de l'art ne consiste pas à ordonner des éléments saisis par les sens dans un moment et un angle de vue donnés mais à réaliser des images, des systèmes ordonnés où s'associent des élé-

ments du présent, du passé et de l'avenir, du réel et du possible, du lieu visible et des lieux virtuels.¹³³

En effet, comme le prouvent les images de Saab, « sans mémoire ni projection, l'image ne fait pas image »¹³⁴.

Les films de Jocelyne Saab parviennent donc malgré les obstacles posés par la représentation et la captation orientée du réel à recueillir l'instant ; le prodige des *Enfants de la guerre* réside d'ailleurs dans cette capacité à faire état d'une violence indicible sans en montrer les images. Ce reportage a été tourné après le massacre de Musulmans par la milice phalangiste dans le quartier défavorisé de la Quarantaine, au nord de Beyrouth. Jocelyne Saab a refusé de faire des images de cet événement. Elle a préféré suivre les enfants rescapés, orphelins et témoins de la violence qui s'est imposée à eux. L'objet de ses images devient leurs jeux ; un exorcisme par le jeu, un jeu violent, celui des phalangistes contre les musulmans, des milices ennemies contre leurs parents, leur famille ; proche des enfants, les images de Jocelyne Saab découvrent à nouveau ces deux forces antagonistes qui se heurtent dans tous ses films : la force vitale dont ces enfants qui jouent et semblent s'amuser sont animés ; ils trouvent entre eux une complicité avec le monde qu'ils ont perdue avec le monde, eux qui sont désormais orphelins et livrés à eux-mêmes. Les mêmes images montrent la pulsion de mort qui habite chacun d'entre eux, la volonté de vengeance, la violence et la haine. Les trois portraits de jeunes enfants qui ouvrent le reportage, le regard sombre, responsable déjà, et provocants, même pour les plus jeunes d'entre eux. Ils n'hésitent pas à re-garder l'objectif comme ils regarderaient la mort, en face, sans ciller.

Les combats qui mènent leurs jeux sont suivis par la caméra et monté avec une rapidité qui renforce l'agressivité qui les anime. La cinéaste joue à accélérer les images, à les ralentir, de façon à traduire l'intensité dramatique de ce jeu morbide. La mise en parallèle de ces jeux avec les images des camps d'entraînement militaires participe du besoin de témoigner de la perversité de la guerre et de la mettre en avant. Par le montage alterné des images de la guerre véritable et des jeux des enfants reflétant celle-ci, des entraînements militaires et des dessins de guerre qu'ils dessinent, Jocelyne Saab dénonce l'inhumanité d'un désastre institué par des hommes qui en ont perdu le contrôle. En travaillant le mouvement entre les plans et leur conjugaison, elle repousse les limites de la représentation pour figurer avec de nouvelles lignes de fuite poétiques l'émotion et la tension qui anime son sujet. Plus explicites encore que les images du massacre lui-même, ces témoignages visuels recueillis après la destruction de la Quarantaine et le montage qui en est fait restituent la douleur et les conséquences de la

¹³³ Pierre Francastel, *Valeurs socio-psychologiques de l'espace-temps figuratif*, in. *L'Image, la vision et l'imagination*, Paris, Denoël, 1983 p. 127.

¹³⁴ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, op. cit., p. 15.

dimension dramatique de l'événement. Ils permettent d'illustrer l'idée développée par le Dr. Gustave Le Bon en 1916 :

La guerre n'atteint pas seulement la vie matérielle des peuples, mais encore leurs pensées...; et ici on retombe sur cette notion fondamentale, ce n'est pas le rationnel qui conduit le monde, mais les forces d'origines affectives, mystiques ou collectives qui mènent les hommes, les suggestions entraînant de ces formules mystiques d'autant plus puissantes que restant assez vagues... les forces immatérielles sont les vraies directrices des combats.¹³⁵

L'invention de formes nouvelles de représentation et d'interrogation de la réalité permet de mesurer ce qui, dans la définition de la réalité donnée notamment par la production télévisuelle d'images d'actualités, est devenu stéréotype, pour révéler avec un autre langage de nouveaux possibles.

Dire l'indicible

Tout dérèglement ou tout scepticisme moral induit un refus du bon usage discursif, le rejet des règles narratives traditionnelles [...] c'est dans ce contexte de remise en cause des « codes de l'usage » qu'il faut situer l'élaboration d'une nouvelle syntaxe cinématographique s'efforçant de mieux rendre compte des mécanismes de la pensée et de son expression.¹³⁶

L'intérêt de l'écriture cinématographique de Jocelyne Saab naît de cette même volonté de tenter l'impossible, de faire preuve d'une lucidité perdue dans la vitesse de l'actualité et les déchaînements idéologiques. Contre une raison instrumentalisée par les médias ou les politiques, Jocelyne Saab revient au sentiment, seul élément à ne pas être empreint d'impuissance devant l'expérience historique du désastre, en déconstruisant le regard et l'ordre des discours portés sur la guerre d'abord, à partir de 1975, puis sur le monde en général, les femmes, la liberté.

Loin de se détourner de ses plaies, Jocelyne Saab plonge avec sa caméra dans leur béance invisible, avec la volonté de mettre à nu ce qui est inaccessible à celui qui n'est pas présent, de dire l'indicible. À l'écart du spectaculaire, elle s'intéresse au banal apparent : les murs de Beyrouth, les débris de supermarchés, les vestiges d'anciens bars à hôtesse dans *Beyrouth jamais plus*, les cafés désertés, les jetées dans *Beyrouth ma ville*, et par là atteint le cœur de l'horreur vécue dans la Beyrouth en guerre. Cette façon de retracer le quotidien dans *Beyrouth jamais plus*, qui laisse voir la vie des souks, les activités des jeunes filles attachées à faire le pain pour la communauté, les milices qui se reposent

¹³⁵ Cité par Paul Virilo, in *Guerre et cinéma I, Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du cinéma, éditions de l'Étoile, 1984 p. 39.

¹³⁶ Marcel Oms, *Alain Resnais*, Paris, Rivages, 1988, p. 27.

le matin en lisant de la bande dessinée, ou dans *Lettre de Beyrouth*, où elle s’immisce, en remettant en fonctionnement un bus qui traverse toute la ville, dans le quotidien de chacun, quel qu’il soit, invite à ressentir à quel point un réel ordonné masque les désordres qu’il tente, volontairement, d’ignorer pour survivre. La caméra de Jocelyne Saab restitue à chacun leur parole muette, invitant le réel à exprimer sa poésie comme son horreur.

Entre les images silencieuses d’une Beyrouth détruite, quelque chose fait signe. Peut-être est-ce dans le refus de la représentation (rares sont, dans les documentaires réalisés au Liban durant la guerre, ou en Égypte, Maroc ou Iran, les images de combat) – refus lié à l’impossibilité de représenter le désastre –, que peut finalement se lire l’intransitivité des images, l’expression de ce qui ne peut être montré, dit, pensé. Les longs plans sur les murs détruits de *Beyrouth jamais plus* ne bénéficient d’aucun commentaire ; la présence de l’image seule donne un sens à ce qui, à première vue, n’est qu’un chaos de formes sans significations.

Jocelyne Saab fait preuve dans ses films, et plus particulièrement dans ses documentaires et reportages de guerre, d’une analyse visuelle d’une finesse et d’une rigueur rares. En s’échappant du spectacle pour s’intéresser aux questions humaines des populations démunies, des peuples déplacés, elle prouve qu’il peut exister un régime de vérité propre à la poétique filmique, et que celui-ci dépasse le simple témoignage pour interroger de manière plus philosophique les problèmes de l’existence, de la société civile et du bonheur. Les images de sa ville détruite, dans *Beyrouth ma ville*, lorsqu’elle filme les poutres calcinées de sa maison, les enfants handicapés laissés pour morts, ou encore cet homme, espion au service des Israéliens, qui apparaît à l’image comme un vieux fou, ne sont pas présentées comme des preuves d’une guerre dont le sens échappe à chacun, mais comme les signes d’un réel intransmissible par la didactique.

Lorsqu’il s’agit de massacre, la caméra de Jocelyne Saab veut témoigner des conséquences. C’est ce qui apparaît dans *Les Enfants de la guerre*, qui se concentre sur l’après du massacre de la Quarantaine et sur le traumatisme vécu par les enfants survivants, mais aussi dans *Beyrouth, jamais plus*, dont les images ont été tournées entre six et dix heures du matin durant six mois, à l’heure où les combattants et les milices se reposent ; cela permet d’accéder à l’image d’un quotidien dans une guerre violente qu’un témoignage filmé directement au moment des massacres ne peut rendre imaginable. C’est, de la même façon, après la destruction de Kfarchouba que Jocelyne Saab vient faire les images émouvantes qu’elle livre dans *Sud-Liban : Histoire d’un village assiégé*. Cette particularité développée par la cinéaste de s’intéresser aux non-événements, aux moments qui suivent le fait, au calme après la tempête, confère à la cause de la désolation qu’elle filme dans le silence une visibilité paradoxale. Derrière ce qui est figuré à

l'image se fait sentir la tension qui affecte la situation captée par la caméra ; Jocelyne Saab ne cherche pas à donner des preuves ou une signification à cette guerre qui la blesse tant, elle en donne l'expression. Elle répond ainsi à l'usage du discours filmique développé par Lyotard à partir de la création d'une *figure*, qui ouvre sous la représentation manifeste une « autre scène » :

Cette introduction consiste toujours dans la formation d'une figure (qui) vient d'une « autre scène ». [...] elle est l'expression d'un sens autre. (Sa) fonction [...] n'est ni de connaissance, ni de beauté, mais de vérité.¹³⁷

Les images figurant des immeubles détruits, ces « milliers de petits soleils »¹³⁸ qui se reflètent dans les vitres brisées ne sont pas montrés pour attester de la guerre ; la guerre est là, personne n'en doute, mais ces images permettent de la *percevoir*, de la ressentir.

C'est ce qui fait la force d'un film comme *Une vie suspendue*. Première fiction réalisée en 1985, au cœur de la guerre, alors que Beyrouth est scindée en deux, occupée par Israël ; l'horreur de la réalité est devenue trop forte pour pouvoir restituer le réel tel qu'il tombe sous le coup de l'image. La nécessité de créer, de prendre en main les cartes du possible pour recomposer une image de ce monde où la guerre abîme mais rassemble : la jeune Samar, héroïne du film, amoureuse de l'artiste Karim, reconnaît la valeur de la guerre dans sa capacité à réunir ce qui ne l'aurait pas été, de rapprocher des êtres que tout séparerait. *Une vie suspendue* ne montre pas l'horreur ; le film dépasse le réalisme pour nous plonger au cœur de l'absurdité de la situation qu'est celle d'une telle guerre. Jocelyne Saab suit le parcours d'une jeune adolescente, qui joue à l'amour dans les décombres d'un stade, laisse aller ses rêves et libère son corps avec la complicité d'une amie sur ce jeu naïf qu'est la marelle, qui mène de sauts en sauts au Paradis. Avec une mise en scène qui doit s'adapter à la guerre, qui s'invente constamment, à l'image du quotidien de tous ces hommes qui *vivent avec*, le spectateur se trouve plongé dans cet univers où demain n'existe pas, et où chaque moment de vie devient précieux en soi. L'image de cette adolescente, dont on lit sur le visage les rêves désabusés, fait apparaître, sans qu'elle ne soit nommée cette difficulté d'être déraciné, de se refaire une place dans un monde hostile.

L'image d'*Une vie suspendue* illustre quelque chose de plus général dans le cinéma de Jocelyne Saab dans la mesure où elle permet d'appréhender une pensée en acte qui cherche et qui se cherche. Comme l'écrit Lyotard, « le monde est susceptible d'événements. Il y a des lapsus du monde, des émergences de zones, non-baignantes, des crises de transcendance sans répondant »¹³⁹ et l'affect provoqué par la poétique des images

¹³⁷ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 55-60.

¹³⁸ Etel Adnan, commentaire de *Beyrouth, jamais plus*.

¹³⁹ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, op. cit., p. 131.

de Jocelyne Saab répond tout à fait à cette idée que la « percée du figural se place d'abord dans une écriture qui tente de dire ce qui est vécu comme une rupture dans la confiance tranquille accordée au visible »¹⁴⁰ : ce que l'auteur montre dépasse largement ce qu'elle pourrait en dire. Ses images n'ont pourtant rien de mélancolique : sa descente dans le sud du Liban dans *Lettre de Beyrouth*, si celle-ci porte à la conclusion que « le Liban n'existe plus », ne propose pas une image passive et défaitiste, au contraire : un constat d'une réalité en mouvement (en témoignent ces plans qui défilent figurant les drapeaux des différentes nationalités installées dans des camps pour commettre le crime de la guerre), qui n'est qu'une affirmation de la nécessité de l'engagement. Il faut s'intéresser aux populations délogées, « nomades par obligation », pour pouvoir affirmer que cette situation, absurde, n'est pas irrémédiable. Les dessous de l'image-témoin que propose Saab dans ses films, particulièrement dans ceux qui concernent Beyrouth, sa ville, ouvrent à l'événement ce que Derrida nomme une scène « hospitalière à la loi du fantôme [...], de ce qui n'est ni vivant ni mort [...], seulement survivant, hospitalière à la loi de la mémoire »¹⁴¹.

De par cette manière particulière d'écrire les faits, on pourrait considérer le langage cinématographique de Jocelyne Saab comme une écriture factographique. Dans son article « Les factographies : déplacements des discours de l'histoire »¹⁴², Marie-Jeanne Zenetti explique cette notion comme l'adoption d'une écriture des faits « qui déroge aux normes habituelles de mise en œuvre littéraire du réel ». Il s'agit davantage de « captations fragmentées du réel et des discours qui la constituent », dont elles proposent une alternative, à partir d'une nouvelle perspective, repensée, de l'Histoire, autrement dit, en déplaçant les attentes liées au témoignage. En s'intéressant à des « faits mineurs, subvertissant la hiérarchie convenue entre l'événement (censé être significatif) et le fait (qui ne l'est pas toujours) », l'écriture factographique déplace les discours habituels de l'histoire pour « inviter le spectateur à jouer à l'historien »¹⁴³.

La matière filmique est ainsi chez Jocelyne Saab profondément expressive. C'est par elle que le cinéaste parvient à *dire les choses* : ce langage cinématographique se construit par l'expression propre du matériau, capable de produire du sens par lui-même. La matière des ruines de *Beyrouth jamais plus* est expressive en soi, et traduit à elle seule la condamnation de la guerre et de l'aliénation qu'elle entraîne que Jocelyne Saab s'attache à développer dans ses films. Cette réflexion sur la matière peut être

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1994, p. 68.

¹⁴² Marie-Jeanne Zenetti, « Les factographies : déplacements des discours de l'histoire », *Fabula / Les colloques, Littérature et histoire en débats*, 6 octobre 2013, disponible en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document2123.php>, page consultée le 24 mai 2014.

¹⁴³ Ibid.

en particulier développée relativement à la matière de la ruine, donc, qu'elle filme avec splendeur et sens dans *Beyrouth, jamais plus*.

Si Diderot affirmait dès le XVIII^e siècle qu'« il faut ruiner un palais pour le rendre digne d'intérêt », il semble ici qu'il ait fallu détruire Beyrouth pour que le besoin d'images survienne. Pour comprendre ce qui arrive à son pays, Jocelyne Saab pose son regard sur les murs qu'elle a aimés, les endroits qui lui étaient chers, ceux qui faisaient pour elle de la ville son « jardin d'enfance »¹⁴⁴ et qui sont aujourd'hui détruits par les bombes et les tirs d'artillerie. Dans *Beyrouth, jamais plus*, tourné en 1976, son premier documentaire réalisé en totale indépendance, elle fait appel à la poétesse Etel Adnan pour commenter les images du désastre qu'elle part filmer, chaque matin pendant six mois, entre six et dix heures du matin, alors que les miliciens se reposent de leur nuit de combat. C'est véritablement une Beyrouth en ruine que présente la réalisatrice ; sans mélancolie larmoyante cependant, elle met en image, désabusée, la richesse anéantie de son pays. Dans son film, la ruine fait matière : matière de mémoire, figure de l'invisible, matière d'image. De ce rapport fondamental entre forme et matière doit naître une réflexion sur l'attention que porte Jocelyne Saab dans *Beyrouth, jamais plus* à la matière du monde en guerre ; comment filme-t-elle la transformation dans la ruine des états de la matière ? À travers une analyse axée sur la question ruiforme dans le film, nous soulèverons le problème de la représentation de la ruine au cœur d'une mémoire en construction, celui de la figuration et des figures de la ruine dans l'image même du film.

André Habib présente la ruine comme l'expression principale de ce « nouveau régime d'images que la guerre introduit »¹⁴⁵. C'est une injonction qui s'éprouve dans le film que Jocelyne Saab réalise en 1976, un an après le début du désastre, dans lequel s'accumulent les ruines et les décombres au milieu d'un quotidien difficile à reconstruire. Les ruines de ces immeubles montrés à l'écran, de ces flammes dévorant encore les dernières poutres de telle maison ou la carcasse de telle voiture, bombardée par les milices ennemies en plein cœur d'un quartier résidentiel, questionnent une autre forme de la réalité : à travers cette vision chaotique, ces lieux de désolation et de privation devenus l'environnement de tous les Libanais, Jocelyne Saab réactive dans un aujourd'hui assombri le récent passé de la glorieuse Beyrouth. Sa manière de filmer les destructions, les décombres dans lesquels évoluent les jeux des enfants, n'a rien de dramatisant, s'avérant davantage interrogatif, les images semblant naître d'une volonté de témoignage et d'archive plutôt que de monstration de la misère. Dans le déroulement de ses images d'immeu-

¹⁴⁴ Jocelyne Saab, interrogée par Alexandre Najjar, *Al-Hasnaa*, août 1985.

¹⁴⁵ André Habib, « Survivance du voyage en Italie », in. *Intermédialités*, n°5, printemps 2005, p. 62.

meubles déstructurés, des objets du quotidien démontés et déterritorialisés¹⁴⁶, elle donne à voir une banalisation du chaos pleine d'un recul intellectuel qui transparait dans l'image. Ses prises de vue et ses cadres expriment l'idée de Georg Simmel selon laquelle « les ruines constituent la forme présente d'une vie passée, non qu'elles restituent ses contenus ou ses restes, mais ce qu'elle rend est bien le passé en tant que tel »¹⁴⁷ ; en effet, la représentation dans une image construite d'une ruine permet à celui qui la regarde de retrouver un temps passé à travers un espace-temps imaginaire, né d'une prise de conscience de l'histoire, qu'il mobilise depuis son présent. L'image omniprésente et multiple que Jocelyne Saab donne de la ruine dans son film alerte la perception du regardeur à différents niveaux : plutôt que de jouer sur la carte émotive médiatique, et parce qu'elle n'en fait pas un support d'information mais de réflexion, la réalisatrice se détache du spectacle et de l'esthétisation pour faire de ces ruines l'incarnation de la trame déchirée du temps et le témoin majeur d'une histoire en train de s'écrire. La ruine n'est pas fonctionnelle ; elle est « le temps qui échappe à l'histoire : un paysage, un mixte de nature et de culture qui se perd dans le passé et surgit dans le présent comme un signe sans signifié, sans autre signifié, au moins, que le sentiment du temps qui passe et qui dure à la fois »¹⁴⁸. S'il est difficile de percevoir des ruines sans avoir à l'esprit *ce qu'elles ne sont pas*, s'il est généralement plus facile de penser la ruine dans la négativité, Jocelyne Saab propose d'offrir la nouvelle matière des ruines. Comme figure de résistance, la ruine est un véritable personnage de son film, qui a su changer de rôle pour devenir le compagnon des uns (les enfants) et le triste quotidien des autres. Les béances des façades en flammes, les fractures sur les murs des immeubles détruits symbolisent les plaies que laisse le gigantesque jeu de massacre qui définit la guerre ; mais, sans néanmoins oublier le passé, Jocelyne Saab prend acte du présent de ces ruines, qu'elle ramène à la matière. Tout n'est plus que béton, métal, pierre, acier, plastique, verre ou bois ; comme les confettis qui jonchent le sol sur quelques images au milieu du film, trace d'un passé joyeux et plein de vie, le verre éclaté et le béton en miettes se dispersent et matérialisent le nouvel espace-temps du conflit. Les plans sur les immeubles détruits, en flammes ou dégradés se multiplient ; les gravas jonchent l'espace du film, aux côtés d'objets en cendres et de corps putréfiés. Dans le jugement esthétique que pose le regard de Jocelyne Saab sur les restes du désastre qui balaye alors Beyrouth, sa ville, transparait la survivance, la faillibilité historique et une forme puissante de résistance au temps. C'est le trauma présent des Libanais dont elle témoigne avec ces images ; le désastre et la fragmentation du pays et de l'identité libanaise apparaissent manifestement comme le sujet profond de son film. La repré-

¹⁴⁶ Au sens deuleuzien : les objets projetés par les bombes hors des boutiques servent de jeu aux enfants qui leur trouvent de nouveaux usages, etc.

¹⁴⁷ Georg Simmel, « Les ruines. Un essai esthétique », in *La Parure et autres essais*, Paris, La Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 117.

¹⁴⁸ Marc Augé, *Le Temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003, p. 92.

sensation des ruines, parce qu'elle s'associe à un imaginaire qui les transcende – et qui ne s'en tient pas au simple souvenir de la construction passée – en vient ainsi véritablement à *faire figure*.

La ruine représentée laisse voir du même coup un manque et un trop plein, une négation et une accumulation nouvelle de matière. Si Jocelyne Saab envisage différents traitements des ruines dans le documentaire, comme objets de mémoire et de temps paradoxaux, elle filme néanmoins avant tout leur mutation et leur extension à tout le champ de l'image. En effet, l'état fragmentaire, désintégré de ces ruines contamine tout l'espace du film, plongeant le spectateur au cœur d'une dialectique du visible et de l'invisible. Les figures de temps anachroniques que matérialisent les ruines représentées sont doublées par des figures fragmentées qui manifestent les zones de mobilité induites par la guerre. André Habib¹⁴⁹ note que s'il existe un imaginaire des ruines, il se conjugue nécessairement à l'évocation de l'irreprésentable. Irreprésentable, mais figurable ; il s'agit de voir par quels moyens Jocelyne Saab dans son film questionne et construit cet imaginaire. Dans cette matérialité de la ruine qui apparaît à l'image n'apparaît pas simplement la ruine comme figure de ce qui n'a plus de fonctionnalité, où ne figure dans les décombres que la ruine du référent ; elle symbolise l'état du pays et de son identité à ce moment précis de la guerre à travers une multitude d'autres formes également. Au travail figural de la négativité présenté par les ruines effectives de la ville détruite se pose de fait en miroir un travail figural de la saturation. *Beyrouth, jamais plus* permet en effet de constater en images le phénomène que faisait remarquer Serge Daney au sujet de la figuration de l'holocauste : « La sphère du visible a cessé d'être tout entière disponible : il y a des absences et des trous, des creux nécessaires et des pleins superflus, des images à jamais manquantes et des regards pour toujours défaillants »¹⁵⁰. Les « pleins superflus » succèdent et s'enchaînent aux vides laissés par le désastre ; les motifs géométriques fracturés se multiplient : les prises de vue sur les fenêtres éclatées des immeubles s'enchaînent à l'ouverture du film, les morceaux de verre qui reflètent les rayons de lumière « comme autant de petits soleils »¹⁵¹, les éclats de béton, de pierre, de bois, qui jonchent le sol ; les poupées désarticulées, les confettis éparpillés, les restes des objets quotidiens éclatés au sol. Jocelyne Saab n'hésite pas à réaliser de longs travellings sur ces divers fragments de matières qui, ruinés ou non, figurent la fragmentation et

¹⁴⁹ André Habib, « Imaginaire de la ruine », in *Imaginaire de la ruine, Protée*, vol. 35 n°2, Paris, 2007.

¹⁵⁰ Serge Daney, « Le travelling de *Kapo* » in *Trafic* Numéro 4, Paris, automne 1992, p. 11.

¹⁵¹ Commentaire d'Etel Adnan pour le film. Le *time code* du film n'est pas disponible en raison d'un problème au niveau de la copie numérique.

ce temps dépourvu de lieu que symbolise la ruine. Par ce procédé, par la présence de cette matière figurale de la ruine, Jocelyne Saab déjoue la dialectique du visible et de l'invisible et rend palpable la ruination de l'espace libanais. Le début du film propose de nombreux motifs figurant ainsi la ruine. Dès les premiers plans, des grilles et des grillages fragmentent l'image avant que celle-ci ne matérialise la ruine dans la destruction effective de sa matière physique. Les espaces détruits se multiplient ; le commentaire parle en filmant le trou enflammé provoqué par un obus de « trou de haine », qui, happant tout le film, caractérise la négativité, l'invisible de la ruine, qui se manifeste aussi dans le vide laissé dans la structure des immeubles par les vitres brisées. En contrepoint de cet irréprésentable vide laissé par le désastre, la ruine se matérialise un peu plus tard dans l'amoncellement de fragments : les mannequins désarticulés ouvrent le chemin à plusieurs séries : au sol, les gommettes, les élastiques se multiplient, associés aux débris et aux morceaux de verre qui jonchent l'espace de l'image. Le cadre de toutes ces images, fixe mais assez proche des ruines pour que s'y jouent des effets de surfaces, amène le spectateur à accorder de l'attention au relief de ces ruines, donc à leur matérialité. Celle-ci est également perceptible à travers d'autres états ou médiums, qui resituent davantage la notion de ruine du côté de l'immatérialité, de l'invisible, de l'absent. Dans un premier temps, il s'agit de s'intéresser au feu, ou plus particulièrement à la fumée qui en émane et qui envahit, à plusieurs reprises, l'image du film. Qu'apparaisse ou non à l'écran sa source enflammée, la fumée trouble l'image et fait disparaître avec elle la matière, tout en matérialisant, par sa seule présence, la ruination elle-même. À la fois hors de l'image, mais contribuant à l'idée de saturation et de fragmentation, le son joue également un rôle très important : tout au long du film, les tirs des combattants se font entendre, incessants et éprouvants. Ce travail précis sur la matière manifeste le regard de réalisatrice de Jocelyne Saab sur la guerre et le choix du « nouveau régime d'images »¹⁵² qu'elle choisit d'adopter pour représenter le désastre et la guerre.

En cela, le film de Jocelyne Saab s'éloigne de l'idée d'un cinéma qui, comme le feraient les médias, représenterait une réalité fantomatique, absente à elle-même ; la place accordée à la matière dans *Beyrouth, jamais plus* fait que celle-ci s'inscrit dans la forme même du film, dans la mesure où, à chaque instant, elle se révèle expressive, significative. Représentées ou figurées, les formes de la ruine se dissolvent au profit d'effets de matière qui jouent en faveur de la compréhension du propos général du film, qui se questionne et se désole avec amertume de la destruction de la ville de Beyrouth et de l'impact psycho-

¹⁵² André Habib, « Imaginaire de la ruine », in *Imaginaire de la ruine, Protée*, op. cit.

logique du désastre provoqué. Une séquence particulière du film s'intéresse expressément à la matière de la ruine. Celle-ci est située à la fin du premier tiers du film ; on pourrait la faire débiter au plan qui laisse voir le nom de la rue des Français, brouillé par le passage de la fumée, qui offre une transition de choix avec la première image d'une série d'objets en ruine : à un vieux poste de télévision, reconnaissable mais détruit, succèdent les débris d'un téléphone d'une machine à écrire, puis d'objets plus difficilement identifiables ; la qualité de l'image vidéo jouant dans le brouillage de la matière, qui devient à chaque nouveau plan plus abstraite, mais aussi plus présente en tant que telle. Puis viennent des restes de mannequins en plastiques, dont les membres désarticulés reviennent pour le spectateur à leur état originel de plastique ; à nouveau, la qualité brouillée de l'image participe de la fragmentation du détail, alors que le commentaire lui-même se lamente : « Ces copies conformes de la vie montrent ce que les corps ont subi : déchiquetés, profanés ». Un plan semble particulièrement digne d'intérêt, tant il illustre l'articulation entre la négativité introduite par la ruine et le retour à la matière qui lui est corrélatif : d'un trou noir provoqué par les bombes émerge ou se laisse aspirer un morceau de plastique, issu de ces mannequins, qui semble à lui seul matérialiser toute la problématique du film. Là encore, le commentaire enrichit la lecture de l'image : à travers ces différentes couches de débris, cette stratification d'objets en ruines que le cadre laisse percevoir et sur laquelle s'accroche le regard du spectateur, il faut comprendre à quel point « la matière la plus inerte a elle aussi souffert, à Beyrouth »¹⁵³. Un plan plus large donne ensuite une perspective à l'espace de ces décombres ; la musique dissonante renforce par ailleurs le flou de l'image abîmée. Puis l'on convoque une nouvelle matière, très expressive et très significative dans cette problématique de l'absence et de l'abondance, de l'invisible et du visible : un plan sur une canalisation percée laisse voir ce qui ne devrait pas être vu en dehors de l'espace de la ruine, une eau abondante qui jaillit sur les décombres d'une ville sinistrée. Un nouveau nom de rue, un nouveau quartier ; mais les problématiques sont les mêmes. Des cahiers rouge sang jonchent le sol, mais l'image dégradée ne nous permet pas de lire le contenu de ces feuillets ; cette remarque sur l'image s'allie d'ailleurs étrangement au commentaire que l'on entend au même moment, qui annonce que « c'est dans cette partie du monde que Gilgamesh a découvert que l'homme était périssable »¹⁵⁴. Poursuivant cette dialectique du visible et de l'invisible, le plan suivant cadre au sol des confettis noirs comme autant de trous, de gouffres, puis rouges, comme autant de taches de sang qui abondent des batailles déchirant la ville. Le dernier plan de la séquence, que clôt également le

¹⁵³ Commentaire d'Etel Adnan pour le film.

¹⁵⁴ Ibid.

commentaire qui, par la suite, change d'objet, figure une multitude d'élastiques, fragments, eux-aussi, du monde en ruine qu'il s'agit de représenter.

Cette séquence illustre l'ensemble des problématiques esthétiques et figurales proposées par Jocelyne Saab dans sa démarche de matérialisation de la ruine dans son film : la ruine effective, historique, est donnée à voir partout, dans les gravats omniprésents et les immeubles décharnés ; la force de leur présence matérielle et symbolique se déploie cependant dans toute son ampleur grâce aux motifs figuraux qu'elle n'hésite pas à mettre en relief, entre images de la négativité, de l'invisible, de l'irreprésentable, et fragmentation, abondance de matière, « pleins superflus » selon les mots de Daney, qui matérialisent véritablement, pour le spectateur, le traumatisme de la destruction de Beyrouth. D'autant plus que différentes matières sont convoquées : aux gravats, ruines d'objets et matière pure s'ajoutent la fumée, qui symbolise autant qu'elle matérialise le désastre, et l'eau, qui dans ce contexte apparaît elle aussi comme une ruine jaillissante. La matérialité du film 16 mm lui-même, crépitante et vivante par le mouvement de la bobine de pellicule se dévidant, ajoute par ailleurs à la fragilité de l'ensemble. Elle laisse percevoir des contours impressionnistes flous, qui rappellent les réflexions de Deleuze sur l'équilibre haptique, assuré par la « non-prolifération du chaos et un bon usage des variations de couleurs »¹⁵⁵, et fait toucher du regard l'essence devenue transitoire des choses.

Beyrouth, jamais plus fait le pari de laisser voir l'invisible en le matérialisant. Jocelyne Saab construit un imaginaire de la ruine dans lequel le spectateur peut entrer, par le biais d'une matière qui fait sens par elle-même : matière dans l'image, matière de l'image, la ruine est davantage figurée que représentée. Par ce film, la réalisatrice montre que la matière peut être expressive, quitte à dissoudre la forme dans une multitude de fragments, ou involontairement, par le passage du temps, dans la dégradation de l'image. En jouant avec les effets de surface, les effets de matière (solides, aériens (fumée, feu) ou liquides) et les sonorités, elle donne à voir et à entendre la matérialité d'une guerre dont il ne nous reste qu'une mémoire abîmée, que *Beyrouth, jamais plus* offre en témoignage. Entrée en relation avec le mouvement, la forme, l'énergie, la matière de la ruine devient le principal protagoniste de ce film sur la destruction d'une ville, et nous touche ainsi, tant du point de vue émotionnel que sensitif.

« Touriste au pays des souffrances »...

Une nouvelle écriture cinématographique au service de la vérité

Qu'il est long le chemin qui sépare ce qui est éprouvé de ce qui est dit, ce qui est dit de ce qui est perçu. Les mots peinent, s'essoufflent. L'indicible est

¹⁵⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, éditions de la Différence, 1981, p. 78.

plus fort. Quand le malheur devient spectacle, on l'a déjà trompé. On est déjà touriste au pays des souffrances. La mesure de la compassion n'est pas celle de la douleur. Et devant les décombres d'un immeuble bombardé, une distance indéfinissable sépare celui qui est ému à cause de ce qu'il voit, de celui qui pleure à cause de ce qu'il ne voit plus.

Roger Assaf, *Beyrouth, ma ville.*

La valeur du cinéma vient donc du construit : il s'agit d'adopter un point de vue, de réfléchir sur l'idée d'une histoire collective.

De même, l'intérêt particulier des documentaires de Jocelyne Saab réside dans l'élaboration d'une autre écriture cinématographique, qui pointe le manque à l'image, et qui, en usant d'un montage proliférant, crée des combinaisons ou des fossés entre les images. Une telle pratique, contre le montage linéaire et illustratif, invite le spectateur à dépasser l'immédiateté de l'image perçue, de l'évidence de sa lecture, pour plonger dans les méandres d'une histoire vécue, toujours fragmentaire et sans signification possible.

La pratique de la fiction, à partir de 1985, atteste du fait que cette relation au langage fait l'objet d'une réflexion alerte et constante. C'est *Une vie suspendue* qui, le premier, témoigne le plus clairement de cela. Les deux personnages principaux du film, Samar et Karim, questionnent ensemble cette nouvelle forme de réalité dans laquelle ils sont destinés à vivre désormais, et à propos de laquelle ils ne parviennent pas à s'exprimer ; l'image et les dialogues de Saab participent d'une tentative d'expression d'une réalité supposée disparue, elliptique, rythmée par une série d'événements au sens flottant, et, de fait, irreprésentables.

Samar est une enfant de la guerre, à qui il manque les mots pour communiquer. Dès le début du film, alors qu'elle rejoint une amie au cœur des ruines d'un stade pour parler de son rêve d'amour dans un monde qui l'en a privée, elle ne sait employer des mots qui lui appartiennent ; elle ne le peut pas, car le langage, dans cette guerre, a été détruit avec la ville, le pays. Les seuls mots qu'elle peut employer sont ceux des films égyptiens, qui dictent son imaginaire, des clichés devenus célèbres au fil des années. Par ailleurs, l'écart ontologique entre ces mots d'amour et le décor apocalyptique dans lequel ils sont tenus matérialise en soi la fracture due la guerre entre l'homme et le monde, l'absence de sens, une désynchronisation entre le geste et la parole. Cette question du langage qui se pose Samar est posée aussi par le problème de la représentation de l'étrangeté à soi provoquée par le traumatisme lié à la guerre. Dans le film, et pour traduire ce sentiment, les lacunes de Samar sont soulignées à plusieurs reprises dans le film : lorsqu'elle commence à fréquenter Karim, l'artiste qui hante ses fantasmes, cet homme qui a connu la paix, et maîtrise à la fois l'arabe et le français, elle se heurte aussi à son impossible maîtrise du langage graphique. Lorsqu'elle parle de l'art de Karim, Samar peut seulement dire : « Je ne sais pas ce qu'il

dessine, des formes incompréhensibles, qui brillent comme de l'or. C'est ce qu'on voit quand on ferme les yeux, après avoir fixé le soleil : des étoiles de toutes les couleurs, rouge, jaune, vert, et des papillons de feu ». Et peut-être, en effet, qu'il ne faut chercher dans les mots, dits ou écrits, que des signes du monde, pour échapper à la souffrance d'une impossible compréhension, pour éviter d'y voir, comme Samar, « le quartier de Nabaa et ses routes noires comme de l'encre, la fumée des cheminées comme des fantômes qui noircissaient le ciel, des sabres sanglants ». Dans une scène qui réunit les deux personnages, Karim tente de lui apprendre à écrire son prénom, en lettres latines. Samar n'y parvient pas : tout se passe comme si son identité, et le langage qui doit la composer, lui restaient insaisissables. Elle ne retrouve la domination de sa langue qu'en écrivant, en arabe, « Le Sud », la région d'où elle vient et dont elle a été exilée. Cette séquence très émouvante, au cours de laquelle la caméra de Jocelyne Saab suit avec une attention précise chaque geste de calligraphie, soulignant par là la douleur de l'échec, témoigne avec violence de cette perte de sens, de repères, et fait état, une fois encore, des formes incompréhensibles qui manifestent la destruction de son pays.

Un tel état d'incommunicabilité amène à trouver d'autres repères, que rend possibles l'amour. Face au constat d'échec, Karim offre une réponse magnifique, destinée à sublimer la relation que les protagonistes entretiennent : « peut-être vaut-il mieux ne pas savoir lire et écrire », dit-il comme si le langage, source première de communication entre les hommes, mais source aussi souvent d'une incompréhension dramatique, était à l'origine de la guerre qui les fait tant souffrir. Contre les lettres et les mots, les deux personnages réinventent un langage : du bout du doigt, ils dessinent ensemble le soleil et la terre, recomposent un monde de paix où l'amour est possible.

Dans *Une vie suspendue*, Jocelyne Saab crée des personnages visionnaires, conscients du décalage entre les mots et leur signification : « Il est des choses qu'on sait mais qu'on ne peut pas dire », concluent les deux protagonistes.

Et c'est, semble-t-il, la conclusion qui guide Jocelyne Saab dans ses créations artistiques, alors qu'elle remet en cause l'idée selon laquelle, il faut d'abord qu'une image soit lisible pour que celle-ci fasse sens. En s'adonnant à la fiction, au cœur d'un Beyrouth en guerre, elle montre qu'elle est arrivée à un point où, par ses images, elle ne produit plus de connaissance, mais autre chose ; elle cherche – et trouve – un autre point d'équilibre entre ce qui est représenté et le matériau de la représentation, à la manière de Samar, qui voit dans les calligraphies de Karim des étoiles et des papillons de feu.

Mais, si ce constat du décalage entre l'homme et le monde est particulièrement perceptible dans *Une vie suspendue*, on peut rapidement

constater que, dès ses premiers films, Jocelyne Saab travaille sur un autre régime de vérité, au-delà du témoignage, notamment par le biais de son esthétique de la fragmentation, instituée dans l'image pour proposer une possible unité. Cette fragmentation est particulièrement remarquable dans *Beyrouth*, jamais plus, mais elle apparaît de la même façon à l'écran dans *Lettre de Beyrouth* par exemple, qui figure le morcellement de l'ensemble du pays, filmant tour à tour les immeubles détruits, les débris de quartiers rasés, les affaires empaquétées sur les toits des voitures par les familles poussées à l'exil, la diversité des camps étrangers qui s'enchaînent sur la route du Sud. L'ensemble est unifié par cette lettre, lue en voix off, qui fait le récit du ressenti face au passage d'un endroit à un autre, d'une nationalité à une autre, d'une communauté à une autre.

C'est dans l'enchaînement de ces fragments que Jocelyne Saab parvient à composer le tableau d'une réalité, qu'elle affirme son point de vue sur les événements ; c'est à travers le langage visuel qu'elle adopte qu'elle s'engage dans son sujet et ses problématiques. Comme elle l'exprime à travers la voix de Karim, elle semble accepter que l'image comme parole ne puisse être pleine, et affirme du même coup son geste d'auteur dans la création de figures visuelles narratives comme le fragment, l'abondance, le vivant.

Une relation intime au spectateur

La volonté de Jocelyne Saab de dire l'indicible et d'affirmer un langage personnel débouche – et c'est là tout l'intérêt des films de la cinéaste – sur une recomposition de la relation entre voyant et visible. Cette recomposition réside dans le jeu qu'elle adopte avec cet écart effectif entre l'image et le monde. Jocelyne Saab dit elle-même¹⁵⁶ que la particularité de son rapport à l'image s'explique par son parcours : n'ayant pas fait d'école de cinéma, elle considère qu'elle vient davantage de la tradition orale, ce qui a provoqué chez elle un besoin de raconter les choses avec poésie. Elle accorde beaucoup d'importance à cette tradition, qui l'a engagée à proposer un cinéma qui soulève de nombreuses questions à la fois sur sa relation au passé et au présent et sur le rôle des images.

En effet, ses images s'adressent à un public, qui entretient avec ce qui est filmé et projeté devant lui un rapport non plus seulement de spectateur mais d'analyste d'une réalité qui lui apparaît sans fard, puisqu'énoncée avec un langage autre, d'une subjectivité sincère. Deux analyses comparatives autour de la guerre civile au Liban permettent de saisir la mesure de cette transformation de la relation voyant/ visible – dans la mesure où le déroulement de la guerre et ses conséquences ont affecté personnellement Jocelyne Saab –, à partir de son premier

¹⁵⁶ Entretien avec Jocelyne Saab, décembre 2013. Voir annexes.

documentaire sur la question, *Le Liban dans la tourmente* réalisé en 1975, et *Beyrouth, ma ville*, réalisé en 1982. Ces deux films permettent en effet de décrypter une mutation du langage cinématographique liée à une transformation de la prise de position de la cinéaste par rapport à la guerre.

Le Liban dans la tourmente est le premier documentaire de Jocelyne Saab en indépendante. S'il défie, comme les autres, le prétendu objectivisme des reportages télévisuels et des *mass-médias* européens, le réel que la réalisatrice propose à l'écran est encore pétri des codes du journalisme (images, commentaires, entretiens) et se situe généralement sous le régime de la signification. Le film propose une enquête destinée à retracer les origines du conflit libanais. Il s'agit d'un documentaire engagé, qui tente de dépeindre l'absurdité d'une guerre que chacun peut justifier, à partir d'une réponse aux questions suivantes : pourquoi s'armer, pourquoi, en tant que responsable politique, constituer des milices. Ainsi se succèdent les images : Chaker Abou Sleiman, le président de la ligue maronite, extrême droite chrétienne, n'occupe qu'un tiers du cadre, dans le bas de l'image ; assis à son bureau, la démagogie de son discours est figurée par le clair-obscur qui illumine son visage. On le voit, plus tard, le visage occupant tout l'écran, un œil dans l'ombre, un autre dans la lumière, défendre le port des armes. Pierre Gemayel, à sa suite, est filmé du bout d'une longue table, installé au centre du cadre, dominé par le blason de son parti politique, les phalangistes ; la caméra s'avance, comme pour mieux entendre ce qu'il dit, tout en ridiculisant sa position de grand seigneur. Parallèlement à ces portraits de politiques d'extrême-droite, des vues sur les camps palestiniens, figurant la joie de vivre et la misère de ces familles tant haïes par les milices chrétiennes. Le langage visuel adopté pour interroger les politiques est assumé : Kamal Joublatt, lui aussi, est d'abord filmé de loin, le visage occupant la partie basse de l'image, comme par méfiance. Les effets de caméra jouent aussi de cette ironie : les discours politiques s'enchaînent, d'une église à l'autre, et provoquent comme un tournis, dont l'image témoigne en passant d'un clocher au minaret, du symbole d'une communauté à une autre. L'imam Moussa Sadr, devant lequel tant de foules sont en émoi, est filmé sur les plaines de la Bekaa, son micro à la main, le fil de l'appareil pendant lamentablement devant lui, soulignant avec subtilité le caractère dérisoire de la mise en scène de l'ensemble. La dérision et l'analyse sociale qui conduisent le film ne permettent pas cependant de proposer avec autant de pertinence que les documentaires qu'elle le fait par la suite une réflexion qui dépasse la transmission d'une connaissance et d'une conscience des faits, ceux-là même qui concernent les motivations et les idéologies qui vont conduire une escalade de la violence dont l'impact humain est déjà perceptible à travers ses images. L'impression que donne ce film de se limiter au seul régime de signification

est dû au procédé didactique d'objectivisme imposé par les pratiques médiatiques du traitement de l'information. Le point de vue de l'auteur, même s'il reste marqué dans la manière dont est composée l'image, cherche à se dissoudre dans la multi-plicité des témoignages et dans un commentaire didactique destiné à expliquer les faits et à poser le cadre et les objectifs du documentaire réalisé. Le regard porté sur les événements en cours tente de rester extérieur et d'offrir une distance nécessaire à l'appréciation historique des images créées ; comme l'explique Waël Noureddine, un autre artiste libanais de l'image, « une caméra est dangereuse, lorsqu'on fait des images, on les fait pour l'éternité, c'est une responsabilité de faire des images »¹⁵⁷. Partant, si la réflexion menée par Jocelyne Saab sur le rôle des images est déjà bel et bien présente, celle-ci n'a pas encore choisi de prendre la responsabilité de son geste subjectif de créatrice, au profit d'un projet informatif d'une pertinence nécessaire et composé d'images historiques ainsi que d'une actualité qui en prouvent néanmoins la grande valeur.

Tourné après le constat de l'incendie qui a détruit sa maison de famille, *Beyrouth, ma ville* est un film au summum du subjectivisme documentaire dans la carrière de Jocelyne Saab. La maison brûlée laisse derrière elle cent cinquante ans d'histoire. C'est ce drame qui l'engage à poser une nouvelle fois à un Beyrouth en état de siège¹⁵⁸ la question : « quand tout cela a-t-il commencé ? Un samedi noir d'un avril funeste, il y a quelques années. La guerre a pris son temps ou plutôt elle a pris notre temps, une tranche de vie escamotée »¹⁵⁹. Et avec le commentaire poétique écrit et lu par Roger Assaf, c'est une réponse en images que Saab choisit de donner. Plutôt que de proposer un film signifiant, elle choisit d'adopter un autre esprit, celui du cinéma « comme échange de vue [...] qui fait que nous ne voyons pas seulement un film, mais que le film nous regarde »¹⁶⁰. Le commentaire lui-même atteste de ce retournement des images imposé par la guerre :

L'espace des images n'a que deux dimensions. Il faut frapper beaucoup plus fort pour les déraciner. Il faut, comme le dit une expression arabe, agir comme si elles n'avaient jamais existé. Il faut faire qu'elles soient défaites. Il faut terroriser les images pour que les hommes choisissent de les oublier. Et pourtant, il est des images que j'ai tellement vues, semblables à des images que j'ai tellement revues, qu'il me semble parfois que c'est moi qu'elles regardent, et qu'elles me reconnaissent.¹⁶¹

C'est en effet un véritable dialogue que Jocelyne Saab engage entre le spectateur et son image ; elle lui pose des questions, l'implique dans le

¹⁵⁷ Propos de l'artiste, que l'on retrouve notamment sur son site dans le cadre d'une présentation de son film *Ça sera beau. From Beirut with love*, 8 février 2006, disponible en ligne : <http://wael-nouredine.blog.ca/>

¹⁵⁸ Le film est tourné durant l'état de siège de Beyrouth Ouest par l'armée israélienne en 1982.

¹⁵⁹ Commentaire de Roger Assaf pour *Beyrouth, ma ville*.

¹⁶⁰ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, op. cit., p. 11.

¹⁶¹ Commentaire de Roger Assaf pour *Beyrouth, ma ville*.

spectacle qu'elle figure. Suite aux premières paroles citées du commentaire s'élève une musique lancinante au saxophone, qui accompagne les images du quotidien ; on voit la souffrance d'une femme, seule dans l'image comme seule au monde, cherchant quelque victuaille au fond des poubelles laissées dans la rue. « L'homme croit toujours ce qu'il voit », poursuit le commentateur, « et ce qu'il voit n'a pas fini de le tromper ». À la façon du spectateur qui regarde ces plans qui s'enchaînent, le film le questionne, l'interroge, le prend à témoin. On parle de Beyrouth « cité bordel, cité putain, cité marâtre » ; « que n'a-t-il pas fallu pour que le trompe-l'œil s'effrite et que la pierre se mette à parler ». Les images font parler la pierre, laissant défiler les plans de vie quotidienne dans une Beyrouth détruite, un amas de ruines, qu'accompagne la même musique lancinante, funèbre même lorsqu'il s'agit d'associer les images à un hommage rendu à un ami mort, perdu dans les conflits. Les plans sur de jeunes enfants handicapés, abandonnés sur le bitume doublent ceux qui portraiturent des israéliens dans toute leur joie de vivre, sans autre commentaire que les images elles-mêmes. La place accordée au son est également digne d'intérêt : les chansons libanaises s'enchaînent, pour parler de Beyrouth ou pour parler d'amour ; comme si, devant ces images de déploration, de feu et de sang, il fallait rappeler la tradition, symbole d'unité et de vie, de vie commune. Elles accompagnent les mouvements des habitants, l'attente des pêcheurs, le voyage d'un jeune cycliste ; les images retournent la guerre pour rappeler la vie, et l'horreur qu'on lui inflige. Lorsqu'il s'agit d'évoquer les bombardements, de figurer le feu qui traverse la nuit pour tuer, de l'autre côté de Beyrouth, le silence est requis. Sans artifice, *Beyrouth, ma ville* adopte le point de vue de ceux qui vivent le conflit, comme Jocelyne Saab l'a vécu elle-même. Il ne s'agit plus d'expliquer, il s'agit de faire voir, de faire vivre. C'est le dénuement de la forme cinématographique qui engage un véritable bouleversement de la conscience du spectateur amené non seulement à constater mais à ressentir la destruction, images d'archives à l'appui. La leçon à tirer de ces images puissantes est énoncée au cœur même du film, qui cherche à rappeler que, malgré l'empathie qu'elles peuvent provoquer et le discours visuel qu'elles sous-tendent, ces images ne sont que des images, c'est-à-dire bien peu de choses face à l'horreur vécue :

La mesure de la compassion n'est pas celle de la douleur. Et devant les décombres d'un immeuble bombardé, une distance énorme sépare celui qui pleure parce qu'il est ému de ce qu'il voit de celui qui pleure à cause de ce qu'il ne voit plus.¹⁶²

Comme la cite François Niney¹⁶³, Isabelle Stengers écrit dans *Les Concepts scientifiques* que « la cause ne préexiste pas à ses effets. Les effets sont ce qui va donner à l'événement un sens proliférant et éventuellement

¹⁶² Commentaire de Roger Assaf pour *Beyrouth, ma ville*.

¹⁶³ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, op. cit., p. 99.

une cause ». Il semble que dans *Beyrouth, ma ville*, à la différence du *Liban dans la tourmente*, Jocelyne Saab crée des images qui tentent non pas de définir les causes de probables et dramatiques effets, mais de présenter les effets pour remonter les liens invisibles qui mènent aux origines du drame. Les travellings s'enchaînent, à la fin du film, sur les routes détruites, le long des immeubles bombardés ; les images d'archives, dont l'écho persiste à l'oreille, rappellent ce qui a été perdu, comme pour mieux se souvenir de l'Eden perdu, afin de ne pas oublier la douleur que provoquent de tels événements. « Il faut terroriser les images pour que les hommes choisissent de les oublier »¹⁶⁴. Il a fallu retourner les images, recomposer la relation entre le voyant et le visible, pour montrer véritablement, « sans nuance »¹⁶⁵, la douleur de conflits absurdes qui dressent les uns contre les autres des hommes qui, à l'image, semblent pourtant savoir si bien vivre et survivre ensemble, dans le même rêve de paix.

Poétique des mots dans l'image

*Derrière le sacrifice aberrant et obstiné des vies volées, perce la nostalgie des mondes possibles que le monde réel fait voler en éclats, et derrière la nostalgie, la persévérance de nouveaux possibles.*¹⁶⁶

Roger Assaf, *Beyrouth, ma ville*.

Sortir du commentaire

*[Le commentaire de Jean Cayrol] indique que l'image du monde mise en jeu par le film procède d'un désir de conscience et que son dispositif repousse la configuration illusionniste dont l'archétype est donné dans le mythe de la caverne de Platon. Ici le mot vient toujours mettre l'image à l'épreuve du sens, de l'idée et inversement, le visible questionne sans cesse le fonctionnement du discours. L'écho des mots les uns par rapport aux autres, les ricochets entre eux dans le volume du livre et le temps de notre lecture sont transposés dans l'espace de l'image et dans le temps du film. Ainsi le texte voit alors que la durée du film énonce la phrase. Le texte du commentaire est rendu à la forme littéraire d'où il vient par le temps cinématographique et l'image se cristallise autour des points de sens fixés par des mots sur la surface indécidable et pourtant décidée, puisqu'elle est enregistrée, du monde visible.*¹⁶⁷

Hélène Raymond, *Poétique du témoignage*.

¹⁶⁴ Commentaire de Roger Assaf pour *Beyrouth, ma ville*.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, op. cit., p. 100.

¹⁶⁷ Hélène Raymond, *Poétique du témoignage. Autour du film Nuit et brouillard d'Alain Resnais*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 26.

L'évolution du langage cinématographique de Saab s'accompagne d'une évolution de son rapport au mot dans l'image. Si dans ses reportages de facture classique, son commentaire reste didactique, elle décide, dès *Beyrouth, jamais plus*, de faire parler l'image et de mettre l'imaginaire du spectateur au travail contre la banalisation de la guerre et la déshumanisation des situations de crise telles qu'on peut les voir dans les mass-médias. Ce nouveau rapport au texte est permis par l'adoption, en guise de commentaire, d'un texte poétique. Pour *Beyrouth, jamais plus*, et plus tard pour *Lettre de Beyrouth*, Jocelyne Saab s'adresse à Etel Adnan, auteure de *Sitt Marie-Rose*, que la cinéaste considère comme étant le texte le plus juste écrit sur la guerre du Liban.¹⁶⁸ Pour analyser cette prise en charge du mot, avant d'en développer les spécificités et la force qu'elle confère à l'image, il faut, une fois encore, établir une analyse comparative entre les reportages que Jocelyne Saab a tournés pour la télévision et les premiers reportages qu'elle a réalisés à titre personnel en s'affranchissant des règles de composition imposées par le format télévisuel, dès 1976.

Irak : la guerre au Kurdistan est un reportage de quinze minutes s'intéressant aux Peshmergas d'Irak, soutenus par l'Iran dans la guerre civile qui les oppose au gouvernement irakien baathiste. Elle écrit et lit le commentaire qui accompagne les images rapportées. Une voix-off nous explique donc de manière didactique, sur des images de destructions, que cette guerre est une guerre « qui fait le jeu des États-Unis et de l'Iran », et que « Bagdad craint de voir Téhéran s'assurer le leadership du Golfe »¹⁶⁹ ; une brève présentation de la situation irakienne permet de comprendre la rigueur des contrôles de sécurités auxquels sont soumis les journalistes et que l'on suit à l'image. Jocelyne Saab donne la parole à tout le monde ; le reportage est construit selon la structure classique d'un enchaînement d'images commentées et d'entretiens, destiné à rendre l'objectivisme attendu par la télévision. Elle questionne les arabes de la ville kurde de Kirkouk, pour qui la résistance kurde s'est développée comme un produit de l'impérialisme, qui aurait pour but de tuer le mouvement révolutionnaire arabe dans la région. Le commentaire associé à ces images est avant tout didactique. Le texte qu'elle propose et qu'elle lit, après le montage des images, domine les faits qu'elle expose, et ordonne totalement la vision du reportage ; cependant, aucun jugement n'est rendu. Le retour chronologique qu'elle fait dans son commentaire lui permet d'ailleurs de se situer, et de situer le spectateur, au-dessus des événements ; si « le 11 mars 1970, la paix semblait pourtant être scellée »¹⁷⁰, c'est donc que ces mouvements de révolte vont à l'encontre d'un processus pourtant engagé en faveur d'une unité nationale. Mais quelle unité, à quel prix ? Ces révoltes sont moins politiques

¹⁶⁸ Comme en hommage, elle a aussi fait appel à elle pour le texte de *One Dollar A Day*.

¹⁶⁹ Commentaire de Jocelyne Saab, *Irak : la guerre au Kurdistan*.

¹⁷⁰ Ibid.

qu'économiques ; la question du pétrole – dont les arabes irakiens refusent de partager l'exploitation – divise la population.

Ce problème est abordé par les arabes irakiens de Kirkouk eux-mêmes : il n'est pas question, pour eux, de partager ce pétrole qui pourrait fournir aux kurdes la possibilité de promulguer leur indépendance véritable, permettant ainsi à l'« impérialisme d'entrer en Irak »¹⁷¹. Cette parole rendue aux concernés fait que le commentaire ne se sent pas en droit de commenter les actions elles-mêmes ; celui-ci va simplement conclure sur les enjeux alors discutés :

La loi d'autonomie promulguée par le gouvernement irakien doit être mise en œuvre. [...] Mais aujourd'hui, l'exode des populations [arabes du Kurdistan] continue.¹⁷²

L'auteur du commentaire ne dévoile à aucun moment clairement son point de vue. Les images forment une unité parallèle au commentaire, qui se contente de nous livrer les seules informations nécessaires à une bonne compréhension de la situation, afin de nous laisser juges de l'entreprise menée par les deux camps en conflit. Un bref passage, au début du reportage, du côté des Peshmergas nous laisse entendre la sympathie de la cinéaste pour cette minorité opprimée, attaquée au napalm et dépendante des décisions des hautes autorités irakiennes ; cependant, ce n'était pas, en regard de la diplomatie de l'époque, le bon discours à tenir, et il ne reste au montage que peu de choses de son incursion en terrain ennemi. Cette neutralisation de l'opinion est renforcée par le discours énoncé : s'il n'empêche pas l'image – qui demeure forte, indépendamment de tout discours –, de parler et d'interagir avec le spectateur, le commentaire n'offre pas de regard particulier sur la situation, mais nous en livre la légende, avec la volonté pédagogique de nous communiquer l'inconnu.

C'est un traitement similaire du commentaire qui mène *Les Nouveaux croisés d'Orient* l'année suivante ; réalisé en indépendant et sorti en salle à Paris en première partie du *Liban dans la tourmente*, ce reportage de dix minutes met en lumière l'existence et les motivations d'un ancien combattant de la guerre d'Algérie, venu au Liban pour entraîner des troupes au combat. Portrait singulier d'un homme dont le cynisme se passe de tout commentaire, le film est néanmoins construit différemment, laissant une très large place au témoignage de cet homme qui veut tuer, qui admet préférer la violence aux vies humaines.

Le film débute sur une séquence d'entraînement militaire, menée par un Français. Le seul commentaire que se permettent Jocelyne Saab et son équipe est le suivant : « La guerre civile qui se déroule au Liban fait le plaisir de quelques-uns, mercenaires et autres professionnels de la guerre ». Le reste

¹⁷¹ Parole d'un arabe de Kirkouk, *Irak : la guerre au Kurdistan*.

¹⁷² Commentaire de Jocelyne Saab, *Irak : la guerre au Kurdistan*.

du film se concentre sur ce personnage d'« entraîné » qui a connu les guerres, et qu'on ne connaît que par ses propres témoignages :

« Dans la famille, nous avons ça dans le sang. »

« L'arme blanche c'est bien parce qu'elle est silencieuse. »

« On essaie de ne pas mourir, ne pas se faire tuer et de tuer (rires) au maximum pour honorer le contrat. Et puis on va se laver et on va dans des boîtes à femmes. »

« Aujourd'hui il n'y a pas de guerre, plus d'Indochine, plus d'Algérie, plus de guerre outre-mer. »

« J'aimais une fille, elle s'appelait Christine, et j'avais fait tatouer son nom, et puis un soir on s'est engueulés, et pendant que j'étais en train de lui faire casser la gueule, elle est partie avec un autre gars, donc j'ai tatoué un serpent autour de son nom. »

« J'aime tuer je sais pas pourquoi, j'ai appris et c'est une maladie. »

Si le commentaire de présentation s'avère très ironique et très critique vis-à-vis du personnage présenté, il n'offre pas de point de vue véritablement subjectif sur le sujet ; il laisse le spectateur, en le guidant par une mise en contexte, juger par lui-même ce portrait grâce à la présentation objectiviste qui est faite de cette situation.

L'analyse systématique de la construction du commentaire dans les premiers reportages de Jocelyne Saab permet de constater que le principal trait caractéristique de cette utilisation de la voix sur l'image est sa teneur illustrative. À partir des premières grandes destructions de Beyrouth, dès 1976, Jocelyne Saab adopte une autre approche du texte dans l'image, comme si les destructions des murs du monde de son enfance lui avaient fait prendre conscience du fait que, comme l'écrivait Pasolini, « faire du cinéma, c'est écrire sur du papier qui brûle »¹⁷³. Dans *Beyrouth, jamais plus*, la voix qui parle sur cette Beyrouth calcinée parle d'un ailleurs disparu, elle est « un regard sur les images en tant qu'images »¹⁷⁴. Plutôt que de parler de la guerre, le texte dialogue avec les images elles-mêmes, sans toutefois les illustrer : il leur confère une force expressive supplémentaire, transcende leur signification première.

Le commentaire de *Beyrouth, jamais plus* a été écrit par Etel Adnan, poétesse et artiste beyrouthine. Dans ses œuvres personnelles, elle a déjà écrit sur la guerre ; les images des Jocelyne Saab font écho à une sensibilité qu'elles partagent toutes deux. Dans *Beyrouth, jamais plus*, la voix est incarnée, elle traduit la subjectivité de ceux qui vivent les conflits, et qui tentent de retrouver une poésie sous les décombres des immeubles.

Il s'agit d'abord de rendre compte de l'état d'une Beyrouth détruite par les violences qu'elle subit. Sur un plan figurant une fenêtre d'un immeuble calciné, on entend :

¹⁷³ Pier Paolo Pasolini, « Être est-il naturel » (1967), in *L'Expérience hérétique*, op. cit., p. 216.

¹⁷⁴ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, op. cit p. 105.

Voici le trou de la haine. La colère emprisonnée dans une forêt de béton éclate en flamme. Le champ de bataille est la ville et chaque maison est une cible.

Ce citoyen vole une chaise pour s'asseoir ; mais devant quel nouveau désastre...

Dans ce passage, c'est le langage qui crée le point de vue porté sur l'image : dans le fait de nommer le visible, ce « trou de la haine » que figurent les restes de l'incendie d'un immeuble, permet au spectateur d'entrer, par le biais de cette image poétique, en discussion avec le réel projeté. Si l'image crée un imaginaire, il est ici doublé par le verbe. De la même manière que l'image gagne en profondeur grâce au texte poétique, le commentaire lui-même se donne à voir dans l'image de manière réflexive.

Mais au-delà des déchirures et par-dessus le son des tirs, Etel Adnan, par ses mots, offre une voix à des images qui étouffent, donne de la vie à des décombres :

Les combattants lisent Tintin alors que le malheur, comme dans les textes anciens, tombe du ciel. Les roquettes et les obus ont défoncé les toits sous leur pluie de fer. [Les enfants déshérités] pillent avec une sorte de recueillement. Tous les éléments d'un monde jusqu'alors défendu leur étaient accessibles. Il aura fallu la plus terrible des catastrophes du siècle pour que les enfants prennent à pleines mains les objets d'un luxe que les Beyrouthins importaient sans vergogne. Ces enfants sont les rois et les reines d'un jour dont parlent les poètes.

Dans un jeu surréaliste, Etel Adnan suscite chez le spectateur des associations d'idées inattendues qui permettent de proposer un regard différent sur une réalité généralement présentée comme morbide.

Ces cubes, ailleurs, eussent été des sculptures modernes. Ici, ce sont des blockhaus, qui bouchent le terrain, à l'image de l'horizon politique, lui-aussi bouché.

Comme pour dédramatiser la défiguration de la ville, Etel Adnan fait appel aux ressources de l'art et de l'histoire de l'art pour commenter son quotidien. Plus loin, elle se réfère explicitement à Magritte, dont elle adopte quelque peu, dans son texte, le jeu surréaliste :

L'Occident, qui a sa part de responsabilité dans le carnage, abandonne ses fauteuils à la mer, comme si Magritte était venu rôder dans les alentours.

Autour d'un fauteuil planté au milieu de la plage, des enfants jouent, s'amuse, malgré l'eau dangereusement polluée. Les images de Jocelyne Saab s'intéressent beaucoup aux enfants, y sont très sensibles. Le commentaire porte lui aussi un regard attendri sur ces jeunes démunis, qui cherchent des jeux dans les débris de la guerre. Il suffit de changer de point

de vue pour retrouver la joie de vivre, même au sein d'un espace en guerre ; la force du commentaire d'Etel Adnan est de proposer cet autre point de vue. Ainsi considéré, le pillage est pour les enfants « une sorte de foi dans l'avenir » ; il ne s'agit plus alors de jeu de misère mais de l'acquisition d'un luxe dont ils avaient jusqu'ici seulement pu rêver. L'imagination que le texte suscite sur l'image permet au spectateur non plus de se concentrer simplement sur l'image projetée, perçue de l'extérieur, mais de l'intérioriser, de l'interroger. Les possibles de l'image se voient ainsi démultipliés par le commentaire qui les accompagne :

Une sorte de poésie amère a remplacé l'insouciance qui régnait par le passé. L'insolite a démolit les choses ordonnées ; des millions de petits soleils jouent dans les vitres brisées.

Les images poétiques se succèdent, cherchent à voir ce qui peut se cacher derrière les choses, les choses détruites. De par cette subjectivité du regard projetée toute entière dans l'espace du film, et par ce point de vue très personnel, exposé dans l'image comme dans le commentaire, l'impact du documentaire a sur le spectateur un effet beaucoup plus puissant dans la mesure où ce dernier projette ses impressions subjectives sur l'arrière-fond historique posé par le contexte du sujet.

Le recours à la poésie pour rendre compte de la surréalité des images que propose Jocelyne Saab est adopté de la même manière, de façon sans doute plus dramatique néanmoins, dans un film comme *Beyrouth, ma ville*.

Les premières images du film figurent le drame en acte : les ruines de la maison de Jocelyne Saab occupent tout l'espace de l'image, et sont soutenues par les mots, énoncés non plus *a posteriori* d'un montage choisi mais au moment même de la prise de vue, par Jocelyne Saab elle-même :

Voilà, c'est ma maison. Ce qu'il en reste. Et je ne peux pas parler des autres, c'est cynique mais... [...] Au fond ce n'est pas grave parce que ce n'est [sic] que des murs après tout, et nous sommes tous sortis vivants. À compter le nombre de morts qu'il y a depuis quelques jours, d'une part à cause des bombardements, des Israéliens, des bagarres intérieures... Je ne sais pas, je me pose des questions, l'essentiel c'est de survivre, de vivre. C'est vrai que cette maison c'est la tradition, que ça me fait quelque chose au cœur, que c'est 150 ans d'histoire. C'est mon identité aussi. C'est comme pour tout le monde, c'est l'identité de tous les Libanais qui perdent leur maison, leurs biens. En plus comme on ne sait pas à qui se référer, on ne sait plus qui on est.¹⁷⁵

Le caractère aussi fort et aussi personnel de l'ouverture d'un documentaire destiné à la télévision a incité Jean-Marie Cavada, présentateur de l'émission dans laquelle celui-ci était diffusé, à s'excuser pour la subjectivité du document. C'est avec une grande force et une grande douleur qu'on parcourt avec Jocelyne Saab les restes de ce qui avait été l'une de ces

¹⁷⁵ Jocelyne Saab dans *Beyrouth, ma ville*.

belles maisons traditionnelles qui faisaient la fierté et l'histoire de Beyrouth. Cette ruine singulière, qui ouvre le film, est à l'image du pays dans son entier ; elle est aussi le point de départ d'une enquête sur les dégâts causés dans le secteur de cette maison perdue. L'équipe de réalisation part notamment à la recherche des enfants handicapés rescapés de l'incendie provoqué par les Israéliens du centre d'accueil dans lequel il résidait ; sur l'image de leurs corps décharnés, le commentaire se tait pour laisser place aux images, soulignées par une musique trouble qui crée une atmosphère particulière de bout en bout, provoquant chez le spectateur une empathie douloureuse empreinte de douceur à la vue de ces enfants en vie – souffrants, mais bien vivants. C'est le silence, aussi, qui fait toute la force de ce nouvel emploi du commentaire par Jocelyne Saab – la novation résidant précisément dans son non-emploi : lorsqu'on ne peut plus rien dire, il faut faire place à l'image. Ce silence atteste de la rupture entre le verbe et le monde ; « l'Histoire comme le récit et donc, le temps du récit, sont suspendus à cette rupture »¹⁷⁶, écrit Hélène Raymond à propos de *Nuit et Brouillard* de Resnais. Et ce silence, en effet, puisqu'il intervient à la suite d'un texte aussi subjectif que celui de Roger Assaf, renvoie le spectateur à sa propre empathie, engageant avec l'événement un rapport de conscience où il reste seul juge, seul capable de trouver les mots – si toutefois il en trouve.

Beyrouth, ma ville, tout en mettant l'accent sur le caractère absurde et dramatique de la guerre que subit le Liban depuis de longues années, insiste aussi avec force sur la vitalité qui anime malgré tout la ville :

Toutes ces images de la mort étaient tellement superposées qu'on ne voyait plus ces hommes accrochés à la vie avec tellement de passion qu'ils enfantaient la ville et lui donnaient une âme.¹⁷⁷

Sur ces images, l'expression poétique est indispensable pour rendre compte de cet élan vital qui anime les habitants de cette ville sinistrée. Comme on peut le voir dans de nombreux films réalisés après la guerre, qu'il s'agisse des paroles de femmes de *Perdu/Gagné* de Sirine Fattouh (2008) ou un film emprunts de témoignages comme *Le Dernier homme* de Ghassan Salhab (2006), la plupart des Libanais qui ont vécu la guerre ne se sont jamais sentis aussi vivants que pendant la période que leur pays s'obstine à désigner pudiquement sous le terme d'« événements du Liban ». Jocelyne Saab le reconnaît elle-même¹⁷⁸ : on trouve une raison de vivre à se battre pour sa vie. Selon elle, qui invoque la poésie comme « philosophie de vie »¹⁷⁹, il faut savoir développer son imaginaire pour « échapper à la réali-

¹⁷⁶ Hélène Raymond, *Poétique du témoignage*, op. cit. p. 26.

¹⁷⁷ Commentaire d'Etel Adnan dans *Beyrouth, jamais plus*.

¹⁷⁸ Entretien avec Jocelyne Saab, décembre 2013. Voir annexes.

¹⁷⁹ Ibid.

té »¹⁸⁰, c'est-à-dire pour survivre face aux drames que provoquent les conflits qui peuvent animer l'espace libanais à chaque instant. Cette importance poétique accordée tant à l'image qu'au mot rejoint les assertions de Bachelard dans *L'Espace poétique* lorsqu'il écrit :

Mais cette expression poétique, tout en n'ayant pas une nécessité vitale, est tout de même une tonification de la vie. Le bien dire est un élément du bien vivre. L'image poétique est une émergence du langage, elle est toujours un peu au-dessus du langage signifiant. À vivre les poèmes on a donc l'expérience salutaire de l'émergence. C'est là sans doute de l'émergence à petite portée. Mais ces émergences se renouvellent ; la poésie met le langage en état d'émergence. La vie s'y désigne par sa vivacité. Ces élans linguistiques qui sortent de la ligne ordinaire du langage pragmatique sont des miniatures de l'élan vital.¹⁸¹

Cette tension du texte dans l'image ne s'arrête pas aux reportages réalisés à Beyrouth, ville tragique de la cinéaste. Elle devient le langage signifiant de la réalisatrice. Dans *Égypte, la cité des morts*, qui dresse un portrait de l'Égypte en mutation, le commentaire est là pour exposer une situation pragmatique que les images, poétiques, contredisent. Dans ce film ayant pour sujet ce pays bouleversé par les événements politiques et économiques, il semble que l'histoire ait rompu toute correspondance entre les mots et les choses ; et si on sent l'amour et l'admiration profonde que la réalisatrice porte à cette ville du Caire, « mère du monde », qui a fasciné tous les pays arabes, on comprend que pour saisir l'ampleur des transformations qui traversent le pays, la réalisatrice doit laisser ses héros – trois personnages errants dans le cimetière auxquels elle s'intéresse particulièrement, « ceux qui relèvent la tête »¹⁸². Et la réponse proposée par Jocelyne Saab face à cette rupture a été, en 1977, alors que son propre pays est à feu et à sang, de donner la parole à des personnages insolites, fous, désœuvrés ou perdus. Ce discours atypique crée lui-même un nouveau rapport, une relation nouvelle entre l'image et le discours pragmatique de Jocelyne Saab qui se heurte au discours de tous les intervenants qui discutent les qualités d'une nouvelle Égypte, généralement applaudie, mais ici regardée avec douleur et pitié en regard de ce qu'elle provoque – la perte d'une civilisation, d'une histoire, que symbolise le cimetière de la Cité des morts, que Jocelyne Saab filme, fascinée.

Un tel usage du commentaire permet de revenir sur l'idée de l'impérialisme du texte posé par une voix off sur des images, comme on aurait pu le condamner dans les premiers reportages, ou du moins dans la pratique traditionnelle du reportage ; le texte lu, ici, n'a pas l'objectif de canaliser les images. Le texte ne domine plus l'image mais la complète, participe de sa polysémie ; indépendants l'un de l'autre, leur union offre au spectateur de nouvelles perspectives de lecture.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace* (1958), Paris, PUF, 1961 p. 17.

¹⁸² Paroles de la chanson de Cheikh Imam que l'on entend sur ces images dans le film.

Il y a dans cet accord intime du texte et de l'image, de la réflexion des mots et de l'apparition du visible, la marque d'une puissance au cinéma d'écrire l'histoire des peuples parce que le texte évoque les peuples et, dans l'image, le peuple est une inscription de l'histoire. L'enregistrement photographique du visible à un moment et en un lieu précis offre une possibilité de recueillir une inscription historique par la concordance des paramètres de temps et de lieu dans l'Histoire et dans la saisie photographique et cinématographique de l'instant. Grâce au montage qui est aussi la respiration du texte, le film parvient à recueillir l'instant et à le passer par le temps du texte pour faire apparaître l'histoire dans l'image du monde.¹⁸³

Le texte participe de cette écriture de l'histoire, dans la mesure où il offre un témoignage dont la puissance vient de la poésie par laquelle il est construit. Si, dans l'espace du désastre, « l'image comme parole ne peut plus être pleine »¹⁸⁴, le langage participe d'une mise en tension des images montées leur conférant du même coup de nouvelles significations.

Donner du geste et de l'air à l'image

*Ressort de la mise en scène, la séquence méconnaissance-reconnaissance que nous puis dénoue l'intrigue théâtrale, est aussi ce que le théâtre peut nous apprendre sur la théorie : on ne voit rien sans quelque'un pour nous le montrer.*¹⁸⁵

Antoine Hennion.

L'image poétique est pour Gaston Bachelard « essentiellement *variationnelle*. Elle n'est pas, comme le concept, *constitutive* »¹⁸⁶. Cette dimension « variationnelle » permet de ressentir l'image poétique à des degrés différents, et l'image poétique elle-même non pas de constituer mais de donner du geste et de l'air à une image¹⁸⁷.

Dans un film comme *Beyrouth, jamais plus*, la surréalité de la guerre est traduite dans le surréalisme des images et du texte. Jocelyne Saab détourne l'image comme on peut détourner le langage, s'emparant de nouvelles modalités d'expression, entre fiction et documentaire, pour donner corps et vie à des images dont on ne peut dire l'horreur. Le texte maintient une distance dans la relation des images captées aux images projetées. Avec le choix d'une poétique du mot, le film ne prend plus seulement la parole ; il ne cherche pas à dire la vérité, mais l'accentue, lui donne corps. Avec le mot, Pierre Fédida explique que l'image est animée d'un « souffle indistinct » :

¹⁸³ Hélène Raymond, *Poétique du témoignage*, op. cit. p. 30.

¹⁸⁴ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, op. cit., p. 96.

¹⁸⁵ Antoine Hennion, « Esthétique populaire ou théâtralité théorique ? », op. cit. p. 253.

¹⁸⁶ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, op. cit. p. 10.

¹⁸⁷ Référence au titre de l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Minuit, 2005.

On dirait alors que ce qu'on appelle image est, un instant, l'effet produit par le langage dans son brusque assourdissement. Savoir cela, ce serait savoir que, dans la critique esthétique comme dans la psychanalyse, l'image est arrêt sur le langage, l'instant d'abîme du mot.¹⁸⁸

La poésie met le langage en état d'émergence dans l'image cinématographique. L'importance du geste poétique a été particulièrement bien perçue par Jocelyne Saab, qui parcourt la thématique de la poésie dans la plupart de ses films de fiction par la suite. Dans ses fictions, au-delà de l'écriture poétique des dialogues et des discours, la poétique prend corps, figure humaine ou graphique, dans l'image. La figure de Karim, artiste et poète dans *Une vie suspendue*, ouvre la voie à une incarnation de la poésie dans les personnages fictifs de Jocelyne Saab. Lui fait de la calligraphie, écrit des choses que Samar ne comprend pas, crée avec ses mots des images, qui lient l'art et le monde. Il possède cette caractéristique qu'a le poète de maîtriser le langage – plusieurs langages, même : le français, l'arabe, et la langue de l'amour, qui n'a pas besoin de mots écrits ou lus pour se faire comprendre. Il a également cette finesse d'observation et d'interprétation qui marque la sensibilité du poète : devant une Samar fascinée par son travail artistique, il remarque que c'est le père de la jeune fille, constructeur et réparateur de maisons, qui est le véritable artiste, celui qui sait créer en temps de guerre, qui tente de rendre à la ville sa beauté. Cette sensibilité du monde lui permet de ne pas sombrer dans la mélancolie, et de voir dans ce que lui offre le monde ce qu'il peut y gagner : c'est peut-être précisément dans cela qu'est né son attachement pour Samar.

Peut-être peut-on voir, quelques années plus tard, dans la figure de Monsieur Farouk, un autre poète ; à sa façon, le vieux cinéophile d'*Il était une fois Beyrouth*, qui ne vit qu'à travers des citations de vieux films et par procuration de ses acteurs préférés, incarne la poésie d'un temps passé, la poésie que les autres ont écrites doublée d'une poésie de l'image que les mots ne peuvent traduire. Plongé lui-aussi dans un monde imaginaire, il perçoit le monde réel qui l'entoure avec d'autres yeux, le regard perdu vers une ligne d'horizon beaucoup plus lointaine, ou dégagée que ne le font d'autres citoyens, marqués par la guerre, les destructions et les malheurs de la réalité dramatique à laquelle ils sont confrontés.

Mais c'est dans *Dunia* que le poète s'incarne de la manière la plus explicite. La jeune héroïne cherche à découvrir l'amour et ses émois dans une littérature arabe classique qui valorise le sentiment et ennoblit l'érotisme. C'est la rencontre fortuite de Bachar qui va l'aider dans ses recherches ; spécialiste de la poésie soufie, il est condamné par ses pairs universitaires

¹⁸⁸ Pierre Fédida, « Le souffle indistinct de l'image », in *Le Site de l'étranger*, Paris, P. U.F., 1995, p. 188. Dans son ouvrage, Fédida file la métaphore de l'obscurité produite par le langage sur l'image muette. Ici, il s'agit de mettre en lumière le voilement et la révélation de l'image mouvante par les souffles qui l'animent, notamment la voix du narrateur.

pour avoir publié l'édition complète des *Mille et une nuits*. Jocelyne Saab souligne par là la difficulté d'être poète dans un monde étriqué par des mentalités rigides ; mais elle en souligne aussi la valeur, puisque dans le film, Bachar est comme un guide spirituel pour Dunia, si, comme elle le dit, « les relations charnelles permettent d'accéder au sentiment mystique ». Bachar éprouve la poésie, et tente d'enseigner à Dunia comment l'éprouver à son tour : les longues séances de lecture qu'il mène avec elle matérialisent exactement cette idée de souffle dans l'image : c'est à Dunia d'insuffler au texte toute sa puissance et sa vérité en le disant, et c'est ainsi qu'elle parviendra à donner vie et plaisir à son corps. Ressentir la poésie du texte permet de percevoir du geste et de l'air dans l'image, comme on perçoit la présence au monde de Dunia lorsqu'elle éprouve son texte, qu'elle le vit pleinement. La figure de Bachar semble la métaphore du rôle de la poésie dans l'image chez Jocelyne Saab : elle ouvre l'imaginaire d'un texte et guide sa lecture pour qu'elle puisse déployer des représentations personnelles pour le lecteur ou le spectateur qui les perçoit. Son projet, lui-même – republier les *Mille et une nuits* dans leur édition originale, complète – participe de cette idée d'un voyage nécessaire dans l'imaginaire pour consoler ses peines et éclairer ses désirs ; c'est par la poésie des mots que la conteuse Shéhérazade elle-même subjugué son géôlier et le tient en haleine chaque nuit.

À travers toutes ces figures, la cinéaste prouve que l'imaginaire de chacun s'enrichit au contact des œuvres et des artistes : le partage émotionnel qu'offre l'art permet de percevoir toutes les nuances et les subtilités d'une réalité. Cette idée trouve sa pleine illustration dans *What's Going On ?* qui semble n'être construit qu'autour de celle-ci, précisément. En effet, la figure du poète est omniprésente ; l'histoire suit le cheminement imaginaire d'un auteur en mal d'inspiration. Juché en haut d'un immeuble dominant Ain el-Mreisse à Beyrouth, dominant la mer, le ciel, la ville, il tente d'écrire l'histoire d'un amour à cœur ouvert. Il crée ses hommes avec ses mots, de la même façon que Dieu a créé les siens avec ses mains. L'idée de la poésie comme créatrice d'univers trouve ici sa pleine exploitation, puisque c'est dans l'univers créé d'un homme que nous engouffrons. Les personnages circulent, pétris de poésie, les livres se bousculent sur le chemin du jeune homme qui cherche l'amour. Et c'est effectivement au contact des autres, des femmes qu'il croise, des mots qu'il rencontre, qu'il va trouver le chemin de sa sensibilité et sa philosophie. Homme curieux, toujours agité et pressé d'en découvrir davantage, Nasri croise des artistes, des danseuses, des poètes, des femmes pleines de leur féminité parce qu'elles ont intégré la poésie de la vie. C'est au contact des livres, que cette poésie et cette vie que les femmes transmettent aujourd'hui à cet homme en quête de poésie, qu'elles semblent avoir construit leur identité ; et c'est de tous ces livres, de toutes ces lectures de l'écrivain qui les crée, qu'elles sont en effet pétries. *What's*

Going On ? est ainsi de bout en bout un chant poétique et une ode à la poésie comme remède à la douleur, comme renaissance ; par la poésie, l'écriture poétique, l'écrivain peut recoudre ce cœur blessé, posé à nu sur le bitume, déchiré mais toujours battant, comme témoignage de vie possible, même dans les situations les plus critiques.

L'incorporation de la poésie dans ses films de fiction semble révélatrice de l'importance accordée par Jocelyne Saab à ce langage, « toujours un peu au-dessus du langage signifiant »¹⁸⁹. La matérialisation de la figure de l'artiste ou du poète fait écho à la transformation du langage cinématographique de la réalisatrice à partir de 1976 ; on y ressent les stigmates de la guerre, ainsi que la recherche d'une nouvelle économie figurative et discursive pour parvenir à traduire celle-ci, à en témoigner, à s'en échapper. Mais bien au-delà d'une simple incarnation de la guerre, que simplement l'incarner, la poésie fait empreinte dans ses films, particulièrement dans ses films de fiction, entièrement construits ; elle fait figure, tant dans la structure de l'ensemble du film que dans l'image elle-même.

Mais le langage poétique, et le cas des exercices de lecture de Dunia l'illustre clairement, n'est pas un langage inné ; il se gagne, il s'apprend. Son inscription dans l'image ou dans l'espace du film nécessite le même apprentissage. Ce rite initiatique est très présent dans *Une vie suspendue*. L'artiste calligraphe Karim maîtrise la lecture et l'écriture de l'arabe comme du français ; en d'autres termes, il maîtrise le langage et la poésie d'un bout à l'autre, dans un sens comme dans l'autre. Ce n'est pas le cas de Samar qui ne parvient pas à écrire, ni les lettres dans l'ordre, ni son nom dans le sable. Elle ne sait pas non plus lire les caractères stylisés de Karim, ce qui ne l'empêche pas de développer son propre imaginaire autour du geste calligraphique de celui qu'elle aime. L'inscription de la poésie dans l'image apparaît donc dans ce film, où le langage et la poésie doivent retrouver leurs marques pour s'affirmer contre la douleur de la guerre, davantage comme un obstacle à la communication ; blason inaccessible, le mot calligraphié signifie beaucoup plus que ce que son dessin semble exprimer (on réentend Samar s'exclamer « C'est ce qu'on voit quand on ferme les yeux, après avoir fixé le soleil : des étoiles de toutes les couleurs, rouge, jaune, vert, et des papillons de feu »), mais il faut encore travailler son langage pour obtenir la clé qui permet d'y accéder pleinement.

Hymne à la joie, et vœu de mémoire, *Il était une fois Beyrouth* aborde le sujet de la poésie par un biais tout à fait différent. Quittant la poésie comme langage articulé, signifiant et hermétique à celui qui n'y est pas sensible, *Il était une fois Beyrouth* propose sa poésie dans la structure qui le construit. Leila et Yasmine voyagent dans l'histoire de la ville à travers les œuvres qui l'ont représentée ; le film est construit comme une série de petits contes, insérant, par chapitres, des cartons pour situer le contexte de l'histoire :

¹⁸⁹ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, op. cit. p. 17.

1914 : Leila and Yasmine play a trick with Mr. Farouk

1950 : Leila and Yasmine meet two handsome young men

Les histoires s'enchaînent, les jeunes filles entrent dans les films comme si elles en étaient les héroïnes ; elles reconstruisent une histoire et font du passé de Beyrouth un conte d'une poésie que l'on perçoit dès les origines de l'histoire : c'est pour leurs vingt ans que ces deux jeunes femmes rejoignent le Monsieur Cinéma libanais pour découvrir, dans une vieille salle de projection animée par un jeune garçon de six ans l'histoire de leur pays à travers le cinéma. Ce conte réjouissant et plein d'une bonne humeur contagieuse restitue lui aussi, à sa manière, leur place de premier choix à l'art et au langage.

Dans *Dunia*, l'expression figurée de la poésie se fait dans la discrétion ; d'un côté, la publication des *Mille et une nuits* est condamnée, de l'autre, les poèmes personnels que Dunia rédige sur l'amour sont cachés dans un tiroir dès qu'une présence se manifeste. Il est difficile d'assumer et d'exposer au grand jour ce qui est interdit ; créer, déjà, est néanmoins une marque de révolte. L'écriture comme preuve de liberté contre la censure ; c'est également contre la censure et pour éviter de se montrer trop militante que Jocelyne Saab a choisi d'adopter, après *Les Enfants de la guerre* c'est-à-dire pour *Beyrouth, jamais plus* une écriture poétique, tout aussi explicite et même, véritablement, plus significative¹⁹⁰. La poésie permet de dire des choses qu'on ne pourrait pas exprimer autrement ; et sa figuration à l'image marque son inscription dans l'éternité, l'idée qu'en s'engageant à employer la poésie et tout ce qu'elle implique de symboles et de polysémie, il est impossible de revenir en arrière comme le pouvait Samar dans *Une vie suspendue*, alors qu'elle cherchait encore dans le sable sa voix pour manier un langage qui n'était pas le sien. C'est ainsi un adieu définitif que Dunia trace sur sa robe de mariée, dans une calligraphie d'une beauté émouvante en soi ; une telle inscription au sein du champ du visible d'une pensée qui dépasse l'invisible a des airs de manifeste à la liberté.

L'expression matérielle du signe poétique est un élément omniprésent dans *What's Going On ?* De l'écrivain qui rédige dans un grand cahier l'histoire de son roman, des livres qui parsèment toutes les images du film, des caractères tracés dans ce grand livre de l'histoire laissé à l'air libre et dont Khoulood fait son lit, jusqu'au geste graphique de ce même homme, Nasri, que l'on suit, en quête de poésie et d'amour, chaque image se trouve marquée du sceau de la figuration poétique.

Que la page du livre soit blanche ou couverte d'encre, elle appelle, de par sa nature même, l'expression graphique de la poésie. Les pages blanches du livre que tient l'écrivain n'attendent que le mot juste. Lui et son livre vierge apparaissent comme présence démiurgique dans

¹⁹⁰ Entretien avec Jocelyne Saab, décembre 2013. Voir annexes.

quelques scènes, presque surréalistes, de son imagination, comme dans cette séquence où le jeune héros de son livre court, d'avant en arrière, autour de la place de l'Etoile et se heurte à son auteur, présent livre en main mais la page toujours blanche, ou ces scènes dans l'ensemble thermal avec la danseuse Khoulood, n'attendent que le mot juste ; Nasri, lui, a déjà trouvé des mots à écrire : « Blessé quelqu'un, c'est entrer par effraction dans son intimité. Chacun devient pour l'autre une relation dangereuse, chargée d'histoire », écrit-il sur le rebord d'une fontaine, entouré de nature. Il s'empare à nouveau du pouvoir de la plume pour écrire « Qu'est-ce qui se passe ? » sur le bras de Lilith, qui lui répond, faisant surgir à son tour le graphisme de la poésie dans l'espace de l'image : « sois en retard, homme fougueux ». Ce sont les paroles d'une chanson qui s'élève, au même moment : comme la chanson de Lilith, dont le personnage trouve après avoir rencontré son interprète, la version graphique, dans un livre posé sur son chemin, les paroles semblent devoir être tracées pour se développer dans toute leur dimension. Du verbe à l'image et de l'image au verbe ; cette composition de la relation image/son se lit dans une affirmation d'un langage bivalent dont il ne faut plus séparer les propriétés. Affirmer sa capacité à maîtriser le langage poétique signifie désormais s'affirmer dans l'image, tant dans l'espace du visuel que dans l'espace du sonore.

L'importance du son dans les films de Jocelyne Saab dépasse en effet celle de la parole dite. Au-delà du travail sur l'arrière-plan sonore développé dans ses films documentaires, la cinéaste accomplit dans la plupart de ses films un travail remarquable sur la musique. *Beyrouth, ma ville* permet de démontrer la dimension centrale de l'arrière-plan musical pour la création d'une atmosphère spécifique : le ton de la mélodie et l'espace qu'elle occupe informent une certaine lecture de l'image perçue. Dans le film, la musique intervient après l'image de deux drames, filmés dans le silence : le constat de destruction de sa maison d'enfance par Jocelyne Saab, puis sur les visages et les corps blessés des enfants rescapés d'un hôpital détruit par les Israéliens. Au changement de plan, une musique lancinante au saxophone accompagne le commentaire de Roger Assaf, sur les images d'une vieille dame réduite à fouiller dans les poubelles pour pouvoir se nourrir. Ce saxophone, aux sanglots dans la voix, participe du constat de désolation de la situation vécue par les Beyrouthins. Le même saxophone souligne la projection d'une Beyrouth détruite, annihilée par les bombes. Mais lorsqu'il s'agit de parler de la vie qui fourmille malgré tout à Beyrouth, accompagnant l'image de ces femmes qui font la lessive, de ces enfants qui jouent, de ces cyclistes qui parcourent la corniche, c'est à une musique traditionnelle, arabe, chantée par une femme, une musique emplie de vitalité et de bonne humeur qu'elle a recours. Jocelyne Saab joue sur l'émotion du spectateur par le biais de la musique autant que par les mots : les sons étranges, qui rappellent d'un certain côté la musique concrète, et qui accompagnent les images de ces

corps d'enfants amaigris, détruits, soulignent l'horreur et l'absurdité d'une guerre qui semble ne jamais pouvoir finir.

Les paroles des chansons choisies sont, elles aussi, significatives en soi. La chanson d'une jeune femme, qui répète inlassablement « Nous ne quitterons pas Beyrouth, ça fait trente ans que j'y suis. J'ai trente ans », accompagne par exemple le commentaire suivant :

On disait : je suis de Beyrouth Ouest, et pour une fois au moins on avait un langage et un comportement qui dépassaient les normes étroites des petites communautés, on pouvait être chiite ou chrétien, juif ou sunnite, Libanais ou Palestinien, l'être vraiment, fidèlement, tout en étant aussi dans le même temps et dans le même espace quelqu'un de Beyrouth Ouest, où se vivent les formes d'une société possible, celle d'un certain rêve arabe, désirs inachevés d'un peuple condamné. Beyrouth agonisante avait les traits de l'utopie. Être Libanais et Arabe c'était possible. Juif et Palestinien ça existait. Musulman et progressiste ça se faisait. Femme et chef, ça se trouvait. Anarchiste et organisé, c'était courant.¹⁹¹

Pris ensemble, ces deux discours apparaissent plus significatifs encore ; il ne s'agit pas de quitter son pays, et le communautarisme n'a plus sa place lorsqu'on en est arrivé au point de risquer de perdre ce qui permet de vivre bien : le bien-être humain d'une communauté. La musique, en soi et grâce à sa poésie intrinsèque, ouvre donc elle aussi une perspective remarquable dans l'espace du film.

Faire passer le message du film par l'image, la poésie et la musique qui l'accompagnent est par ailleurs le pari manifestement gagné de *What's Going On?* Le film comporte très peu de dialogues ; les personnages ne communiquent qu'avec les yeux, les gestes et la musique – ou la poésie lue. La forte présence de la musique dans ce film est un élément majeur de l'organisation de ce dernier film, de la présentation des personnages et de leurs ambitions, dans la mesure où le texte mis en musique est tout particulièrement expressif. L'élément qu'il paraît central de bien saisir dans ce film est la façon dont la musique communique ce qu'elle veut dire, autrement dit la manière dont la voix des personnages se noue avec le rythme de la musique. Chaque personnage possède son thème : le thème de l'écrivain est une mélodie au piano, dont les quelques premières notes, tout au long du film, rappellent sa présence. Lilith chante elle-même son thème, Khoulood danse sur la musique de son cœur mêlée au métronome qu'elle ne quitte pas, comme s'il assurait la mécanique de son cœur. Les cultures se mêlent dans une idée pure et naturelle de la vie, lorsqu'est jouée la chanson *Sabali* d'Amadou et Maryam ; Lilith chante la patience, le cœur de Khoulood semble se battre, comme elle, pour son amour et son amour de la vie. Les personnages naissent du rythme de la

¹⁹¹ Commentaire de Roger Assaf pour *Beyrouth, ma ville*.

plume de cet écrivain, qui en leur donnant un corps, écrit aussi la musique de chacune de leur vie. La musique est donc de bout en bout partie prenante de l'image, elle est le cœur qui permet à l'enveloppe charnelle de se mouvoir, à la parole de naître.

Transcender le langage par l'art – la poésie, la musique, la danse-, tel est l'enjeu de *Dunia*. Les choix opérés pour ce film sont ceux d'un retour aux sources, tant du point de vue de l'histoire de la littérature poétique que du côté de la danse ou de la musique, pour équilibrer les problèmes de société posés dans le film (condition des femmes, problème de l'excision, problème de la censure) avec les sources d'une civilisation arabe exposée dans sa plus grande beauté.

Corps et liberté

Le corps de la cinéaste comme affirmation de soi

Le mot « corps », son danger, combien facilement il donne l'illusion qu'on se tient déjà hors du sens, sans contamination avec conscience inconscience. Retour insidieux du naturel, de la Nature. Le corps est sans appartenance, mortel, immortel, irréel, imaginaire, fragmentaire. La patience du corps, c'est déjà et encore la pensée.¹⁹²

Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*.

*Pour VIVRE il faut avoir un corps,
qui a eu l'idée du corps
à se constituer et à se faire
qui a compté sur autre chose que le
hasard, un « Dieu » pour s'être fait
un corps ?*

*Non, le corps, on se le fait soi-même ou alors il ne vaut pas et ne tient pas
et il vient du mérite et de la qualité,
il vient des actes faits.¹⁹³*

Antonin Artaud, *Lettres sur Pour en finir avec le jugement de Dieu*.

Jocelyne Saab filme le monde qu'elle habite, tel qu'il est et, dans toute sa tragédie (*Beyrouth, jamais plus, Lettre de Beyrouth...*), tel qu'elle voudrait qu'il devienne, avec tous ses espoirs (*What's Going On?, Strange Games and Bridges...*). Mais ce monde dans lequel se déploient ses films est peuplé d'individus, de corps, dont elle s'ingénie avec empathie à révéler les interactions. Par sa manière de traduire les échanges entre les personnes – entre elles ou avec elle –, la cinéaste manifeste son engagement auprès des plus démunis, sa critique des acteurs du malheur de la guerre, et témoigne par là de sa perception d'un réel qui passe avant tout par un rapport humain établi dans les situations qu'elle filme.

Dans *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Christian Lallier affirme que :

Filmer le réel suppose de dépasser la seule figuration de l'action afin de percevoir les formes de représentations par lesquelles les individus se reconnaissent eux-mêmes engagés dans une même situation [...] En résumé, représenter une action par l'observation

¹⁹² Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Minuit, 1980, p. 77.

¹⁹³ Antonin Artaud, « Lettres sur Pour en finir avec le jugement de dieu » (1947), in. *Œuvres complètes XIII*, Paris, NRF Gallimard, 1974, p. 271.

filmée suppose de rendre compte des formes d'interactions qui y sont à l'œuvre et qui en composent le mouvement.¹⁹⁴

Dans le cas des premiers reportages de Jocelyne Saab (*La Guerre d'octobre*, *Le Refus syrien*, *Le Front du refus*, *Les Nouveaux croisés d'Orient*, *Les Enfants de la guerre*) comme dans les suivants (*Beyrouth, jamais plus*, *Lettre de Beyrouth*, *Beyrouth, ma ville*, *Égypte, la cité des morts*), il apparaît que la caméra de Jocelyne Saab capte, à travers les interactions à l'œuvre entre les individus ou par sa simple présence face à un corps agissant, la circonstance singulière qui va rendre compte du sujet qu'elle développe.

Comment Jocelyne Saab saisit-elle les individualités à travers la manière dont elle rend compte de leur corporéité et de leur relation à autrui ? Les images du *Front du refus*, précoces et rares, permettent déjà de percevoir, grâce à l'attention portée au maintien de ces corps dressés de soldats, l'ambition de Jocelyne Saab d'un perpétuel retour à l'homme, aussi violentes que soient les circonstances. Ici, la recherche du geste naturel tente de retrouver ce qui fait de ces commandos des rassemblements avant tout humains. Après à quelques plans sur les rangs de miliciens évoluant avec une gestuelle dictée par les commandements des entraîneurs, la cinéaste s'attarde sur la nonchalance de l'homme qui marche, dans cette « base creusée sous les territoires occupés »¹⁹⁵, sur le désordre du groupement humain de ces individus qui « apprennent à lire les cartes stratégiques », les gestes naturels de ces hommes qui communiquent. La caméra s'attarde souvent sur les mains de ces personnages masqués, seules dévoilées et mobiles, encore libres. Loin de montrer des machines de guerre, Jocelyne Saab, par sa manière de filmer ces corps vivants, rappelle qu'en-deçà de l'idéologie qui les anime, il s'agit malgré tout de jeunes hommes dont l'innocence a été ravie par la guerre. Proche des visages, la caméra mobile suit les mouvements des soldats ; et du fait de cette mobilité, les gestes de chacun paraissent moins dictés qu'une expression manifeste d'un acte libre.

On voit ces soldats manger, danser, le keffieh palestinien noué autour des hanches pour souligner le mouvement vital qui les anime dans la chorégraphie ; par-delà le caractère extrémiste de l'idéologie pour laquelle ils se battent, Jocelyne Saab choisit de rendre la vie et de rappeler l'essence d'une jeunesse que la guerre a perdue, une joie de vivre que les stratégies politiques transforment en chair à canon.

En filmant les corps de cette manière, en s'autorisant un recul dans l'image qui ne pourrait être permis dans le commentaire, Jocelyne Saab nous présente une situation qui dépasse le document informatif pour offrir au spectateur la figuration d'un phénomène à saisir, celui-là même où se cons-

¹⁹⁴ Christian Lallier, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, op. cit., p. 13.

¹⁹⁵ Ibid.

truisent les logiques de la guerre, les relations de pouvoir et de nouvelles formes de coopération. Elle ne se contente pas de filmer des milices en formation comme elle l'illustre, avec une certaine forme de cynisme, dans *Les Nouveaux croisés d'Orient*, ou avec compréhension dans des films comme *Le Refus syrien* ou *La Guerre d'octobre*. Elle rend également compte de l'entraînement de ces jeunes hommes comme une circonstance d'engagement, ici contre l'occupation des territoires palestiniens, dans laquelle chacun choisit sa propre représentation (par exemple, masqué ou non, dansant ou non). Par ailleurs, les problématiques de figuration du corps travaillées dans *Le Front du refus* recouvrent celles poursuivies dans *Les Enfants de la guerre*, et c'est peut-être pour cette raison que le film a tant dérangé : contre la fabrication d'une nouvelle chair à canon au service de causes dont ils ne maîtrisent pas les enjeux, Jocelyne Saab filme dans leurs jeux à la fois le traumatisme et la vitalité de ces jeunes enfants, à qui la guerre ne laisse pas l'occasion de profiter de leur jeunesse. De tels choix cinématographiques renvoient à la réflexion de Jean-Louis Comolli sur le cinéma :

C'est qu'il y va de l'engagement du corps et de la parole, en même temps que des actes et des idées. Documentaire ou non, le cinéma filme d'abord les corps, et s'il s'agit de paroles, de pensées ou de principes, il les filme *incarnés*.¹⁹⁶

Néanmoins, les conclusions auxquelles aboutit Jean-Louis Comolli concernent la virtualisation du corps par la télévision, provoquée par une démultiplication de la parole politique dans des corps différents dont l'échange avec la caméra est « ritualisé, accentué, canalisé »¹⁹⁷. Et c'est bien, semble-t-il, contre cette « gazéification du corps politique »¹⁹⁸ que lutte Jocelyne Saab et contre laquelle elle s'émancipe de la télévision pour proposer une nouvelle perception documentaire de la réalité qu'elle traverse ainsi que des corps qu'elle rencontre.

La manière dont elle filme à partir de 1976 fait de ses documents des documents remarquables. Jocelyne Saab tourne comme si la caméra était une extension de son corps ; elle affirme le travail du regard, interagit subjectivement avec les situations filmées, pose avec son image une main bienveillante sur l'épaule des personnages qu'elle croise dans son exploration de l'espace, qu'il s'agisse de Beyrouth, du Caire et sa Cité des morts, ou du Sahara. Puisque « pour inventer quelque chose, il faut avoir un corps »¹⁹⁹, il s'agit de voir le film en regard de l'impact que la situation ob-

¹⁹⁶ Jean-Louis Comolli, « Affinités électives - Cinéma documentaire et corps politique » in. *Voir et pouvoir. L'Innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004, p. 287.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Marc-Alain Descamps, *L'Invention du corps*, Paris, PUF, 1986, p. 9.

servée produit non seulement sur le filmé et le spectateur, mais également sur le filmeur et le corps du filmeur lui-même.

Cette présence hors-cadre du corps du filmeur est évidente dans les films réalisés sur Beyrouth (*Beyrouth, jamais plus ; Beyrouth, ma ville*), mais on la saisit également dans un film comme *Égypte, la cité des morts*, réalisé en pleine période de guerre civile libanaise, en 1977, et présenté à travers un regard très sensible, à la fois plein d'amour et de désillusion.

La séquence d'ouverture atteste directement le corps de la cinéaste, présente auprès de la foule accompagnant un cortège funéraire. Les regards caméra se multiplient, mais la caméra reste fixe devant cette foule qui s'éloigne, comme pour rester en accord avec le sujet de son image. Ces regards adressés à la caméra ne sont plus là pour illustrer un état de fait mais construisent en soi ce fait ; la cinéaste évite les discours qui fournissent la ligne conductrice du reportage traditionnel, elle se concentre sur des corps, qui parlent ou qui se taisent, et dont les gestes traduisent toujours l'interaction du corps filmé avec le corps filmeur. La séquence suivant la procession funéraire propose en effet un plan sur une fillette, souriante, qui parcourt le cimetière d'un pas vif, en s'exclamant « Bakchich, bakchich ! ». Le mouvement de l'image, qui d'abord cherche dans l'espace ce petit personnage, traduit la présence du corps filmeur, qui épouse le rythme des déplacements du corps filmé pour le garder dans le cadre, comme on se déplacerait pour ne pas perdre quelqu'un de vue. Le jeune personnage regarde la caméra droit dans l'objectif, travaille devant lui ses numéros, interagissant en réalité avec le corps que prolonge la caméra. D'autres corps, ensuite, traversent l'écran. Ce sont les corps du peuple égyptien que le regard de Jocelyne Saab suit dans les rues désertes autour du cimetière. Des silhouettes, des visages, des femmes voilées de noir qui saluent joyeusement la caméra, ou sans doute plutôt le corps filmant qui les fixe. La caméra ne s'abstrait pas de la situation, refuse les effets de transparence ; sa présence est manifeste, mais pas artificielle ; elle étonne, questionne. Et lorsque cet homme, abandonné par ses parents lorsqu'il était enfant, s'avance vers elle pour lui raconter son histoire, on ne lui demande pas de défendre un point de vue, c'est l'incarnation de son histoire qui nous apparaît à l'image. L'image s'attarde ensuite sur les foules du Caire, sur les familles, sur les mains de celles qui les font vivre en s'occupant des enfants, lavant le linge, tissant des toiles. Le geste des mains et les gros plans sur les visages nous placent dans l'intime du quotidien de ces Égyptiens.

Lorsqu'il s'agit de montrer en revanche les privilégiés parmi les plus aisés de la société, la caméra se fait plus incisive ; elle capte dans les visages la glotonnerie de certains hommes d'affaire, la crème pâtissière au coin des lèvres, le maquillage trop présent des femmes embijoutées. Les regards adressés à la caméra sont ici furtifs, gênés. Les corps sont ici montrés dans leur opulente vanité, sans tendresse, d'autant que leur image précède un

retour sur cette enfant très libre qui parcourt en sautillant les allées du cimetière, revenant vers la caméra un grand sourire aux lèvres. La proximité du corps filmant et de son regard avec ces femmes qui trient les déchets pour survivre, d'une part, et avec ces enfants qui s'amuse avec la complicité de la caméra au milieu des détritiques, d'autre part, souligne l'engagement de Jocelyne Saab au service de ces populations oubliées de ce grand mouvement de modernisation qui agite l'Égypte.

Dans *Le Bateau de l'exil*, Jocelyne Saab livre un film centré presque davantage sur la traversée de la cinéaste invitée sur l'Atlantis qui conduisit Arafat du Liban en Grèce que sur le chef de l'OLP lui-même. Les premiers mots de Jocelyne Saab sont à la première personne ; elle raconte :

Lorsque j'ai embarqué le 30 août 1982 sur l'*Atlantis*, j'ai suivi le chef de l'OLP et son état-major dans leur nouvel exode. [...] Étrange croisière hors du monde et hors du temps. Aux premières heures du voyage, tout a l'air irréel.²⁰⁰

Yasser Arafat est montré comme une idole, un symbole. Le portrait que l'un des soixante Palestiniens embarqués à bord de ce navire de l'exil brandit à bout de bras apparaît longuement à l'image ; l'homme lui-même semble difficile à atteindre, enfoncé dans un silence méditatif ou entouré d'hommes et de femmes qui le sollicitent. Un bref entretien lui permet de témoigner de son optimisme et de ses espoirs – « Je préfère laisser parler les actes parce que les actes parlent plus fort. Je compte surtout sur la lutte de mon peuple. [...] Je suis un combattant de la liberté dans la résistance palestinienne »²⁰¹ - mais il préfère passer les quarante-huit heures de voyage auprès de ses hommes. Jocelyne Saab est donc libre de se promener, et si elle n'apparaît pas à l'image, c'est à travers ses yeux que l'on regarde la mer, avec ses mots que l'on interroge ces hommes :

Je demande à un des passagers sa nouvelle adresse permanente. Il me répond : Mer Méditerranée.²⁰²

Ses mouvements sont les nôtres. Pour la première fois, on sent une certaine timidité dans l'image de Jocelyne Saab, qui n'ose pas interagir avec ces hommes dont elle respecte tant le combat et dont elle partage le bateau apatride comme elle l'aurait fait dans son pays ou, plus largement, dans le monde qu'elle connaît si bien, et qui s'étend des terres du Sahara à celles de l'Irak. Elle se glisse dans les cales du bateau pour tourner quelques images du chef des Palestiniens, respectueuses, témoins, mais non intrusives ; elle suit l'homme sur le pont, discrètement mais pas secrètement. Elle filme la nonchalance des hommes accoudés au bastingage. Dans leurs attitudes, dans leurs sourires, elle nous permet de saisir les mouvements de l'âme de l'équipage :

²⁰⁰ Commentaire de Jocelyne Saab, *Le Bateau de l'exil*.

²⁰¹ Propos de Yasser Arafat recueillis par Jocelyne Saab, *Le Bateau de l'exil*.

²⁰² Commentaire de Jocelyne Saab, *Le Bateau de l'exil*.

Le second jour du voyage, l'atmosphère change. Le bateau du désespoir se transforme en bateau de l'espoir. Même si la planète Palestine trouvée sur *Atlantis* vogue toujours vers l'inconnu chacun vient se confier à nous, nous raconter son histoire. On ne parle plus de bilan et de rétrospective de la guerre mais des nouvelles formes de la lutte armée.²⁰³

Mais Jocelyne Saab reste à distance, plongée dans le respect qu'impose le sacré. Elle nous raconte, pour ne pas troubler l'image de cet homme qui prend son fils dans ses bras :

À quelques heures de l'arrivée, j'ai demandé à Arafat pourquoi il avait l'air absent. Il m'a répondu : la responsabilité.²⁰⁴

Les images qui suivent retrouvent la solennité des images de reportages. On y voit l'accueil de Yasser Arafat par le premier ministre grec, Andréas Papandréou. C'est la fin du voyage. Cette fois, Jocelyne Saab aura à peine effleuré l'homme ; elle n'en aura tiré que quelques mots, mais sa présence à elle aura été sans pareille. De ses errances sur le pont, de sa distance face aux jeux et aux plaisanteries lancées sur le pont entre soldats, de son respect muet devant les stratégies établies et les plans d'avenir envisagés, Jocelyne Saab nous a rendu passagers de ce *Bateau de l'exil*. Lui seul, en raison du voyage historique qu'il promettait, avait su convaincre la cinéaste de quitter – mais pour quelques dizaines d'heures seulement – sa Beyrouth assiégée.

« Apprenons à filmer le corps. L'âme suivra »²⁰⁵. Dans les documentaires réalisés après le début de la guerre qui détruit son pays, Jocelyne Saab ne fait qu'une avec sa caméra. Marc-Henri Piaux écrit que Dziga Vertov cherchait à saisir « la vie à l'improviste » :

Très vite, Dziga Vertov juge qu'il faut « montrer les gens sans masque, sans maquillage, les saisir avec l'œil de la caméra au moment où ils ne jouent pas, lire leurs pensées mises à nu par la caméra ».²⁰⁶

Et c'est le pari que semble avoir su gagner Jocelyne Saab dans ces documentaires : en saisissant les corps dans leur puissance figurale, en s'intéressant au geste et au mouvement de chacun, elle saisit ce qui fait la vie de ces corps et la vie du cinéma, c'est-à-dire la sincérité qui les engage, en corps filmé comme en corps filmant.

En effet, si, « le cinéma vise rarement la vie, il prétend plus souvent à l'intelligence des phénomènes qui soudent ou fracturent les communautés humaines »²⁰⁷, comme le note Nicole Brenez, le caractère significatif du cinéma de Jocelyne Saab est cela même qu'il prétend à la vie.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ André S. Labarthe, *À corps perdu, évidemment*, LimeLight, Les éditions Ciné-fils, 1997, p. 10.

²⁰⁶ Marc-Henri Piaux, *Anthropologie et cinéma*, op. cit., p. 56.

²⁰⁷ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*, Paris-Bruxelles, De Boeck université, 1998, p. 34.

Et le corps possède un langage et produit du sens. La cinéaste lui accorde toute son attention, dans toutes ses dimensions ; elle analyse même sa création depuis son origine, avec son documentaire *Fécondation in video*.

Ce documentaire met à profit les nouvelles technologies développées dans les années 1990 pour filmer un utérus de l'intérieur :

Nous sommes à l'intérieur du ventre d'une femme, mais ce n'est pas une vision habituelle, une fibre optique a été reliée à une caméra très performante, le ventre gonflé avec du gaz, comme pour une célioscopie normale, l'intérieur est éclairé par une lumière froide.²⁰⁸

Ce qui sera le nid d'une vie à venir est exposé à l'écran, donnant du corps une vision rare : il ne s'agit plus d'en délimiter les contours, la structure, de s'attarder sur sa chair ; dans un milieu presque aquatique où se développera l'embryon placé artificiellement en son sein, le matériau corporel apparaît à la fois visqueux et chaleureux, bien que fragile. La caméra s'avance jusqu'au cœur, à un millimètre de sa paroi : c'est dans ce milieu accueillant que se déroule l'action principale du film, la fécondation *in vitro* qui peut créer la vie.

Aux origines de la vie, donc, un utérus, des ovules et des gamètes, qui apparaissent en dansant à l'écran. Et si « la technique a permis à la vie de reprendre son cours ; à partir de là, le cycle naturel peut enfin se poursuivre »²⁰⁹, il semble que cette image de l'embryon renvoie à l'analyse que fait Nicole Brenez du traitement de la substance organique dans les plans de gestation dans *Body Snatchers* d'Abel Ferrara :

L'image de l'embryon renvoie alors simultanément à l'espèce humaine en général et à l'archéologie de la vie, un complexe d'abstraction, de végétalité et d'animalité qui obscurément informerait l'humain.²¹⁰

La pertinence de la notion d'« archéologie de la vie » s'appliquant à ces images à la fois surprenantes et envoûtantes d'un corps humain perçu depuis son origine interne se voit renforcée par l'utilisation postérieure que Jocelyne Saab fait de ces images dans *What's Going On ?* En 1991, au moment de la réalisation de *Fécondation in video*, la guerre civile s'achève au Liban ; les accords de Taëf, signés le 22 octobre 1989, sont suivis en 1991 d'un accord de fraternité avec la Syrie qui officialise la fin des conflits. La réalisation d'un tel reportage apparaît dans toute son esthétique comme une marque d'espoir et de rêve un peu triste qu'une renaissance est possible, et qu'il faut croire en la vie pour la réanimer : le sens d'une fécondation *in vitro* est, scientifiquement, une sorte de vic-

²⁰⁸ Commentaire de *Fécondation in video*, 1'42.

²⁰⁹ Commentaire de *Fécondation in video*, 21'17.

²¹⁰ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 25.

toire sur la nature, et le titre *Fécondation in video* peut conduire à penser que le pouvoir de Jocelyne Saab réside précisément en sa capacité à ramener Beyrouth à la vie par les images.

Et c'est bien, semble-t-il, l'enjeu principal d'un film comme *What's Going On ?*, où le corps, partout présent, doit reprendre ses droits pour se relever. La puissance du corps humain, par ailleurs, est associée dans ce film à cette sorte de « complexe d'abstraction, de végétalité et d'animalité qui obscurément informerait l'humain », dans la mesure où cette possibilité de renaissance est liée à la possibilité du déploiement de la nature, des jardins et des éléments, le ciel, la terre, l'eau, le vent ; le geste corporel est renvoyé dans ce film aux éléments qui composent le monde, le corps lui-même est renvoyé à la nature des plantes qui incarnent la vie :

Je suis la réincarnation d'un jardin de cactus. Hérisés d'épines au dehors et le cœur tellement tendre, tellement fragiles qu'ils sont bons.²¹¹

La séquence située au début du film annonce cette archéologie du corps et de la vie qui occupe Jocelyne Saab depuis ses premiers documentaires, et qui trouve son apogée dans *What's Going On ?* Le film s'ouvre sur la présence de l'écrivain, rédigeant son roman, dont l'histoire devient conjointement celle du film. Une femme, son personnage Khoulood, danse sur un parking au rythme de son cœur et d'un métronome accompagnant ses gestes. Le personnage masculin que l'on suit au fil de l'histoire est témoin de cette vitalité qu'exprime le geste chorégraphique et, pour la saisir, il tente dans un premier temps de la capter par l'image. Avec son appareil photo, il approche et segmente le corps de cette jeune femme comme pour mieux en percevoir l'unité. Cet homme, qui apparaît à l'écran comme un archéologue de la vie, fouille au fil du film, stratification par stratification, ce qui témoigne de la vie dans une Beyrouth meurtrie. Au moment où il rencontre cette jardinière, qui se présente comme « la réincarnation d'un jardin de cactus », il doit s'assurer lui-même de la tendresse de ce cœur caché sous les hordes d'épines qui se dressent devant lui, comme protections vitales, et il éventre d'un coup de couteau la chair du végétal. Tout se passe comme si faire des images des contours du corps ne suffisait plus : il faut désormais en connaître l'intérieur pour permettre sa résurrection.

Ce sont alors des corps à vif que donne à voir le film. Le cœur exhumé de Khoulood, blessé, prend racine en son sein mais éprouve, encore des difficultés à battre seul. L'expression du corps filmé par Jocelyne Saab ouvre à la possible résurrection ; au bout de ce cœur enchaîné aux racines qui l'alimentent, alors qu'un téléphone sonne pour annoncer à

²¹¹ Dialogue de *What's Going On ?*

la jeune femme qu'aucun cœur n'est disponible pour transplantation, affleure l'idée qu'il faut d'abord chercher à guérir son corps plutôt que de chercher à le transformer. Khoulood allongée en position fœtale sur le livre de sa vie, Nasri et Lilith peuvent entrer en elle dans cette cave sombre où elle goûtera au vin, ou plutôt à la vie :

Vous êtes en train de goûter à la vie. Ça a beaucoup de fruit, beaucoup de saveur, mais ce n'est pas ce qu'on cherche. Ce qu'on cherche c'est la vie du vin, et le vin, c'est votre interprétation que vous donnez vous, au vin. Donc si ça a un sens, vous pouvez donner un sens à toute autre chose.²¹²

Symboliser le corps, l'utérus, par cette grotte, et le long chemin que doit parcourir le gamète pour rejoindre l'ovule par une longue route de montagne rejoint le principe d'un corps organique comme « végétalité », et une vision de la vie humaine comme retour à la nature. Sur les images de ce long voyage que parcourent Lilith et Nasri au cœur des montagnes apparaissent en surimpression les images créées pour *Fécondation in video*, et l'on arrive avec la caméra à un millimètre de ce cœur blessé ; comme le dit à Khoulood la voix chuchotante de l'écrivain, « Nasri est tout près de ton cœur. »

Et ce qui permet la renaissance, c'est ce retour à l'utérus et à la nature, lorsque Khoulood plonge ses mains dans ce vagin de pierre. Ressourcé au lieu même de l'origine du monde, son cœur peut être guéri et retrouver son battement organique.

De cette archéologie de la vie, Jocelyne Saab puise une image qui met en valeur la vie qui anime les individus. Puisque le corps est un langage propre à chacun, il devient le support d'une identité en construction perpétuelle, que la cinéaste tente de saisir à chaque instant – la sienne, d'abord, mais aussi celle des gens qui l'entourent ou d'une société tout entière, qu'elle tente de cerner à travers les personnages qu'elle construit dans ses films de fictions.

Un corps qui respire dans l'image

*Un corps, où est-ce que ça apparaît comme corps ? Dans la cohue parlante d'abord. Pourtant un corps humain, ce n'est pas un simple composant, un élément de la foule parmi d'autres, interchangeable. Ça ne fait que passer au travers. Mais ça ne demeure pas inaperçu.*²¹³

Michel Lapeyre.

²¹² Dialogue de *What's Going On ?*

²¹³ Michel Lapeyre « Le corps : encore ?! » in. Hoffmann Carole, Lambert Xavier (dir.), *Corps en mutations*, Nantes, Editions Pleins Feux, 2010, p. 28.

*Qui suis-je ?
 D'où viens-je ?
 Je suis Antonin Artaud
 et que je le dise
 comme je sais le dire
 immédiatement
 vous verrez mon corps actuel
 voler en éclats
 et se ramasser
 sous dix mille aspects
 notoires
 un corps neuf
 où vous ne pourrez
 plus jamais
 m'oublier.²¹⁴
 Antonin Artaud.*

S'il a fallu pour Jocelyne Saab revenir à l'organisme pour affirmer l'existence du corps, le rapport que Jocelyne Saab établit entre corps filmant et corps filmé ou entre les corps filmés eux-mêmes répondent manifestement à l'idée que

L'organisme n'est viable que lorsqu'il prend corps, et ce corps nous est donné par l'Autre. De ce fait, nous recevons ce corps comme un modèle, un moule qui nous aide à nous identifier en même temps qu'il fonctionne comme un carcan.²¹⁵

Cette question du rapport à autrui occupe en effet beaucoup le cinéma de Jocelyne Saab. Elle répond et rejoint également le problème de l'affirmation individuelle. Des individualités fortes traversent toute l'œuvre de la cinéaste, qui impose elle-même une personnalité marquée dans certains reportages ; celles-ci permettent au monde qu'elles habitent de retrouver une unité. Le corps filmant comme le corps filmé que suit le spectateur suscitent ainsi un corps proche du corps phénoménologique que Merleau-Ponty présente dans *L'Œil et l'esprit* : se voyant lui-même, le sujet du regard raccorde le visible à son propre corps, dont la permanence derrière la caméra ou à l'image même soutient la cohésion de ce monde perçu par fragments. Dans le cas du documentaire, la présence de ce corps peut rester abstraite, bien que Jocelyne Saab apparaisse en personne dans deux de ses films (*Beyrouth, ma ville* ; *Lettre de Beyrouth*) comme si la fragmentation de l'espace perçu dans ces deux films était telle que sa présence corporelle et manifeste à l'écran devenait nécessaire pour permettre de penser l'unité du monde.

²¹⁴ Antonin Artaud, *Le Théâtre de la cruauté*, 1931.

²¹⁵ Carole Hoffmann, Xavier Lambert (dir.), *Corps en mutations*, op. cit., 2010, p. 14.

Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend feu ce qui ne cessera pas de brûler, jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire.²¹⁶

La présence du corps qui crée et qui pense le film est permanente, matérialisée par la voix du commentaire, de par la mise en scène du film de fiction ou de par son apparition même à l'image. Comme le souligne Giorgio Agamben, «de tous les êtres vivants [...] seul l'homme veut s'approprier cette ouverture, saisir sa propre apparence, son propre être manifeste. Le langage est cette appropriation qui transforme la nature en visage. Ainsi l'apparence devient pour l'homme un problème, le lieu d'une lutte pour la vérité»²¹⁷, pour l'affirmation de soi. Par son langage cinématographique, Jocelyne Saab manifeste dans l'image son identité, sa présence au monde ; le choix du commentaire poétique de *Beyrouth, jamais plus* souligne les images et le caractère très subjectif du langage qu'elle propose, sa conception de la lutte pour la vérité. Développé comme une sorte de journal intime, du moins comme un journal de bord, le commentaire émouvant et ému du *Bateau de l'exil* permet de sentir par ailleurs l'arrachement que signifie, pour elle comme pour les Palestiniens qu'elle accompagne, un départ de Beyrouth ; Beyrouth, sa ville, détient à cette heure son âme et son intégrité.

La puissance énergétique des forces qui traversent ces terribles images de la capitale libanaise semble cependant étouffer la cinéaste, à qui l'affirmation de son seul langage ne suffit plus à un saisissement de soi dont elle manifeste le besoin. Dans sa quête d'identité et d'identification, c'est au cœur de ce Beyrouth en ruines qu'elle doit elle-même apparaître, dans toute sa corporéité, les sens en alerte et sa présence à l'image comme preuves de la vérité de l'image elle-même. Comme pour conjurer l'incomplétude, voire la perte de soi imposée par la guerre, Jocelyne Saab fait preuve de ce « narcissisme [qui] est un moyen de se dégager des obligations de l'Autre, [et qui] est aussi l'occasion de l'émergence de l'individu »²¹⁸. Le corps humain est un corps qui s'éprouve au contact d'autrui, au contact même de la caméra et du spectateur, qui par son regard fera revivre ces images et ces événements. Ainsi, dès sa première apparition dans *Beyrouth, ma ville* en tant que témoin « ordinaire » des désastres causés par la guerre, figurant

²¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (1964), Paris, Folio, 1985, p. 21.

²¹⁷ Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 101.

²¹⁸ Carole Hoffmann, Xavier Lambert (dir.), *Corps en mutations*, op. cit., p. 14.

par ses mots, sa présence, le corps de ce que subit à chaque instant la communauté libanaise, de tous bords et de toutes religions, Jocelyne Saab affirme sa position dans le monde, à Beyrouth, au cœur de la guerre civile qui déchire encore le Liban au début des années 1980. Et puisque l'identité de chacun se définit en négatif d'autrui, sa présence à l'écran souligne l'absence même du spectateur, simple regardeur confiné à la passivité, ce qui permet d'expliquer une telle formule :

Mon corps est là comme il est ailleurs. Mais parce qu'il est ici et là dans le même mouvement, il rend possible ce simulacre de possession d'un lieu en affirmant l'existence d'un familier – *je suis là* – et d'un étranger – *il est ailleurs*.²¹⁹

En apparaissant à l'écran, Jocelyne Saab affirme son identité de Beyrouthine touchée directement par les événements dont elle fait image. Sa mise en scène dans *Lettre de Beyrouth* a les mêmes origines et les mêmes objectifs ; en intégrant son visage, sa peau, sa voix, tout ce qui porte en elle le signe du familier à l'image de la ville de Beyrouth, à laquelle elle s'identifie un peu et dont elle veut dresser à travers elle le portrait, elle incorpore, identifie le problème de la guerre à son visage lui-même, qui n'apparaît plus étranger mais devient composante de la situation présentée.

Cependant, une telle conception de l'image pose certaines questions qui cernent ce problème de l'identité individuelle au sein d'une communauté ; le personnage qu'incarne Jocelyne Saab dans ces films est en effet duel. Si elle se présente dans ses deux films comme une citoyenne libanaise, qui vit et qui subit les misères quotidiennes et les tracasseries qu'impose la guerre à l'image de tous les Libanais (destruction de ses biens, check-point, séparation de la ville...), elle apparaît néanmoins comme un personnage politisé, posant des questions, et refusant cet état de fait qu'elle dénonce à travers l'image-même proposée. Sa relation à la communauté doit donc être travaillée en lien avec ce que sa figure renvoie et ce qu'elle projette : dans quelle mesure son personnage accède-t-il à l'entité d'une population libanaise et dans quelle mesure celui-ci se singularise-t-il face à une situation ? Quelles sont ses parts de normes et de contre-modèle ? La mise en scène de l'auteur est une marque d'engagement à la fois artistique et politique par rapport à lui. Cet engagement se traduit par la capacité que possède ce corps percevant de la cinéaste mise en scène à, dans le même temps, témoigner et porter la parole d'un peuple ou d'une communauté qui souffre d'une part, et à soutenir l'expression d'un message personnel et politique engagé en défaveur de la guerre et de ses conséquences d'autre part – lutte qui se justifie par là même qu'elle découle d'un témoignage vivant et expressif de la difficulté de la situation. La présence corporelle de Jocelyne Saab à l'écran dans ces deux films renforce donc doublement son propos ; porte-parole des opprimés et porte-drapeau d'une nouvelle conception

²¹⁹ Alain Milon, article « Corps étranger » in *Dictionnaire du Corps*, sous la direction de Michela Marzano, Paris, Quadriga PUF, 2007, p. 237.

possible du quotidien, sa manifestation physique dans l'image renforce le sens de son discours en tant que celui-ci s'affirme à travers sa voix et son visage, devenant par là identifiable et ouvert au débat et à d'autres tentatives de contestation.

L'élément principal, au sein de cette possible affirmation d'une identité définie, semble toutefois être le rapport entretenu à autrui, au corps étranger. La proximité de l'ennemi israélien dans *Beyrouth, ma ville* ou celle de l'ami dans *Lettre de Beyrouth* impose au sujet une redéfinition constante du soi qui apparaît à chaque instant dans les films de Jocelyne Saab. Il faut accepter que l'autre m'altère, sans quoi je ne suis pas ; comme l'écrit Milot :

Le corps étranger serait là, non pas dans l'inconnu mais dans l'intime conviction que tout est fêlure. Pas d'autre altérité que celle qui s'affirme comme le renvoi implacable d'un moi sur son moi-même. L'altérité est présente dans ce corps étranger, lieu-dit du métissage, le moment où l'on se rend compte que l'étranger n'est pas l'autre mais la « dissipation de toute identité » pour reprendre la formule de Blanchot.²²⁰

C'est face à l'autre qu'il devient possible de devenir ce que l'on est ; dans la guerre, il faut reconstruire la possibilité d'être ensemble pour résister, et saisir de chacun le courage nécessaire à la survie individuelle. Les groupements d'individus, de corps, que l'on voit dans *Beyrouth, jamais plus* ou *Beyrouth, ma ville* autour des marchés ou des lieux de vie deviennent en soi des entités, des familles, des communautés où les individus peuvent se définir en regard des gens qui les entourent. C'est d'ailleurs à force d'influences et d'altérations que peuvent se construire les personnages fictifs évoluant dans des narrations prédéterminées, écrites. Le corps du personnage est un corps mou, malléable, que peuvent modifier à l'infini ceux qui le façonnent. Construit *en vue de*, porteur d'un message, il s'agit pour les créateurs de ce corps d'en faire le véritable support volontaire du soi qu'il exprime ; puisque le corps exprime l'identité, il s'agit avec le personnage de lui élaborer, au sein d'une communauté, une singularité qui se construira au fil des rencontres éprouvées, tout au long du film.

En effet, un personnage, avant d'être une individualité, est l'objet à travers lequel circulent symboles et discours qu'il va incorporer et incarner. Un personnage se construit avant tout sur un ensemble de dynamiques ; il est mouvement, de par son corps et son discours, il se déploie dans l'espace du film en interagissant avec autrui et en se transformant à son contact. Comme l'écrit Brenez,

Le personnage est un leurre qui métamorphose l'effectivité des choses en chimère sans avoir besoin de les modifier.²²¹

Il est le vecteur d'une expression singulière, celle du discours de l'auteur mais aussi celle de l'énergie qui circule entre les êtres dans la com-

²²⁰ Alain Milon, article « Corps étranger » in. *Dictionnaire du Corps*, op. cit., p. 236.

²²¹ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit. p. 182.

munication, et qui offre au spectateur matière à identification.

Dunia évoque par exemple explicitement ce possible devenu acte par le contact et l'influence d'autrui. Ce film travaille le thème du passage à l'âge adulte, l'affirmation pour une jeune Égyptienne de son identité, ainsi que ses difficultés à trouver sa place dans une société dont les valeurs nient, ou du moins briment, la liberté – notamment corporelle – des femmes. Dunia, le personnage principal, apparaît au milieu des fouilles grouillantes du Caire, dans une robe rougeoyante et une jeunesse éclatante. Elle a tout à apprendre de la vie, plus particulièrement de l'amour ; au contact d'autres personnages féminins, elle va peu à peu prendre en main sa vie et obtenir la liberté à laquelle elle a toujours aspiré. Ses modèles lui permettent au fur et à mesure que le film s'avance de s'imposer, en parole et en corps, par la poésie et par la danse au sein d'un espace-temps qui ne serait pourtant pas *a priori* propice à la création et à l'émancipation féminines. C'est par ailleurs au contact des hommes, ses deux professeurs, qu'elle apprend à s'affirmer ; c'est grâce à leur enseignement qu'elle apprend à lutter à armes égales, pour elle, pour grandir et s'épanouir en tant qu'individu dans une société qui par ses valeurs pourtant la rejette.

Dunia porte elle aussi deux symboles. Elle témoigne dans un premier temps de la condition de la femme en Égypte, notamment dans cette scène marquante du début du film, lorsque, présentant ses motivations à devenir danseuse, elle se recroqueville dans ses robes sur scène en expliquant que depuis toujours, on lui avait empêché de voir son corps : on voit dans cette posture et ces paroles tout le poids du traditionalisme de la société égyptienne qui n'accorde pas aux femmes le moindre droit sur leur propre corps. Excisée, elle fait partie de l'écrasante majorité de jeunes filles à qui l'on a expliqué que cette mutilation était la condition du devenir-femme : afin d'éviter éviter le déshonneur d'une union hors-mariage, elle épouse un homme qu'elle n'aime pas, et qui n'approuve ni ses élans de liberté, ni sa soif de sensualité. D'un autre côté, Dunia se veut libre ; elle décide de choisir le chemin de sa mère, danseuse, et s'intéresse à la question du désir et du plaisir dans la poésie amoureuse soufie. Si elle a vécu la jeunesse à laquelle la plupart des jeunes filles en Égypte est destinée, elle n'a rien de cette âpreté acariâtre qui caractérise la mère de son amie taxi ; elle ne cautionne pas ces traditions auxquelles elle doit elle-même se plier. Sa soif de compréhension du monde de l'amour et de son propre corps fait d'elle un contre-modèle de la femme parfaite attendue par la tradition qui domine la société et les mœurs – bien qu'à suivre les conversations qui se tiennent entre femmes, on comprend rapidement que leur féminité ne se laisse pas étouffer par le rôle maternel qu'on attend simplement d'elles. Dunia se présente alors à la fois comme un personnage-type qui témoigne d'une société égyptienne aux allures liberticides et comme un personnage qui conteste les valeurs de son

pays en proposant une autre manière de vivre, de se vivre. L'individu fascine Jocelyne Saab, qui n'oublie pas qu'une identité se construit sur le vécu et sur le ressenti. Au-delà des archétypes ou des contre-modèles de la société, qu'elle propose ainsi à travers quelques personnages très individualisés (sa propre personne dans *Lettre de Beyrouth*, le personnage de Dunia dans son film éponyme), c'est toujours l'identité incarnée qu'elle tente de cerner dans ses films. Le geste, et la présence du corps dans ses images combattent – par la proximité qu'elle a avec les gens, par sa manière de les filmer et de les regarder vivre – les images de corps sans appartenance, mortels, immortels, imaginaires, fragmentaires que donne à voir la guerre. Elle s'intéresse aux visages, dont elle n'hésite pas à faire de gros plans, aux mains qui construisent, composent ; les femmes qui travaillent au fournil dans *Le Sahara n'est pas à vendre* bénéficient particulièrement – mais c'est le cas de nombreux groupes qu'elle a l'habitude de filmer dans ses documentaires – de cette attention qui réhumanise un espace déshumanisé par les circonstances difficiles que vit chaque individu qui y est confronté. C'est en considérant que le corps possède son langage et qu'il produit du sens, que Jocelyne Saab parvient à rendre compte de l'harmonie du geste. Cette harmonie du geste dans l'image est emblématique du discours tenu par la réalisatrice elle-même ; elle associe dans ses films – par sa manière de cadrer et le propos qui se déploie à travers le montage – la liberté de mouvement à la liberté de pensée, l'aliénation de l'un entraînant l'aliénation du deuxième, ce qu'illustre également à sa façon sa fiction *Dunia*.

Effectivement, comme l'écrit Husserl dans *L'Origine de la géométrie*, « les hommes existant nécessairement en communauté ne sont pas pensables comme de simples corps et quels que soient les objets culturels qui leur correspondent de façon structurelle, ils ne s'épuisent pas, en tout cas, dans leur être corporel »²²². C'est contre cette impossible réduction de l'homme à son être corporel que s'engage Jocelyne Saab lorsqu'elle filme les corps de ceux qui souffrent ou qui se sentent libres : le geste exprime un au-delà du corps qui est la liberté de chacun, effective ou réprimée, lumineuse ou réduite à néant.

Le corps comme figure de l'aliénation

C'est une marque d'engagement en faveur de la liberté que de figurer ainsi les corps, particulièrement les corps vivants. Pour dénoncer les injustices et mesurer la dimension humaine de la misère qui touche tant Beyrouth en guerre que le reste du monde arabe, la cinéaste donne à

²²² Edmund Husserl, *L'Origine de la géométrie* (1954), trad. Jacques Derrida, Paris, PUF, 1990, p. 120.

voir sans se censurer des êtres brimés dans leur corporéité, des corps aliénés, des corps qui souffrent, des corps contrôlés.

La dimension documentaire de la plupart de ses films donne une certaine force à ces corps. Jean-Louis Comolli souligne lui-même cette capacité du documentaire de faire de l'« homme filmé » « un nouvel objet de connaissance » :

Le cinéma documentaire se distingue par le caractère indissoluble de la liaison qu'il réalise entre identité et subjectivité, entre corps, parole, personnage conscient et inconscient, rythme, énergie, fatigue... rendant perceptibles ces articulations, faisant de *l'homme filmé* un nouvel objet de connaissance.²²³

Le savoir que nous apporte la figure aliénée montrée par Jocelyne Saab donne au spectateur une conscience qui n'est plus de l'ordre de l'idée mais du sensible ; si l'on ne peut pas *énoncer* véritablement le réel, le message plastique de l'image appelle à une compréhension interne des enjeux et des forces qui traversent celle-ci. Elle ouvre du même coup à la possibilité d'une mémoire, nécessaire à celui qui ne voudrait pas commettre à nouveau les mêmes erreurs – et ainsi, à travers les images de corps en souffrance qu'elle expose dans ses films sur Beyrouth, critique la violence des Israéliens qui construisent leur légitimité sur le désastre de la Shoah mais commettent sans se remettre en question des massacres parfois dignes des horreurs perpétrées sur les juifs.

Corps souffrant

On trouve chez Jocelyne Saab l'expression de la souffrance manifeste d'abord dans le corps des enfants, injustes victimes de la guerre civile qui détruit le Liban à partir de 1975. Ces enfants font l'objet et le sujet des *Enfants de la guerre* ; mais ils sont aussi très présents dans tous ses autres films, qu'il s'agisse de *Beyrouth, jamais plus, Beyrouth, ma ville, Lettre de Beyrouth*, ou ailleurs, dans *Égypte, la cité des morts*, ou *Le Sahara n'est pas à vendre*. Victimes les plus fragiles, les moins conscientes des enjeux politiques qui enserrant leur destin, les enfants semblent aussi ceux à qui la guerre demande avec le plus d'exigence d'apprendre à s'adapter. *Les Enfants de la guerre* est un reportage qui sur ce point témoigne d'une grande finesse ; de par ses deux parties qui le composent, il traduit l'ambiguïté de la place de ces enfants au cœur du conflit armé. De gros plans sur les visages tristes et souffrants succèdent aux gros plans sur des visages souriants et innocents ; les enfants jouent à la guerre, à la mort, en dehors de leurs heures d'entraînements. La plupart est en effet enrôlée dans des milices.

²²³ Jean-Louis Comolli « L'anti-spectateur, sur quatre films mutants », op. cit., p. 9.

On apprend à se battre contre celui que l'on désigne comme ennemi à de jeunes êtres qui ne savent plus dessiner que des chars et des éclats d'obus. Dans leurs jeux, ils s'en prennent au corps d'autrui, simulent leur destruction : ils miment les oreilles coupées, les jambes arrachées, figurant du même coup la réalité de la guerre qu'ils ont vue et vécue.

Ce sont les mêmes corps chétifs qui s'arcbutent en haut des immeubles pour s'échanger ces « objets d'un luxe que les Beyrouthins importaient sans vergogne »²²⁴ ; les mains tendues vers les biens mais le corps courbé pour éviter les coups de leur camarades jaloux des nouvelles acquisitions traduisent la misère de leur condition. Ces enfants à qui la guerre s'impose tentent par le jeu et la complicité de raviver leur « foi en l'avenir »²²⁵, mais leurs corps restent craintifs et sur la défensive, et leurs visages souvent fermés.

L'attention que Jocelyne Saab porte au corps de l'enfant offre un témoignage poignant de l'horreur de la guerre. Dans *Beyrouth, ma ville*, elle montre les corps des enfants déchirés, suppliciés. Dans l'hôpital dont elle prend des images, les visages sont ensanglantés, défigurés ; filmés en gros plan, ils perdent leur unité pour ne devenir à l'écran qu'une chair sanglante et regards fuyants. Ces prises de vue ont aussi servi à la réalisation des *Libanais, otages de leur ville* : par ce « bilan de la guerre »²²⁶, on apprend que l'armée israélienne attaquait les populations au phosphore, au napalm²²⁷. Cette chair, brûlée, déchiquetée par les bombes dont les plans alternent avec les images de l'hôpital, symbolise l'aliénation de Beyrouth, la liberté arrachée au corps de la ville par le siège israélien. La plastique humaine devient matière première ; et l'image de Jocelyne Saab insiste pour rendre visibles des corps invisibles. Plus loin dans le film, ce sont les corps nus et démesurément amaigris de très jeunes handicapés qui sont présentés. Leurs mouvements maladroits, indécis, et leur chétivité renvoient aux corps suppliciés d'Auschwitz. Ainsi, si Serge Daney dit de Resnais qu'avec *Nuit et brouillard*, il a été mieux qu'un bon cinéaste : un sismographe. Il lui est arrivé cette chose terrible de capter l'événement fondateur de la modernité ; qu'au cinéma comme ailleurs, il faudrait compter avec un personnage de plus : l'espèce humaine. Or ce personnage venait

²²⁴ Commentaire d'Etel Adnan pour *Beyrouth, jamais plus*.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ « *Bilan de la guerre* » est l'autre titre connu du document *Les Libanais, otages de leur ville* réalisé en 1982, pour rendre compte des destructions opérées durant le siège de Beyrouth en août 1982.

²²⁷ « Deux-cent cinquante morts sous ce seul immeuble. Les bombes à implosion ne laissent aucune chance de survie. [...] Beaucoup sont morts par bombe thermique. Ces bombes provoquent une onde thermique de haute énergie qui pétrifie les vivants et une onde de choc qui détruit toute matière. [...] Le seul siège de Beyrouth a fait 30 000 blessés dont 2000 gravement brûlés au phosphore. », commentaire de *Les Libanais, otages de leur ville*.

d'être nié (les camps), atomisé (la bombe), diminué (la torture) et le cinéma traditionnel était bien incapable de « rendre » cela. Il fallait trouver une forme.²²⁸

On peut dire de Jocelyne Saab qu'elle a su, par une telle mise en scène de la vie dans l'espace-limite de la mort, créer de nouvelles formes. Rares sont les cadavres dans ses images : il reste toujours de la vie, qui jaillit comme l'expression d'une victoire sur l'ennemi. On peut sur ce point suivre la réflexion d'André Habib lorsqu'il explique que

Si, selon Debray, l'art "naît funéraire", c'est en "opposant à la décomposition de la mort la *recomposition par l'image*." L'image rend la mort en triomphant, en quelque sorte, sur elle, plus justement, sur son temps, sur le temps.²²⁹

Et c'est une sorte de reconstitution de la vie par l'image à laquelle accède Jocelyne Saab en s'intéressant aux corps souffrants, mais bien vivants. On peut se heurter à l'obscénité ontologique dans tout spectacle de la mort, dans la mesure où la mort révèle les limites de la représentation ; mais Jocelyne Saab parvient à contourner cette obscénité en cherchant la vie dans ces corps mourant, en captant l'essence humaine dans l'image et la figure de ces personnages niés. Ainsi ces « corps critiques, devant lesquels la parole renonce, ces corps révélateurs propres au cinéma documentaire et à la dimension documentaire de l'ensemble du cinéma »²³⁰ ne sont pas les corps décimés par les événements : il ne s'agit nullement d'une triste expression de la fatalité mais bien, semble-t-il, d'une véritable possibilité de victoire sur la vie. Dans son entretien avec Olivier Hadouchi, la cinéaste affirme elle-même que

Durant le siège de Beyrouth, nous savions que plus personne n'arrivait à atteindre une école pour enfants handicapés située à proximité des camps de Sabra et Chatila. La ville était bombardée en permanence par l'armée d'occupation israélienne. Nous en parlions entre nous tous les jours et nous nous demandions si les enfants étaient encore vivants. [...] C'était l'une de nos préoccupations quotidiennes, et cela nous tenait énormément à cœur car on se disait : « si les enfants sont vivants, nous aussi nous continuerons à l'être » et cela nous donnait des forces. Lorsque la nouvelle de l'évacuation des enfants est tombée, c'était comme si nous avions remporté une victoire. [...] Les enfants si maigres (et handicapés) que je filmais étaient comme des images de la mort qui se rapprochait de nous, de moi. En même temps, capturer cette image, c'était pour moi comme tuer ou apprivoiser la mort.²³¹

Filmer des corps, c'est donc filmer la vie contre la mort. Pour filmer la disparition, Jocelyne Saab figure l'absence ; grâce à l'utilisation d'images d'archives, notamment dans *Beyrouth, jamais plus* ou dans *Beyrouth, ma ville*, en faisant revivre dans l'image les anciens souks désormais

²²⁸ Serge Daney, *Ciné journal*, Paris, éditions des Cahiers du Cinéma, 1986, p. 164.

²²⁹ André Habib, « L'épreuve de la mort au cinéma », op. cit.

²³⁰ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit. p. 37.

²³¹ Olivier Hadouchi, « Conversations avec la cinéaste Jocelyne Saab », op. cit.

vides de présence humaine ou l'hippodrome déserté, la cinéaste confère à la nouvelle image qu'elle tourne la charge de la pesanteur du monde qui s'absente en elle. Vide de toute corporéité, la destruction souligne l'émotion qui accompagne l'absence, la disparition. De par ce retour de présence-absence au monde par l'archive, Jocelyne Saab rend au corps vivant toute sa force vitale. C'est en effet face à l'image des corps perdus que brillent toute l'importance et toute la valeur des corps en mouvement, des quelques silhouettes qui traversent laborieusement un Beyrouth détruit, solitaires mais en vie.

Le corps décimé apparaît sans unité, sans visage. Dans *Beyrouth, jamais plus*, quelques images laissent voir une jambe, un bras qui se décomposent sur la plage. Ces fragments de corps renvoient à un symbole, qui sature tout le film : les mannequins désarticulés, éclatés par les bombes, jonchent le sol de Beyrouth. Quand l'Autre a disparu, qu'il manque, plus rien ne peut le représenter, sinon le symbole d'une corporéité détruite.

L'image du corps souffrant dans le travail de Jocelyne Saab dépasse la simple expression du corps mourant ou disparu. La question de la mutilation des corps dépasse l'espace de la guerre ; l'arrière-plan d'un sujet comme celui mené dans *Dunia* en témoigne. Car l'excision dont le personnage du film a été victime enfant, et dont elle essaie de dépasser l'infortune pour découvrir malgré tout le plaisir, est une véritable attaque à la liberté du corps :

L'*excision* est l'ablation rituelle du clitoris et parfois des petites lèvres, pratiquée par certaines populations, notamment africaines. Elle est souvent appelée circoncision féminine ou mutilation génitale féminine. Il s'agit d'un traumatisme durable voire définitif, pour les femmes qui peuvent aussi en mourir. Elle augmente les risques d'hémorragie létale et complique les accouchements, provoque des kystes, de l'incontinence et parfois la stérilité.²³²

Dans le film de Jocelyne Saab, la scène de l'excision est d'une violence sans commune mesure dans l'économie du film. L'opération sur la jeune victime renvoie à tout l'arrière-plan du film : le drame est construit sur la sexualité perturbée de Dunia, qui projette tout le long du film ce qu'elle pourrait être sans parvenir à prendre en main la liberté de son corps qu'on continue à lui refuser.

Corps contrôlé

Par-delà la souffrance, l'aliénation des corps transparait dans la discipline et le contrôle des corps. Cette image du corps contrôlé est plus forte encore que celle du corps souffrant peut-être afin d'exprimer la rupture de liberté dans le monde arabe. En effet, si on peut associer l'idée d'une discipline du corps aux images de Jocelyne Saab, on peut avant tout penser à

²³² Isabelle Corpart, article « Mutilations sexuelles », in. *Dictionnaire du Corps*, op. cit., p. 617.

la rigueur militaire qui s'appliquait au Liban pendant la guerre ; mais elle n'attaque pas seulement l'embrigadement de l'armée, elle s'intéresse aussi notamment au corps de la femme dans le monde arabe et aux tabous auxquels il se voit confronté au quotidien dans les sociétés modernes.

Dès ses premiers reportages, la nécessité d'être libre de penser et d'agir se voit heurtée par la rigueur exigée par les milices, qui mettent de jeunes hommes et femmes de tout âge au service de la guerre. Cette discipline militaire, stricte, qui façonne les corps comme de nouveaux outils (on parle manifestement de « chair à canon »), a été pensée par le philosophe Michel Foucault dans *Surveiller et punir*. Décrivant l'évolution de la description du milieu militaire, celui-ci dit que

le moment historique des disciplines, c'est le moment où naît un art du corps humain, qui ne vise pas seulement la croissance de ses habiletés, ni non plus l'alourdissement de sa sujétion mais la formation d'un rapport qui dans le même mécanisme le rend d'autant plus obéissant qu'il est plus utile, et inversement. Se forme alors une politique des coercitions qui sont un travail sur le corps, une manipulation calculée de ses éléments, de ses gestes, de ses comportements.²³³

Le constat d'une fabrique des corps soumis et exercés, « dociles » selon les mots de Foucault, apparaît dans la manière dont sont dressés les jeunes corps d'enfants dans la deuxième partie des *Enfants de la guerre*. Pour ces orphelins pris en charge par les différents partis politiques, le constat est amer : « À dix ans, manipulant ces armes, ils semblent déjà des adultes ». ²³⁴

Réglés pour la guerre, les hommes perdent leur individualité : la manière dont elle filme les entraînements dans *Les Nouveaux croisés d'Orient* renvoie à la même conclusion. Le personnage auquel elle s'intéresse s'exprime et bénéficie d'une présence à l'écran qui le constitue comme individu, en revanche, les hommes qu'il entraîne ne sont là que comme outils, la parole ne leur est jamais accordée et les mouvements machinaux qu'ils exécutent semblent toujours en dessous des capacités requises. Devant cet homme, qui s'adresse à la caméra, des soldats s'entraînent, entravant l'image du personnage à l'écran. Cette composition apparaît comme une critique : comme si à l'origine de cet homme sans pitié, il n'y avait que la guerre, cette domination et cette discipline des corps à qui l'on n'apprend plus qu'à tuer celui qu'on aura désigné comme ennemi.

La dépersonnalisation de ces corps destinés à la guerre apparaît là comme l'expression même de l'absence de liberté, à la fois de mouvement mais aussi de pensée ; ainsi, le témoignage du mercenaire, par exemple, expliquant que, s'il n'est pas croyant, il méprise les musulmans pour ce que les Turcs ont fait aux chrétiens lorsqu'ils ont envahi le Liban. La guerre for-

²³³ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Tel Gallimard, 1975, p. 139.

²³⁴ Commentaire des *Enfants de la guerre*.

me des corps souffrant, des corps pleins de haine du prochain, et provoque une escalade de violence que Jocelyne Saab dénonce en montrant la mécanisation et l'uniformisation des soldats, présentes aussi chez les armées du *Front du Refus* dans le reportage du même nom.

La figuration des corps d'armées, composés de corps d'hommes mécanisés et qui perdent du même coup toute individualité est par ailleurs utilisée par les régimes politiques autoritaires qui appartiennent ou entourent le monde arabe pour des raisons politiques. Lorsque la fragilité – telle qu'elle apparaît au Liban – se voit dépassée par l'installation d'un régime fort et unique, l'armée devient l'expression d'une puissance qu'il s'agit d'établir. Ainsi, les armées que l'on voit défiler longuement, avec une froide rigidité au début du reportage de Jocelyne Saab sur Kadhafi, réalisé en 1973, ou celles qui traversent *Iran, utopie en marche*, matérialisent véritablement l'esprit politique du pays, qui vise à montrer son unité à travers la discipline militaire imposée aux hommes.

La séquence qui ouvre le reportage sur Kadhafi est sur ce point d'autant plus instructive, dans la mesure où elle se révèle très critique par ses images. Sur un commentaire qui souligne les mensonges et la corruption d'un régime politique qui donne pourtant un peu d'espoir, les images du défilé se succèdent. Dans un premier temps, des soldats en arme et en uniforme défilent d'un pas sec et régulier. La caméra les suit alors qu'ils traversent l'image. C'est ensuite la marine qui défile, tout de blanc vêtue, du même pas. L'armée de terre, à sa suite, effectue au contraire des mouvements d'entraînement plus sportifs, plus virils peut-être ; ses soldats courent, les genoux hauts, et respirent en poussant en cœur des cris rauques. Cette triple exposition de la puissance militaire libyenne a pour objectif de témoigner de la force nationale et politique du pays. Cette grande mise en scène, que rendent ces images de manière à la fois très objective et très cynique en raison du commentaire qui les accompagne, illustre et dénonce la mécanisation des corps dans les régimes autoritaires, ainsi que la mise au service du corporel contre la libre pensée, puisqu'il est dévoué à une idéologie.

Cette mécanisation du corps citoyen est généralisée par le modèle politique iranien que Jocelyne Saab dépeint dans *Iran, utopie en marche*. Après avoir présenté les tenants de la Révolution et ses principales implications, la cinéaste présente les conséquences sociales de ce nouveau régime, dirigé pour la première fois par les chiïtes. Devant une foule de silhouettes rangées, le fusil à l'épaule et marchant au pas au rythme des roulements de tambour, le commentaire présente « l'armée des vingt millions » :

Le projet est de constituer une armée du peuple. Une armée de vingt millions de personnes. On vous dira que cette armée plébéienne est nécessaire parce que la mobilisation est le catalyseur pour rester en révolution. On vous dira que c'est pour canaliser les

énergies qui risqueraient d'aller dans tous les sens. On vous dira aussi qu'on n'a pas tout à fait confiance dans l'ancienne armée du Shah qui peut faire volte-face un jour.²³⁵

Sur ce commentaire, des images de défilés, où les femmes tiennent une part particulièrement importante, ce qui est au premier regard surprenant, car inhabituel. Elles sont voilées, sans uniforme stricte, mais s'entraînent comme les hommes à combattre. Elles sont en première ligne des exercices et doivent se soumettre aux mêmes chorégraphies martiales qu'impliquent les corps à corps. Ils récitent tous, en chœur, des paroles patriotiques avant de reprendre leurs marches, aux côtés des militaires professionnels.

Cependant, le cinéma, en tant qu'art qui construit le corps comme il construit le monde, a cette possibilité d'ériger des contre-modèles, des modèles libres ayant le pouvoir de figurer plus profondément l'expérience de la guerre et le traumatisme induit. Ainsi, pour s'arracher au corps mécanique, Jocelyne Saab filme un fou, dans *Beyrouth, ma ville*, qui arpente en les balayant les rues de la capitale, mais qui s'avère – ironie du sort – être lui aussi l'un de ces corps mécanisés, puisqu'il est, en réalité, non pas un fou, mais un espion israélien. Et puisque « l'homme croit toujours à ce qu'il voit » et que « ce qu'il voit n'a pas fini de le tromper »²³⁶, Jocelyne Saab tente de trouver dans les « corps dociles » des traces de résistance. Partant, comme pour subvertir cette image de corps comme chair à canon à qui on ne laisse plus l'occasion de réfléchir, Jocelyne Saab s'approche des combattants, particulièrement des enfants, pour les interroger. Les poses ne sont plus rigoureuses, droites, l'arme à l'épaule ; elles sont nonchalantes, désabusées, l'arme pendante et le casque abandonné. Ces enfants de la guerre mettent leur corps au service de la mort mais résistent, dans leur attitude même, à l'idéologie qu'on tente de leur asséner. Dans *Beyrouth, jamais plus*, ce sont des témoignages lucides qu'ils livrent à la caméra :

Je suis dégoûté de tout parce que les Libanais s'entretuent. Nous défendons un Liban arabe. Nous sommes contre la partition du pays, contre toute distinction entre chrétiens et musulmans. Ce qui m'affecte le plus c'est le pays détruit.

Le Liban ne sera plus jamais comme avant. Il faudra plus de quinze ans pour le reconstruire. Plus tard, on dira « Raad a défendu sa patrie ». En fait, nous tous, progressistes et phalangistes, avons détruit ce pays, et chacun regrettera toute sa vie d'avoir tué un autre Libanais.²³⁷

S'ils sont entraînés pour la mort, il semble donc que ces corps ne s'attachent pas à tuer. Enrôlés pour une cause, ils déplorent pourtant la situation et regrettent sans revendiquer leur position, de ne devenir que chair à canon.

Mais l'intérêt que porte Jocelyne Saab au contrôle des corps dépasse le milieu militaire : elle s'attache aussi à dénoncer dans ses films un

²³⁵ Commentaire de *Iran, l'utopie en marche*.

²³⁶ Commentaire de Roger Assaf pour *Beyrouth, ma ville*.

²³⁷ Deux jeunes enfants-soldats dans *Beyrouth, jamais plus*.

certain contrôle civil ou religieux sur le corps, coercition particulièrement forte, dans le monde arabe, lorsqu'elle s'applique aux femmes. Dans *Une vie suspendue* déjà, les mouvements de la jeune Samar sont surveillés par son jeune frère, qui reprend les remarques que son père assène à la jeune fille toute la journée. La question de la réputation de la jeune fille les préoccupe beaucoup. Sa mère lui demande même de subir une opération pour restaurer sa virginité ; le regard de la société dépasse en l'écrasant la liberté de la jeune femme, même aux yeux de la famille.

C'est en prenant la mesure du danger décollant d'un tel poids, d'un tel regard de la tradition que Jocelyne Saab part en Iran, aux lendemains de la Révolution, pour interroger les femmes sur leur rapport à la religion et au port du voile. Le film s'ouvre sur le découpage en usine des cartes postales à l'effigie de l'ayatollah Khomeiny, et sur les grandes prières du vendredi qui réunissent tous les citoyens. Dans ces gestes de prières, les femmes voilées d'un côté, les hommes de l'autre, tous à genoux devant le *mihhrâb* et priant au ce pays où « l'on n'importe plus de produit de luxe, ou de cosmétique », la libre disposition de leur propre corps par les femmes est désormais remise en question : dans le quartier de la Citadelle, quartier des maisons closes, « toutes les respectueuses ont été envoyées en stage de recyclage dans la couture » ; leur corps est caché, voilé, même si quelques résistantes regardent encore la caméra avec provocation, un doigt sur la bouche.

Autour de l'université, lorsque Jocelyne Saab interroge pour les comprendre les jeunes filles fraîchement voilées, tout le poids stratégique du nouvel ordre politique en place semble peser, tout comme le calcul qui amène ces jeunes femmes à se voiler pour affirmer leur adhésion à une idéologie. Leurs paroles semblent des leçons récitées, et non l'expression d'une pensée personnelle :

Maintenant, il y a encore des voiles qui sont seulement tactiques, et non pas stratégiques. Ce sont par exemple les communistes qui portent aussi le voile, pour aller parmi le peuple.²³⁸

Le contrôle des corps par l'État se voit ainsi justifié pour des questions de stratégies politiques. Ce nouveau modèle d'asservissement des femmes est à l'image de nombreuses politiques appliquées au Moyen-Orient et au Maghreb ; c'est un combat de longue date que mène Jocelyne Saab sur les injustices liées à cette négation de la liberté. Son film *Dunia* en est l'expression la plus parlante.

La mère de Dunia était danseuse. Elle mettait en avant, dans une société qui brime le corps et entrave la sexualité, un corps plein de sensualité. C'est le chemin que voudrait suivre Dunia, malgré le mépris dont sa mère avait été l'objet tout au long de sa vie, et dans la mort même. Ce choix est controversé, comme l'indiquent les nombreuses remarques qu'elle doit essayer tout au long du film ; l'exigence de la danse,

²³⁸ Entretien avec une jeune fille voilée dans *Iran, l'utopie en marche*.

pourtant, est empreinte d'une rigueur dont la sagesse est loin de la frivolité que condamnent les tenanciers de la tradition et des bonnes mœurs. Imposée à l'origine par un État autoritaire, cette morale s'incarne dans le corps de la société à travers des figures comme celle de la mère d'Inayate, l'amie taxi de Dunia, le conseil qui a censuré la réédition des *Mille et une nuits*, le mari de Dunia qui lui reproche sa recherche de sensualité... Ce contrôle et le regard inquisiteur de tous contre tous prennent dans le film une dimension dont il est difficile de se défaire, et ce pour tous les hommes et femmes qui refusent de limiter leurs vies à de tels préceptes.

Cette aliénation du corps des femmes dans les sociétés orientales fait l'objet de ses six derniers courts-métrages, réalisés pour l'exposition « Au Bazar du Genre » au MuCEM de Marseille. En faisant le portrait de six intellectuels ou artistes méditerranéens, Jocelyne Saab interroge le corps, perçu dans ces pays comme malsain et dont les femmes ont peu à peu été dépossédées. En questionnant le corps genré (corps féminin, corps homosexuel) dans des pays où la problématique reste sensible, Jocelyne Saab questionne du même coup le corps social, le corps politique, et pose des problèmes éthiques, qui réévaluent la frontière entre profane et sacré. L'intervention de Wassyla Tamzali est à ce sujet particulièrement pertinente ; après la projection d'une séquence de *Dunia*, lorsque celle-ci annonce qu'elle n'a jamais vu son corps. Elle évoque, en analysant ladite séquence :

Toute la tradition séculaire qui veut que les femmes soient dépossédées de leur corps et vis-à-vis d'elles-mêmes.²³⁹

À partir des images issues du film, elle fait un parallèle avec les images d'une manifestation matée par l'armée, dans laquelle on voit une troupe d'hommes armés s'acharner sur le corps d'une femme qu'ils ont dénudée. Ce parallèle lui permet d'une part de renvoyer côte à côte le temps du film et l'actualité propre (les images datent de 2011), et de questionner d'autre part dans sa globalité le rapport des hommes au corps des femmes dans le monde arabe. Sa conclusion est la suivante :

On peut s'interroger sur cette obsession du corps des femmes dans la culture arabo-musulmane. On voit le corps d'une jeune femme qu'on a dénudée et qui est écrasée par des jeunes gens, qui sont des militaires, ou des policiers, ou des milices d'ailleurs : le premier a une paire de tennis, donc on est vraiment là entre la société civile et la société militaire. Et tous ces hommes qui sont autour de cette femme, ils sont en train de vivre une obsession qui est une obsession de la sexualité et de la violence contre les femmes, et c'est intéressant parce que ça nous renvoie à une globalité. Ce n'est pas génétique ; ce n'est pas un résultat de la religion, un résultat de la tradition, un archaïsme, la culture, on se rend bien compte, là, que c'est la politique.²⁴⁰

²³⁹ Wassyla Tamzali, interrogée pour *Café du genre VI : Table d'exigence*.

²⁴⁰ Ibid.

Selon Wassyla Tamzali, cette pression qu'exercent les hommes sur les femmes, cette « obsession » qui transforme le corps des femmes en un objet à camoufler, ou à détruire (comme le montrent les images de cette manifestation) sont de bout en bout dues à la politique ; le patriarcat qui s'impose dans le monde arabo-musulman n'a pas pour source les livres de la religion, mais la volonté d'une domination politique de l'homme sur la femme, réduite à son statut de procréatrice et mère au service de la famille qu'elle a composée.

Pour dénoncer ce regard des hommes dans le monde arabe, Jocelyne Saab s'emploie à utiliser elle-même des symboles. Dans un travail photographique lourd de significations, *Sense, Icons and Sensitivity*, elle crée avec des poupées Barbie des mises en scène qui racontent le regard porté par l'Orient sur la femme occidentale. Avec cette icône venue de l'Ouest et symbole par excellence de la femme-objet, Jocelyne Saab questionne la frustration paradoxale des Orientaux, ceux-là même qui voilent leurs femmes et excisent leurs filles. L'esthétique du kitsch qu'elle développe permet d'offrir une distance nécessaire à l'analyse globale de ces images, destinées à rompre avec les clichés traditionnels sur le monde arabe.

Elle définit son travail en contrepoint d'Edward Saïd, dans la mesure où elle travaille sur cet autre visage de l'orientaliste, dévoilant par là un « occidentalisme » qui s'illustre par la perception arabe de la « femme occidentale ». Ces petites histoires mises en photographie mettent en lumière ce qui fascine l'Orient dans cet Occident globalisé, et la Barbie, utilisée à l'image comme « symbole des frustrations politiques et sociales de la femme orientale »²⁴¹. Ces corps de Barbie parfois mutilés (*Last Supper*) étouffés et désarticulés (*Après-guerre*), ou perdues, nues, au milieu d'œufs décoratifs à l'effigie de Jésus ou d'un ayatollah (*Bush Lebanese Playground*) représentent à la fois ce que les hommes rêvent de voir des femmes d'une part (les Barbie envoûtent les poupées arabes masculines de leur indécente chevelure (*Mail idee, Negotiations in Hammam*), sont figurés comme étant ceux de nouvelles déesses (*New Angels*), s'habillent d'un billet de banque à l'effigie de Saddam Hussein (*New Fashion in Bagdad*)) et une honte qu'ils refusent à leur femme d'autre part (la plupart des Barbie sont prises au piège de filets, désarticulées (*Last Supper*), voilées (*Suffering After Oil Crisis*)). Ainsi, la conclusion de toutes ces images, d'une subversion qui leur ont valu une censure au Liban et à l'étranger, est probablement celle qu'exprime le titre de l'une de ces photographies : *Tout reste à écrire* sur la possibilité d'un nouveau rapport entre homme et femme en Orient.

Ce modèle de la poupée comme figure de l'objectivation du corps renvoie par ailleurs aux mannequins désarticulés qui jonchent le sol de *Beyrouth, jamais plus*. De la même manière que les hommes ne sont que chair idéologique à détruire en temps de guerre, de même les femmes dans le

²⁴¹ *Paroles d'artiste : Jocelyne Saab*, op. cit., p. 13.

monde arabe sont souvent des êtres réifiés que l'on contrôle et dirige sous des prétextes de bienséance et de protection. La poupée est donc ici un symbole fort pour traduire le regard porté sur les Occidentales, puisqu'on comprend par son biais que la mondialisation, si elle travaille sur les objets économiques et culturels, ne travaille pas sur les mentalités, qui font montre encore aujourd'hui d'un archaïsme aliénant.

Le corps comme figure de la liberté

Le personnage de la jeune fille : du geste libre

Jocelyne Saab s'intéresse au corps brimé pour mieux en souligner l'importance dans l'acquisition d'une liberté, qu'elle soit de parole ou de mouvement, et dans l'affirmation de soi. Comme s'identifiant elle-même aux modèles qu'elle propose, et pour des raisons politiques évidentes, elle s'intéresse particulièrement à la figure de la jeune fille, dont les attitudes et la gestuelle associées au langage qu'elle maîtrise et manipule, affirment leur raison d'être. Jocelyne Saab n'est soumise « ni à la condition féminine, ni à Dictature des hommes »²⁴² ; ce qui est décisif dans son travail, c'est sa manière de laisser le spectateur libre d'interpréter et de comprendre ce qui l'intéresse dans l'œuvre qu'elle lui propose. Cette confiance accordée à la réception confère à son propre travail une capacité à proposer avec subtilité une autre manière de considérer la femme dans un monde qui cherche à opprimer sa liberté.

La présence des femmes dans le cinéma de Jocelyne Saab – qu'il soit documentaire ou fiction – est particulièrement centrale. Elles apparaissent toujours chargées de responsabilités ou pleines d'une assurance qui font leur force. Dans les reportages, dans un premier temps, elles ont une place de choix dans la direction du foyer, et semblent à l'image la condition de possibilité d'un pouvoir vivre-ensemble et d'un bien-être possible au cœur des situations de crise. Souvent entourées d'enfants, elles apparaissent protectrices et rassurantes, optimistes et positives dans un monde dont l'hostilité et la misère sont omniprésentes. Dans ses fictions, ce sont souvent des personnages de jeunes filles émancipées ou de femmes mûres qui affirment leurs droits, leur présence et leur corps de par leur façon d'être et les mots qu'elles emploient.

Il est intéressant de noter que Jocelyne Saab connaît la première interdiction de sa filmographie en 1974 avec son reportage sur les *Femmes palestiniennes*. La question des femmes dans les sociétés en crise qu'elle parcourt est une problématique qu'elle traite de manière assez systématique et qui semble la toucher beaucoup. Généralement associées aux enfants, les

²⁴² Pascal Truchet, « Le cinéma de Jocelyne Saab rend libre », disponible sur internet : [http:// data.over-blog-kiwi.com/0/55/24/08/ob_ca8b83_le-cinema-de-jocelyne-saab-rend-libre.doc](http://data.over-blog-kiwi.com/0/55/24/08/ob_ca8b83_le-cinema-de-jocelyne-saab-rend-libre.doc).

femmes sont plus faibles et tiennent dans la guerre et les conflits un rôle différent de celui des hommes. Elles sont garantes de la paix. C'est elles que Jocelyne Saab interroge en priorité, pour témoigner de l'occupation maghrébine d'El-Aiun dans *Le Sahara n'est pas à vendre*. La première partie du film est en effet consacrée aux images de ces femmes voilées de noir, qui traversent un désert filmé avec amour par la réalisatrice, et à leur parole, la parole d'une femme qui dans ces sociétés n'est rien sans son mari, mais qui doit pourtant assumer seule les responsabilités auxquelles elle doit faire face :

Les Maghrébins ont promis de nous loger, mais ne l'ont pas fait. Je suis une darwich. Ils ont pris tout ce que je possédais, et tout ce qui nous permettait de vivre. Nous n'avons plus rien ici, ni bois, ni charbon, ni voiture, ni bétail ; seule la femme qui a un homme qui travaille peut s'en sortir.²⁴³

J'étais à El-Aiun, et j'ai pu fuir parce que j'accompagnais mon mari malade. J'ai eu un certificat d'un augure, dans le désert. On faisait pression sur nous et on ne pouvait pas circuler, on vit sous le joug de l'occupation, la domination maghrébine.²⁴⁴

Le courage de ces femmes est souligné par chacun. L'image de Jocelyne Saab, qui depuis le début du film multiplie les plans sur les silhouettes de ces femmes voilées, et les gros plans sur les visages de femmes de tous âges, leurs activités (lessive, cuisine), les enfants dans les bras, manifeste déjà la prise en charge par ces femmes de l'ensemble du foyer et du bien-être de la famille. Elles font de la musique, du tissage ; leurs mains agiles sont filmées longuement, comme une reconnaissance de leurs talents. Même les militaires ont conscience de cette force interne aux femmes du désert :

On dit de la femme du désert que depuis le début du front populaire, elle change de plus en plus ; elle devient à 100% composée, elle devient robuste. Il y a beaucoup de choses qu'elles ressentent beaucoup et qu'elles ont arrêté d'éprouver.²⁴⁵

Et cette robustesse intervient dans la manière dont la cinéaste filme les traits de chacune, le regard rude mais bienveillant des vieilles femmes, le courage des jeunes et leur aspiration à la paix.

Cette image de la femme responsable est aussi très présente dans les films sur Beyrouth pendant la guerre civile. Ce sont elles qui restent, en deuil mais en lutte, dans les ruines de Kfarchouba, après la destruction du village dans *Sud-Liban, histoire d'un village assiégé*, ou qui, dans le même film, continuent à résister à Hanine pour s'approvisionner en eau, au risque de se faire tirer dessus par les soldats israéliens ou les mercenaires phalangistes. De même, lorsque Jocelyne Saab se rend

²⁴³ Témoignage d'une vieille femme dans *Le Sahara n'est pas à vendre*.

²⁴⁴ Témoignage d'une femme mûre dans *Le Sahara n'est pas à vendre*.

²⁴⁵ Témoignage d'un jeune soldat dans *Le Sahara n'est pas à vendre*.

dans les camps palestiniens pour témoigner, dans *Le Liban dans la tourmente* de la mauvaise foi des partis politiques de droite qui accusent la présence palestinienne de causer des troubles, c'est sur la vie de famille, donc sur les femmes entourées de leurs enfants, qu'elle se penche. De nouveau, on les voit faire des lessives, de la couture, la cuisine, s'occuper des jeunes enfants, assurer l'harmonie d'un foyer de misère. Ce sont les mêmes que les Libanaises qui affairée à cuire le pain de toute la communauté à la fin de *Beyrouth, jamais plus*, dans leurs mêmes longues jupes et avec la même attitude robuste de la femme qui prend en main la tâche qui lui est assignée, en tant que femme, au sein du foyer ; c'est la même qui dans *Dunia* fait les lessives pour toute la maisonnée et qui s'évertue à cuisiner de bonnes choses pour l'homme et les enfants.

Mais il ne s'agit pas seulement de restituer aux femmes la reconnaissance qui leur est due dans l'ouvrage du quotidien ; elle s'emploie également à dresser le portrait de femmes volontaires et combattives, dont la parole et les actes, au-delà du simple témoignage, donnent à voir l'expression d'une pensée et d'un engagement personnels et individuels riches. Seule exception, drôle d'exception au tableau : le portrait qu'elle réalise de *La Tueuse*, Jocelyne Khoueiry, en 1988. Cette militante phalangiste, qui durant la guerre menait une véritable armée de femmes en chasse contre l'ennemi, s'est, en 1987, repentie auprès du pape. Effarée par la violence des actes de cette femme durant la guerre civile, et par l'oubli dans lequel on était alors prêt à faire tomber tous ses crimes, Jocelyne Saab décide de la rencontrer, pour comprendre. Le film montre une femme retirée dans une forêt en banlieue de Beyrouth, lisant dans un jardin où fut érigée une croix de trois mètres de haut les Évangiles, vêtue sobrement et qui explique son repentir. En contrepoint, des archives, la guerre ; la violence, la mort. Le devoir de mémoire engagé par Jocelyne Saab est rigoureux. Il faut connaître son histoire pour ne plus jamais en reproduire les erreurs. Il ne faut pas oublier que les femmes furent, pour certaines, elles aussi entraînées dans le cercle infernal de la violence.

Jocelyne Saab dresse le portrait de toutes les femmes qu'elle rencontre, qui l'intriguent. Elle témoigne par là de l'indépendance d'esprit et de la force de conviction des femmes, à la parole desquelles on accorde généralement peu de tribu. Lorsqu'elle intervient par exemple en Iran pour faire état des résultats de la Révolution, les jeunes filles qu'elle interroge parlent encore en leur nom et à partir de leurs choix ; et c'est de leur corps qu'elles parlent, de l'image qu'elles veulent en donner. Ainsi, à la question posée à une jeune femme de savoir depuis quand et pourquoi elle porte le voile, celle-ci répond :

J'ai décidé avant la Révolution. C'était un jour où je me décidais de changer un peu de valeurs, pour arriver à soi, à moi-même. Alors je le

mettais un jour, puis je ne le mettais pas ; je pensais que ça me rendrait ma liberté, mais après je me suis dit que c'était bien de le mettre tout à fait, sur la tête. Toute forme doit convenir à l'intérieur.²⁴⁶

Une autre, non voilée, expose aussi ses motivations :

Le tchador est une contrainte. Il enlève la liberté de ton corps. Ce n'est pas parce qu'on porte le tchador qu'on est bon musulman.²⁴⁷

Le débat se répend ; pour la première, le port du voile est un préalable à l'égalité entre homme et femme dans la mesure où il permet, porté avec les robes adaptées, de dépasser les considérations de la femme comme objet sexuel pour faire de la femme un « être humain ». Pour une autre, non-voilée, le port du voile est une contrainte qui accentue les injustices : disposer de son corps sous ce nouveau régime autoritaire chiite, c'est se mettre dans une position inférieure et mal vue, puisque selon elle, en 1980 à Téhéran, « celles qui ne portent pas le voile, elles n'ont rien »²⁴⁸. Cette femme refuse pourtant le port du voile ; de même, son attitude est assez libre : elle porte des bijoux, est assise dans l'herbe comme les garçons, les cheveux au vent, et non pas sur les bancs ou murets avec une droiture rigoureuse comme le sont les femmes voilées que filme en parallèle Jocelyne Saab. Ici, la différence entre leurs postures, leurs attitudes, doit attirer une attention particulière, dans la mesure où l'emploi du corps entre en adéquation parfaite avec la parole prise.

Cette adéquation du geste et de la parole se perçoit aussi dans le fabuleux portrait que la réalisatrice fait de madame Hoa dans *La Dame de Saïgon*. La forme physique et l'aisance inhérente au geste de cette femme d'exception qui avait rejoint la résistance et qui, une fois ministre, s'était battue contre la malnutrition, rend compte de la fermeté de son engagement pour la liberté et la justice. La maîtrise de son langage est à l'image de sa gestuelle, mesurée et précise ; et comme l'écrit Rudolf Laban, on peut admettre devant un tel corps filmé que

C'est un plaisir énorme d'entendre une allocution bien prononcée et d'être le témoin de gestes appropriés dans lesquels la victoire de l'esprit sur la matière apparaît totale.²⁴⁹

Chez les personnages féminins des films de fiction de Jocelyne Saab, cette impression d'une victoire de l'esprit sur la matière qui affleure dans le juste choix du geste approprié par un corps qui s'affirme est très présente. Les jeunes filles qu'elle met en scène, dans un premier temps, sont emplies d'un élan de liberté qui les amène à braver les interdits sans se soucier des conséquences. La jeune Samar, dans *Une vie suspendue*, est la première à affirmer sa liberté de mouvement. Comme la définit Alexandre Najjar, c'est un personnage insouciant « parce que né dans la guerre et de la

²⁴⁶ Entretien avec une étudiante voilée, *Iran, l'utopie en marche*.

²⁴⁷ Entretien avec une étudiante non-voilée, *Iran, l'utopie en marche*.

²⁴⁸ Entretien avec une jeune femme non-voilée, *Iran, l'utopie en marche*.

²⁴⁹ Laban Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, trad. Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Paris, Actes Sud, 1994 p. 25.

guerre, dans la ville mourante», qui «vit chaque seconde comme une éternité»²⁵⁰.

Les idées et les sentiments sont exprimés par le flux du mouvement et deviennent visibles par les gestes, ou audibles par la musique ou les mots.²⁵¹

Leur attitude déploie la dimension symbolique du sujet, dans la mesure où leur emploi des mots des autres se fait d'une manière si personnelle, et est accompagné d'une gestuelle si assurée, affirmée, qu'il semble devenir l'une des dimensions constitutives de leur être de jeune fille de la guerre. Si le désastre arrache aux mots leur sens et aux sujets leur maîtrise de la langue, il semble que les rêves et les espoirs qui caractérisent la jeunesse en fleur passent par un langage du corps, que nul ne peut arracher, ni l'interdit (la famille de Samar surveille ses relations), ni la destruction (Samar circule et danse avec allégresse dans le vieux cinéma où elle va rendre visite à un vieil ami ivre, devenu poste de tir).

C'est également par le corps que semble avoir pu se concrétiser la complicité qui se crée entre Samar et Karim. La maladesse de la jeune fille, qui en s'échappant de la maison de Karim, lors de sa première venue, a taché d'une trace de pied plongé dans la peinture l'une des grandes feuilles de dessins sur lesquelles travaille le peintre, devient un acte d'affirmation de soi. En effet, piégée face à Karim qui l'oblige à avouer sa faute, celle-ci décide de faire du délit un soleil noir, dont les rayons sont tracés par la plante de son pied, et qui scelle sa complicité avec l'artiste. Un tel usage du corporel, qui dans le contexte du film n'a rien d'anodin, rappelle ce qu'écrivait Carole Hoffmann dans *Corps en mutations* :

L'art fonctionnerait ainsi, lui aussi, comme une prothèse utilisée par le sujet pour répondre à la question de ce qu'il est, en opérant sur le corps du symbolique, modifiant du même coup le corps qu'il habite.²⁵²

En créant à partir de sa maladesse ce qui peut être assimilé à de l'art, Samar s'affirme comme l'égale de Karim ; il s'agit là de deux individus qui se font face et qui ont, chacun, leur langage corporel et à travers lui, des choses à dire qu'il leur importe de partager. C'est au contact de l'art que Samar va trouver les mots adaptés pour s'adresser à cet homme qui l'intéresse tant ; après cet épisode, son attitude change imperceptiblement, et d'une jeune fille sage et polie qui « sait faire du taboulé » elle va devenir pour Karim une nouvelle complice avec laquelle il sera en mesure de supporter les difficultés que lui impose la guerre.

Les deux personnages de Yasmine et Leila sont également pleins d'une vitalité qui en fait des caractères d'une forte individualité. Elles n'hésitent pas à prendre des décisions audacieuses, notamment celle qui guide le film : aller voir Monsieur Farouk et bénéficier de sa grande collec-

²⁵⁰ Alexandre Najjar, « Une vie suspendue », op. cit.

²⁵¹ Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, op. cit., p. 28.

²⁵² Carole Hoffmann, Xavier Lambert (dir.), *Corps en mutations*, op. cit., p. 15.

tion cinématographique pour découvrir une Beyrouth qu'elles n'ont jamais connue. De même, elles se glissent avec une aisance remarquable dans les rôles qu'elles s'attribuent au sein des films découverts ; elles agissent avec responsabilité, sûres d'elles-mêmes, de leurs mouvements, et conscientes de leurs privilèges : Leila donne son manteau à un pauvre comique déchu, elles profitent ensemble des années de liberté qu'offraient les années 1950 pour séduire de jeunes garçons. Leur caractère pétillant mais affirmé donne de la jeunesse de Beyrouth une image combattive, prête à reconstruire le monde qu'elle n'a pas connu pour découvrir ce que le Liban peut offrir.

Ainsi ces jeunes filles – celles-là mêmes qui n'ont pas connu le Beyrouth paradisiaque, le jardin d'enfance que Jocelyne Saab tente à chaque instant de retrouver –, apparaissent dans l'image, dans le naturel inhérent à leur geste et à leur jeunesse pleine d'un espoir qui permet, à lui seul, de redonner de la vie à un pays en ruines. La confiance en soi qu'elles manifestent permet ainsi une circulation symbolique qui traverse l'ensemble du film et qui détourne le visible (la guerre, dans les deux cas, manifestée par les destructions aussi bien visibles à l'écran dans le cas d'*Une vie suspendue*, que sous-entendues dans l'idée d'une histoire à reconstruire par les images dans *Il était une fois Beyrouth*) pour découvrir le dessous de l'image : la possibilité de redessiner, par l'humain, c'est-à-dire par le langage des mots et des corps, le jardin de Beyrouth.

La cinématographie de Jocelyne Saab propose une autre figure de jeune fille apprenant à se déployer dans une ville qui l'opresse. Il s'agit du Caire et de Dunia, qui décide elle aussi de se servir de son corps pour affirmer son désir et sa liberté. Le trait particulièrement remarquable de ce personnage s'avère être le suivant : la jeune fille ne présente pas d'emblée la confiance en soi que l'on a pu trouver tant chez Samar que chez les deux protagonistes d'*Il était une fois Beyrouth* ; c'est au fur et à mesure des influences et des obstacles qui s'imposent à elle sur le long chemin de la découverte de soi qu'elle gagne son assurance. Ainsi, avant de s'attacher à l'analyse de son personnage, il serait sans doute plus opportun de s'attarder sur les figures de femmes qui l'entourent et l'inspirent, ces femmes mûres et pleines d'une expérience, parfois douloureuse, mais toujours formatrice.

Quatre femmes s'imposent au long du parcours de Dunia, dont on va suivre l'histoire à travers leurs conversations intimes. La première à apparaître à l'image est une femme chauffeur de taxi, dont le seul statut, dans les rues du Caire, témoigne de la liberté de pensée et d'agir. Son franc-parler comme sa sexualité assumée permettent dès les premières images de dresser le portrait d'une femme dont l'indépendance proclamée n'entrave en rien la féminité. Au volant de sa voiture ou face aux valeurs traditionnalistes de sa belle-mère, cette femme impose, en parole et en corps, un nouvel espace-temps qui dépasse les interdits culturels, prou-

vant ainsi que même dans un pays aussi peu favorable à leur épanouissement que l'Égypte, les femmes sont en mesure de lutter à armes égales avec les hommes. C'est justement elle qui explique à Dunia tandis qu'elles s'affairent à la cuisine comment séduire les hommes, ou plutôt son homme, celui qu'elle devra choisir pour son mariage ; elle qui ne rechigne pas à parler d'amour et à exposer sans pudeur son plaisir charnel et son épanouissement personnel.

Dunia fréquente également une femme libre, professeure cultivée qui la prend sous son aile et l'incite à danser et à étudier la poésie soufie qui nourrit tant les rêves de la jeune fille. Célibataire, elle manifeste son engagement en assumant sa sexualité contre la bienséance appelée par la tradition. Issue d'un milieu modeste, sa position apparaît comme une véritable résistance face à une société archaïque, où le mariage forcé et l'excision sont encore pratiqués.

La troisième femme qui va aider Dunia à s'épanouir dans sa quête du plaisir n'est pas, contrairement aux deux autres figures féminines qu'elle fréquente, porteuse d'un discours. C'est d'ailleurs et de toute façon de l'image de son corps épanoui que la jeune femme tire son enseignement : il s'agit de l'amante de Bachar, maîtresse de pension au Caire, très apprêtée, maquillée et embijoutée presque à l'excès pour faire naître le désir de celui qu'elle aime. Pleine d'une sensualité à laquelle Dunia rêve d'accéder, cette dernière n'hésite pas, lorsque l'occasion se présente à elle, à revêtir vêtements et bijoux puis à se maquiller à son image. Néanmoins, on ne peut comprendre les aspirations de Dunia sans les replacer dans le cadre de l'admiration sans limite qu'elle porte à sa mère, considérée comme la plus grande danseuse du monde arabe en son temps, et qui représente aux yeux de sa fille la sensualité et la liberté incarnée. En tant que spectateur, on peut appréhender ce monde auquel aspire Dunia lorsque celle-ci décide de rendre visite aux anciennes collègues danseuses de sa mère. La manière dont Jocelyne Saab filme les corps langoureux de ces femmes est surprenante et irrésistiblement envoûtante : moulées dans des robes au tissu brillant qui met en avant leurs formes sensuelles, elles sont cadrées au niveau des reins, ce qui permet à la cinéaste de souligner le mouvement des hanches, du ventre et des fesses, si caractéristique de la danse orientale. Épanouies dans leur corps, ces femmes semblent l'être aussi dans leur être même ; débordant de sympathie et de joie de vivre, elles accueillent Dunia comme une sœur.

Dunia, ainsi, peut bénéficier à chaque moment de sa vie d'une intimité féminine dont la richesse d'enseignement se révèle déterminante pour la construction personnelle de sa propre identité sexuelle féminine.

Toutefois, l'esthétique minutieuse choisie par Jocelyne Saab illumine déjà la vitalité de la femme qu'est Dunia. Les couleurs, notamment, sont très significatives dans le film ; celle de Dunia est le rouge, rouge passion, mais aussi rouge du sang qui coule après cette opération terrible qui a déterminé une part de sa vie : l'excision dont elle a été victime enfant.

Ainsi, si son rapport au corps demeure, tout au long du film, très ambivalent, sa fascination pour le désir et le plaisir sexuel, qui occupe d'ailleurs son travail de thèse sur la poésie soufie, la pose en lutte avec les désirs de la chair et de l'amour d'une part, et avec les injonctions de la société d'autre part – cette société qui, après lui avoir arraché son droit au plaisir, exige son mariage. L'épreuve qui se présente à elle pour s'épanouir dans la sensation se révèle de ce fait très rude. Guidée par les gens qui l'entourent, elle décide d'y faire face par le travail des mots (« N'aie pas peur des mots ! », lui enseigne Bachar) et le travail du corps (« N'aie pas peur de ton corps ! », lui enseigne son maître soufi). Curieuse de ce qu'elle n'a pas encore su ressentir, elle revendique avec une violence et une détermination que le rouge de ses vêtements informe esthétiquement son droit à la réappropriation de son corps, ce corps qu'on lui a caché pendant plus de vingt ans et qu'elle décide d'apprendre à dominer. C'est là le seul moyen pour elle de s'accomplir pleinement et pour devenir une femme libre.

Sensualité et sexualité féminine

Jocelyne Saab s'attache dans la plupart de ses films récents à traduire l'importance de la sexualité et du plaisir féminins. Dans ses films de fiction et certaines photographies notamment, les personnages féminins dévoilent face aux hommes, ou bien sans eux une dimension sensuelle qui confère à leur identité toute sa force.

Dans *Dunia*, le personnage principal est entouré de femmes pour qui la sexualité est un sujet qui n'a rien de tabou. En préparant les plats, l'une et l'autre apprennent à la jeune femme l'art de séduire son mari et, plus généralement, comment amener les hommes à satisfaire l'urgence sensuelle qui les anime. Leur rapport aux hommes est un rapport libre, comme en témoignent les scènes de sexe, qu'elles soient suggérées (entre la chauffeuse de taxi et son mari), ou filmées avec un naturel voluptueux (entre Dunia et son professeur, devenu son amant). Cette liberté dont l'amour est empreint ouvre le film. Dans l'une des premières séquences, on voit Inayate et son mari s'enlacer, se déshabiller doucement ; pour symboliser l'acte, un rideau qui dévoile Dunia et la fille d'Inayate en train de danser s'ouvre. Le plan suivant, Inayate couvre son corps d'une serviette de bain d'un geste qui n'a pourtant rien de pudique.

Plus tard on voit se préparer l'hôte de maison, amante de Bachar, avec une sensualité qui annonce la scène d'amour qui va suivre. Enfilant ses bracelets avec langueur, se maquillant et se parfumant avec soin, elle rejoint celui pour qui seuls les sens de l'ouïe, du toucher et de l'odorat restent totalement en éveil ; lorsqu'il la touche, ce sont des sensations diffuses et brûlantes qui nous parviennent. Les corps tournent et dansent ; le sexe est suggéré dans un mouvement naturel et voluptueux qui exacerbe toute l'importance du plaisir dans une philosophie qui mène

à l'épanouissement du soi. Dans ces sociétés où les corps sont cadencés par l'intégrisme demeurent quelques hommes et femmes libres de saisir et de partager une sensualité qui font de leurs personnages des figures pleines, entières, fortes d'une unité acquise dans ce mouvement assumé vers l'autre.

Ce mouvement n'est pas toujours réciproque ; le refus de l'homme renvoie violemment à la réalité à laquelle sont confrontées les femmes, enserées dans les carcans qu'on leur impose. Quand celui qui cherche à devenir son mari monte chez elle, en plein jour, et qu'elle se met à danser, la tension érotique devient si forte que l'homme ne peut le supporter : animé par une rage soudaine, il la jette à terre et quitte la pièce sans un mot. Cette violence et cette absence de complicité caractérisent par la suite toutes les dimensions de leur relation amoureuse. La nuit de noce, c'est une main brutale qui s'immisce sous la robe en papier de la jeune mariée ; quelques jours plus tard, c'est Dunia qui se montre sèche et dure, lorsqu'elle interdit à son mari la zone de son visage : « Tu veux mon corps ? Prends-le. Mais t'embrasser, je ne peux pas. De là à là, c'est à moi toute seule. J'ai décidé d'y chercher mon plaisir. Ma tête, c'est mon royaume. Je ne le partage pas. N'importe qui peut remplir le lit. Mais là... non. »²⁵³.

Ses deux professeurs reprochent à Dunia d'usurper l'identité d'une autre, de ne pas assumer pleinement la sienne. Son professeur de danse, d'abord, l'accuse de s'appropriier les mouvements de sa mère ; Bachar la blâme ensuite lorsqu'il la voit parée des vêtements d'une autre, alors qu'elle est Dunia – elle est le monde, lui répète-t-il inlassablement. C'est le plaisir de l'amour, découvert avec lui, qui permet à la jeune femme de se libérer complètement et de devenir la femme qu'elle est ; la danse finale, qui symbolise probablement sa liberté dans l'amour, annonce sa liberté conquise. En effet, cette danse elle est le lieu du détachement aux seules racines de sa mère : le tissu rouge qui lui appartenait, accroché au poignet de Dunia, s'envole dans les airs au moment de sa consécration.

Cette quête du plaisir, qui a guidé Dunia tout au long du film, s'est heurtée à de très nombreux obstacles, liés à la société et au monde dans lesquels vit le personnage. Cette difficulté d'être femme dans l'espace méditerranéen a été soulignée par Jocelyne Saab dans les vidéos réalisées à l'occasion de l'exposition *Café du Genre* en 2013, notamment lorsque celle-ci choisit d'interroger Joumana Haddad sur le personnage de Lilith²⁵⁴ et la revue littéraire et artistique sur le corps qu'elle tente d'éditer au Liban. Expliquant l'histoire de « cette première femme, cette femme indépendante, forte, sûre d'elle-même », elle raconte :

²⁵³ Paroles de Dunia à son mari.

²⁵⁴ Dans la kabbale juive, Lilith est la première femme créée par Dieu dans l'Eden. Elle est née de la même terre qu'Adam, et non de sa côte. Elle est devenue un symbole féministe en raison de sa révolte : elle est répudiée, puis chassée du paradis par Yahvé, parce qu'insoumise à son époux, et sexuellement libérée.

Lilith m'a semblé d'autant plus importante comme identité féminine que je vis personnellement dans un monde où la femme ne possède pas son corps, et Lilith, elle, possédait son corps. Elle était capable de décider de ce qu'elle voulait faire de ce corps.

Lilith est une femme qui, dans une société arabe comme le Liban ou l'Égypte, serait considérée comme une dépravée, à l'image de Dunia dans le film de Jocelyne Saab. Le refus du corps libre place les femmes qui néanmoins l'assument dans une situation dangereuse ; Jocelyne Saab avec *Dunia*, tout comme Joumana Haddad avec *Jasad*, ont fait l'objet de nombreuses menaces.

Il y a beaucoup de lâcheté, de déni et de peur dans l'attitude que les Arabes ont à l'égard de leur corps, surtout à l'égard du corps de la femme et de l'oppression qui lui est imposée à tous les niveaux. [...] On vit malheureusement dans une région où, lorsqu'on ne nomme pas les choses, on croit qu'elles n'existent pas.²⁵⁵

Elles existent pourtant ; et Jocelyne Saab s'ingénie à les mettre en scène. C'est d'ailleurs Joumana Haddad qu'elle engage pour tenir le rôle de Lilith dans *What's Going On ?* ; elle y joue une figure mythologique descendue sur Beyrouth pour guider le jeune homme désireux de découvrir et de comprendre la ville autant que la femme. « Je suis la femme paradis qui chuta du paradis ; [...] Lilith, car ma pureté est l'étincelle de ma débauche et mon abstinence le début du possible »²⁵⁶.

Dans *What's Going On ?*, le sexe est seulement suggéré. La seule évocation spécifique résonne dans les mots du jeune homme, lorsqu'il se rapproche de Khouloud pour lui murmurer : « J'ai envie de te faire l'amour encore et encore »²⁵⁷. « Pas avant que tu ne me rendes tous les jardins de Beyrouth », lui répond-elle ; de manière significative, les femmes conservent le pouvoir sur leur corps et ne se laissent pas embrasser.

Ce pouvoir sur leur corps, ces femmes héritières de Lilith en ont pleinement conscience dans le film de Jocelyne Saab. Le troisième personnage que croise Nasri dans sa quête est Raia, jeune prostituée. Lorsqu'il la voit pour la première fois, elle déambule face à son miroir, récitant en boucle ce discours qui annonce de lui-même que la liberté du corps des femmes doit s'acquérir, de même qu'il faut apprivoiser son image pour l'assumer pleinement :

De ce visage que j'ai reçu à ma naissance, j'ai des choses à dire, d'abord qu'il m'a fallu l'accepter, mais dire que je ne l'aimais pas serait lui accorder une importance qu'il n'avait pas ; je ne le haïssais pas je l'ignorais, je l'évitais, je ne le regardais pas dans un miroir. Pendant ces années je crois que je ne l'ai jamais vu sur les photos, je détournais les yeux, comme si quelqu'un d'autre s'était substitué à moi.²⁵⁸

²⁵⁵ Joumana Haddad, interrogée par Jocelyne Saab, *Café du Genre IV*.

²⁵⁶ Paroles prononcées par Lilith lors de sa première apparition.

²⁵⁷ Dialogue de *What's Going On ?*

²⁵⁸ Paroles de Raia, doublée par Nasri, dans *What's Going On ?*

La deuxième fois que Nasri et Raia se croisent, vers la fin de la quête menée par le jeune homme, ils se toisent puis s'en vont, chacun de leur côté. Elle finit par descendre ; elle croise l'auteur qui la provoque du regard avant de replonger son nez dans son livre. Elle poursuit son chemin.

Cette femme qui déambule apparaît pour la troisième et dernière fois à la fin du film ; il fait nuit, elle quitte son groupe de collègues et, telle Anna Magnani dans *Mamma Roma* de Pasolini, s'avance vers la caméra, droite, en criant comme pour elle-même :

Il se meurt, il va crever. Il est si sanguinaire que même la mort n'en veut pas. Ça fait dix ans qu'il se meurt. Inch'Allah que la mort l'emporte.

Très rapidement, elle se fait aborder, mais elle ne s'arrête pas ; elle interrompt l'exercice son métier, elle reprend son corps. Plus encore : elle reprend toute sa liberté, lorsqu'elle explique à Nasri que son vieux mari se meurt, qu'elle ne le supporte pas, mais que s'il ne se décide pas à mourir, si l'auteur de l'histoire dans laquelle elle se voit obligée d'évoluer ne fait pas un geste en sa faveur, elle quitte le roman. Elle reprend ses droits, et avec, eux son plaisir.

Ce plaisir affirmé et recherché du corps nous renvoie tout naturellement à Lacan, pour qui « le corps est fait pour jouir »²⁵⁹ ; ainsi, comme le retient Michel Lapeyre,

Un corps humain, dit Lacan, ça se jouit. On peut (on ne peut qu') en user et en abuser. On le sait, ça se forge, ça se fabrique, ça s'utilise, ça s'instrumente, ça s'exploite, ça se rentabilise, ça profite. [...] C'est que quand on s'en prend au corps, on ne touche pas qu'à ce qui fait la fonction de l'organe, on ne se limite pas à l'utilité de l'utile, on sollicite aussi l'utilité de l'inutile.²⁶⁰

Ce corps humain qui se jouit, Jocelyne Saab le symbolise, le travaille. La manifestation symbolique naturelle du sexe féminin fait l'objet d'une véritable attention de la part de la réalisatrice ; une pierre fendue devient un vagin dans *What's Going On ?*, des tissus déchirés se muent en corps enlacés, en manifestations de l'orgasme.

Dans *What's Going On ?* tout d'abord, l'utérus de pierre, que Jocelyne Saab déniche au cœur de la Bekaa est à la fois le centre et la résolution de la quête entreprise par Nasri tout au long du film. En effet, c'est par cet utérus de pierre auquel revient Khoulood en personne que Beyrouth connaît sa renaissance ; c'est aussi l'origine de l'homme et le secret de la femme, que cherchait à découvrir le jeune homme qui se retrouve alors face à lui-même pour décrypter l'objet de sa quête et ses conclusions. Les gestes sensuels que Khoulood effectue en caressant la

²⁵⁹ Voir Jacques Lacan, *Séminaire XIII : L'objet de la psychanalyse* (1965-66), Paris, Éditions de l'association Freudienne internationale, 1999.

²⁶⁰ Michel Lapeyre « Le corps : encore ? ! » in. Hoffmann Carole, Lambert Xavier (dir.), *Corps en mutations*, op. cit., p. 36.

Pierre fendue, l'attention qu'elle porte à cet objet amène à penser que le plaisir féminin, naturel, bien que les sociétés méditerranéennes semblent vouloir l'arracher aux femmes, est et reste à l'origine du monde ; pour sauver les jardins de Beyrouth, il faut savoir ressentir la puissance des origines de l'homme.

Jocelyne Saab travaille aussi avec un soin particulier cette image symbolique dans sa série de photographies de tentes du désert exposées dans *Sense, Icons and Sensitivity*. Si ces images ont bénéficié de différentes appellations et de plusieurs interprétations, l'artiste leur a cependant donné, à l'occasion d'une exposition en regard de ses photographies de Barbie égyptiennes, des titres éloquentes qui proposent de sa série de clichés une représentation plastique qui figure bien davantage que le seul habitat nomade. Ainsi, à des images de tissus doucement déchirés qui laissent passer une douce lumière qui fait vivre les textures, se succèdent les titres comme *Ivresse du désir*, *Surgissement de l'amour*, *De l'amour et des amants*, *Enlacés*, *Nœuds de chair*, *Orgasme en Or* ou *Désir mortel* qui évoquent l'amour physique. Là encore, le symbole est très suggestif ; dans une photographie, intitulée *Intime*, on distingue dans la finesse du tissu toute la fragilité de l'organe féminin, déchiré dans sa pureté innocente dès le premier rapport, mais qui pour autant ne perd rien de son charme et de sa luminosité.

Une photographie comme *Ivresse du désir* s'avère tout aussi éloquente, tant dans sa forme que dans la symbolique qu'elle porte toute entière ; dans un mouvement de tension défaillante qui évoque l'ivresse, la lumière traverse le tissu, conférant à la tente une allure charnelle. Les plis de la toile se conjuguent aux jeux de lumière en matérialisant du même coup la part de mystère et d'inconnu qui accompagne toute sensualité. De la même façon, la fragilité extrême de ce tissu renvoie à la fragilité délicate des organes génitaux, notamment à celle, une fois encore, du sexe féminin. Cette expression de la sexualité par le symbole représente chez Jocelyne Saab une dimension très subversive de son art ; évoquer le plaisir de la femme lui a valu la condamnation des fondamentalistes égyptiens au moment de la sortie de *Dunia* en Égypte. Utiliser la nature ou faire de la photographie un usage quasiment abstrait dans le but de matérialiser des idées fortes, qui lui tiennent à cœur et qui témoignent de son engagement politique sans frein, tout cela constitue un moyen subtil qui allie une esthétique remarquable à un discours d'une profondeur politique évidente, qu'il paraît central de relever.

Le geste chorégraphique

Nous devons croire au corps, mais comme au germe de la vie, à la graine qui fait éclater les pavés, qui s'est conservée, perpétuée dans le saint suaire et les bandelettes de la momie et qui témoigne pour la vie, dans ce monde-ci tel qu'il est. Nous avons besoin d'une éthique ou d'une foi, ce qui fait rire les idiots ; ce n'est pas un besoin de croire à autre chose mais un besoin de

*croire à ce monde-ci, dont les idiots font partie.*²⁶¹

Gilles Deleuze.

La danse est l'expression d'un mouvement libre. Lorsqu'il est saisi par la caméra, celle-ci matérialise sa force à représenter la vie, par la mise en mouvement des images du corps, ou par la captation puis la projection de ce mouvement libre et gratuit. Dans le cinéma de Jocelyne Saab, la place occupée par la danse signale l'importance symbolique que celle-ci peut revêtir dans ce désir perpétuel de redonner confiance au monde à travers l'image, qui anime la cinéaste. Par-delà l'organicité du corps, par-delà sa caractéristique de support de l'identité, la danse, par tout ce qu'elle charrie de culture, de symbolique et d'aspiration spirituelle, offre la possibilité de croire pleinement au corps. Le rapport qu'entretiennent le cinéma et la danse est tout à fait particulier. En effet, s'ils sont tous deux arts du mouvement, l'un est une pratique pleinement vivante, un mouvement fluide et continu qui met en jeu l'espace et le corps avec une intensité électrique qui se ressent directement sur le plan humain, tandis que l'autre consiste en la projection d'images montées, en deux dimensions, où la violence des gestes peut prendre des proportions gigantesques du fait des plans rapprochés permis par la caméra. Les différentes sensations provoquées par un spectacle dansé et une projection cinématographique ne sont pas analogues, mais il semble bien que les pouvoirs hypnotiques du cinéma, lorsqu'il s'agit de mettre en image un tel mouvement poétique, s'en trouvent décuplés. La rapidité des gestes dansés, la précision de chaque tressautement du pied ou de la hanche peuvent être captées par la caméra avec une acuité et une sensualité que le spectateur est lui-même amené à suivre ; le cadrage, le montage donnent aux danseurs, en ces moments de pleine liberté corporelle, une dimension fascinante, presque déshumanisante. Dans la mesure où le cinéma s'en empare, la danse invite, voire incite, à repenser la mobilité, dans l'image et entre les images.

Comment rendre compte de la poésie que la danse insuffle au geste ? Les forces qui traversent le mouvement dansé amènent à déplacer la perception du mouvement par la caméra, destinée non plus simplement rendre compte d'un déplacement des corps, mais à en saisir la figurabilité ainsi que le pouvoir poétique et philosophique qui la déborde. Soumise à cette « fatalité érotique de la chorégraphie »²⁶², la caméra devient elle-même danseuse ; dans *Dunia*, les séquences au cours desquelles Dunia pratique, auprès de son professeur, les mouvements qui, peu à peu, la libèrent, ont pour effet sur le spectateur qu'il reste suspendu, enivré par la musique et par les gestes qui se déploient, la robe qui tourne et s'envole et le temps, lui-même, semble s'arrêter. Comme l'écrit Nicole Brenez,

la danse produit des éléments qui exorbitent l'image, tout devient étrange et se déplace : les plans, ses développements, les modes de projection et le statut du corps – ce que l'on peut appeler la puissance figurale de la danse.²⁶³

²⁶¹ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, 1985.

²⁶² Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 290.

²⁶³ Ibid.

L'image projetée propose de la danse de nouveaux mouvements, les sensations ressenties par le spectateur sont provoquées par de nouvelles lignes de forces issues de cette force cinématographique qui « fait circuler les images entre les corps » ; l'énergie de la danse est absorbée par la succession des clichés et rejaillit à l'écran à travers les artifices du cinéma à l'origine de cette « impression de réalité ». La notion de cadrage joue dans la transmission de cette énergie un rôle considérable. En effet, l'agilité du geste chorégraphique, quel qu'il soit et dans quelque contexte qu'il se déploie, problématise le mouvement des images filmiques qui, d'un état descriptif ou de témoignage, deviennent spectatrices d'une force vitale dont elles doivent se faire traductrices. Dans *Le Front du refus*, cette fascination de l'image pour le mouvement dansé transforme même l'appréhension du spectateur devant ces hommes destinés à la mort ; eux qu'on voyait apprendre à se battre, à perdre leur humanité au service d'une cause politique qui les dépasse, se trouvent empreints d'une humanité éclatante dès que la musique s'élève ; ce jeune homme que l'on voit danser, son foulard sensuellement attaché à la taille, est cadré de façon à ce que ses mouvements de hanches, captivants de bout en bout, emplissent l'image, et à presque en faire oublier les cagoules de ces hommes prêts pour la mort et la cause qu'ils défendent. Un autre cadrage très surprenant de prime abord se révèle d'une justesse rare quant aux énergies sensuelles qui le traversent et en résultent : il apparaît dans *Dunia*, lorsque la jeune fille retourne sur les traces de sa mère et rencontre ses anciennes collègues danseuses, desquelles elle souhaiterait tirer et apprendre quelques secrets. Accueillie avec chaleur par ces femmes éclatantes de vie, elle est rapidement engagée à danser, à faire preuve de ce dont elle est capable : Dunia danse, son corps ondule et autour d'elle se pressent ces femmes vêtues de robes dont le scintillement souligne les formes souples et généreuses. Durant de longues secondes, Jocelyne Saab filme ces femmes, dont on ne voit pour l'une d'entre elle que la chute de reins et la courbe riche des fesses, soulignées par les reflets brillant du tissu. La composition et la longueur accordée à ce plan sont surprenantes ; mais le rythme de la musique et les mouvements ondulants de ces corps pleins et libérés font surgir, de par le cadrage-même, toute l'énergie érotique de ces femmes tentatrices, de ces Salomé que le cinéma dévoile sans pudeur et à leur insu.

C'est pour exprimer la vie que Jocelyne Saab se confronte à la danse. Celle-ci recouvre dans ses films plusieurs symboliques, tout à fait centrales dans la perspective de son langage et des problématiques générales qui guident son cinéma. Dans un premier temps, la danse qu'elle filme n'est généralement pas spontanée (l'exception de *Khouloud* dans *What's Going On ?* confirmant cette règle générale) : il s'agit d'une danse chorégraphiée, codifiée, celle des almées, ces danseuses orientales auxquelles elle n'a cessé de s'intéresser. Dans ses films sur le Liban, dans l'intérêt qu'elle porte à l'Égypte, au Maroc, aux Palestiniens, on lit cette

volonté de redonner vie à la culture arabe. Retrouver ses racines, revenir aux principes de la poésie soufie et de la danse constitue également un acte engagé dans la mesure où il fait résistance à la morale étriquée qui a peu à peu redéfini les bonnes mœurs au détriment de tout ce qui faisait de la culture arabe une culture du plaisir, de la joie, de la liberté. Lorsqu'elle questionne la possibilité de l'expression corporelle dans ces pays méditerranéens, elle se bat pour la paix, pour un Liban arabe, pour la liberté des Palestiniens ou celle des femmes brimées. Le corps est ainsi support de l'identité ; en rendant sa liberté au corps, Jocelyne Saab souhaite rendre à chacun la liberté de s'individualiser.

Ce qui semble intéresser la cinéaste dans la captation cinématographique de la danse, c'est avant tout l'expression d'un corps et à travers elle la possible émancipation de l'esprit. Nietzsche, qui à travers Zarathoustra affirmait qu'il « ne croirai[t] qu'en un dieu qui à danser s'entendit »²⁶⁴, considérait la danse comme la pratique ultime de la pensée²⁶⁵. En effet, et c'est le message que semble vouloir nous transmettre Jocelyne Saab, l'art et la création sont ce qui permet à l'homme de devenir humain ; selon Carole Hoffmann, « ils contribuent à permettre que le singulier s'énonce dans le sentiment du collectif à travers le rapport au collectif ».²⁶⁶

La danse est effectivement un jeu stylisé. On ne voit pas dans l'effort fourni ni dans la dramatisation des gestes inhérents à la chorégraphie l'expression d'une situation singulière, la « lutte pour la vie n'apparaît pas si évidente »²⁶⁷. La danse invite à s'interroger sur l'« étonnante structure du corps et les surprenantes actions qu'il peut accomplir »²⁶⁸ dans la mesure où elle amène à faire retour sur la nature même du geste, dont elle souligne la puissance ; il existe un langage du corps, qui révèle à sa manière notre vie intérieure. Autrement dit, la danse donne un corps ou une structure aux sensations, à ces émotions qui, parce qu'elles sont à l'origine du geste, nous amènent à nous exprimer. En ce sens, la danse donne forme à l'identité.

Ce que l'on perçoit dans le geste chorégraphique reste pourtant indescriptible. Si on peut en décrire le mouvement, il est impossible de traduire en mots ce qu'il charrie comme force, comme énergie, comme émotion ; c'est que la danse déborde les simples catégories conceptuelles qui nous permettent de lire et d'expliquer le monde pour toucher au sensible. Si Nietzsche écrivait dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Et que l'on estime perdue toute journée où l'on n'aura pas dansé au moins une fois »²⁶⁹, c'est que le philosophe élève la danse au rang de véritable métaphore de la pensée ; elle est l'image d'une pensée soustraite à tout esprit de pesanteur. La

²⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1889), trad. Maurice de Gandillac, Paris, Folio, 2002, p. 58.

²⁶⁵ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit.

²⁶⁶ Carole Hoffmann, Xavier Lambert (dir.), *Corps en mutations*, op. cit., p. 14.

²⁶⁷ Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, op. cit., p. 39.

²⁶⁸ Op. cit. p. 46.

²⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit. p. 264.

danse libère le corps de tout *habitus* social, de toute convenance puisqu'elle est innocence du premier jour, source originelle de la mobilité. Pour Nietzsche, la pensée ne s'effectue pas ailleurs que là où elle se donne, et la danse, dans sa liberté et sa légèreté, permet l'« intensification » qui caractérise selon le philosophe allemand la nature de la pensée. Le personnage de Khouloud dans *What's Going On ?* offre une illustration très pertinente de cette idée de la danse comme traversée en puissance de l'innocence. Les mouvements effectués par la danseuse au rythme de son métronome sur le parking, en bas, dans la fange qu'est devenue Beyrouth semblent dansés avec un naturel qui déborde toutes les conventions, toutes les règles de tenue, et renvoient ainsi aux premiers gestes de l'enfance – gestes innocents dont la maîtrise reste néanmoins détachée de toute contrainte extérieure. Khouloud, allégorie de Beyrouth, prépare d'ailleurs sa renaissance, et c'est d'abord de et par son corps qu'elle va trouver les mots pour se libérer, et guérir.

La danse permet la pensée parce qu'elle libère l'esprit ; le geste chorégraphique ne naît pas d'un besoin à satisfaire, il provient de valeurs qui demeurent intangibles, gratuites. Le mouvement chorégraphique a ceci de particulier qu'il est un phénomène sans cause. Ce vertige que la danse initie est à l'origine de l'énergie qu'elle transmet, et c'est ce qui fait toute la problématique de *What's Going On ?* : qu'est-ce qui se passe, d'où vient-on, où va-t-on ? La danse, en tant que mouvement sans origine et sans devenir, renvoie à l'expérience métaphysique que nous impose la vie. Dans certaines civilisations, la danse a pour but un contact possible avec les divinités, avec ce qui serait à l'origine du monde ; c'est bien dans cette prise de conscience du fait que de la danse comme langage naît la nécessité chorégraphique.

La danse comme expression du soi fascine Jocelyne Saab. En témoignent les deux interventions consacrées à des danseurs parmi les six courts-métrages dont est composée son intervention au MuCEM avec *Café du Genre* en 2013. Elle interroge en premier lieu le grand chorégraphe libanais Walid Aouni, longtemps directeur chorégraphique de l'Opéra national du Caire en Égypte, détrôné en 2011 par les mouvements révolutionnaires qui ont secoué le pays. Son travail de danseur est axé sur des idées novatrices concernant la libération du corps et des mœurs, la place de la femme et de son corps dans la société égyptienne, la poésie et la politique. Selon lui, la danse permet d'aller plus loin que le discours :

Les gestes en Égypte sont tellement forts qu'ils influencent toute la gestuelle politique.²⁷⁰

Mettant cette force à profit dans ses chorégraphies, il travaille le geste comme arme politique. La danse est un motif d'engagement, par lequel il dénonce la situation des femmes, du peuple égyptien ; le corps apparaît, là encore, comme le vecteur d'une possible libération.

²⁷⁰ Walid Aouni interrogé par Jocelyne Saab, *Café du Genre 1*.

C'est une perspective similaire qui guide le travail d'Alexandre Paulikevitch, que Jocelyne Saab interroge dans le cadre du même projet. Alexandre Paulikevitch est danseur homosexuel dans une société qui réprouve l'homosexualité ; comme il le montre dans ses spectacles, il a toute sa vie été rejeté, menacé, insulté. Cette fois encore, c'est le corps qu'on attaque ; et c'est le corps qui répond, par le biais de spectacles remarquables. Le rapport que le danseur entretient à son corps est rendu à de manière très sensible dans le film : on le voit, dans les images d'ouverture, se maquiller minutieusement. Bien sûr, il se prépare pour la scène ; cependant, de par la mise en avant, à l'écran, de son homosexualité, dont le danseur fait le principal trait de son identité politique et artistique, cette séquence appelle à considérer ce corps méprisé dans toute la dimension de son engagement. Alexandre Paulikevitch milite dans la seule association en faveur des droits des homosexuels au Liban ; ses spectacles soulèvent les problèmes de tolérance et de mépris du corps lorsqu'il assume une sexualité différente.

Dans les extraits que choisit Jocelyne Saab, on voit le danseur se déhancher suivant la gestuelle traditionnelle de la danse orientale, vêtu d'un tissu rouge sang qui s'agite au rythme de la musique et des insultes proférées par une voix féminine. Ce retour aux racines de la culture orientale se double d'une conception très contemporaine de la danse, qui a pour objectif d'exorciser cette violence à laquelle le danseur est constamment confronté ; il comprime son corps dans un linge, les jambes et les bras apparaissant comme mutilés, attaqués. Il évoque lui-même cet usage dans la danse d'un corps abîmé :

Avant tout j'aimerais parler de ce corps mutilé que j'utilise ; ce n'est pas par un besoin esthétique que je le fais mais plutôt parce que finalement, quels corps, dans cette société où l'on n'arrête pas de vivre des guerres, quels corps peuvent danser, quels corps ont le droit de danser finalement.²⁷¹

Lui s'accorde ce plaisir, celui de s'exprimer par le mouvement, quel que soit ce qu'on lui a laissé de son corps ; c'est le moyen qu'il a trouvé pour s'affirmer et exister tel qu'il est aux yeux de tous.

Ce droit de danser, Dunia le prend elle aussi, dans une société où cette culture est pourtant méprisée. Jeune, en quête d'identité, elle adopte la danse comme une expression artistique qui lui permet d'élever son corps au-dessus de lui-même, loin des turpitudes de sa vie quotidienne. Elle appréhende en effet le mouvement dansé comme une expérience spirituelle. Au cours du film, les séquences consacrées aux leçons de danse rythment l'évolution de Dunia vers sa liberté intérieure. La souplesse de sa gestuelle gagne peu à peu en précision ; cependant, les leçons du maître n'interviennent jamais dans le geste de celui-ci, ce qui conduirait à penser que le chemin trouvé par Dunia est pleinement issu d'une recherche intérieure dont elle trouve les clés en son sein même.

²⁷¹ Alexandre Paulikevitch, interrogé par Jocelyne Saab pour *Café du genre V*.

Malgré l'entraînement strict auquel elle est soumise, elle se livre avec spontanéité aux plaisirs sensuels de la danse. Cette recherche, se muant progressivement en maîtrise, d'une certaine lasciveté est d'abord une quête qu'elle mène seule. La première étape significative est marquée par l'achat d'un grand miroir, devant lequel elle va pouvoir danser, et découvrir ce dont est capable son corps. Peu à peu, elle prend confiance en elle et affirme ses gestes, se détachant de plus en plus des considérations singulières de la vie pour atteindre une profonde sensibilité. Son plaisir, elle cherche par la suite à le partager ; l'émotion provoquée par la danse appelle à tout instant le contact de l'autre. Au terme de ce chemin, Dunia trouvera l'extase, extase qui, la libérant, lui permettra dans le même mouvement de libérer sa parole et de sentir au plus profond d'elle-même la poésie qu'elle déclame.

Avec les figures de jeunes filles, Jocelyne Saab semble travailler avec rigueur et attention cette notion de maîtrise du mouvement comme affirmation du soi. En effet, dans *Une vie suspendue* déjà, on voit la jeune Samar, danser seule devant un miroir dans une chambre de la maison détruite de Karim ; cette découverte de son corps, apparaît comme le symbole de son passage à l'âge adulte et de la découverte de soi qu'impose la puberté. Grandissant et affirmant son corps, son identité, elle affirme aussi sa liberté, au grand dam de sa famille qui s'inquiète pour sa réputation. Le documentaire de Jocelyne Saab consacré aux danseuses orientales tourné en Égypte, *Les Almées*, s'ouvre sur l'image d'une jeune fille qui, avec l'aide d'une adulte puis seule elle aussi devant un miroir, apprend à danser. Cette enfant tend à cristalliser tant la tradition qui perdure de génération en génération, que l'accès potentiel à une liberté que l'on n'accorde pas à tous. Elle doit d'ailleurs avoir sensiblement le même âge que la jeune fille de la femme taxi, que sa grand-mère arrache au marché sur les tables duquel elle dansait pour accélérer la vente des vêtements du stand de ses jeunes amis.

Les Almées, danseuses orientales est un documentaire réalisé en 1989 pour la télévision. Il retrace l'histoire des danseuses orientales depuis les années 1940 : Samia Gamal, Tahia Carioca, Naaima Aakef. Le document comporte de nombreuses archives de ces grandes danseuses du passé. Interrogeant Naguib Mahfouz, elle nous livre de la danse orientale cette définition :

Peut-être n'y a-t-il pas dans la danse un art complexe. Peut-être ne s'adresse-t-il qu'aux sens, aux plaisirs faciles. C'est aussi la séduction. C'est cela la danse orientale. Surtout si on la compare aux ballets classiques, à la danse moderne qu'on enseigne dans les écoles, qui sont des danses expressionnistes. La danse orientale, c'est la danse du temps libre, du plaisir et du bien-être. Mais il y a une réelle évolution : les gestes de la danse orientale étaient limités, et limiter les mouvements c'était la chair. Être gras c'était

à la mode. Et la danseuse exploitait les frémissements de sa chair beaucoup plus que les mouvements de son corps.²⁷²

Et c'est cette chair que filme Jocelyne Saab lorsqu'elle cadre les hanches de « Dina, reine du Caire ». De haut en bas, la jeune femme frémit, tourne, les bracelets ruisselants ; devant une salle ou le public de la rue, ces femmes dansent, les mains souples et les hanches lascives.

Dans les images d'archives que Jocelyne Saab a choisies, les danseuses virevoltent en noir et blanc, l'image abîmée créant parfois un halo autour de leur corps ; il vient souligner avec plus d'intensité encore chacun de leurs mouvements. Jocelyne Saab filme dans tous les lieux de vie. Dans les salles de spectacle, mais aussi dans la rue, dans les cafés, dans les maisons. Partout, les femmes dansent, quelles que soient leurs formes, quel que soit leur âge ; dans une très belle séquence se déroulant probablement durant un cours de danse, les femmes se succèdent devant la caméra. Ce sont elles les Almées, danseuses populaires choisies pour danser dans les hôtels, pour des réceptions, ou, pour les plus chanceuses d'entre elles, dans le Grand Palace du Caire. La liberté qu'elles affichent, ainsi que l'individuation de la danse, dont toutes font montre, marquent ce pouvoir particulier que confère la danse à ces femmes : une liberté corporelle qui fascine encore les hommes qui les regardent, comme elle avait fait tourner la tête de Maxime Du Camp.

Ce ballet des grandes danseuses se déploie tout au long du film, alliant images d'archives et tournages de Jocelyne Saab, articulant dans un mélange singulier les différentes générations d'interprètes. Celle-ci intervient même dans un cours de danse à Paris où l'on suit un groupe de femmes et quelques hommes, cadrés sur leur chute de rein, leurs pieds ou leurs mains. La séquence finale travaille encore plus avant ce morcellement du corps auquel invite la danse : au fil du générique se succèdent les images de différentes parties du corps dansant de Nadia Gamal, filmée à Beyrouth pour le documentaire : ses pieds, ses hanches, son torse, ses mains. Chaque geste appelle, requiert et mérite toute l'attention du spectateur.

Ce film est un véritable hommage à la culture arabe, et aux femmes qui ont perpétué une tradition qui les rend libres, au sein d'un monde qui toujours les opprime. Toutefois, il est aussi un hommage beaucoup plus personnel à une danseuse qui souffre, Nadia Gamal, laquelle apparaît après le générique, dansant sur un rocher ; atteinte du cancer, cette danseuse va mourir. Cette danse intervient alors comme le chant du cygne d'une grande dame porteuse de ce riche héritage dont Jocelyne Saab déplore le peu de considération, ou du moins la réputation entachée, dont elle souffre aujourd'hui.

La danse repose sur et fait intervenir des relations complexes

²⁷² Naguib Mahfouz, prix Nobel de littérature 1988, interrogé par Jocelyne Saab dans *Les Almées, danseuses orientales*.

entre l'espace, le temps et le corps. Cette relation sensuelle à l'espace, cette suspension du temps et l'expression corporelle se lient dans un mouvement spirituel si large que ce dernier a pu amener Homère à dire de la danse qu'elle se situe «entre la ville et le labyrinthe»; le danseur circule entre la ville, régie par des règles de vivre-ensemble, et le labyrinthe qui s'y oppose, dont les méandres appellent à la perte. «À l'image du héros guidé par le fil d'Ariane, le danseur sort du territoire piégé en libérateur et en dépositaire de connaissances neuves»²⁷³. Qu'il s'agisse de Dunia ou, plus explicitement encore, de Khouloud dans *What's Going On?*, les danseuses de Jocelyne Saab sont en effet dépositaires d'un regard sur le monde, d'une explication de l'espace et du temps dans lesquels elles évoluent. «La danse structure le monde et l'expérience humaine»²⁷⁴ en ce qu'elle donne corps à l'affect et matière à l'espace; elle transforme le monde en lui donnant vie, à la manière de Khouloud qui parvient à rendre à Beyrouth ses racines en dansant sur le bitume d'un parking désert avec une présence époustouflante dans son éclat. Au sein du vide dans lequel est plongé Beyrouth, la danse surgit comme structure du monde, autour de laquelle vont graviter les éléments qui recherchent la vie. Pour Dunia aussi, la danse est ce substitut qui va lui permettre d'atteindre l'essence de la vie; elle comble le manque que matérialisent la perte de sa mère, la méconnaissance de son corps, son incapacité au plaisir. Dans l'espace de l'image, l'énergie de la danse qui émane du geste chorégraphique explique le monde et lui donne un sens.

Dans son cinéma comme dans ses photographies, Jocelyne Saab use du langage du corps pour exprimer ses émotions, son engagement, son espoir. À travers les corps opprimés, elle dénonce la situation qui fait du monde qu'elle habite un espace en guerre, mais exprime une possible prise de liberté à travers le corps qui s'affirme. L'entité corporelle apparaît donc comme un médium vers une liberté possible, individualisante et porteuse de vie. Qu'il s'exprime naturellement ou avec les moyens de l'art, le corps parle et propose du monde une vision qui dépasse les limites imposées chaque jour par le monde et ses contingences.

²⁷³ Françoise Gründ, article «Danse» in. *Dictionnaire du Corps*, op. cit., p. 277.

²⁷⁴ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit. p. 294.

Espaces-limites et espaces de vie

Le cadre de la caméra comme n'importe quel cadre qui délimite un espace scénique, semble désigner spontanément la situation comme un objet de représentation à interpréter. En fait, il résulte d'un topos : autrement dit, de la distance tenue entre filmant et filmé ; de l'endroit – de la place physique – où se trouve la caméra pendant que « ça filme ». [...] La prise de vue traduit avant tout l'attention ou l'inattention du regard, elle rend compte, tout d'abord, de l'intérêt ou de l'indifférence que nous portons à telle ou telle circonstance. « Savoir filmer » n'implique pas de maîtriser une quelconque grammaire cinématographique mais de savoir être là, au sens d'établir et de maintenir une relation sociale avec les personnes filmées, de construire une relation de face-à-face avec ceux que l'on filme.²⁷⁵

Christian Lallier

La guerre transforme l'appréhension de l'espace et du temps. L'expérience de Jocelyne Saab illustre bien le fait que filmer en temps de guerre pose à la fois les questions de l'urgence, du faire voir, du trauma ; comment montrer, que montrer ? En ce qu'ils appartiennent à un cinéma de témoignage, et en tant que description par l'image du fait historique et expressions d'une analyse politique visuelle aigüe dans des espaces en crise, tous ses films soulèvent des problématiques importantes autour de la question identitaire et du rapport de l'homme à l'espace, lorsqu'il est confronté à un monde fragmenté, éclaté, qu'il s'agisse d'une confrontation matérielle, politique, ou les deux à la fois.

La relation que la réalisatrice entretient avec son pays conduit à questionner les forces émotionnelles qui traversent l'espace représenté, donc à s'attarder plus amplement sur les films libanais de sa filmographie. Cependant, il est assez aisé de constater que son rapport amoureux au Caire suscite dans ses films sur l'Égypte un sentiment similaire de proximité, sentiment qui permet à la cinéaste de dresser un bilan critique à la fois engagé et empreint d'une dimension d'hommage rendu à ces villes, Beyrouth et le Caire, qui l'habitent profondément.

Avant les autres, Beyrouth ; Beyrouth, sa ville. Le regard que Jocelyne Saab porte sur l'espace de la ville qui l'a vue grandir dépasse, par les lignes de forces émotionnelles qui traversent ses films, cette inaccessibilité du désastre, et au-delà, l'inaccessibilité de la vie qui demeure au cœur de ce désastre. En effet, si nous savons par l'évidence documentaire que le désastre est réel, la virtualité de l'image a cette qualité propre

²⁷⁵ Lallier, Christian, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, 2009.

de se dérober toujours à nous, particulièrement dans le cas d'images dont l'horreur, pour celui qui ne l'a pas vécue, paraît inconcevable, au-delà de toute raison.

Les personnes qu'elle filme, elle ne les filme pas comme objets d'une guerre ou d'une situation, mais comme sujets à la fois libres et contraints. C'est à eux qu'elle s'intéresse lorsqu'elle filme l'espace, et l'interaction que l'homme entretient avec le lieu est une thématique forte et importante de son cinéma et de son art.

En ce qui touche ces questions de territoire et d'identité, le problème libanais est au cœur de situations que la réalisatrice traite avec empathie, victime elle-même de mobilités forcées et ancrée dans d'intenses réflexions sur l'être libanais. Souvent contraint par la nécessité à s'exiler d'un bout à l'autre du pays, de la ville, quittant les vestiges d'une maison qui n'est plus, le Libanais de la guerre se voit de fait déraciné par les combats sanglants qui ravagent son pays.

Ce qui apparaît donc en premier lieu dans les images de Jocelyne Saab, ce sont ces destructions qu'elle enregistre à la chaîne, avec un regard comme ahuri par l'absurdité d'un désastre qui met en pièces tous les lieux qu'elle a aimés. Ce à quoi elle s'attache ensuite, ce sont alors les hommes, ceux-là qui vivent, ou plutôt survivent la guerre, ceux qui tentent, au cœur des conflits, de s'assurer que la vie continue. Il s'avère de ce fait que les films qu'elle réalise, et plus particulièrement ceux tournés pendant la guerre civile libanaise, s'intéressent à la relation de l'homme et du monde, de l'identité du premier dans l'espace du deuxième, interrogeant ainsi les conditions de possibilité d'être en temps de guerre ou de misère.

L'Orient comme théâtre du drame

Une cartographie traumatique : les trilogies poétiques sur Beyrouth.

Des films libanais de Jocelyne Saab peuvent être distingués deux séries de trois films sur Beyrouth qui interrogent la guerre et l'espace de la ville : dans un premier temps, une trilogie documentaire, qui réunit *Beyrouth, jamais plus*, *Lettre de Beyrouth*, *Beyrouth, ma ville*, et dans un deuxième temps, une trilogie de fictions, qui rassemble *Une vie suspendue*, *Il était une fois Beyrouth* et *What's Going On ?*. Ces six films sont tous très personnels, et dépeignent la ville avec une émotion vivace que le spectateur reçoit avec une violence qui témoigne de l'expérience vécue sur place et du traumatisme qui y est lié. En effet, le premier d'entre eux témoigne déjà de la transformation du regard inquiet que porte la cinéaste sur son pays en un regard effaré et chargé de questions face au désastre qui ruine ce qu'elle considère comme son « jardin d'enfance ».

Par ailleurs, les événements de 2005 et la destruction par l'aviation israélienne de l'aéroport et des ponts de Beyrouth notamment ont provoqué chez Jocelyne Saab un retour à la douleur de la guerre. Voir son pays

une deuxième fois détruit sous ses yeux avait quelque chose d'intolérable dont elle ne parvenait pas à se dégager. Elle a créé pour l'occasion, afin d'exorciser la douleur de cette nouvelle saillie de violence, une immense installation de 200 m², où était bâti un grand jardin suspendu. Des ponts imposaient au spectateur le chemin à suivre dans l'espace, dans lequel se répartissaient vingt-deux écrans projetant des images d'archives de ses anciens films sur la guerre, remontées avec des images des nouvelles destructions. Intitulée *Strange Games and Bridges*, cette installation exposée à Singapour en 2007 signe à la fois son entrée dans le monde de l'art contemporain, et l'affirmation formelle d'une nouvelle approche du témoignage.

S'agissant de Beyrouth, il apparaît donc que l'espace qu'elle donne à voir à partir de 1976 présente ainsi à première vue une véritable cartographie traumatique. La rupture que présente *Beyrouth, jamais plus* se révèle à ce titre aussi forte et violente dans la question de la représentation de l'espace que dans celle du langage et de la forme cinématographique employés. Les images que propose Jocelyne Saab de sa ville attestent d'une originalité hors-norme en elle-même manifeste de cette expérience traumatique qu'implique le quotidien d'une Beyrouth en guerre.

Le film s'ouvre sur une série de plans qui laissent voir de grands espaces déserts, des routes que plus personne n'emprunte, et qui, désormais, ne mènent nulle semble-t-il part ; seuls de hauts murs ou des grillages qui fragmentent l'espace de l'image bornent cette spatialité sans lieu que l'on appelle Beyrouth. Un chat, animal solitaire s'il en est, traverse un plan coupé en deux par une avancée de mur, qui limite encore l'espace de l'image. Derrière le commentaire qui s'exclame avec amertume que « Beyrouth n'existe plus »²⁷⁶ se déploie ensuite une série de plans sur des immeubles détruits, ruines dont les fenêtres éclatées apparaissent comme autant de fragments. Ces ouvertures vers le néant, qu'Etel Adnan dans le commentaire qualifie de « trous de la haine », apparaissent déjà comme un motif fort de cette cartographie traumatique dessinée par la cinéaste. Le premier quartier dans lequel elle s'attarde dans *Beyrouth, jamais plus*, est désigné comme « le cœur de la ville » avant-guerre, le quartier à partir duquel la ville a poussé ; ce que nous montrent ses images en premier lieu, c'est que ce cœur, apparemment, ne bat plus. Un enfant passe ; les combattants, oisifs durant les premières heures du jour, s'abandonnent sur des fauteuils dans l'attente du combat à venir. Le regard, sans cesse, se heurte alternativement aux vestiges de ce qui faisait le faste du Liban d'avant-guerre, et à des cubes de béton armé, qui « ailleurs eussent été des structures modernes », mais qui sont ici « des blockhaus, qui bouchent le terrain, à l'image de l'horizon politique lui aussi bouché ». Le caractère fantomatique de ces espaces est renforcé

²⁷⁶ Cette citation et suivante : Etel Adnan, commentaire de *Beyrouth, jamais plus*.

par la mise en parallèle d'images d'archives des souks qui, avant la guerre envahissaient les mêmes rues et faisaient la vie de la ville. Le lieu va se remplir miraculeusement par les jeux du montage. Le recours aux archives souligne l'obstination de Jocelyne Saab à vouloir témoigner de l'avant et de l'après ; avec, en filigrane, l'idée sous-jacente que le visible, dans cet espace, ne peut ni contenir, ni représenter l'histoire dont il est la trace. Dans un autre quartier, les ruines du café Hajj Daoud en bord de mer manifeste cette difficulté à accepter la désertion de ces lieux qu'elle a aimés. Derrière l'image, le bruit des tirs enferme le spectateur avec les Beyrouthins dans un espace hostile et angoissant. Des objets détruits, éjectés par les explosions hors des appartements et des maisons, traînent au service des jeux des enfants comme autant de traces d'une vie et d'une ville à jamais modifiées.

De ces images inédites de la destruction surgit un immense sentiment d'impuissance. La force inhérente à ces plans, à ce premier film sur le sujet, est à mettre sur le compte de cette impression écrasante d'un effondrement irrémédiable, que seule l'image semble avoir le pouvoir de restaurer, en témoignant. Comme un adieu à l'innocence, comme la mise à nue d'une plaie ouverte, *Beyrouth, jamais plus* tire sa force de cette énergie déployée à filmer cet espace qui disparaît pour mieux se souvenir de la mémoire du passé.

La destruction de la maison de Jocelyne Saab en 1982 fait remonter encore plus loin ses souvenirs et invoque la production du même type d'images. Le film s'ouvre sur des images de ces ruines, les ruines de sa maison d'enfance, et suggère dès le début du reportage, la disparition de l'espace symbolique de sécurité et d'insouciance qu'elle pouvait symboliser. Parcourant les quartiers, interrogeant les populations délocalisées, c'est la disparition d'autres foyers qu'elle interroge alors, allégorisant Beyrouth elle-même comme une grande maison dont il ne reste plus rien si ce n'est quelques poutres, que soutiennent difficilement quelques résistants qui n'ont pas perdu espoir.

À partir de ce moment, lorsque tout s'efface et se consume, il n'est plus possible de parler de ce qui se passe. La logique des espaces est enfouie sous une absurdité qui dépasse la possibilité du témoignage. Il semble désormais impossible à Jocelyne Saab de représenter la réalité, la simple réalité qui explose sous ses yeux ; lorsqu'elle essaie de le faire, elle ne peut dresser qu'un bref et indiscutable bilan chiffré, *Les Libanais, otages de leur ville*, qui liste les résultats désastreux du siège de Beyrouth et de l'occupation israélienne. Les territoires sont désertés par les uns, occupés par les autres, laissés au triste sort des bombes et des pillages successifs. Il fallut des mois à la cinéaste pour rendre public *Beyrouth, ma ville*, dans lequel elle s'est donnée toute entière ; mais *Beyrouth, ma ville* n'est dans le fond qu'une série d'interrogations restées sans réponse sur le pourquoi et le devenir des choses. Devant ce réel devenu muet ou trop assourdissant, la seule solution semble d'invoquer l'imagination.

C'est dans ce mouvement vital de création et comme pour échapper à l'impuissance que la cinéaste réalise là son premier film de fiction, *Une vie suspendue*, tourné au cœur de la guerre en 1985 afin de continuer à témoigner de cette horreur que la seule description documentaire ne savait plus rendre. En suivant les déambulations de Samar, jeune adolescente éprise du rêve de l'amour « exilée » de son quartier du sud vers ce non-lieu où la guerre est partout présente, Jocelyne Saab nous donne à voir un monde où tout espace n'est que vestige, sans passé ni avenir. Le père de la protagoniste récupère des tuiles parmi les ruines pour les remettre en état ; il se dit « bâtisseur » et tente désespérément, dans un éclat de folie, de nier la vanité de son exercice. Le spectateur comme la famille qui entoure cet homme est ici témoin de l'écrasement de la raison par l'absurde de la guerre, en regard duquel le sens de l'histoire et le visible du trauma se trouvent en défaut. L'absurdité s'échappant du lieu, d'une forme actuelle de l'espace qui la recueille, l'informe de cette poétique de la folie la retrouve représentée, permettant de témoigner de la ruine et du chaos du désastre envahissant. De longs panoramiques sur les bâtiments effondrés, sur les arbres mutilés ou brûlés, sur les jetées abandonnées rendent plus pathétique encore le brutal besoin de reconnaissance de ce vieil homme, dont le seul rêve est dorénavant de pouvoir pêcher tranquillement de beaux poissons rougeoyant de santé ; la guerre a même endommagé l'espace de la mer.

C'est une véritable cartographie traumatique que Jocelyne Saab dresse dans ses films sur Beyrouth. Traumatique, parce qu'elle atteint Jocelyne Saab directement, personnellement ; ce qu'elle perçoit dans cette guerre, et ses images le traduisent sans artifice et avec un naturel poignant, c'est la disparition d'un monde, de son monde. Cartographie traumatique, donc, dans la mesure où en 2013 encore, quarante ans plus tard, c'est l'évocation de son jardin d'enfance qu'elle recherche dans chaque image qu'elle réalise.²⁷⁷

« La guerre fragmente tout, fissure »²⁷⁸. Dans sa maison, avec son jardin d'enfance, Jocelyne Saab admet n'avoir eu aucune conscience de ces fissures, du fait que les frontières, déjà, étaient tracées. C'est bien pour retrouver cette insouciance, et pointer du doigt l'horreur des réalités, qu'elle travaille depuis 1975 sur ce jardin d'enfance, sur le souvenir de ce monde arabe qui disparaît. Devant l'impact psychologique que la guerre a eu sur la cinéaste et, corrélativement, sur ses images, il est aisé d'imaginer la violence dramatique qu'a pu provoquer la résurgence des conflits en 2006. Les nouvelles destructions par les Israéliens des ponts

²⁷⁷ Dans l'entretien que nous avons eu avec la réalisatrice en décembre 2013, celle-ci explique clairement : « Ce jardin d'enfance, c'était notre grande maison, dans laquelle nous vivions en toute insouciance, loin des réalités de la vie. Beyrouth, d'ailleurs, à l'époque, était pleine de jardins, qui ont tous été détruits, par la guerre, puis par les grandes entreprises de reconstruction. Depuis la guerre, depuis que ma maison a brûlé en 1982, j'ai envie de filmer lorsque je ressens l'écho de ce jardin. » Voir annexes.

²⁷⁸ Entretien avec Jocelyne Saab, décembre 2013. Voir annexes.

et des infrastructures de Beyrouth font remonter à la surface les horreurs passées. À nouveau, ce sentiment d'impuissance point ; tout est perdu ; que faire alors, comment surmonter un tel retour des choses ? Comme en témoignent de nombreuses productions artistiques et cinématographiques nées de ces événements (citons par exemple les œuvres de Mohammad Soueid, *Civil War* (2002) ; Lina Saneh et Rabih Mroué, *Coming Sir, We'll Wait For You Outside* (1998), Lina Saneh, *I Had A Dream, Mom* (2006), Ghassan Salhab, *Terra Incognita* (2002)...), les images de la guerre civile tournent en boucle dans la tête de ceux qui l'ont vécu, comme inscrites irrémédiablement sur leurs rétines. Jocelyne Saab elle-même en témoigne : il est dur, trop dur de vivre deux guerres en si peu de temps, dans le même espace. De nouveau, l'art paraît être la seule réponse possible pour vaincre l'impuissance et le désespoir.

Avec *Strange Games and Bridges*, Jocelyne Saab fait état de ce monde complètement bouleversé par les conflits. Les ponts effondrés, détruits par les bombes israéliennes, le bruit assourdissant qui accompagne la déambulation du spectateur au sein de cette installation mix-media rappellent à chacun que la guerre sépare les hommes et brouille les souvenirs. Les vingt-deux écrans qui se succèdent diffusent en boucle des extraits choisis de cette guerre si meurtrière, remontés et travaillés avec de nouveaux bruitages. Quelques images des *Enfants de la guerre* ont été réutilisées, accélérées, bouclées, de manière à accentuer la violence des enfants qui se battent. Les miliciens qui le matin se reposent en pivotant sur leur chaise deviennent entre les mains de Jocelyne Saab de petites danseuses qui tournent, inlassablement remontées, et se déroulent sur une mélodie de boîte à musique. Quant aux rues de Beyrouth, elles apparaissent aussi, vides, dangereuses puisque toujours surveillées par des hommes en armes ou des chars militaires, dans un montage d'images qui rend compte en la soulignant de la tension inhérente au lieu et aux événements. De ce devoir de mémoire dont se charge Jocelyne Saab se transmet la possibilité d'un témoignage jusqu'alors inédit : plongé au sein des destructions, au cœur de cette cartographie traumatique qu'elle a choisi de redessiner, le spectateur ressent le temps de sa visite ce que pouvait ressentir le citoyen qui, chaque jour, risquait sa vie dans la guerre.

Entrer en relation avec l'espace fragmenté

*Le cameraman pénètre en profondeur dans la trame du donné...
L'image du peintre est globale, celle du cameraman se morcelle en un grand
nombre de parties dont chacune obéit à ses lois propres.*²⁷⁹

Walter Benjamin

²⁷⁹ Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1935.

Cette œuvre sur Beyrouth est riche et précieuse dans son témoignage et son rendu touchant et authentique du caractère traumatique de la guerre, qui fragmente tout. Grâce aux réponses formelles qu'elle propose, Jocelyne Saab semble avoir su parer cette difficulté – intrinsèque à l'émotion suscitée par l'événement – de parler d'un espace qui disparaît sous nos yeux.

C'est donc précisément parce que le témoignage qu'offre Jocelyne Saab dans ses films quitte la « représentation » pour la « figure » d'un espace en voie d'anéantissement, qu'elle a su avec finesse restaurer la visibilité de l'événement et de l'espace parcouru. À travers un texte et une image des plus poétiques, la réalisatrice offre une métaphore de l'espace politique et du morcellement qui caractérise, dans tous les domaines, la guerre civile de 1975-1990. Comme pour répondre à Blanchot, pour qui « la 'fausse' unité, le simulacre d'unité la compromettent mieux que sa mise en cause directe qui au reste n'est pas possible »²⁸⁰, et illustrer l'idée que « le fragmentaire, plus que l'instabilité (la non-fixation), promet le désarroi, le désarrangement »²⁸¹, Jocelyne Saab révèle à travers ses plans de ruines la fragmentation du pays et fait le constat d'un espace-temps hétérogène. C'est ce dont témoignent explicitement les images de la ligne de démarcation, d'immeubles détruits et de rues coupées par des tas de sable qui ponctuent *Une vie suspendue*. C'est dans toute son ampleur le sujet même de *Lettre de Beyrouth*, dans lequel Jocelyne Saab remet en fonctionnement un bus dans une ville qui n'en voyait plus circuler, pour traverser la capitale d'Est en Ouest malgré la séparation.

Traversant les espaces dont les frontières se tracent à l'intérieur même d'une ville dont on a perdu l'unité, elle décide même de sortir de Beyrouth, et descend au Sud, pour constater avec amertume qu'elle n'a plus de pays. Fragmentation spatiale liée à la fragmentation politique : les causes et effets des événements qui bouleversent le pays transparaissent dans la démultiplication d'ensembles d'espaces disjoints et déconnectés à travers lesquels circulent – s'ils le peuvent – ses personnages, qu'il s'agisse des enfants et les combattants dans *Beyrouth, jamais plus*, de la jeune Samar dans *Une vie suspendue* ou bien d'elle-même et des passagers de son bus dans *Lettre de Beyrouth*. Mais, plus qu'une représentation, l'image de Jocelyne Saab *figure* la fragmentation : à travers les vitres brisées des immeubles détruits qui nous happent vers l'incertain, les vestiges morcelés des architectures effondrées, ou encore dans ce plan magnifique de *Beyrouth, jamais plus* où quelques rayons de soleil se reflètent dans le verre brisé recouvrant le sol comme un dangereux tapis. Toutes ces images qui, loin d'être simplement descriptives ou informatives, prennent la mesure des violences passées et à venir, soulignent la limite mouvante du visible, seule image capable de mesurer l'absence de sens devant laquelle nous place la guerre.

²⁸⁰ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 8.

²⁸¹ Ibid., p. 17.

Les corps eux-mêmes sont morcelés et semblent distribués dans des espaces différents, au sens propre – à l’image des mannequins désarticulés et des bras et jambes de cadavres pourrissant – comme au sens figuré – par le cadrage des pieds, des mains, des visages dans *Une vie suspendue*. On suit par exemple les pas précautionneux de Samar qui pour la première fois pénètre par effraction dans la maison de Karim parcourant l’espace avec parcimonie ; on voit ensuite sa main feuilleter un album de cartes postales sur Beyrouth, se saisir de la montre, puis à nouveau ses pieds, hésiter sur les escaliers en pierre qui permettent de quitter la maison. Ce morcellement semble saturer tout le film par la suite : ce sont les pieds de Samar et de son amie qu’on suit ensuite, déambulant harmonieusement sur les marches de ce stade détruit ; la main de Karim, qui se fait examiner ses lignes, apparaît aussi, plus loin, détachée du reste de son corps. Mis en relation avec l’espace détruit, le choix de ces cadrages resserrés sur ces éléments corporels, lourds de significations, que sont les mains (qui permettent d’appréhender le monde), les pieds (qui permettent de parcourir l’espace) et les visages (dont le regard permet lui aussi de parcourir l’espace) permettent de saisir l’espace de la fiction dans l’espace de la réalité, et de nous rapprocher, en tant que spectateurs, des personnages évoluant dans cet espace en guerre. Comme le dit Deleuze²⁸² à propos des morceaux d’espace déconnectés qui traversent les films de Bresson, le raccord des plans rapproche l’œil du cinéaste de celui du peintre, qui unit sur la surface de sa toile le monde observé par morceaux. De cette façon, Jocelyne Saab nous livre non pas une vision partielle de l’espace mais bien les différentes parts d’un ensemble hétérogène où le sens de l’histoire s’éteint, même si elle cherche toutefois à donner une cohérence. Dans le défilement de l’image sur l’écran, l’espace reste suspendu à son incomplétude : c’est bien cette poétique du morcellement qui permet de saisir toute la force de cette cartographie de la guerre. La cinéaste semble ainsi répondre au pari de Bachelard, pour qui « le poète ne me confère pas le passé de son image et cependant son image prend tout de suite racine en moi. La communicabilité d’une image singulière est un fait de grande signification ontologique »²⁸³.

Par cette exposition d’un espace hétérogène à travers des images fragmentées, Jocelyne Saab illustre l’idée défendue par Hélène Raymond selon laquelle « l’hétérogénéité du temps historique rend discontinu l’espace-temps cinématographique qui cherche à le traduire »²⁸⁴ dans la mesure où tout, dans les films qu’elle consacre à la guerre, fait état d’un temps suspendu. Filmer le vestige, en soi, c’est faire état non pas d’une image archaïque, mais d’une suspension du présent à l’actualité du passé, qui s’inscrit dans la forme de la ruine et la figure du désastre. Comme l’écrit

²⁸² Gilles Deleuze, « Qu’est-ce que l’acte de création ? », op. cit.

²⁸³ Gaston Bachelard, *Poétique de l’espace*, op. cit. p. 8.

²⁸⁴ Hélène Raymond, *Poétique du témoignage*, op. cit., p. 109.

d'ailleurs Blanchot, « le désastre ruine tout en laissant en l'état. Nous sommes au bord du désastre sans que nous puissions le situer dans l'avenir : il est plutôt toujours déjà passé, et pourtant nous sommes au bord ou sous la menace »²⁸⁵. On peut parler de temps suspendu quand l'activité la plus commune perd de sa normalité ; dans *Beyrouth, jamais plus*, alors que l'opérateur, accompagné de la voix off, traverse les espaces quasi-déserts des rues, on entend commenter : « les gestes de la vie normale sont lents à mourir ». Tout est suspendu dans l'espace de la guerre ; le temps se perd mais ne se retrouve pas. À plusieurs reprises, le commentaire d'Etel Adnan insiste sur ce principe : « la guerre impose son rythme ». Les passants ralentis dans leurs déplacements, les allées et venues des chars ou des combattants dans les rues témoignent de ce nouveau rythme imposé par le danger et la destruction. Cette impression de temps hors du temps culmine dans l'image surréaliste, digne de Magritte, de ce fauteuil, vide, abandonné au roulis des vagues.

De la même façon, dans *Lettre de Beyrouth*, alors que les gens s'agglutinent pour suivre la course des chevaux, Jocelyne Saab s'exclame avec les mots d'Etel Adnan que « les chevaux courent plus vite que l'histoire » ; traversant le temps avec le terrain, ils deviennent l'étalon pour mesurer l'espace et le temps de la guerre.

Ces images de courses, de gradins bondés, de foule enjouée ont été reprises dans *Beyrouth ma ville*, où elles précèdent les images récentes de l'hippodrome dévasté, conservant l'écho lointain des foules hurlantes. L'utilisation des archives d'anciens documentaires revêt un poids particulier dans *Beyrouth, ma ville* ; elle renforce cette impression insupportable de « suspension du temps », dont Roger Assaf fait état à plusieurs reprises dans son commentaire. D'un documentaire à l'autre, les images elles-mêmes dépérissent, ce qu'on voyait alors ne peut plus être vu, seul le souvenir reste, s'il n'est pas déchiré par la violence de l'image présente. La perception de l'espace, corrélative à celle du temps, s'en trouve modifiée, altérée ; le travail que Jocelyne Saab réalise sur la projection des images dans son installation *Strange Games and Bridges* rejoint encore cette impression d'irréalité dans le réel. Sur les vingt-deux écrans qui composent l'installation sont diffusées des archives, des rushes de ses anciens documentaires, ceux qui témoignaient de la première guerre qui a détruit Beyrouth. Mises en parallèle avec des images plus récentes, celles de la guerre de 2006, ces archives, dont elle a étiré ou accéléré la vitesse de diffusion, amènent le spectateur à transformer, lui aussi, sa perception du temps. Devant ces images, l'impression de suspension le submerge, la guerre semble à la fois sans fin et ses destructions immédiates. Le caractère irrémédiable des gestes apparaît là, et gagne en force dans la répétition successive de chacune des vidéos. L'installation *Strange Games and Bridges*, malgré ou plutôt *par* la restitution qu'elle propose d'un espace, donne en acte et en image l'anéantissement d'un monde, qui semble par ailleurs répondre à la théorie nietzschéenne de l'éter-

²⁸⁵ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 7.

nel retour²⁸⁶. Le destin tragique de Beyrouth semble celui des destructions successives – avant les guerres, ce sont sept tremblements de terre qui ont endommagé cet espace, dont les hommes ont arraché à la nature le droit à la destruction. Comment retrouver sa place dans un espace où la mémoire s’est perdue ?

Même dans un régime de fiction, la possibilité d’être et d’exister semble évanouie dans cet espace-temps indéfini et indéfinissable. C’est probablement *Une vie suspendue* qui atteste avec le plus de poids de ce temps arrêté de la guerre. Le symbole le plus fort de cette suspension réside dans la montre arrêtée que Samar vole à Karim. Toute leur histoire se déroule sous l’égide du temps de la guerre, sans laquelle, souligne-t-elle, ils ne se seraient jamais rencontrés. Son père, lui aussi, ne peut s’empêcher de murmurer, désabusé : « Le temps s’est arrêté. La nuit c’est le jour, et le jour c’est la nuit. Le temps est mort ». Inachevable, le désastre est toujours au présent.

Ville cimetièrre et lieu de vie

L’espace filmique et géographique précaire et traumatique qui apparaît en premier lieu dans beaucoup de films de Jocelyne Saab n’est cependant pas le seul mis en scène. Il est mis en correspondance avec un autre type d’espace, un espace de sécurité qui rend possible la vie en temps de guerre ou dans un espace de misère. Même en ruine, même précaire, l’espace habité est un espace vivant, un espace de respiration qui ne peut mourir, même s’il est physiquement en voie de disparition, ou jamais advenu. Qu’il s’agisse des camps palestiniens du *Liban dans la tourmente*, des camps nomades des gens du désert du *Sahara n’est pas à vendre*, du cimetière habité d’*Égypte, la cité des morts* ou de Beyrouth en guerre, tous ces espaces marginaux ou en voie de l’être apparaissent à l’écran comme espaces de sécurité, en ce qu’ils sont vivants. Les hommes qui les occupent sont là avec une mémoire, un passé et un présent qui rendent à chaque parcelle de terre occupée son âme.

Cette dialectique de l’espace transparait clairement dans cet extrait du commentaire de *Beyrouth, jamais plus* : « On a tout démoli, les êtres et les choses. [...] Mais rien ne disparaît tout à fait. Les enseignes nous regardent comme une tentation dont le pouvoir n’a pas encore disparu. Ils sont les jalons du souvenir »²⁸⁷ : tout se passe comme si derrière l’espace du présent existait une survivance de l’espace passée, à laquelle se raccrocheraient les hommes pour survivre. La renaissance des marchés, une fois par semaine, dans *Beyrouth, jamais plus* marque cette survivance du passé dans le présent, avec l’espoir d’un futur à l’image d’un passé rétabli. Ces espaces de sécurité, que l’on trouve partout parsemés dans l’espace de la guerre, font face et

²⁸⁶ Voir Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit.

²⁸⁷ Etel Adnan, commentaire de *Beyrouth, jamais plus*.

s'opposent à l'espace de la ruine et de la destruction. Le pillage des vestiges des magasins abandonnés et détruits par des enfants devient « un instinct de vie, une foi en l'avenir » qui manifeste l'espace du jeu comme un espace de sécurité. Plus âgées, mais toujours un peu dans l'enfance, les jeunes adolescentes d'*Une vie suspendue* témoignent de la même confiance en l'espace lorsqu'elles se retrouvent toutes deux, dans des lieux complètement détruits, pour jouer à la marelle ou parler d'amour. La guerre devient dans ces cas précis un décor pour d'autres drames, beaucoup plus quotidiens, aux horizons moins bouchés que celui de l'issue des combats. Le fait d'être ensemble, également, la réunion et la communauté, le possible dialogue dans le silence solitaire des combats, renforce cette impression de sécurité et de projection possible dans l'avenir. À ce titre, les soirées entre amis, ou l'ambiance des cafés au début de *Lettre de Beyrouth* indiquent que la vie continue et que les petits plaisirs sont toujours les mêmes – même si le commentaire de *Lettre à Beyrouth* souligne que « les gens continuent d'agir comme si tout était normal, mais on voit que leur sou-rire a changé ». C'est l'image que donne le grand palais délabré que traverse Samar dans *Une vie suspendue*, au sein duquel chacun s'affaire mais dont la caméra ne peut pas ne pas montrer les « trous de haines » qui le fragilisent.

Une vie suspendue témoigne lui-même de cette possibilité de reconstruire ensemble un espace propice à la naissance de l'amour et du désir au cœur d'un lieu hostile. Dans sa critique du film, Alexandre Najjar appuie cette tendresse pour la ville qui guide la caméra de Jocelyne Saab, en souvenir d'une paix possible parce qu'elle a existé, paix que les habitants discernent au milieu des ruines parce qu'ils en ont la mémoire :

Des traditions, des habitudes farouchement maintenues, et le soleil, et des enfants qui portent un défi magnifique à la vie comme à la mort.²⁸⁸

Ainsi, écrit-il encore, « malgré le désespoir ambiant, il y a pourtant des poches de bonheur »²⁸⁹. La guerre implique une relation à l'espace totalement nouvelle et différente de l'ordinaire quotidien. Dans la situation de Samar, qui est aussi celle de beaucoup d'autres, provoqué par le siège de Beyrouth Ouest par les Israéliens en 1982, la guerre impose des migrations, c'est-à-dire l'évolution des hommes dans un espace déterminé, sur lequel ils doivent se reconstruire pour continuer à vivre. La dialectique s'impose à ce titre : il est en effet possible, dans un lieu imposé par des circonstances tragiques comme celles-ci, de bâtir un lieu de sécurité, où le bonheur peut encore se goûter.

Dans la perspective d'une telle problématique, la notion de construction s'avère centrale. Il semble de fait que toutes ces poches de confiance qui naissent au cœur de la tourmente, quelles qu'elles soient, sont prises dans une dialectique de la sécurité et du danger, du dehors et du dedans. Chacun des espaces mis en valeur pour son caractère « normal » ou pacifiant est pré-

²⁸⁸ Alexandre Najjar, « Une vie suspendue », op. cit.

²⁸⁹ Ibid.

senté en contrepoint d'un espace mortifié. Dans *Beyrouth, jamais plus*, le fond sonore, qui laisse entendre des tirs incessants, impose une distance radicale devant les gestes anodins du quotidien qui pourraient ramener à une certaine normalité : les enfants qui jouent, qui circulent en vélo, n'offrent pas à voir une situation sereine en raison des tirs qui couvrent leur atmosphère joyeuse. À l'image de « ce citoyen qui vole une chaise pour s'asseoir ; mais devant quel nouveau désastre », s'exclame le narrateur. Il s'agit presque d'une mise au présent perpétuel du désastre qui a touché les cafés de charme de Zaytouna, où personne aujourd'hui n'ose enterrer les morts honteux dont les corps gisent toujours. Interroger les enfants combattants après des enfants qui jouent, des chars qui circulent après des citoyens en promenade relève bien de la même logique : l'insécurité et le danger fonctionnent en contrepoint de la sécurité qui déborde l'espace de cette dernière. L'extériorité s'immisce dans l'intériorité. À l'échelle du film entier, plus particulièrement dans *Beyrouth, jamais plus*, la cinéaste instaure une relation conflictuelle au visible dans ce qu'elle enregistre, sa manière de faire de l'image (filmer le jeu des enfants à travers un grillage, filmer des combattants lisant des bandes dessinées...), mais aussi dans le montage, qui instaure une limite entre l'espace détruit et destructeur de la guerre et celui, plus intime, de la vie. Dans *Beyrouth, ma ville*, Roger Assaf déclare en voix off « ce n'est pas seulement nous qui voyons les images, ce sont les images qui nous regardent », tant l'horreur de ce qui est montré est aussi traumatisante qu'absurde. En filmant ainsi cette dialectique tragique entre vie et mort, intérieur et extérieur, Jocelyne Saab détruit et recompose à nouveau cette non-réciprocité voyant/visible dans laquelle Roland Barthes cherchait une possibilité dans la photographie ou le roman d'établir un contact distant avec le monde, d'être dans le monde « à l'abri » du monde²⁹⁰. En présentant par l'image et le son tous les dangers d'une telle guerre, elle allège encore dans la balance le poids d'un bonheur possible dans un tel espace, dont elle montre de manière incessante l'incompatibilité. Ces images, qui nous regardent, qui nous provoquent, nous jettent dans l'espace du danger.

Il est fascinant de voir combien les problématiques chères à Jocelyne Saab trouvent des échos dans l'ensemble de sa filmographie. Cette question précise d'une dialectique de l'espace qui se définit dans la manière dont les hommes font communauté dans un espace en crise d'une part, et dans la façon dont ils construisent leur espace de sécurité contre un extérieur hostile d'autre part, se pose également avec une force particulière dans un film comme *Égypte, la cité des morts*. Si la situation diffère de celle qui déchire Beyrouth, Jocelyne Saab emploie pour questionner ce problème distinct le même type de régime visuel et sonore.

²⁹⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

Son sujet, la Cité des morts du Caire, est lui-même un espace marginalisé, espace-limite où la question des résidents pose problème. Au cœur d'une Égypte en plein essor, ouverte sur la mondialisation et la modernisation de ses infrastructures, Jocelyne Saab tente d'explorer et de justifier cet espace si singulier, où se croisent d'étranges personnalités, et d'en capter l'aura presque magique qui s'en dégage. Ce cimetière habité par des personnages aux allures surréalistes et occupé par plus d'un million de personnes apparaît comme le symbole éclatant de cette ville mythique dont elle cherche les racines.

Protégé par de hauts murs colorés, la Cité des Morts du Caire se présente comme une véritable ville dans la ville. Des hommes y flânent, vaquent à leurs occupations ; au milieu des tombeaux, trois personnages se distinguent et dialoguent avec la caméra de Jocelyne Saab : un vieux philosophe à l'histoire extraordinaire, une fillette amusée par la présence de la caméra, qui parcourt frénétiquement l'espace avec de grands gestes animés de folie, et un grand chanteur aveugle, qui, malgré ses allers-retours en prison en raison de son activité jugée licencieuse, continue de chanter pour ceux qui « relèvent la tête » dans un monde en plein bouleversement. L'atmosphère qui règne dans cet espace singulier relève presque de la mythologie ; la sincérité avec laquelle les hommes et les femmes du cimetière abordent la vie se révèle en total décalage avec ce qu'il advient du reste de la ville, voire du pays, dont on peut avoir quelque idée grâce aux images que Jocelyne Saab filme des foyers égyptiens, ou encore grâce aux entretiens qu'elle mène avec les politiques et les économistes qui réfléchissent désormais le pays. Le choix de cet espace est très symbolique ; il apparaît déjà comme un vestige d'un temps bientôt révolu, et ainsi, du même coup, comme un espace en rupture, attestant de cette dialectique entre deux mondes qui se dessine au sein d'un même espace. Aux images du philosophe ou du chanteur contestataires répondent les clichés d'une soirée bourgeoise, d'un mariage ou d'un dîner réservé aux classes d'un autre monde, monde qui participe néanmoins de la même société et de la même Égypte, pays demeurant aux yeux de Jocelyne Saab la mère patrie de la culture arabe.

« *Nomades par obligation* »

« Le philosophe, avec le dehors et le dedans, pense l'être et le non-être »²⁹¹. À ne plus savoir comment considérer l'espace, à ne plus savoir établir de chez-soi, on en perd l'espace de son intimité, son identité. Dans cette dialectique du dehors et du dedans, au sein d'un espace comme celui de la guerre, il y a pour l'identité un tiraillement difficile à modérer, si l'on estime que chercher à être dedans pour échapper au dehors limite l'emprise sur le réel. Ne plus savoir où se situer, ne plus savoir où aller ; c'est l'objet de la deuxième partie de *Lettre de Beyrouth*, lorsque Jocelyne Saab filme ces fa-

²⁹¹ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 242.

milles destinées à déménager sans cesse, « nomades par obligation », chassées d'un territoire à l'autre, à l'image de la famille de Samar dans *Une vie suspendue*, qui a dû quitter le Sud pour éviter le danger. La deuxième partie de *Lettre de Beyrouth*, une fois le bus rentré, permet de suivre la descente de la réalisatrice dans le Sud du Liban. Elle y visite les camps des Palestiniens, entièrement rasés par les Israéliens ; eux aussi partagent l'espace de la guerre, sur un territoire qui n'est pas le leur, ce qui, « dans le malheur, renforce leur identité ». Le Liban, en revanche, semble avoir du mal à se relever ; dedans comme dehors, l'occupation de l'espace par les forces étrangères le confine davantage au non-être qu'à l'être. Entendre autant de langues étrangères dans un si petit espace « donne le vertige » à la narratrice qui arpente ce qui était son pays, qui selon elle « n'existe plus »²⁹².

Lorsqu'elle débute sa traversée de son pays vers le Sud, Jocelyne Saab rencontre des Libanais, forcés à l'exil. Les routes qu'elle suit sont désertes, mais habitées par le danger ; « petit à petit, mon pays est devenu un no man's land – du moins, pour ses propres habitants »²⁹³, constate-t-elle. Sur son chemin, elle traverse les villages détruits par le passage des Israéliens ; un jeune garçon retrace au milieu des décombres l'ancienne position de sa maison, de celle de sa famille, de ses amis. Il ne reste que quelques tentes, où vivent ceux qui n'ont pas pu partir. « Les Israéliens sont allés jusqu'à raser les traces des choses qu'ils avaient détruites »²⁹⁴, rasant du même coup la possibilité de se sentir chez soi pour ceux qui occupaient cet espace aujourd'hui dévasté. Dans le ciel, un hélicoptère domine l'espace, surveille les lieux ; à terre, les Libanais eux-mêmes n'ont plus de légitimité à occuper ces terres. L'espace est occupé par les puissances du monde entier ; Jocelyne Saab filme ce qu'il en reste depuis les camions des soldats de l'ONU qui, à l'image des résistants palestiniens, affichent « un mélange de bravade et de désinvolture » qui, à l'image, a quelque chose de choquant.

« Je n'ai pas fait deux kilomètres que le paysage politique a changé »²⁹⁵ ; différents plans sur des soldats en armes se succèdent alors que Jocelyne Saab énumère tous les barrages qu'elle a dû franchir depuis le début de son voyage. Ainsi fractionné, le Sud-Liban semble, en effet, avoir disparu pour lui-même. Parvenue en haut du château de Beaufort, occupé par la résistance palestinienne qui surveille depuis ce « nid d'aigle » les actions de l'armée israélienne, elle note la présence de l'ONU avec ses soldats, en regard du blocage complet que les milices chrétiennes font sur son territoire, face aux forces internationales et nationales régulières. À chaque espace sa nationalité :

Mais il est difficile d'être international. Même à l'ONU, chacun rêve de sa patrie, dans les détails les plus insolites.²⁹⁶

²⁹² Commentaire d'Etel Adnan pour *Lettre de Beyrouth*.

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Ibid.

Jocelyne Saab accuse la présence étrangère de participer aux conflits pour se donner « bonne conscience ». Mais la multiplication des camps militaires sur un si petit territoire provoque chez la réalisatrice le sentiment d'un Liban dissout, noyé par la politique et les intérêts personnels.

Les images de cette dissolution sont celles de Hanine et Kfarchouba²⁹⁷, ces villages du Sud attaqués par Israël ; ce sont aussi celles que Reza a rapporté clandestinement du camp palestinien de Rachidiyé, près de Tyr, qui témoigne d'une double occupation du territoire libanais, par les Palestiniens d'abord, impitoyablement réprimés par l'armée d'occupation israélienne au moment de son reportage, en 1976²⁹⁸.

Ce mal de l'identité lié au territoire trouve son symbole le plus profond dans *Lettre de Beyrouth*, par le remplacement du drapeau libanais par celui de la Croix Rouge dans le Sud du pays. Liban, Beyrouth, qui estu, quel âge as-tu ? Voilà des questions auxquelles Samar, lorsqu'elles lui sont adressées, se refuse de répondre : « J'ai 4000 ans, j'ai 5000 ans. Je suis la ville, je suis Beyrouth, une éponge dans la main et dans l'autre une craie. D'une main j'écris des histoires d'enfants, je construis des avenues, des palais, et de l'autre main, j'efface les enfants, les avenues, les palais ». Ce passage n'entrerait-il pas en écho avec cette citation de Blanchot, qui dit poétiquement que « le désastre est du côté de l'oubli ; l'oubli sans mémoire, le retrait immobile de ce qui n'a pas été tracé – l'immémorial peut-être ; se souvenir par oubli, le dehors à nouveau »²⁹⁹ ? Oubli sans mémoire, Samar perd son identité, se présente sous les traits d'une Beyrouth qui détruit d'une main ce qu'elle bâtit de l'autre, comme dans une spirale catastrophique qui fait disparaître l'être avant qu'il ne soit advenu.

Ce problème de la redéfinition de son identité au sein de l'espace vécu se pose toujours après la guerre dans les films de Jocelyne Saab, et dans d'autres contextes que le seul cadre libanais. Le thème de son film *Dunia*, réalisé en 2005, soulève par exemple des problématiques similaires sur lesquelles il serait judicieux de se pencher. Il soulève d'autres questions encore, puisque Dunia, la jeune héroïne, se trouve en dehors de cette cartographie traumatique ; cependant, dans le rapport qu'elle entretient à la ville, et plus généralement au monde qui la voit évoluer, Jocelyne Saab laisse voir un espace qui pose problème à sa façon. Il amène lui aussi à se reconsidérer, à chercher sa place dans ce lieu occupé.

²⁹⁷ Jocelyne Saab rend compte des destructions et des menaces subies par les Libanais habitants dans ces villages du Sud-Liban dans *Sud-Liban, histoire d'un village assiégé*, 1976.

²⁹⁸ Cette zone était alors interdite aux journalistes ; on en connaît les détails grâce au témoignage qu'a livré le photographe à Jocelyne Saab, qui en a fait le sujet de son film *Le Liban : état de choc* en 1976.

²⁹⁹ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 10.

La ville du Caire est interrogée dans ce film à partir de la position de Dunia et des gens qui l'entourent. Le Caire est présenté comme une ville vivante et animée, où les gens se retrouvent volontiers dans les lieux publics ; il s'agit pour chacun d'y affirmer ou pas sa liberté ou non. La jeune Dunia, en apprentissage et en quête de repères, évolue dans cet espace sous la double influence de la tradition qui l'a toujours réprimée – incarnée par la belle-mère de son amie taxi, que l'on croise en ville, arrachant sa petite fille à ses jeux de danse qu'elle juge obscènes – et de sa volonté de liberté, dont l'expression la plus riche et manifeste demeure cette amie taxi qui ne cache ni son indépendance ni son désir pour son mari qui l'adore. Ses déambulations en ville engagent ainsi une critique qui soulève la question des droits des femmes dans un pays comme l'Égypte, et dans une capitale comme le Caire.

L'influence de l'espace semble cruciale dans les œuvres de Jocelyne Saab. C'est cependant dans son travail sur le Liban qu'elle est la plus prégnante. La ville de Beyrouth habite à chaque instant la cinéaste. Dans ses premiers films, la guerre est déjà si intériorisée qu'elle disparaît en tant que spectacle ; plus tard, c'est toujours les dégâts des conflits armés dans l'espace libanais, et leurs conséquences traumatiques tant sur les corps que sur les esprits qui vont l'intéresser. Le regard qu'elle pose sur cette terre aux prises avec ce terrible souvenir de guerre n'est pourtant pas altéré par la mélancolie et l'amertume ; au contraire, il soutient toujours le parti de la vie et de l'humanité. Après la fin des conflits, il s'est agi pour elle de reconstruire cinématographiquement cette ville qui l'a tant fait souffrir, essayant de lui réattribuer une histoire, voire d'effectuer un travail presque archéologique afin de retrouver ses racines.

Le premier film qu'elle réalisa sur la ville après la fin de la guerre en 1991 fut *Il était une fois Beyrouth* qui, entre fiction et documentaire, composé majoritairement d'extraits de films d'archive qu'elle a rassemblés en vue de constituer une Cinémathèque libanaise, dresse de la capitale libanaise un portrait d'avant-guerre. Sur la volonté de deux jeunes filles de vingt ans, filles de la guerre qui n'ont jamais connu cette « Suisse du Moyen-Orient » que fut la Beyrouth d'avant la guerre civile, le grand cinéophile Monsieur Farouk ouvre les portes de sa filmothèque pour leur offrir les images de la ville que lui a connu, images que d'autres ont tournées. À partir d'extraits de films arabes, américains, allemands se déroulant à Beyrouth, alliant burlesque, espionnage et romance, se dessine le portrait d'une Beyrouth aux multiples visages, où se conjuguent différents points de vue, où s'intriquent divers motifs. Au cœur de ces films, parmi les stars des années 1940 à 1970, Leila et Yasmine passent de l'autre côté de l'image, découvrant la ville qui les a vues grandir avant le désastre qui l'a dévastée. Plongées dans cette histoire visuelle, elles commentent et critiquent les situations cinématographiques dans lesquelles elles se retrouvent ; elles fustigent la superficialité de ce paradis plus fiscal encore que naturel, puis replacent ces images de films

d'espionnage américains ou allemands en perspective de la catastrophe vécue par les Libanais, tout en faisant preuve d'un optimisme néanmoins enjoué. Avec les images des autres Jocelyne Saab retrace l'histoire et l'image d'une ville qui a disparu sous les bombes et la haine, conférant de ce fait une mémoire à son pays, et au cinéma une valeur historique.

Cependant, la plaie n'est pas refermée, et encore moins cicatrisée. Il est difficile de faire la paix avec un pays qui, malgré les horreurs vécues, continue à s'autodétruire. En 2009, après la guerre de 2006 qui a, une fois de plus, ravagé le visage de la ville, Jocelyne Saab réalise *What's Going On ?*, un essai poétique en l'honneur de Beyrouth, chant d'amour à cet Éden lointain qu'elle préparait déjà depuis son premier film. Au cœur de cette capitale détruite tant par les Israéliens que par les promoteurs immobiliers, engagée dans un lourd processus de reconstruction qui défigure la ville qu'elle a connue, Jocelyne Saab tente de retrouver l'essence de la ville, son cœur allégorique. Le processus archéologique auquel elle se livre est d'une nature très différente de celui qu'elle avait engagé pour la réalisation d'*Il était une fois Beyrouth* ; il ne s'agit plus pour elle d'exhumer des archives filmiques, des images du passé qu'il faudrait réactualiser ; la réalisatrice cherche désormais à retrouver les racines de ce qui demeure pour elle son jardin d'enfance. Avec un regard dur, drapé toutefois de poésie, elle blâme la folie des hommes qui réduisent à néant la nature qui les a engendrés ; telle une archéologue, elle donne à voir de Beyrouth un espace marqué par l'absence, par la disparition des hommes et de la civilisation. On ne voit de l'architecture que des traces : des lignes d'immeubles à l'horizon, quelques bâtiments à moitié en ruines, de vieilles fontaines qui demeurent dans le peu de nature qu'il reste à la ville, des statues mornes et sans vie, des places vides. Les principales scènes du film sont tournées depuis le haut des toits, parce qu'en bas il n'y a plus rien, plus rien d'humain ; Jocelyne Saab, dans ce film, se donne comme objectif de ne rien montrer de ce Beyrouth en reconstruction, et part à la recherche des derniers jardins qui ont eu la chance de ne pas encore être détruits. Elle tente de retrouver l'Éden, ce jardin d'enfance qu'elle voudrait repeupler. Guidée par cette idée qui a dominé toute son œuvre selon laquelle le monde sera sauvé par la résistance, la cinéaste offre cette fois-ci des images qui résistent par ce retour à la nature, à l'origine, à cet état serein et silencieux que celle-ci a connu avant que l'homme ne s'y installe.

Revenir aux origines appelle la mythologie. La grande nature s'allie aux dieux, et c'est à eux que fait appel Jocelyne Saab en créant à travers son personnage poète un démiurge, et en faisant intervenir Lilith, et un personnage comme Nasri, allégorie d'une Beyrouth malade, le cœur à vif, obligée de revenir à sa source (cette roche utérine) pour renaître de ses cendres. L'acte de résistance de Jocelyne Saab dans ce film consiste à vouloir réintroduire dans ces paysages naturels originaires des personnages, ce jeune homme ou cette prostituée, dont l'irruption brutale et

parfois maladroite manifeste le risque d'anéantissement que court la nature lorsqu'elle se trouve livrée aux hommes. Le personnage masculin, dans ses déambulations hâtives et précipitées, est particulièrement sujet à ces maladresses susceptibles de blesser une nature amie devant laquelle il se montre naïf et presque indifférent, du fait de sa méconnaissance à son endroit.

Ce trait caractéristique, qui le présente comme humain face aux autres personnages, apparaît dès les premières minutes du film. Le jeune homme, virevoltant, curieux, annonce son désir de trouver des jardins à Beyrouth. Chose devenue difficile ; mais il semble qu'il n'ait pas pris conscience de cette destruction massive des forêts et des bosquets qui se manifeste à Beyrouth dans ce mouvement politique de reconstruction urbaine. Son attitude face à la nature se révèle donc d'emblée et de bout en bout paradoxale ; s'il s'intéresse à cette nature qui disparaît, le premier geste qu'il a à son contact est de sortir son couteau pour entailler un cactus, afin de juger par lui-même de la tendresse de son cœur : à l'image des hommes qui tentent d'affirmer leur pouvoir sur le monde, ce jeune homme affirme, avec une innocence cruelle, son pouvoir sur cette nature originelle.

Afin de protéger la nature et d'entraver le massacre dont elle fait l'objet, Jocelyne Saab fait appel aux dieux, imputant par là que l'indifférence de l'homme aurait pour origine sa méconnaissance de la mythologie ou son oubli, de la certitude de l'existence de forces supérieures qui le dépassent. Rapidement, le jeune Nasri croise sur son chemin Khouloud, allégorie de la ville, qui danse, mais qui, le soir venu, retrouve le lourd lit de son histoire, où son cœur, arraché, saigne doucement en attente d'une greffe. Khouloud lui enseigne la patience, la sensualité. Survient ensuite Lilith, la première femme créée par les mains de Dieu, femme libre et fière, née lors de la création du monde. Par son chant et les livres qu'elle laisse dans son sillage, elle guide le jeune homme vers de nouveaux chemins, vers d'autres réflexions sur l'homme et la nature, les relations humaines, la compréhension de soi et du monde. Évoluant petit à petit, comme dans un roman d'apprentissage, cet avatar d'Adam va finalement rencontrer Raia, sorte de Lilith à forme humaine, prostituée, libre, avec laquelle il va échanger quelques mots.

En dépeignant Beyrouth comme un espace vide et sans mémoire, Jocelyne Saab tente de faire la paix avec cette ville déchirée en la rendant aux dieux. Lilith, du haut de son lion, est là pour guider ce Nasri que l'on pourrait appeler Adam au cœur de cette nature dont il a le désir. Dans la continuité de ses films documentaires sur le Liban en guerre, la cinéaste parvient, par des images riches et fortes de l'absence qu'elles suggèrent, à exprimer l'abandon. Il faut réapprendre à l'homme à vivre dans son environnement pour pouvoir reconstruire la Beyrouth qui

a disparu. Car la capitale existe toujours, derrière cette jungle de béton qui émerge au bord de l'eau ; le panoramique surplombant la ville qui éclaire le début et la fin du film pose Beyrouth comme l'espace élu, unique, sacré, qu'il s'agit de fouiller strate par strate pour en retrouver l'essence vitale. Le long voyage de celle qui représente Lilith et le jeune homme au cœur du Liban, dans les plaines libanaises de la Bekaa, ou plutôt au cœur de Nasri, de son cœur à son utérus, l'origine du monde, symbolise à sa manière cette fouille en profondeur nécessaire pour qui veut comprendre et pardonner à Beyrouth ses erreurs, son histoire.

La nécessité d'un imaginaire à toute épreuve

Une poétique de l'image et du texte qui propose une autre perception de l'espace

Dans un espace traumatisé par une guerre qui le déchire, des bulles de vie continuent d'exister, comme pour mieux souligner la misère de la condition de l'homme dans la guerre. Les instants en communauté sont chers, mais ne permettent pas pour autant de saisir son identité et sa place dans ce monde en ruine. Pourtant, Jocelyne Saab filme sans mélancolie cet univers qui disparaît ; le malheur n'est pas le *leitmotiv* du discours de ses images et de ses textes, et si la vanité est parfois au rendez-vous, elle ne chasse jamais l'espoir qui anime l'image d'un sentiment humaniste. Ses films, et leur rapport à la poésie incitent à se détacher de la réalité, à prendre une distance avec certains espaces occupés par cette population en quête de repères. Pour les lire et les découvrir comme tels, il était nécessaire d'établir auparavant le danger, l'incertitude, l'insécurité de l'espace général dans lesquels ceux-ci s'inscrivent ; il s'agit maintenant, comme l'écrit Gaston Bachelard, « de considérer l'imagination comme une puissance majeure de la nature humaine »³⁰⁰ et d'interroger la possibilité de construction d'un espace imaginaire, au sens de construction aux frontières illusoires, au sein de cette cartographie traumatique.

Ce dont le Liban a le plus besoin, c'est la liberté de l'imaginaire dans la création, c'est ce qui nous a depuis toujours distingués les uns des autres, et qu'on a malheureusement perdu avec le temps.³⁰¹

Pour Jocelyne Saab, la poésie a pour but de détacher la violence de la réalité afin de pouvoir survivre. À partir de cette spécificité se dégage la construction, dans ses films, de véritables espaces contestataires.

Puisqu'elle s'intéresse aux hommes qui les subissent avant de s'intéresser aux faits eux-mêmes, Jocelyne Saab considère d'un regard ami

³⁰⁰ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 25.

³⁰¹ Propos de Jocelyne Saab, in. « Au bout du rêve avec Jocelyne Saab », *Agenda Culturel*, Beyrouth, 2009, disponible en ligne : <http://www.agendaculturel.com/fr-Au-bout-du-r%C3%AAve-avec--Jocelyne-Saab->

les Libanais qui survivent dans la guerre. Elle trouve en ces gens l'expression de leur refus de se laisser arracher leur imaginaire par les conflits et leurs conséquences ; dans l'image qu'elle propose de Beyrouth et de ses citoyens, Jocelyne Saab donne à voir des espaces qui se présentent en effet comme des contre-espaces, des espaces qui tentent de faire émerger une autre facette de la réalité, plus positive, plus vivable. Inscrits au cœur même de la guerre, parmi les bombes et les chars ennemis, ces espaces contestent la situation qu'on leur impose et prétendent à une réémergence de la vie, quelle que soit la difficulté du quotidien qui s'installe malgré eux.

Dans *Beyrouth, jamais plus, Lettre de Beyrouth, Beyrouth, ma ville, Une vie suspendue* ou *What's Going On ?*, Jocelyne Saab fait état d'une juxtaposition de plusieurs espaces en lutte contre l'uniformité de l'espace de violence qu'est la guerre. Cette juxtaposition est ce qui fait de ces espaces ce que nous appelons des « espaces contestataires » dans la mesure où elle a pour fonction de proposer la possibilité d'une réalité parallèle, au cœur de laquelle on considère souvent que la guerre fait disparaître la notion de normalité et de quotidienneté. Jocelyne Saab illustre dans ses images et par l'agencement au montage la construction possible d'un espace dans la guerre contre la guerre, témoignant ainsi de la nécessité de ce type de réalité dédoublée au cœur d'une telle cartographie traumatique pour survivre et accepter que la vie puisse continuer. En suivant Roger Assaf qui dans *Beyrouth, ma ville* appelle à voir « entre les images », il faut ainsi chercher à voir dans les films que Jocelyne Saab tourne dans des espaces-limites ou des espaces dialectiques ce qui surgit entre la normalité disparue et le désastre effectif. Il est nécessaire de prendre de la distance vis-à-vis de l'événement et du fait historique pour appréhender le choc et le décalage qu'il engendre.

Le bus de *Lettre de Beyrouth* est à ce titre celui qui répond le plus clairement aux critères établis : traversant des frontières imposées par l'espace de la société en guerre, faisant fi des interdictions (les bus sont tous à l'arrêt, seul celui-ci circule), il provoque un sursaut de normalité illusoire en ce qu'il juxtapose à un espace hostile un espace de communauté, de sociabilité et d'échange. Reprenant place dans l'espace de la société, ce bus se pose pourtant contre lui. Il en est de même des souks et des jeux d'enfants de *Beyrouth, jamais plus*, ou des hétérotopies d'*Une vie suspendue* : dans le stade désaffecté, dans le décor du chaos de la guerre, Samar et son amie parlent d'amour à la façon des films égyptiens qu'elles regardent à la télévision ; la même Samar conte sa rencontre et son amour pour Karim à son ami franc-tireur au cœur d'un cinéma en ruines ; elle le vit, enfin, dans la maison même de Karim, ce lieu hors de la guerre où le temps est suspendu et où l'art est encore possible. Dans ces espaces de réalité parallèle où l'amour et la communauté avec son prochain sont encore réalisables, la guerre et les divisions communautaires en viennent presque à disparaître, posées uniquement en toile de fond d'un théâtre distancié de ce que l'on appelle

parfois encore pudiquement les « événements ». Lorsque la guerre devient un jeu pour les enfants orphelins des quartiers bombardés, on est confronté à une juxtaposition d'espaces incompatibles dans l'espace réel.

Ces espaces parallèles sont dotés de clôtures symboliques qui les délimitent, et les distinguent des espaces de conflit. Cette fermeture tacite de l'espace permet à ceux qui l'occupent de développer un sens de la solidarité qui témoigne d'une volonté de mieux vivre ensemble, en paix ; les distinctions entre les hommes ne sont pas les mêmes, les groupes se reforment, se remettent en question. Le témoignage de *Beyrouth, ma ville* est à ce titre très saisissant : dans un espace de conflit qui oppose, dans un même pays, des gens de communautés religieuses différentes, l'intervention d'une puissance extérieure comme Israël, occupant la moitié de la ville provoque un rassemblement des communautés qui s'opposent ensemble à l'envahisseur dans un mouvement commun de fraternité. Ainsi, comme le souligne le commentaire de Roger Assaf,

On disait : je suis de Beyrouth-Ouest. Et pour une fois au moins, on avait un langage et un comportement qui dépassait les normes étroites des petites communautés. On pouvait être chiite ou chrétien, juif ou sunnite, Libanais ou Palestinien, l'être vraiment, fidèlement, tout en étant aussi, dans le même temps et dans le même espace, quelqu'un de Beyrouth-Ouest, où se vivaient les formes d'une société possible, celle d'un certain rêve arabe, désirs inachevés d'un peuple condamné.³⁰²

La clôture de Beyrouth-Ouest imposée par l'occupation, les Libanais se la sont appropriée et en ont fait les frontières d'une « utopie »³⁰³ qu'ils vivent ensemble, sans distinction extérieure.

On retrouve cette idée de frontières redessinées au profit d'une délimitation choisie et déterminée de ces espaces de contestation de l'ordre imposé dans plusieurs séquences et à plusieurs moments de témoignage de ces conflits libanais. Entre marginalisation et contre-espace, les hommes qui traversent les films de la cinéaste semblent en effet évoluer à certains moments dans un au-delà de la guerre, espace que l'on peut délimiter grâce aux clôtures dont Jocelyne Saab fait état dans l'image, marquant une frontière symbolique avec l'ennemi, qui semble davantage la guerre elle-même qu'une entité spécifiquement désignable. La circulation incessante entre les différents espaces de vie illustre par ailleurs le caractère très psychologique, et par là très fermé, de ces espaces contestataires, fondés sur une solidarité et une complicité de groupe qu'une conception dramatique de la guerre ne permettrait pas de penser. La présence des Israéliens sur le sol de Beyrouth-Ouest rend compte de ce fait ; c'est leur présence qui finalement réunit ceux qui ne

³⁰² Commentaire de *Beyrouth, ma ville*.

³⁰³ Ibid.

devraient pas l'être en excluant de l'espace construit, cet espace-contestataire qui se manifeste, ceux qui croient pouvoir y pénétrer.

Ces espaces, définitivement, sont clos. Après avoir situé l'espace des rues dans l'espace de la guerre où circulent quelques hommes heurtés et hagards dans *Beyrouth, jamais plus*, Jocelyne Saab cadre son espace à travers un grillage, puis se tourne vers les immeubles en ruines, qui quadrillent l'image de la même façon. Le même type de grillage, plus tard, s'intercale devant l'image des enfants qui jouent par terre. Les murs, souvent, obstruent l'espace de circulation dans l'image ; le commentaire souligne par ailleurs cette clôture manifeste : « c'est un combat de coqs dans une enceinte sans issue ». Si l'on envisage ces espaces comme des espaces de vie, l'expression d'une possible réalité parallèle, ancrée dans la réalité des combats, on peut voir derrière ces barrages autre chose que l'aliénation de la guerre ; s'ils délimitent un espace contestataire, ils permettent d'expliquer des jeux d'images dans lesquels on peut lire des marques d'espoir. Un chat solitaire traversant l'écran au début du film qui apparaissait alors comme la manifestation du dépeuplement des rues en guerre devient le symbole de la liberté lorsqu'il est associé au jeu des enfants. Ceux-ci transforment eux aussi l'image : de vide, elle s'encombre de pléthore d'objets divers. Il en va de même avec les plans du marché, sur la fin du film, qui peuplent l'image d'une rue précédemment fantomatique.

La maison de Karim, dans *Une vie suspendue*, réclame elle aussi une permission, et Samar ne pourra profiter de son caractère contestataire face à l'état de guerre (en tant, également, que lieu où naît l'amour) qu'à partir du moment où Karim lui-même l'aura invitée à y entrer. Ainsi, si les hauts murs roses de la maison ne s'avèrent pas infranchissables physiquement, il s'agit de ces espaces que l'on ne construit pas seul, mais bien plutôt grâce à l'imaginaire d'autrui, avec qui il devient possible de composer de nouvelles règles du jeu de la vie.

Face aux bombes et aux massacres armés, la figure privilégiée de l'espace contestataire devient dans le cinéma de Jocelyne Saab l'espace du jardin, reste de nature et symbole de la paix. À l'occasion de *Strange Games and Bridges*, elle revient en 2006 sur l'étymologie du mot jardin : issu des termes *jann* (*jannat* : paradis) et *djin* (démon invisible qui inspire et tourmente les hommes) elle se réfère à une idée du jardin comme une sorte de génie du bien et du mal³⁰⁴. Une telle allégorie s'avère particulièrement parlante lorsqu'elle est présentée comme figure contestataire face à l'état de guerre. En effet, il s'agit en ce cas précis de considérer les forces contraires de la nature et de l'humanité, de la vie et de la mort, dans un mouvement qui oppose nature et culture au sein d'un monde où tout semble susceptible de disparaître complètement, à l'image

³⁰⁴ Voir l'explication donnée par l'artiste sur le site internet qu'elle consacre à l'installation : strangegamesbridges.free.fr

de cette dernière allée de palmiers dont les images de Jocelyne Saab immortalisent la disparition³⁰⁵. Actif militant de la contestation, c'est en cultivant quelques fleurs que le vieil homme de *Beyrouth, ma ville* expose son mécontentement face à la guerre et l'occupation, proclamant que ce n'est pas la guerre qui lui changera ses habitudes, et qu'il tenait à ce jardin fait de ses propres mains :

Ce jardin c'est moi qui l'ai planté ici c'était plein de saletés.
Personne ne m'a jamais aidé. C'est moi seul qui les ai enlevées.
L'herbe est plus forte que les bombes. Voyez-vous, le voilà... Que pouvons-nous faire ? L'œil saisit, la main ne peut saisir. Je n'en ai plus peur. Les avions sont là-haut qui frappent et moi ici... C'est nous qui sommes dans le droit et c'est tout.³⁰⁶

C'est aussi pour matérialiser d'autres possibles qu'elle réalise en 2006 son installation à Singapour, lorsqu'elle construit ce système de ponts et de jardins suspendus qui permet la communication entre les différents écrans. Par ce moyen, elle montre qu'il est possible de passer par-dessus la guerre pour retrouver la sérénité qu'offrent des espaces de vie comme le jardin ; si l'association peut paraître antinomique, c'est justement cette juxtaposition qui donne une forme humaine à la contestation. De la même manière, c'est à des fins critiques qu'elle permet la renaissance de Beyrouth par ses jardins et sa nature dans *What's Going On ?* : ses personnages qui évoluent dans un espace dominé par le vert de la végétation et le bleu de la mer ne peuvent s'attacher aux ruines de la ville qu'en raison du fait que la nature, la vie, a su prendre le dessus ; on peut percevoir dans cette ville à cœur ouvert, sanglant une force grâce à laquelle, sous les pavés d'un nouvel urbanisme sans âme, elle a pu reprendre racine.

La symbolique mythologique est, dans toutes les civilisations, lourdes de sens. Si on se réfère au *Dictionnaire des symboles*³⁰⁷ édité par Seghers, le jardin, symbole du paradis terrestre ou souvenir du paradis perdu, est une invitation à la « restauration de la nature originelle de l'être ». Il figure aussi le domaine de la connaissance supérieure, et par là la fécondité ; il représente le centre de l'âme. Ce sont justement toutes ces facettes que l'on retrouve dans la figure du jardin employée par Saab dans ses films ; dans sa symbolique, il est lieu d'expression des phénomènes vitaux et intérieurs, qu'il s'agit de retrouver au cœur de Beyrouth pour redonner une identité à la ville.

Le jardin renvoie par ailleurs chez Jocelyne Saab au « jardin d'enfance », notion fondamentale qui habite tout son travail. Parler de Beyrouth et de ses jardins n'est pas sans renvoyer à une Beyrouth d'une autre réalité.

³⁰⁵ *Beyrouth, ma ville*.

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974.

Dans *Beyrouth, jamais plus*, la cinéaste filme les murs des immeubles détruits et les ruines d'un passé effacé avec la curiosité et l'amour d'une femme qui tente d'y retrouver son enfance. Une analogie claire entre cette posture et l'idée du « jardin d'enfance » comme espace contestataire pourrait alors être développée ; lorsqu'il est dit que « la guerre offre [aux enfants] des espaces de jeu qu'ils n'ont jamais eus », on y voit des jeux qui, s'ils sont induits par la guerre, permettent de s'échapper de l'espace des combats et de construire une réalité parallèle qui permet de continuer à vivre. Les images du jeu se multiplient dans les reportages de Jocelyne Saab. Elles composent le sujet des *Enfants de la guerre*, abordé d'emblée grâce aux plans de ces enfants rescapés qui rejouent les gestes de la guerre qu'ils ont vécue ; ils s'amuse avec quelques bouts de bois, auxquels ils donnent des noms d'armes réelles. Si le jeu accuse tristement le contrecoup de la guerre et le traumatisme qu'il a provoqué dans ces jeunes esprits, on voit cependant que, ensemble, ces enfants s'amuse : le sourire aux lèvres, animés d'une réelle complicité, ils redécouvrent à travers cette activité sociale et communautaire la possibilité du bien-être. C'est également le cas de ces jeunes pilliers, dans *Beyrouth, jamais plus*, qui font des objets d'un luxe devenu inutile les instruments de jeux futurs dont ils seront les rois. Dans *Beyrouth, ma ville*, les enfants jouent aux osselets sous les yeux d'un vieil homme désabusé pour s'échapper du monde qui s'effondre autour d'eux. La misère amène à composer avec la vie de manière simple ; le jeune garçon qui vadrouille dans la Cité des morts s'amuse seul de la présence de la caméra. Le divertissement provoque une sociabilité qui permet de se détourner de l'espace du désastre.

Devenus grands, les hommes poursuivent toujours cette recherche de contact avec l'autre, dans un contexte qui dépasse le seul espace de la guerre et qui touche, lui aussi, au divertissement. C'est sans doute le marché qui fait écho le plus directement aux espaces de jeux : malgré la guerre, il s'y reconstruit une solidarité dont la chaleur humaine qui la traverse n'a un prix si élevé qu'au cœur de cet espace différent les éloignant, un temps, de la douleur quotidienne. Le bus de *Lettre de Beyrouth* se propose lui aussi de contester les ruptures imposées par les conflits et l'occupation israélienne ; il se présente comme une bulle dans laquelle chrétiens et musulmans peuvent se saluer chaleureusement, où les langues se délient presque sans limitation, puisque l'espace du bus confère une complicité devenue rare entre les passagers et sécurité devenues rares.

Les exemples de lieux où un peu de sérénité se révèle possible sont fréquents. Dans *Une vie suspendue*, c'est la maison de Karim, que Samar par trois fois visite dans ses rêves avant de s'y rendre effectivement (transformant l'utopie de l'espace rêvé en espace de réalité parallèle d'où naîtra l'amour) qui remplit ce rôle d'espace contestataire, de sécurité illusoires mais salutaire au sein d'un espace hostile. Même si cette maison est elle aussi une ruine, au même titre que ces deux autres espaces de réalité parallèle que sont la salle de cinéma désertée où elle retrouve son ami franc-tireur ou le stade

municipal – théâtre qui accueille les rêves et les jeux sur l’amour de Samar et de son amie -, elle permet la réunion des êtres dans un espace de complicité fortement compromise par la guerre civile.

L’idée d’« espace contestataire » se réfléchit enfin dans les films de Jocelyne Saab sur la guerre du Liban relativement aux mouvements imposés aux populations, exilées du Sud Liban pour échapper aux conflits. À travers les témoignages des familles éclatées dans le bus de *Lettre de Beyrouth*, les commentaires sur la situation qui structurent *Beyrouth, jamais plus* ou la situation de la famille de Samar présentée dans *Une vie suspendue*, on comprend combien cette population a été marginalisée par la guerre et on entrevoit du même coup la nécessité de se construire des espaces de réalité parallèle où le bien-être est envisageable. Le surréalisme, évoqué comme une prophétie par Etel Adnan dans *Beyrouth, jamais plus*, est partout présent dans les films de Jocelyne Saab : dans l’image de ce bus lui-même franchissant les frontières imposées par la guerre, dans celle de ce cinéma désaffecté transformé en poste de tir ou encore dans celle de ces magasins pillés par des bandes d’enfants, on comprend que rien n’est à sa place mais que c’est là ce qui permet à la vie de continuer : « le pillage », avance d’ailleurs le commentaire, « est une sorte de foi en l’avenir ».

Suspendre le temps pour quitter l’espace traumatique

D’autres caractéristiques émergent dès lors que l’on cherche à définir la singularité de ces espaces. On peut notamment constater qu’ils cherchent, chacun à leur façon, à déjouer ce « rythme » que la « guerre impose » : les espaces parallèles esquissés dans ces films se situent entre un passé (« c’est par de telles images qu’une population est rassurée, que ses liens avec le passé sont quelque peu maintenues », explique le commentaire de *Beyrouth, jamais plus* devant l’image des souks demeurant en vie malgré la guerre) et un avenir dont on lit l’espoir dans cette idée affirmée au sein de ces espaces de contestation que la vie continue. Le temps est distordu ; s’il est noté que « les gestes de la vie normale sont lents à mourir »³⁰⁸, c’est qu’il faut accepter l’idée d’être entré dans un espace de résistance, avec toutes les difficultés que cette résistance implique, tant dans la relation à l’espace que dans le rapport au temps. Le lieu du souk est par ailleurs défini comme « espace de vie », offrant « la seule heure où la vie se concentre dans le temps et dans l’espace ». Le travelling sur le café bondé qui ouvre *Lettre de Beyrouth* fonctionne en quelque sorte en pendant du marché ; « les gens continuent

³⁰⁸ Etel Adnan, commentaire de *Beyrouth, jamais plus*.

d'agir comme si tout était normal», même si leur sourire a changé. Dans l'hippodrome, espace de jeu lui aussi hors du temps et de l'espace de la société, « les chevaux courent plus vite que l'histoire ». Le trajet du bus lui-même nous place dans un temps autre : en revenant sur les places où l'histoire a frappé, la cinéaste fait du bus un espace lui aussi entre passé et avenir, en tout cas en dehors du temps présent. La manifestation la plus marquante de cette redéfinition du rythme de vie apparaît dans *Une vie suspendue*, dont le titre lui-même annonce le concept. La jeune Samar, adolescente en temps de guerre, n'a pas vraiment eu d'enfance ; sans passé, sans avenir, elle n'a elle-même pas d'âge. La montre qu'elle vole dans la maison de Karim est en soi le symbole fort de cette suspension du temps : elle ne fonctionne plus, et ainsi fait écho à la remarque que glisse son père lorsqu'il chuchote : « Le temps s'est arrêté. La nuit, c'est le jour et le jour c'est la nuit. Le temps est mort ».

Le temps est suspendu dans l'espace de la guerre. La temporalité a changé et le trauma institué par ce changement se répercute des années après la fin du conflit armé, lorsqu'il s'agit de retrouver le cours de la vie normale. La difficulté de recomposer dans un monde ravagé un rapport passé au quotidien apparaît avec clarté dans ses deux films de fiction réalisés sur Beyrouth après la fin de la guerre, ainsi que dans son installation *Strange Games and Bridges* qui fait état d'un événement catastrophique singulier au cœur d'une ville qui a déjà du mal à se relever.

À la fin de la guerre, Jocelyne Saab repose sa caméra documentaire et s'empare de la fiction pour questionner son pays. Entre temps, elle voyage, notamment en Égypte, où elle rend compte d'une société elle aussi, à sa façon, entraînée dans une mutation économique, sociale et politique difficile à maîtriser. Là-bas aussi, le cosmopolitisme s'est trouvé étouffé et les nouvelles convictions idéologiques sont communautaires, religieuses ; puisqu'elle ne peut plus parler du Liban, il fallait bien un film documentaire comme *Les Fantômes d'Alexandrie* pour se souvenir de la brillance et de la richesse égyptiennes passées. À Beyrouth, la néantisation de la société ne permet plus cette possibilité d'une restitution du réel dans l'image ; pour faire état de cette paix qui n'en est pas une, elle doit faire appel à des personnages construits de toute pièce. L'heure n'est plus au témoignage, elle est à la création.

Deux films ont été réalisés à Beyrouth depuis 1991 : *Il était une fois Beyrouth*, en 1996, et *What's Going On ?*, dix ans plus tard. Ils tentent tous deux de rendre à Beyrouth une image positive ; empreints d'un optimisme devenu rare dans les productions artistiques libanaises, ils offrent à la ville la possibilité d'exposer son patrimoine, de redorer son image et d'envisager d'autres possibles. Leur caractère – chacun à sa façon – assez onirique place ces deux films au-delà du temps réel dans lequel se reconstruit Beyrouth après la guerre.

Il était une fois Beyrouth propose un voyage au cœur d'un Liban que les nouvelles générations n'ont pas connu. Le film s'ouvre sur les yeux bandés de deux amies, qui se hâtent d'enlever leur masque afin de ne pas inquiéter le spectateur ; envolé, le temps des kidnappings et de l'insécurité. Par leur témoignage, on sait que la guerre est terminée, que le pays se relève doucement, mais que voit-on de cette nouvelle Beyrouth ? Rien, puisque le trajet jusqu'à la demeure de monsieur Farouk devait rester secret. Tout ce que le spectateur verra du Liban dans ce film, c'est ce que les images d'archives et les extraits de productions passées ont conservé. Le cinéma a ce pouvoir de maîtriser son temps de projection, proposant un autre univers que celui de la réalité ; plongé avec les deux jeunes femmes au cœur de ce cinéma historique, le spectateur oublie le temps réel et ce qui s'y déroule. *Il était une fois Beyrouth* nous propose une suspension volontaire du temps, à la fois par le phénomène de projection cinématographique qui absorbe l'attention et fait aisément perdre le sens de la temporalité, mais aussi par ce voyage dans le temps que permet, par les extraits de films choisis, cette sélection filmique. Cette mise en arrêt du temps ordinaire provoque un double sentiment, à la fois de négation de la nouvelle Beyrouth, qui ne sera jamais dévoilée, et d'optimisme volontariste plein d'espoir pour soutenir un possible retour à l'âge d'or dans ce pays paradisiaque.

Ce que propose *What's Going On ?* invoque le même type d'atmosphère. Cette fois, ce n'est pas par le cinéma mais par la poésie que Jocelyne Saab nous entraîne en dehors du temps. Le fil narratif lui-même nous transporte loin de la Beyrouth récemment reconstruite et encore en reconstruction, de l'agitation qui l'anime et des restes ruinés de la guerre. Dans l'histoire d'un roman en train de s'écrire, un jeune homme, Nasri, part en quête des jardins et de l'âme de la capitale libanaise. La plupart des scènes du film est tournée des toits de Beyrouth, au-dessus du désastre et de la corruption, avec une caméra dominant encore un monde qui a du mal à se relever. D'en haut, on voit surtout la mer, grande page blanche sur laquelle toute l'histoire du pays reste à écrire. La déambulation de Nasri semble insaisissable dans sa temporalité ; sans doute se déroule-t-elle sur deux ou trois jours, d'après ce que l'alternance de jours et de nuits semble nous indiquer, mais le déroulement de la journée et les lieux qu'il parcourt restent imprécis. Cette indétermination du temps qui passe projette le spectateur dans un espace-temps onirique, expressif en lui-même, mais qui nous détache des considérations spatio-temporelles du monde et du Liban actuels.

Ces deux films traduisent la difficulté d'échapper au souvenir de la guerre. Toujours présente dans les esprits, elle provoque une absence au monde présent significative du traumatisme vécu. Le cinéma de Jocelyne Saab n'a pourtant rien de véritablement mélancolique ; il ne s'agit pas de déplorer une sérénité passée mais de reprendre espoir dans un futur à reconstruire, ensemble, sur les bases d'une culture qu'elle cherche à préserver.

Mais il faut prendre le temps de penser ; un temps qui se développe loin des problématiques matérielles qui animent le Liban de la reconstruction, un temps suspendu au-dessus des considérations pratiques qui permet le déploiement d'une réflexion pacifiste et constructive.

(Re)construire l'espace

*Plein de mérites, mais en poète,
l'homme Habite sur cette terre.*

Friedrich Hölderlin

Utiliser l'architecture comme espace de confiance

*Sous le toit de son palais,
Sur la surface intérieure du dôme de son palais,
Il y a gravé, il y a tracé, il y a tatoué la carte – en brun – de l'Afrique...
L'intérieur du dôme de son palais est rose, un rose très subtil Un rose
proche de ce rose-thé ou de ce vieux rose issu des fleurs d'un laurier-rose
ancien.
Un rose émouvant, un rose si humain, finalement.*

Épigraphie de *What's Going On ?*

Jocelyne Saab entretient avec l'architecture un rapport particulier. Depuis l'épisode tragique qu'est l'incendie de sa maison en 1982, lieu dont elle filme les restes dans *Beyrouth, ma ville*, la question de l'espace architecturé se pose avec un poids plus lourd. Qu'il s'agisse de ces grandes maisons à la libanaise, comme celle qu'elle choisit pour Karim dans *Une vie suspendue*, d'une tente bédouine dans le désert du Sahara *n'est pas à vendre* ou des maisons en terre crue que construit cet *Architecte de Louxor* dont elle fait le portrait, l'espace construit devient un symbole de l'espoir, d'une reconstruction possible, d'une mémoire.

L'architecture est un art qui supporte une symbolique conséquente. Pour Hegel, elle est « un langage muet à l'intention des esprits »³⁰⁹ ; dans son *Esthétique*, le philosophe allemand développe l'idée selon laquelle le langage de l'architecture s'adresse à des esprits incarnés dans des corps qui se meuvent dans l'espace de manière désordonnées ou ordonnée ; il considère par là l'architecture comme un lieu autour duquel on peut se rassembler (notamment les lieux de cultes) ou devant lesquels on peut circuler.

³⁰⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique. Tome 3*, trad. Charles Bernard, Paris, Livre de Poche, 1997, p. 31.

Le premier besoin, le besoin originel de l'art est que soit produite une représentation, une idée à partir de l'esprit, qu'elle soit produite par l'homme comme œuvre et soit caractérisée par lui comme le sont dans le langage les représentations en tant que telles que l'homme communique et rend compréhensibles pour d'autres.³¹⁰

L'architecture est une réponse formelle à des besoins fonctionnels spécifiques. Elle met en œuvre des formes complexes, qu'elle agence à des fins utilitaires ; elle se distingue cependant de la simple construction en ce qu'elle est le résultat d'une réflexion pratique et esthétique, voire sociale, de la part de l'architecte. Elle répond en effet aux attentes d'une société donnée, à une époque donnée ; en cela, il s'agit d'un langage, qui s'adresse à une certaine culture qui le développe.

À l'occasion d'une série de reportages réalisés sur l'Égypte pour la télévision, Jocelyne Saab s'intéresse à un architecte franco-égyptien, Olivier Sednaoui, qui reprend les techniques de construction traditionnelle pour bâtir des maisons en brique crue. Interrogé par la cinéaste, il revient sur ses méthodes de construction, depuis le façonnage de la brique crue, séchée au soleil, jusqu'à l'élaboration des voûtes qui surplombe ses architectures.

Les proportions sont à dimension humaine – on a peut-être l'impression que c'est grand, mais quand on se met debout comme ça on se rend compte que c'est à mon échelle.³¹¹

L'architecture de terre est selon lui « quelque chose de très pur », puisqu'elle n'est faite que d'une seule matière. Il est fasciné par les opportunités architecturales qu'offre une telle matière, utilisée depuis des millénaires mais qui mérite, aujourd'hui encore, qu'on explore ses multiples possibilités.

Une atmosphère de sécurité se dégage de cette architecture « pure » que présente la maison construite par Olivier Sednaoui. Au-delà de l'aspect chaleureux de la matière employée, le recours aux traditions renvoie à une symbolique géométrique que Jocelyne Saab travaille elle aussi dans ses films lorsqu'elle se penche sur la question de l'architecture. L'architecte se réfère à l'époque pharaonique, quand les bâtisseurs avaient su « mélanger l'infiniment petit et l'infiniment grand »³¹². La cinéaste et l'architecte visitent ensemble les sites archéologiques qui parsèment l'Égypte, premiers témoignages d'une architecture parabolique à laquelle l'ingénieur se réfère encore aujourd'hui ; dans la lignée des grands bâtisseurs du deuxième millénaire avant Jésus-Christ, cet homme tente de créer des espaces dont la perfection géométrique engendre une sérénité que Jocelyne Saab met en avant par le biais de plans volés à la tranquillité des habitants, que l'on voit lire ou s'assoupir au soleil, adossés aux murs de la maison étudiée.

Ce dont ce reportage fait état – et qui s'avère particulièrement pertinent au regard de la perception du bâti manifeste dans le travail de Joce-

³¹⁰ Op. cit. p. 35.

³¹¹ *L'Architecte de Louxor*.

³¹² Ibid.

lyne Saab – est l'importance des signes qui habitent l'architecture. De fait, l'utilisation rationnelle de la géométrie qui a cours en architecture ainsi que le vocabulaire architectural lui-même renvoient à une vaste symbolique mythologique qu'il est nécessaire d'étudier afin d'en saisir toute la portée allégorique, ce que Jocelyne Saab ne néglige pas lorsqu'elle réalise ses images. En effet, si la cinéaste n'hésite pas à se référer à l'étymologie et aux mythologies que celle-ci sous-tend lorsqu'elle travaille sur l'espace du jardin, il est évident que son rapport à l'architecture s'ancre dans le même mouvement d'hommage rendu à la culture arabe classique et à ses symboles. Si l'on s'intéresse à la valeur symbolique du vocabulaire architectural, il est facile d'établir cette théorie d'un espace architectural comme espace de confiance, précisément lorsque ce dernier se situe lui-même au sein d'espaces-limites.

Dans les maisons à dômes – comme celles construites par l'Architecte de Louxor auquel Jocelyne Saab s'intéresse – sont symbolisés à la fois la voûte céleste, que représente le dôme, posé sur une base carrée, représentant la terre, une stabilité propre à l'immanent. En considérant le mouvement sphérique selon sa fonction symbolique de protection et le plan carré sur lequel s'élève un bâtiment comme une maison – la question du logis restant centrale dans cette problématique de la construction posée par Jocelyne Saab dans ses films –, comme une étendue qui impose un système au chaos, le modèle géométrique de la construction paraît être un modèle protecteur. Avant d'interroger le principe de construction lui-même, il est donc particulièrement opportun de questionner la symbolique géométrique déployée dans l'espace architectural filmé par Jocelyne Saab.

Le plan carré est récurrent dans l'univers de la cinéaste. Qu'il soit la base d'une construction ou simple espace délimité, il structure dans un espace chaotique comme a pu l'être la ville de Beyrouth, un lieu dans lequel vont évoluer les personnages qu'elle a construits. Si la maison revêt une fonction symbolique forte dans un film comme *Une vie suspendue*, c'est à l'air libre qu'évoluera Khoulood dans *What's Going On ?*; à l'air libre, mais dans un espace géographiquement et géométriquement limité : il s'agit de l'espace du parking sur lequel elle danse, du toit sur lequel elle dort, de la piscine sur laquelle elle se meurt. Pour cette jeune femme en quête de repères, allégorie de la ville, la symbolique du carré est de bout en bout significative. Le carré propose en effet à l'homme une orientation dans le plan horizontal, puisqu'il ordonne le monde en lui donnant les quatre directions cardinales qui peuvent permettre à l'être humain de se repérer au sein d'un espace chaotique.

La présence de la géométrie est tout aussi manifeste dans *Une vie suspendue*. Lors de sa première excursion interdite dans la maison de Karim, Samar sautille de carreau de céramique en carreau de céramique sur le sol de la salle de séjour ; c'est la géométrie qui guide ses pas, puis-

qu'elle suit les arêtes de ces carrés blancs qui la mèneront au cœur de cette maison dont elle ne sortira pas indemne.

Cependant, l'expression symbolique la plus évidente peut-être de ce traitement géométrique réside dans ce jeu de marelle auquel s'adonnent les deux jeunes filles lors de leurs rencontres, lorsqu'elles parlent de leurs rêves d'amour. La marelle est une superposition de carrés surmontés d'un demi-cercle, qui représente le paradis. Ce cercle est une réponse au dôme architectural, qui représente la voûte céleste, et donc le spirituel, le divin ; dans cet espace de jeu, les symboliques se répondent et manifestent une confiance envers le monde que Jocelyne Saab tente également de justifier dans les constructions architecturales.

De même, au sein des espaces construits, les symboliques sont très fortes, et la cinéaste ne cesse de jouer avec elles : le plus limpide parmi ces symboles est sans doute la cave à vin, où se rendent Lilith et Nasri dans *What's Going On ?* Les sous-sols et les caves ont souvent comme symbolique celle de l'inconscient, du savoir occulte ; en se rendant dans ce lieu enterré, Nasri et Lilith découvrent une certaine philosophie de la vie, et comment l'apprécier ; ils découvrent, au cœur de cet espace qui matérialise également l'intériorité de Khoulood, et par extension de Beyrouth, la formule qui permettra sa renaissance. Dans le même ordre d'idée, l'obscur salle de cinéma de monsieur Farouk dans *Il était une fois Beyrouth* nous plonge dans l'univers occulte d'une Beyrouth passée, dont les traces cinématographiques nous dressent un portrait presque onirique tant il est éclectique et loin de la réalité que les deux jeunes filles de l'après-guerre peuvent connaître. D'autres symboliques questionnent les lieux intermédiaires, ou les espaces de la mise en relation entre deux lieux ; c'est une problématique tout à fait centrale chez Jocelyne Saab, qui interroge sans cesse la relation de la vie à la mort, du poétique au réel concret, d'un côté de Beyrouth à l'autre. Elle utilise principalement dans *Strange Games and Bridges* la figure du pont pour favoriser la connexion entre deux lieux, deux pensées, deux univers ; ces ponts, que les Israéliens ont bombardé sans relâche en 2006 étaient des voies de communication qui permettaient de relier un côté de Beyrouth à l'autre, et qui appelaient de leurs vœux une réunification de la capitale après la guerre civile qui l'avait ravagée. Le travail sur la figure du pont dans cette œuvre est tout particulièrement digne d'intérêt dans la mesure où il semble répondre dans ce cas aux réflexions développées par Georg Simmel dans *Pont et porte*. Le pont est selon lui la manifestation du fait que

c'est à l'homme seul qu'il est donné, face à la nature, de lier et de délier, selon ce mode spécial que l'un suppose toujours l'autre.³¹³

Le pont matérialise en effet cette faculté qu'a l'homme de concevoir à la fois l'écart et la jonction, il « symbolise l'extension de no-

³⁰⁶ Georg Simmel, *Pont et porte* (1909) in *La Tragédie de la culture et Autres Essais*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 1988, p. 154.

tre sphère volitive dans l'espace»³¹⁴ en surmontant les obstacles qui s'opposent à nous. Or, le projet de Jocelyne Saab pour *Strange Games and Bridges* prend racine dans cette volonté de relier l'impossible, de donner les moyens de se rendre d'une rive à l'autre au sein de cette cartographie traumatique afin de retrouver la possibilité d'être ensemble, en paix. Le travail de Georg Simmel s'attache à étudier les conditions et moyens du vivre-ensemble ; selon lui, la vie sociale est un mouvement par lequel ne cessent de se remodeler les relations entre les individus, qui peuvent être illustrées par l'image du pont, qui relie, et de la porte, qui sépare :

Le pont constitue l'image de la liaison, de la mise en rapport, la porte celle de la séparation parce qu'elle clôt l'espace sur lui-même au milieu de l'infini.³¹⁵

Le rôle sociologique de l'architecture est un pan important de la réflexion de Simmel autour de la question du vivre ensemble – cela renvoie aisément aux questions posées par les films de Jocelyne Saab sur la notion d'habitat. En effet, cette confiance accordée à l'espace architecturé, dont témoigne l'ensemble de son œuvre, réside en définitive principalement dans la figure de l'habitat. Qu'il soit maison ou tente, cet habitat apparaît comme une structure aménagée *contre* l'extérieur ; au XVII^e siècle, les peintres flamands faisaient du foyer l'espace privilégié du bien-être et de l'« absence de sujet », d'événement³¹⁶. Lorsque Jocelyne Saab filme les foyers dans les camps palestiniens ou dans le désert égyptien, on voit bien que qu'ils soient en dur ou non, ils partagent cette sérénité qui attendrissait Dou et autres Metsu. Dans *Le Sahara n'est pas à vendre*, le foyer, après les déplacements forcés que ces femmes ont subis, représente un espace de sécurité salutaire dans lequel elles se retrouvent, complices et maîtresses. Les photographies de ce que Jocelyne Saab a elle-même baptisé les « architectures molles », ces tentes du désert de la série *Sense, Icons and Sensitivity* sont empreintes de la même impression de confort et de sérénité, au cœur d'un désert qui n'apparaît que par touches à travers les échancres qui tranchent le tissu.

Dans un espace en guerre, plus spécifiquement, les constructions sont la matérialisation fragile de l'abri et d'une possible sécurité. Par là, Jocelyne Saab semble rejoindre ce que cherche à démontrer Georg Simmel dans *Sociologie* lorsqu'il insiste sur le rôle fondamental de la maison pour l'homme, en tant que « point fixé dans un espace »³¹⁷ ; la maison répond selon lui à un besoin psychologique de fixation à partir duquel l'homme peut s'approprier et percevoir son envi-

³¹⁴ Op. cit. p. 160.

³¹⁵ Op. cit. p. 156.

³¹⁶ Voir à ce sujet les très belles réflexions de Tzvetan Todorov, *Eloge du quotidien*, Paris, Point, 2010.

³¹⁷ Georg Simmel, *Pont et porte*, in *Tragédie de la culture et Autres essais*, op. cit. p. 210.

ronnement. Dans *Une vie suspendue*, la distinction entre intérieur et extérieur est manifeste : quelle que soit la construction, qu'il s'agisse d'un vieux cinéma, d'un palais en ruine ou d'une maison reconverte en atelier d'artiste, elle est toujours un espace qui protège de l'extérieur : dans la rue, la voiture de Karim se trouve endommagée par une rafale de mitrailleuse, les hommes tirent sur les derniers oiseaux sans pitié et tuent d'autres hommes, comme ils tuèrent Karim. La maison, en revanche, est un espace de sécurité, de confiance ; Samar y retrouve des amis, sa famille, elle y découvre Karim ; les liens qui se créent entre eux, s'ils découlent directement de la situation et du temps de la guerre, naissent aussi du fait qu'ils occupent le même lieu, espace dont ils n'osent pas n'oser sortir tant la pression extérieure et l'inquiétude l'accompagnant influent sur les relations humaines. Parce qu'il a pris la mesure de cette force de l'habitat, Karim dit d'ailleurs à Samar que son père, constructeur, est plus grand artiste que lui ; en rebâtissant ce qui a été effacé, il embellit la vie et la ville de chacun.

Ces espaces de réconciliation, pensés à l'écart des tensions et des contradictions qui animent une société, en guerre ou non, apparaissent comme des « capsules » ou des « sphères »³¹⁸, ancrées dans la ville. La ville elle-même est construite, et présente une forme architecturée chaque fois unique ; elle s'apparente d'ailleurs au principe féminin, que Jocelyne Saab a su souligner avec subtilité dans *What's Going On ?*, et possède cette fonction maternelle qui la suppose protectrice³¹⁹. Dans les films de Jocelyne Saab, Beyrouth ou Le Caire, quelle que soit la situation dans laquelle se trouvent les villes, semblent des villes-amies. Les souffrances que la ville inflige, elle en est d'abord la victime : bombardée, déchirée, dépecée, la ville de Beyrouth a subi et a fait subir à ceux qui l'habitent les pires maux ; Le Caire, vendu au marché mondial (ce dont témoigne le propos d'*Égypte, la cité des morts*), plonge une partie de sa population dans la misère, et remet en question une grande part de sa culture traditionnelle, manipulée par les idées de profits et bénéfices financiers que suppose la mondialisation. C'est souvent la perte qui fait prendre conscience de l'importance d'un bien ou d'une action. Dans l'œuvre de Jocelyne Saab, il semble bien que le principal élément déclencheur d'une prise de conscience de l'instabilité douloureuse provoquée par la guerre soit la destruction de sa ville, puis de sa maison de famille en 1982. Sans toit, exposé aux tirs et aux bombes, nul refuge n'est efficace ; si Jocelyne Saab accorde autant d'attention aux murs de Beyrouth, à ce qui reste debout comme à ce qui est tombé, c'est sans doute pour souligner cette instabilité liée à la déshumanisation des lieux par la destruction. La disparition du café Hajj Daoud, si plein de vie dans *Lettre de Beyrouth* et devenu une sinistre ruine dans *Beyrouth, ma ville* est, constitue l'hippodrome, l'exemple le plus frappant de cette insécurité permanente

³¹⁸ Voir Peter Sloterdijk, *Ecumes, Sphérologie plurielle. Sphères III*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Hachette Littératures, 2006.

³¹⁹ Article « Ville », *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers, 1975, p. 437.

instillée par l'état de guerre.

La disparition de la plupart des bâtiments permet de prendre conscience que dans ces espaces architecturés la possibilité d'une mémoire se recrée. Pour Bachelard, l'une des fonctions de la rêverie est de réimaginer notre passé, et le lieu le plus propice pour cette déambulation de l'esprit est la maison natale qui, toujours, nous habite :

La maison natale est plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songes. [...] Il existe pour chacun de nous une maison onirique, une maison du souvenir-songe qui perdure dans l'ombre d'un au-delà du passé vrai.³²⁰

Cette maison, disparue, s'étend pour Jocelyne Saab à l'échelle de la ville, cette ville qui l'a vue grandir dont elle tente, à chaque instant et à chaque plan de retrouver le souvenir des jardins de son enfance. En constatant l'écroulement d'un passé, elle donne la possibilité du souvenir. Ainsi, de la même manière que Samar se trouve confrontée, dans la maison de Karim, à un passé qu'elle n'a pas connu, Yasmine et Leila dans *Il était une fois Beyrouth* découvrent dans le studio de monsieur Farouk une dimension « star » et célébrités que la ville de Beyrouth, avec la guerre, a douloureusement perdue. C'est d'ailleurs cette mémoire que Jocelyne Saab poursuit dans *What's Going On ?*, lorsqu'elle s'attarde sur les ruines envahies de nature d'une vieille fontaine ou qu'elle redonne vie aux ruines sans fenêtre en les tapissant de mots. Son premier film sur Beyrouth était lui aussi sous le signe de ce projet : filmer ce qui disparaît afin d'en garder une trace témoin d'un passé désormais révolu. En regard de la capitale libanaise dépeinte dans les films dont se nourrissent des heures durant Leila et Yasmine, Jocelyne Saab filme, dans *Beyrouth, ma ville*, les restes survivants d'un passé sulfureux qui faisait de Beyrouth une capitale de la débauche : les maisons closes, dont les murs restent peints de couleurs chatoyantes, sont des endroits chargés d'histoire, et constituent la manifestation matérielle de l'ancienne gloire de la ville. Cette liberté des mœurs et du corps à laquelle la réalisatrice tient tant l'amène à témoigner des mêmes vestiges dans son documentaire sur l'après-Révolution iranienne, *Iran, l'utopie en marche* ; elle y montre la clôture par les forces religieuses des maisons closes et la reconversion des prostituées en femmes de charité.

Ainsi qu'en témoigne l'archéologie, il apparaît donc qu'aussi longtemps qu'il reste du bâti, il existe la mémoire ; là encore, une analogie entre la méthode de fouille archéologique et la démarche de Jocelyne Saab serait pertinente. En effet, en tentant de revenir sur les lieux d'anciens monuments importants ou significatifs lorsqu'il s'agit de comprendre la ville d'avant la guerre, la cinéaste se pose comme une

³²⁰ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, op. cit p. 33.

archéologue qui essaie de fouiller, strate après strate, afin de retrouver les traces d'une civilisation passée et d'en écrire l'histoire, preuves à l'appui. Ces images sont centrales en raison de cette démarche que Jocelyne Saab adopte et qu'elle ne quitte pas, même lorsqu'il s'agit de fiction ; son choix de réunir, à la suite d'une sélection parmi deux cent cinquante films, des extraits de cinémas issus du monde entier pour donner de Beyrouth une image que l'on ne sait plus décrire relève de cette même démarche archéologique, qui se compose d'un travail de fouilles, d'analyse et d'écriture de l'histoire, puis de mise en archive et de collection des découvertes, travail destiné à d'autres études. Les archives que Jocelyne Saab a réunies à l'occasion du film, et dans l'optique de fonder la Cinémathèque libanaise permettent de voir l'architecture ottomane d'une Beyrouth en pleine santé ; en regard de ce qui a été perdu, l'image de ce qui fut est porteuse d'une mémoire que Jocelyne Saab tente de réactiver dans son œuvre, lorsqu'elle filme les immeubles et les jardins en cours de destruction, les enseignes des riches boutiques et l'animation dans les cafés qui longent la Corniche de Beyrouth.

L'architecture, riche de ses nombreux symboles mythologiques, est une composante fondamentale de la réflexion sur l'espace dans le cinéma de Jocelyne Saab. Témoignages de guerres, ses films questionnent naturellement la question de la destruction, de la reconstruction, de l'abri, de la sécurité ; le bâti, à chaque instant, apparaît à l'image comme le symbole d'une sécurité contre l'extérieur ou comme celui de l'instabilité provoquée par la guerre, lorsque ce bâti n'a pas pu résister aux bombardements et aux incendies qui détruisent alors le pays.

Choisir l'art comme espace de liberté

*L'histoire de l'Émir et de la danseuse :
Subjugué par la performance de la danseuse, l'Émir lui demande le secret de
son art : la danseuse lui répond : l'âme du philosophe est dans son esprit,
l'âme du chanteur est dans sa voix, l'âme du poète est dans son cœur. La
danseuse, elle, son âme est dans son corps tout entier.
Gibran Khalil Gibran, raconté par Adel Siwi, Café du Genre II.*

L'espace n'est pas pour l'homme un vis-à-vis. Il n'est ni un objet extérieur, ni une expérience intérieure. Il n'y a pas des hommes et en plus de l'espace. [...] Des espaces s'ouvrent en cela qu'ils sont admis dans l'habitation de l'homme. [...] La relation de l'homme et de l'espace n'est rien d'autre que l'habitation pensée dans son être.³²¹

³²¹ Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser » (1951), in. *Essais et conférences*, trad. André Preau, Paris, Gallimard, 1958, p. 186-188.

Pour Heidegger, l'habitation ne se limite pas à la « possession d'un logement »³²², il ne s'agit pas d'une simple fonction mais bien d'une condition ontologique, le « trait fondamental de la condition humaine »³²³.

La façon dont tu es et dont je suis, la manière dont nous autres hommes sommes sur terre est le *buan*, l'habitation. Être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter. [...] L'homme est, pour autant qu'il habite.³²⁴

Cette idée de l'homme comme être essentiellement spatial, du fait que sa condition ontologique même est une condition habitante du monde, est très présente chez Jocelyne Saab, dans le regard qu'elle pose sur les habitations détruites du Beyrouth de son enfance ; en détruisant, ou, comme s'acharne à le faire le père de Samar, en reconstruisant, c'est à la condition d'être humain que l'on touche, à sa dimension existentielle avant ses possessions matérielles. Comme l'avance Heidegger, nous bâtissons pour nous préserver dans notre condition d'hommes mortels, et avec la conscience que ce bâtir est toujours à recommencer ; ce n'est pas sans estimer cette poétique de l'existence que le philosophe allemand réfléchit à notre condition d'être habitant du monde. C'est bien d'ailleurs parce qu'il est conscient que « c'est la poésie qui, en tout premier lieu, amène l'habitation de l'homme à son être », qu'elle est « le 'faire habiter' originel »³²⁵ qu'il reprend à Hölderlin pour le titre d'une de ses conférences l'esprit d'un de ses vers : « l'homme habite en poète », puisque la poésie est en définitive « la puissance fondamentale de l'habitation humaine »³²⁶.

Bâtir, ainsi qu'écrire, c'est inventer, créer de nouvelles formes d'expression qui manifestent notre étant spatial dans le monde. En cela, l'architecture se définit comme un art, puisqu'elle s'affirme comme langage et se définit à partir de valeurs qui sont celles qui fondent par principe la création artistique : *signifier* une conception du monde, où selon Heidegger le langage, quel qu'il soit, dirige notre perception. Si l'architecture est ainsi considérée comme la délimitation d'un espace de sécurité au sein du monde que nous habitons, il est possible de considérer les autres formes d'art sous la même lumière poétique et de considérer cette émotion esthétique, capable de convoquer en nous ce qui fait notre présence au monde, comme le lieu à d'autres possibilités d'être au monde, d'habiter le monde. L'art en effet, poésie ou plastique, offre de nouvelles manières d'appréhender le monde, de le percevoir, de le comprendre. Le recours à la poésie dans les commentaires qui accompagnent les images documentaires produites autour de la guerre du Liban donne au texte une force qui se répercute dans les images, lesquelles gagnent ainsi elles-mêmes en signification.

³²² Op. cit. p. 192.

³²³ Op. cit. p. 226.

³²⁴ Op. cit. p. 173.

³²⁵ Op. cit. p. 242.

³²⁶ Martin Heidegger, « L'homme habite en poète... » (1952), in. *Essais et conférences*, op. cit. p. 244.

À l'image de l'architecture, ou de la danse, la poésie se présente dans les films de la réalisatrice comme une forme d'expression artistique qui permet de dire l'ineffable, l'indicible, de rétablir la vie dans des espaces-limites, de donner forme et espoir à l'expression libre en milieu contraint. L'art est partout présent dans l'œuvre de Jocelyne Saab, sous toutes ses formes : peinture, poésie, danse, musique, architecture, chaque médium a son mot à dire, et ce dans le langage qui lui est propre. Le texte s'associe à la musique pour créer un rythme qui entraîne la danse, dans un espace architecturé qui assure une sécurité demeurant incertaine au-delà des limites de l'expression créative ; l'art, en soi, apparaît comme un espace de liberté que rien ni personne ne peut arracher à celui qui l'occupe, pas même la guerre, comme en témoigne la persévérance de Karim ou du père de Samar, bâtisseur, dans *Une vie suspendue*.

Au cinéma, l'art, sous quelque forme qu'il se présente, impose une réflexion majeure sur la notion d'espace. En effet, l'espace du cadre pose des limites au déploiement d'un mouvement de création qui, par principe, repousse les bornes qu'on lui impose ; si le problème se pose particulièrement pour la danse, dont il est difficile, par le cadrage et les deux dimensions, de transmettre l'énergie, il apparaît rapidement que quel que soit le médium pratiqué, la transcription de la création à l'image s'avère problématique. Dans un premier temps, l'image captée par la caméra est elle-même création ; par là, elle donne de l'objet créé ou en train d'être créé une image qui dépasse l'objet seul. Les textes d'Etel Adnan prennent avec les images de Jocelyne Saab une profondeur qu'ils n'auraient sans doute pas s'ils étaient autonomes ; les mouvements dansés de Dunia ou la poésie de la maison de Karim seraient plein d'une autre énergie s'ils n'étaient pas transmis au spectateur par le biais d'une image qui, elle aussi, propose un point de vue. En outre, ce double regard sur le monde, apporté par le langage artistique premier, que retranscrit le film par le biais de la caméra, provoque la création d'un nouvel espace, entre ces deux langages – espace qui rend intelligible le message proposé par ces deux modes d'expression qui, au lieu d'entrer en conflit, entrent en complémentarité l'un avec l'autre. En effet, ce mode particulier lié à une pratique filmique de l'expression artistique offre au spectateur une prise de recul, à la fois sur l'image cinématographique et sur l'image filmée. L'architecture est sans doute, en matière d'espace, l'exemple le plus flagrant : filmer une architecture, comme lorsque Jocelyne Saab filme les restes de sa maison dans *Beyrouth, ma ville*, ou le cinéma désaffecté dans *Une vie suspendue*, c'est pour le cinéaste recréer un espace au cœur de l'espace du film, recomposer avec l'image une spatialité dans laquelle il devient possible d'évoluer, de se mouvoir. Toujours, l'architecture filmée est une architecture à l'écran fragmentaire, qui reste difficile d'appréhender. L'espace conçu par le cinéma devient donc un espace intermédiaire dans lequel peut se mouvoir le regard du spectateur, mais duquel il faut savoir se détacher pour tenter de déceler formes et fonctions originelles des espaces architecturés mis en images et projetés à l'écran. Toutefois, la création de cet espace intermédiaire se manifeste également à

travers la mise en images filmiques de toutes les formes d'art ; s'agissant du texte poétique – commentaire ou dialogues –, il est toujours difficile d'appréhender les mots en se détachant de l'image avec laquelle le montage a choisi de créer un rapport signifiant. S'agissant de peinture, les images d'*Une vie suspendue* ou de cette conversation avec Adel Siwi dans *Café du Genre II* témoignent d'une relecture du trait dessiné par l'image cinématographique. La mise en perspective de la toile ou de la surface travaillée provoque en effet chez le spectateur une mise à distance de l'objet qui invite à réfléchir à la fois sur la peinture exposée, sa signification, et sur le sens de la projection de cette image au cinéma ; en quoi cette création enrichit-elle le discours ?

Dans *Une vie suspendue*, Karim est artiste. La maison qu'il occupe est peuplée de toiles peintes, figurant souvent des motifs géométriques, ordonnés comme pour répondre au chaos extérieur. Celles-ci créent un environnement particulier dans ce lieu qui fascine tant la jeune Samar, sans que cette dernière ne comprenne véritablement le sens de toutes ces toiles :

Je ne sais pas ce qu'il dessine.³²⁷

Le spectateur, lui non plus, ne saura pas véritablement ce qu'il dessine ; si les toiles apparaissent sans cesse dans le champ, à aucun moment la caméra ne s'attarde dessus plus longuement. Elles sont simplement le témoin d'une imagination, de la possibilité de l'acte créatif en milieu détruit ; l'espace qui sépare le spectateur de ces œuvres est fondamental, dans la mesure où, par leur effacement dans l'image, il souligne le fait que ce qui importe dans l'univers rendu possible par la créativité, c'est le contact humain qui l'accompagne. Ces toiles et la qualité d'artiste de Karim vont créer dans la relation que celui-ci entretient avec Samar une complicité particulière : leur premier contact se fait par l'art, alors qu'il incite la jeune fille à dessiner de la plante du pied les rayons d'un soleil noir ; plus tard, ils dessineront ensemble sur du sable de fugitives allégories du monde. L'espace de la création est dans ce cas un espace dont le discours qui se crée entre l'œuvre et la caméra dépasse en fait la seule création : l'œuvre filmée est en effet traversée par les lignes de force qui innervent avant elle l'image filmique.

Ainsi, la peinture possède en soi une force translatée par le cinéma grâce au discours qui entoure chaque œuvre et grâce à la perspective choisie pour les mettre toutes en valeur. Dans *Café du Genre II*, Adel Siwi tente de retransmettre en peinture la force du mouvement de l'âme que la danse exalte dans la culture orientale. Son travail part d'un constat du réel : ces gens qui, place Tahrir pendant les mouvements de révolte qui ont secoué l'Égypte en 2011, dansaient pour exprimer leur joie. Par-delà les pressions qui mettent le corps « à l'index » qui le « voilent », le « camouflent »³²⁸, la force vitale de la danse anime les gens

³²⁷ Dialogue de Samar avec son amie, *Une vie suspendue*.

³²⁸ Propos d'Adel Siwi recueillis par Jocelyne Saab, *Café du genre II*.

heureux ; ce sont ces mouvements libres et naturels qui amènent l'artiste à s'interroger :

C'est quoi la danse ? C'est la libération du corps, c'est une part de cette liberté ultime que nous revendiquons.³²⁹

Et cette liberté, il souhaite l'exprimer par le biais du dessin, de la peinture, sur des toiles de très grandes dimensions qui laissent voir des corps de femme beaucoup plus grands que nature. La taille de ces panneaux impose à la caméra des choix, puisqu'il est difficile de les appréhender dans leur ensemble ; les cadrages sur les hanches ou le tissu qui les entoure rappellent certaines scènes de *Dunia* et offrent au spectateur un double regard, à la fois sur la peinture elle-même mais aussi sur ce qui en fait l'âme, c'est-à-dire le mouvement qui, au-delà de la représentation figée de ces corps, les traverse et que saisissent la caméra et le principe de projection cinématographique. Plus loin dans le document, on voit Adel Siwi devant une série de petites maquettes ordonnées sur une table ; de cette mosaïque de corps esquissés surgit avant tout l'énergie de ce qui l'intéresse dans ces corps, « l'aspect érotique, la séduction, la sensualité ou la beauté du mouvement »³³⁰ ; les tracés, encore imprécis, figurent la violence du geste libre qu'il défend avant toute chose. Dans sa main, l'une de ses maquettes scintille suivant l'orientation qu'il lui donne devant la caméra ; d'autres lignes de forces surviennent alors, qui se conjuguent au mouvement originel des traits de peinture qui s'enchaînent. Contre une croissante culture hostile du corps, il choisit de peindre celle dont on refuse désormais d'estimer la valeur ; il fait de ces danseuses des icônes, toujours influencé par ce concept d'orthogonalité qui guidait autrefois ses œuvres dans le sillon historique de l'art pharaonique traditionnel. Entre ces icônes et leur transcription cinématographique, un nouvel espace se crée, un espace d'interprétation rendu au spectateur invité à se projeter au-delà du film pour appréhender, dans ce cas encore, la création originelle.

Le cinéma est lui-même mis en abyme dans l'œuvre de Jocelyne Saab. *Il était une fois Beyrouth* est un hommage magnifique au cinéma passé, aux films qui témoignaient de la grandeur d'une Beyrouth passée. La réalisatrice, une fois encore, joue avec les codes de l'art, et permet, malgré les archives, la création de cette espace intermédiaire en insérant au cœur des films originaux des morceaux de fictions qui laissent à Leila et Yasmine de pénétrer dans ce monde merveilleux et révolu. Parce que filmés selon les codes du genre, ces inserts sur les jeunes filles au cœur d'un récit d'un autre temps offrent au spectateur cette distance nécessaire entre l'art et sa projection filmée, et soulignent en filigrane le discours du film : recréer la possibilité d'un Liban en paix au sein de l'après-guerre.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Ibid.

Par ailleurs, l'art engendre une transformation de la perception spatio-temporelle ; dans l'espace qu'il occupe, le temps semble suspendu, de la même manière que l'émotion esthétique qu'il provoque impose de suspendre son jugement. L'art se suffit en soi ; dans un moment de création, tout se passe comme si plus rien d'autre n'existait que l'œuvre qui s'exprime. Qu'il s'agisse d'un moment de poésie, de danse ou de musique, le temps semble suspendu au profit de l'émotion esthétique et des forces qui la traversent. L'image, parfois, suit ce mouvement de perte de repères lié à l'intervention de la création artistique dans l'espace vécu ; dans *What's Going On ?*, la première apparition de Lilith est accompagnée d'une musique envoûtante. Le personnage lui-même, juché sur un lion en haut d'un immeuble, voit ses mouvements ralentis par des effets de montage ; ses cheveux, librement laissés au vent, volent avec une lenteur et une langueur que provoquent, avant l'image, la musique et le chant qui résonnent dans toute la ville – dans toute l'image. Cette rupture du temps intervient plusieurs fois dans le film ; les repères temporels disparaissent lorsque la situation est animée d'un mouvement artistique particulier. Vers la fin du film, on voit le jeune narrateur assister à une danse funèbre. Un groupe de jeunes femmes, tout de noir vêtues, compose un cortège qui transporte, dans un cercueil, le double, mort, de Nasri. Cette apparition provoque une rupture narrative et temporelle entraînée dès l'origine par les mouvements dansés de ces femmes, envoûtants, dignes des gestes supposés des vestales romaines.

Cette capacité qu'ont les arts de suspendre le temps trouve une autre apparition très expressive dans *Lettre de Beyrouth* ; au début de son voyage à travers Beyrouth, puis le Liban tout entier, Jocelyne Saab croise un jeune chrétien qui, armé de sa seule guitare, chante sur les marches du musée national. Cet acte pacifiste stoppe l'espace d'un instant tout ce qui compose son environnement ; on oublie la guerre, les haines intercommunautaires, les conflits religieux, pour ne poser son attention que sur la musique et sur l'homme qui lui donne vie.

Mais par-delà les arts du temps, que sont la danse ou la musique, les arts de l'espace comme la peinture ou l'architecture participent aussi de cette rupture temporelle propre à l'appréhension artistique. Dans *Une vie suspendue*, Karim cherche dans l'étude ressassée des formes un refuge contre l'effondrement de la raison provoqué par l'envahissement de la guerre dans les esprits, de cette haine irraisonnée qui fissure les consciences. Dans les lignes qu'il trace, il tente de retrouver une structure à l'ordre du monde, seule possibilité de sortir de l'espace de la guerre pour entrer dans celui de l'imaginaire, de l'art. Par ces mouvements tracés sur la toile, Karim offre à son spectateur – notamment à Samar – une autre image du monde que celle de celui qui s'effondre derrière eux, en arrière-plan. Ces images, que Samar avoue ne pas saisir complètement, témoignent de cette capacité qu'a l'art de com-

poser avec le monde un espace en dehors de lui, permettant néanmoins une perspective particulière sur celui-ci : du fait des conflits armés et meurtriers, ses toiles, comme le chant du chrétien sur les marches du musée national de Beyrouth, prennent une dimension dramatique qui invite à interroger la guerre et son principe de destruction.

En cela, ces idées et ces conceptions de l'art comme autre espace de sécurité illustrent directement la manière dont Jocelyne Saab aborde pour elle-même le cinéma. En effet, elle déclare souvent que se rendre sur des lieux dangereux ne l'inquiète pas si elle se cache derrière sa caméra :

Je savais qu'avec mon métier de reporter de guerre, je pouvais être tuée. Pourtant, lorsque je filmais et que j'avais l'œil caché par la caméra, je me suis toujours crue invincible.³³¹

L'art donne du courage dans ces espaces-limites. Il permet de surmonter les obstacles qui entravent le passage vers la liberté, vers la vie ; à l'image de ces enfants qui, dans *Beyrouth, jamais plus* déterritorialisent les objets du quotidien pour en faire des jouets des plus luxueux, la créativité mise à l'œuvre dans des espaces d'horreur ou de misère permet d'appréhender autrement la situation dans laquelle on se trouve plongé. Dans la même perspective, Dunia danse et fouille au fond de son être pour retrouver l'essence du plaisir et de la sensualité afin de combattre ce cruel sentiment de détachement qui habite les victimes excisées, dont elle fait elle-même partie. Le film tout entier tourne autour de l'initiation de la jeune femme aux arts, à la poésie et à la danse ; au fur et à mesure, elle se trouve une voix et des gestes, elle manifeste une force vitale qui va croissant pour atteindre, à la fin du film, la pleine expression d'une liberté acquise. Cette liberté transparait également dans la démarche très personnelle qui guide la danse finale : elle qui à l'origine préparait un concours ou tentait de séduire son mari, se retrouve dominant la ville à ne danser que pour elle seule. C'est à ce moment précis, où elle laisse au vent le morceau de tissu hérité de sa mère, qu'elle affirme sa maturité, et se montre digne de s'inscrire dans la lignée de sa mère ; enfin, elle apparaît comme une véritable artiste.

Le mot d'« artiste » semble pour elle un mot sacré, un statut auquel elle aspire profondément. Lorsque sa tante, évoquant la carrière de sa mère, lâche comme une insulte le mot « danseuse », Dunia relève le menton pour rectifier : « artiste ». Artiste parce qu'elle propose aux femmes un autre regard sur leur propre corps en transcendant le réel de la chair et la trivialité des pulsions ; la danse donne à voir un geste sublimé dont le souffle déploie une énergie qui ne saurait laisser aucun spectateur indifférent.

³³¹ Propos recueillis par Olivier Hadouchi, « Conversations avec la cinéaste Jocelyne Saab », op. cit..

L'espace qui se crée au moment de la création est ainsi un espace qui dépasse le réel pour mieux l'illustrer ; qui ouvre un imaginaire pour permettre le geste libre. L'artiste, lorsqu'il s'affirme pleinement comme artiste, propose du monde un regard inédit qui permet de transmettre, de faire passer un message à travers une forme qui se révèle elle-même significative. L'art est un espace de liberté, le seul peut-être que la guerre ou les idéologies ne savent détruire ; s'en emparer permet de ne pas perdre espoir, mais aussi de rendre compte d'un présent qui ne se limite pas à l'oppression des uns au profit des autres, un présent où chacun, par le biais de la création, peut s'affirmer et trouver une place qui lui est propre.

Conclusion

Une œuvre fondamentale pour l'Histoire

*Des parties de l'image vont ensemble, qui ne le faisaient pas auparavant.*³³²
Wittgenstein.

La carrière de Jocelyne Saab débute à la télévision. Les reportages qu'elle réalise au début des années 1970 ont pour objectif d'informer, d'attester d'une réalité bouleversée, quelque part dans le monde arabe. Armée d'un regard critique et engagé, Jocelyne Saab fait le portrait de sociétés en guerre en prenant le parti de ceux qui souffrent. Leurs témoignages, rares, confèrent à ces films, en en faisant des documents et des archives, une importance considérable pour l'Histoire – à l'instar de ce premier reportage dans les camps d'entraînement au commando-suicide de la résistance palestinienne intitulé *Le Front du refus*, qu'elle réalise en 1975.

Puis la violence s'est abattue sur son propre pays, anéantissant sa culture et ses souvenirs, les traces de sa première jeunesse, les lieux de ses premières libertés. Si elle a commencé à rendre compte des transformations qu'a connues la société libanaise au milieu des années 1970 avec cette même volonté didactique de représentation réaliste, Jocelyne Saab est vite confrontée à un effondrement du langage et du regard corrélatif à l'effondrement de son pays. Les images qu'elle tourne désormais de son pays dévasté surgissent de l'Histoire en l'écrivant du même coup ; de nouvelles questions se posent, celles de savoir comment filmer en temps de guerre, quel rapport établir à l'événement, au réel, à l'histoire de ce peuple en pleine désintégration.

La question qui s'impose à Jocelyne Saab à partir de 1975-76 devient donc celle de la possibilité de créer une image qui ferait Histoire.

³³² Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, 1953.

Choisir l'angle par lequel le témoignage lui semblera le plus juste, afin de rendre compte de cette fracture historique de plus en plus profonde qui se creuse entre l'homme et le monde. En s'armant de sa caméra, elle répond à l'exigence de Siegfried Kracauer par laquelle « le cinéma vise à transformer le témoin bouleversé en un observateur conscient »³³³.

Occupée par la guerre qui ravage son pays, Jocelyne Saab attend 1977 avant de recommencer à courir le monde. Elle se rend en Égypte et au Maroc cette même année, puis en Iran en 1981. Elle y rend compte de la situation politique, des bouleversements idéologiques qui transforment le pays, de l'opinion des populations les plus défavorisées, de la situation des femmes, des enfants. Mais son regard a changé ; ses images ne sont plus les mêmes. Les conflits dont elle a été témoin à Beyrouth, la disparition de son jardin d'enfance, de sa ville l'ont amenée à redéfinir l'importance de chaque image. Elle ne peut plus désormais se limiter à la simple reproduction de la « sphère du visible »³³⁴ dont Daney interrogeait les contours glissants ; il faut désormais chercher dans ses images ce qui n'est pas localisable, tangible, mais ce qui passe, immatériel, absent, dans les lignes de forces et les réseaux visuels qui traversent l'image et l'entre-image du film.

Devant les ruptures du sens imposées par la guerre, il s'agit d'interroger la figuration indirecte des états dont Jocelyne Saab choisit d'être le témoin ; ce « nouveau régime d'image que la guerre introduit »³³⁵ a contaminé de manière générale son regard cinématographique, puisque ce « nouveau régime d'image » est issu d'une sensibilité profonde aux événements traumatiques vécus à Beyrouth et dans le reste du Liban, et qu'il apparaît comme une réponse, une échappatoire, aux questions qu'elle pose et se pose face à l'absurdité complète d'une telle guerre.

Face au constat d'une disparition des liens de causalités logiques au sein d'un monde dont le sens et la possibilité de représentation réaliste et d'explication didactique semblent avoir disparus, Jocelyne Saab réinterroge le langage et retourne ses images. Se libérant de la pratique traditionnelle du commentaire au profit d'un recours poétique destiné à rendre compte de l'écart entre le mot et la chose, elle « rend la parole visible, et la restitue à l'humanité »³³⁶. « Le cinéma, c'est la parole faite image »³³⁷ ; devant l'écroulement du langage, la poésie exprime ce que l'image tente encore de cacher, ce qui ne s'exprime en elle que de manière figurale, à travers une énergie que

³³³ Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La Rédemption de la réalité matérielle* (1960), trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010, p. 105.

³³⁴ Serge Daney, « Le travelling de *Kapo* », op. cit., p. 11.

³³⁵ André Habib, « Survivance du voyage en Italie », op. cit. p. 62.

³³⁶ Eugène Green, *Poétique du cinématographe. Notes*, Paris, Actes Sud, 2009, p. 15.

³³⁷ *Ibid.*

permet de déployer les textes d'Etel Adnan ou celui de Roger Assaf. Soumise à la destruction du monde qu'elle avait toujours connu et aimé, Jocelyne Saab prend en 1976 toute la mesure du caractère indispensable de la poésie pour échapper à l'horreur des images, pour se supporter devant la dimension insoutenable des événements. Pour révéler ce qui demeure dans l'ombre, le souffle humain, apposé sur l'image *a posteriori*, ouvre une brèche dans le temps et permet de pallier les défaillances de représentation.

Vulgairement, on tient la vue pour matérielle, et l'ouïe pour une opération hors de la matière : d'où l'idée d'une plus grande « réalité » dans ce que nous donnent à connaître les yeux. Mais le verbe incarné par une voix a la réalité d'un corps et d'un souffle humains ; la lumière qui rend visible le monde est un mystère incorporel que notre tradition rend saisissable en l'associant au Verbe. Le cinématographe utilise la Lumière pour nous faire entendre dans des fragments du monde, le Nom qui nous fait voir.³³⁸

Lorsque la réalité apparaît trop insensée pour pouvoir être représentée, elle convoque une forme de fiction qui, elle aussi, fragilise les catégories traditionnelles en refusant toute délimitation générique ; l'ancrage dans le réel imposé par un tournage réalisé au cœur d'une Beyrouth en guerre et occupée empêche la distanciation habituelle dans la fiction romanesque traditionnelle. Sa redéfinition du langage discursif s'allie à une redéfinition du langage cinématographique dans son entier ; c'est ainsi en jouant sur le manque et le trop-plein de ses images, ainsi qu'en appuyant par le texte et l'image cette dialectique entre visible et invisible que Jocelyne Saab parvient à exprimer l'indicible, à montrer ce qui ne peut être vu, à faire entendre ce qui demeure intenable à écouter.

La cinéaste fait donc un usage particulier des pouvoirs du cinéma – pouvoirs qu'elle manipule avec subtilité et volonté. Elle a aussi pleinement conscience des potentialités archivistiques du médium ; créer des images, c'est pouvoir construire une mémoire. Avec l'énergie de l'engagement personnel dont elle a toujours fait preuve, Jocelyne Saab décide de combattre la fatalité ; plutôt que de déplorer la destruction avec mélancolie, elle choisit de parcourir cette Beyrouth qui la touche tant avec son regard d'enfant, tentant de rendre compte avant que tout ne disparaisse des murs et des endroits qu'elle a aimés, afin d'en garder une trace et de témoigner de l'horreur manifeste de ces « événements » évoqués par toutes les télévisions du monde. De la même manière, plutôt que de constater passivement la ruine du rapport à la tradition, plus particulièrement la tradition « arabe », elle décide de travailler à les mettre en avant, ou plutôt à mettre le cinéma et la photographie au service de

³³⁸ Eugène Green, *Poétique du cinématographe*, op. cit., p. 16.

cette tradition en repli. Son intérêt pour la poésie, pour la danse, mais aussi pour ces groupes nomades du désert est sans doute né de cette volonté de reconstituer dans toute sa gloire et sa luminosité cette culture arabe et orientale tant mise en sourdine par les conflits, les religions ainsi que par la modernité économique qui survient dans ces années-là en Méditerranée et en Asie. Elle dresse ainsi un portrait sublime de ces habitants du désert dans *Le Sahara n'est pas à vendre*, dont les lieux de vie sont magnifiés dans sa série de photographies consacrées aux tentes de toile dans *Sense, Icons and Sensitivity*; elle s'intéresse aux danseuses du temps passé, retrace leur histoire dans *Les Almées*, questionne les tabous liés au corps dans *Dunia*, dans ses photographies de Barbie cairottes ou encore sa série de courts-métrages réalisés pour le MuCEM, *Café du Genre*, et invite à voir et établir avec ces corps opprimés un écho aux corporalités blessées ou dressées dans le corps de la guerre.

Cette volonté de dresser un état des lieux des traditions du monde duquel Jocelyne Saab tire ses racines amène la cinéaste à s'interroger sur la notion de l'espace. L'ensemble de son œuvre questionne la légitimité des frontières (*Le Front du Refus*; *Sud-Liban, histoire d'un village assiégé*; *Le Sahara n'est pas à vendre*; *Lettre de Beyrouth*; *Beyrouth, ma ville*), la cohérence d'une aire géographique (la Méditerranée, le « monde arabe », le Moyen-Orient) et le rapport de l'homme à la ville (*Sud-Liban, histoire d'un village assiégé*; *Le Liban dans la tourmente*; *Beyrouth, jamais plus*; *Lettre de Beyrouth*; *Égypte, la cité des morts*; *Le Sahara n'est pas à vendre*; *Beyrouth, ma ville*; *Iran, l'utopie en marche*; *Il était une fois Beyrouth, histoire d'une star*; *Strange Games and Bridges*; *Dunia*; *What's Going On?*; *Café du Genre*). À plus petite échelle, l'espace privé (l'habitat, la construction architecturale) et la disparition de celui-ci enclenchent le surgissement de problématiques existentielles au sein même de son image. Dans ses œuvres sur Beyrouth, réalisées pendant la guerre ou après l'arrêt des conflits, l'espace-temps est toujours hétérogène, victime de la même fracture esthétique que le sont les images elles-mêmes. La temporalité des films que Jocelyne Saab tourne après 1976 semble suspendue; qu'il s'agisse des films documentaires ou des fictions qu'elle réalise ensuite, la linéarité factuelle est brisée; le spectateur, comme les personnages, se trouvent incapables de se situer dans une temporalité vectorisée. Des surgissements et évanouissements qui traversent l'image, de la constellation de faits esthétiques qui naît entre les images émerge un réseau de significations qui se déploie dans cet espace-temps indéfinissable et insaisissable.

Lieu privilégié de la figure du désastre, cette constante symbolique permet de lier les différents éléments variables et hétérogènes qui composent le film en soi. Qu'il s'agisse d'*Une vie suspendue* ou de *What's Going On?*, quelque chose se dérobe au spectateur, un fossé reste infranchissable tant

qu'on ne prend pas la mesure de ce qui survient entre les images : l'expression profonde d'une absence, d'une disparition, celle de Beyrouth, Beyrouth sa ville. Dans le cas de la fiction, l'évolution des personnages habite elle-même l'intention de la réalisatrice, et la dépasse d'autant, puisque s'informe à travers elle un réel insaisissable par l'auteure qui en est elle-même emplie.

Une œuvre indispensable pour l'histoire des formes

La question principale qui se pose lorsqu'il s'agit d'interroger la valeur d'archive historique d'un témoignage cinématographique est celle du rapport de l'image au réel. Pour Bazin, l'invention cinématographique s'identifie à « une représentation totale et intégrale de la réalité » et présente donc une « restitution parfaite d'une illusion du monde extérieur avec le son, la couleur, le relief »³³⁹. Cependant, du *regard* à la *caméra* se manifeste la subjectivité de celui ou celle qui réalise ; l'implication du sujet dans l'espace filmé permet d'appréhender autrement l'espace cinématographique lui-même, puisqu'elle permet de mettre en lumière cette dialectique entre perception sensorielle et illustration de l'Histoire en marche qui domine les formes d'art de témoignage. Un produit artistique ne rend pas compte avec transparence de la réalité qu'il tente de saisir ; « le regard n'est pas neutre »³⁴⁰, et l'idée à la première personne qui transparait dans l'image est celle-là même qui fait toute la force du produit lui-même. À la signature du cinéaste répond la liberté de lecture du spectateur, et ces deux niveaux d'interprétation du réel rendent possible l'émergence de ce que Jean-Louis Leutrat appelle un « autre visible »³⁴¹. Cet autre visible offre une expression possible du réel, sous l'expression de réalité construite par le film et son réalisateur.

La valeur de ses œuvres réside en définitive amplement dans leur mode de création différent, subjectif, détaché des codes attendus. C'est parce qu'elle a su créer et explorer un *autre* langage que Jocelyne Saab a trouvé le moyen d'exprimer ce qu'elle ressentait face au désastre infligé à Beyrouth ou aux injustices qui saturent le monde. Comme l'écrit Pierre Kaufmann,

L'expérience émotionnelle nous met en présence de certaines modifications de l'espace perceptif qui paraissent caractériser, à travers la diversité des situations et des personnes, des types assez bien délimités d'émotions : une masse menaçante fût-elle immobile, grossit et se rapproche ; une physionomie irritante nous impose le vis-à-vis d'une distorsion caricaturale ; la joie dilate le monde et l'angoisse le contracte ; la honte abolit les limites entre l'intériorité du sujet et l'extériorité corporelle où elle s'exprime ; la pitié nous fait sentir à la fois

³³⁹ André Bazin, « Le mythe du cinéma total » (1958), in. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1976, p. 20.

³⁴⁰ Francis Jacques, Jean-Louis Leutrat, *L'Autre visible*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 11.

³⁴¹ Ibid.

la proximité de l'autrui et l'éloignement auquel nous voue notre localisation. [...] Le bouleversement de l'espace met donc en question le sens des choses, voue l'altérité à sa fonction destructrice, se déploie comme appel métaphorique, se totalise enfin dans la certitude angoissée de l'accompli.³⁴²

Cette expérience émotionnelle de l'espace est l'un des moteurs majeurs de l'œuvre de Jocelyne Saab. La cinéaste laisse sa caméra être guidée par les émotions qui la meuvent, elle filme ce qui importe pour elle, ce qui la bouleverse, ce qui la scandalise ; et ce scandale, ce bouleversement, surgit avec puissance entre les images et le texte qu'elle propose au spectateur. Tenter d'analyser une œuvre de ce type implique d'en accepter les règles ; il s'agit bien de savoir qui parle et de quoi l'on parle pour évaluer la portée testimoniale de l'objet artistique présenté :

Le trait le plus important est que tout jeu présuppose des règles plus ou moins nettement formalisées, ou même tout simplement improvisées, comme lorsqu'un groupe d'enfants métamorphose une vieille souche envahie par la végétation en un ours menaçant. Ils ne confondent évidemment pas une souche en un ours mais ils inventent un scénario commun dans lequel ils s'engagent à « jouer le jeu ». Dans le cas des jouets, le caractère artificiel de l'objet fait qu'il est intentionnellement conçu de manière à atteindre le même résultat.³⁴³

Accepter les règles du jeu que Jocelyne Saab établit entre ses images et son spectateur permet de prendre la mesure de son ancrage dans les réalités historiques. En refusant toute prétendue objectivité, en assumant la caméra comme une continuité de son œil, elle donne des événements au cœur desquels elle se trouve témoin une image humaine, sensible et critique.

En effet, c'est bien en tant que Libanaise que Jocelyne Saab se pose les questions qui conduisent ses pas : pourquoi, qu'avons-nous fait ? Bien sûr, comme dans *Le Procès* de Kafka, il est impossible de trouver le tribunal qui apportera la réponse à sa condamnation ; il est inutile de le chercher et, rapidement, elle ne le cherche plus. Après *Le Liban dans la tourmente*, elle a pris conscience du fait que la sentence a déjà été rendue ; tout ce qui lui reste à faire est de partir en quête de son identité, de redorer l'image du Moyen-Orient et de rendre à la culture libanaise et arabe dont elle est issue toutes ses chatoyantes couleurs.

Il s'avère que la mémoire collective constitue la condition de possibilité de la mémoire individuelle. Toutefois, chacun contribue à créer cette mémoire du groupe auquel on s'identifie ; à cette fin, Jocelyne Saab, par ses films, semble vouloir proposer les outils d'une mémoire à construire pour tous les Libanais dans l'optique ultime de retrouver la sienne. Mais Maurice Halbwachs déjà le soulignait³⁴⁴ : chaque individu s'inscrit dans *plusieurs* groupes – et Jocelyne Saab elle-même, dans sa manière d'aborder le

³⁴² Pierre Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1967, p. 17-22.

³⁴³ Jacques Morizot, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Paris, Vrin, 2005, p. 43.

³⁴⁴ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective* (1932-33), Paris, Albin Michel, 1997.

cinéma, affirme son identité sous plusieurs dimensions : sa situation de Libanaise, d'Arabe, d'Orientale d'une part, de réalisatrice engagée pour la cause des plus démunis d'autre part, mais aussi sa position de femme et de femme libre dans ces sociétés patriarcales qui font le monde arabe. La mémoire qu'elle construit et les documents qu'elle livre à l'Histoire s'élaborent ainsi dans des espaces et des temporalités multiples, hétérogènes, qui ne trouvent leur unité qu'en la personne même de la cinéaste ; elle et elle seule peut décréter face à un événement dont elle décide de rendre compte ce qui importe et ce qui n'importe point.

On peut donc considérer l'œuvre de Jocelyne Saab comme une grande œuvre de résistance intellectuelle et politique. Dès ses premières images, la cinéaste donne à voir l'insurrection d'une femme opprimée par les normes mouvantes d'une société dominée par la misogynie, le communautarisme et la peur de l'autre, contre les puissances qui ont mené son pays, et par extension toute l'aire géographique du monde arabe, à la guerre et au désastre. Dans la suite de son œuvre, elle n'a jamais cessé de poursuivre ce but : penser les modes de réinvention de sa propre existence devant la corruption et l'intolérance. Cette réappropriation de soi passe par la construction de son propre langage, par l'acceptation et la libre disposition de son corps, et enfin par la construction d'un espace de sécurité, qui permet de voir en négatif l'hostilité ambiante et environnante.

Si Jocelyne Saab parvient à rendre compte avec une telle finesse des situations culturelles, sociales, humaines qui traversent un pays en crise (*Les Enfants de la guerre, Sud-Liban, histoire d'un village assiégé, Beyrouth, jamais plus, Le Sahara n'est pas à vendre, Égypte, la cité des morts, L'Iran, l'utopie en marche...*), c'est en raison de sa proximité avec les hommes, les femmes et les enfants à qui elle décide de donner la parole. Elle intervient dans les failles, dans les fêlures d'un quotidien difficile à supporter ; elle s'adresse à la fragilité, mais aussi au goût du refus caractéristique de ceux qui subissent les effets concrets de l'abstraction politique, et qui, sans perdre le sourire, luttent pour la vie.

Jocelyne Saab témoigne par ses films et ses œuvres plastiques de la meurtrissure qu'a provoqué en elle la guerre, écorchant son cœur à vif comme elle a écorché celui de Khouloud dans *What's Going On ?* Elle qui s'intéressait au sort des autres, qui intervenait pour témoigner – engagée politiquement mais encore loin de l'idée de la blessure que peut créer une guerre – de la situation politique des pays voisins – la Libye de Kadhafi, l'Égypte de Sadate – s'est trouvée frappée sans s'y attendre, alors même qu'elle se sentait immunisée, comme semble en témoigner le ton critique mais encore très formel du *Liban dans la tourmente*. Elle qui avait quitté le Liban pour gagner en France une liberté qu'on lui refusait chez elle a compris en 1975 qu'on n'est jamais libre ou libéré ; l'émancipation est un combat de tous les jours, et est rendue possible par une

appropriation personnelle du langage, du corps et de son espace de vie. Le passé est toujours là, dans le présent ; et la guerre qui a fracturé son pays a aussi fracturé sa conception du monde et de l'image – fracture d'où sont sorties des perles rares dont l'importance mérite, véritablement, d'être reconsidérée.

L'unité du sujet qu'est Jocelyne Saab fait l'unité de son œuvre. Parce que son œuvre est l'expression esthétique d'une quête personnelle d'identité, elle fait sens en sa totalité ; un élément renvoie à tous les autres, et les figures qui se dégagent dans l'ensemble de son œuvre se rapportent aux mêmes problématiques qui ont, toujours, guidé son engagement. Néanmoins, il ne faut pas amoindrir l'importance d'autrui dans son travail ; le dialogue avec l'autre au sein du film ou avec le spectateur est fondamental, en ce qu'il permet de dévoiler, derrière son regard, d'autres facettes d'un monde qu'il semble impossible de réunir. Cela fait tout l'intérêt de son passage à la fiction : diffractée à travers différents personnages qu'elle met en scène, sa voix gagne en dimension, répondant ainsi à l'idée d'Aristote³⁴⁵ selon laquelle l'être ne se donne jamais comme tel, mais toujours sous des aspects différents qui viennent accuser des catégories. L'espace de dialogue entre les personnages permet l'ouverture du débat avec le spectateur ; l'œuvre de Jocelyne Saab, du fait de sa profonde subjectivité, n'est riche que de ce dialogue rendu possible, d'individu à individu, d'expérience du réel à expérience filmique : il donne au monde un sens que le film seul n'arrive pas à saisir.

Le sens que les éléments de la narration nous communiquent, sous la forme de fragments se renvoyant tous les uns aux autres, c'est l'unicité du monde. [...] Dans la fiction cinématographique, l'exigence aristotélicienne d'un sujet ayant sa propre unité garde sa valeur seulement par rapport à l'idée que le monde a un sens. Or, l'altérité est intéressante par ce qu'elle se distingue de son environnement, mais significative en ce qu'elle sort de l'Un, et qu'elle doit y trouver sa finalité.³⁴⁶

³⁴⁵ Voir Aristote, « Livre IX », *Métaphysique*, trad. Marie-Paule Duménil et Annick Jaulin, Paris, Flammarion, 2008.

³⁴⁶ Green Eugène, *Poétique du cinématographe*, op. cit. p. 64.

Annexes

Jocelyne Saab et son œuvre

Jocelyne Saab est metteur en scène et photographe. Elle est née en 1948 et a grandi à Beyrouth. En 1973, elle devient reporter de guerre au Moyen-Orient en couvrant la guerre d'Octobre pour le Magazine 52 de la troisième chaîne de télévision française. En 1975 elle dirige son premier long-métrage, un documentaire, qui sort en salle à Paris : *Le Liban dans la Tourmente*, distribué par Pascale Dauman. Elle couvre ensuite pendant quinze ans la guerre du Liban, au cours de laquelle elle réalise près de trente films, dont *Beyrouth, jamais plus*, diffusé sur France 2 en 1976, ou *Lettre de Beyrouth* et *Beyrouth, ma ville*, diffusé sur France 3 en 1978 et 1982. *Égypte, cité des morts*, tourné en 1977, sort en salle à Paris, en première partie de *Le Sahara n'est pas à vendre* sur le Polisario, réalisé la même année. En 1981, elle tourne *Iran, L'Utopie en marche* sur les lendemains de la Révolution iranienne, qui reçoit plusieurs prix internationaux. En 1998, elle se rend au Vietnam et réalise un documentaire intitulé *La Dame de Saïgon*, qui reçoit le prix du meilleur documentaire français par le Sénat français. Il est diffusé sur France 2, et dans de nombreux festivals internationaux.

En moins de trente ans, Jocelyne Saab réalise un total de trente documentaires, qui reçoivent plusieurs prix dans les festivals Européens et internationaux. Cependant, sa filmographie ne se limite pas au documentaire : en 1981, Jocelyne Saab a l'opportunité de se tourner vers la fiction en tant qu'assistante de réalisation de Volker Schlöndorff sur son film tourné à Beyrouth pendant la guerre, intitulé *Le Faussaire*. En 1985 elle réalise elle-même son premier long métrage *Adolescente sucre d'amour (Une vie suspendue)* sélectionné à Cannes à la Quinzaine des réalisateurs la même année. Il sort dans trois salles à Paris. En 1993, elle dédie un docu-fiction, *Il était une fois Beyrouth : histoire d'une star*, composé essentiellement d'images d'archives et de rushs d'anciens films sur Beyrouth, à l'anniversaire de cent ans de cinéma. Il est diffusé sur ARTE.

En 2005, en raison du scandale provoqué par son film *Dunia*, produit par Catherine Dussart et tourné en Égypte sur le thème du plaisir, elle est condamnée à mort par les fondamentalistes égyptiens. Le film est cependant primé dans de très nombreux festivals internationaux, et se trouve no-

tamment en compétition long métrage au Festival de Sundance, aux États-Unis. Cinq ans plus tard, *Dunia* est devenu un film culte dans le monde arabe. En 2007, Jocelyne Saab se tourne vers l'art contemporain, et réalise sa première installation vidéo sur vingt-deux écrans au Musée National de Singapour. Il s'agit d'une mise en perspective de tout son travail sur la guerre qu'elle propose sous le titre *Strange Games and Bridges*.

Elle expose par la suite ses premières photographies à la foire d'Abû Dhabi en 2007, puis successivement à la foire d'Art-Paris, et des galeries d'Abû Dhabi et de Beyrouth en 2008.

En 2009 elle termine un nouveau long métrage, *What's Going On ?*, tourné dans sa ville natale. Il interroge une possible renaissance de Beyrouth, et plus généralement le processus de création dans toute sa profondeur. En 2013, elle enseigne à l'IESAV, l'Institut d'Études Scéniques et Audiovisuelles de Beyrouth, où elle réalise un long-métrage avec les étudiants autour de la personnalité auratique d'Henri Barakat. En 2013, Jocelyne Saab réalise pour le MuCEM, Marseille, à l'occasion l'exposition « Au Bazar du Genre », six films sur le thème sexe et genre dans six villes de la Méditerranée orientale, réunis sous le titre *Café du Genre*.

Elle organise tout au long de sa vie plusieurs événements d'ampleur. En 1992, elle s'engage pour la reconstitution de la Cinémathèque libanaise. Elle opère pour cela un immense travail d'archive et répertorie plus de deux cent cinquante films qui évoquent Beyrouth et le Liban avant, et pendant la guerre. Elle fut décorée de l'Ordre des Chevaliers des Arts et des Lettres pour ce travail monumental, réalisé à l'occasion du film qu'elle montait à l'époque, *Il était une fois Beyrouth*, qui en garde désormais la trace. À partir de ces archives, elle organise en 1993 le cycle de projections « Beyrouth, mille et une images » à l'Institut du Monde Arabe, événement qui présente tous les films arabes sélectionnés en vue de la reconstitution de cette Cinémathèque libanaise.

En 2013, elle fonde le Festival International du Film de la Résistance Culturelle, dont elle est directrice artistique et déléguée générale. Elle y propose des films d'Asie et de Méditerranée qui questionnent, à travers leur histoire, l'histoire et la situation de Beyrouth aujourd'hui. Un cinéma qui panse les plaies du pays et qui amène à réfléchir à la possibilité de la paix et du respect intercommunautaire. Ce festival s'étend sur tout le territoire libanais.

Elle a à la fin de sa vie réalisé une dernière série de photographies, *One Dollar a Day* et plusieurs vidéos d'art : *One Dollar a Day* et *Imaginary Postcard* en 2016, et *My Name is Mei Shigenobu*, qui est sorti posthume (2019). Durant ses dernières années, elle travaillait à la réalisation d'un documentaire sur la vie cachée de Mei Shigenobu, *Shigenobu, Mother and Daughter*.

Fiches techniques des films (par ordre chronologique)

La Maison Libanaise

Pourquoi et comment une maison porte la vie de tous ceux qui l'ont traversé.

Documentaire, 1970, couleur, Liban, 16mm, 30 min. Diffusé sur TéléLiban.

Réalisation : Jocelyne Saab, image : Hassan Naamani, montage : TV Liban canal 7, production: TV Liban canal 7. Indisponible.

Bombardement des quartiers palestiniens de Beyrouth

Reportage sur les bombardements des quartiers palestiniens opérés par l'armée israélienne en 1973.

Documentaire, 1973, couleur, Liban, 16mm, 10 min. Diffusé sur TéléLiban.

Journalistes : Jocelyne Saab, Jorg Stöcklin, image : Hassan Naamani, montage : TV Liban Canal 7, production : TV Liban Canal 7. Indisponible.

Kadhafi : L'islam en marche (ou La Marche Verte)

Récit des premiers soubresauts de la politique en Libye et des relations tumultueuses avec l'Égypte. Explications du détournement sur l'aéroport de Benghazi par l'armée rouge japonaise d'un avion de ligne.

Documentaire, 1973, couleur, France, 16mm, 10 min.

Diffusé sur FR3 dans l'émission « Magazine 52 » le 3 août 1973.

Journalistes : Jocelyne Saab, Jean-François Chauvel, image : Gérard Simon, montage : Magazine 52, production : Rencontre, photographies : Sygma, droits de diffusion : INA.

Interview de Kadhafi

Portrait en pointillé d'un jeune chef d'état admiratif de Nasser aux premiers jours de la construction d'un État moderne en Lybie.

Documentaire, 1973, couleur, France, 16mm, 5'04.

Diffusé sur FR3 dans l'émission « Magazine 52 » le 07 septembre 1973.

Reporter : Jocelyne Saab, montage : Rocky Ben, production : TV Rencontre, droits de diffusion : INA.

Portrait de Kadhafi, L'homme qui venait du désert

Portrait en pointillé d'un jeune chef d'état admiratif de Nasser aux premiers jours de la construction d'un état moderne en Libye.

Documentaire, 1973, couleur, France, 16 mm, 60 min.

Diffusé sur TF1 le 19 septembre 1973.

Réalisation : Jocelyne Saab, montage : Rocky Ben, production : Le Figaro, Mara Film, TV Rencontre, droits de diffusion : INA.

Spécial Proche-Orient : Israël

La quatrième guerre israélo-arabe en est à son sixième jour. La Syrie et l'Égypte ont attaqué conjointement et par surprise en pleine fête du Yom Kippour. Tsahal doit se battre sur deux fronts : le plateau du Golan au Nord, le canal de Suez et le Sinaï au Sud. Jamais les affrontements n'ont été aussi féroces ni les bilans aussi meurtriers.

Documentaire, 1973, couleur, France, 16 mm, 26 min.

Diffusé sur FR3 dans l'émission « Magazine 52 » le 11 octobre 1973.

Journalistes : Geneviève Chauvel ; Édouard Luntz ; Jocelyne Saab, image et son : équipe égyptienne, montage : Magazine 52, production : ORTF, droits de diffusion : INA.

La Guerre d'Octobre (ou la Guerre en Orient)

Dans un village à 100km du Caire, l'aviation israélienne visait une usine de composants électroniques, mais les bombes sont tombées sur des maisons, faisant 141 morts. Témoignages et ripostes.

Documentaire, 1973, couleur, France, 16 mm, 8 min.

Réalisation : Jocelyne Saab, image et son : équipe égyptienne, montage : Magazine 52, production : ORTF, droits de diffusion : INA France.

Proche-Orient : Égypte

La quatrième guerre israélo-arabe dure depuis plus de deux semaines. Le président Sadate a ordonné la mobilisation des milices populaires. L'ONU a ordonné le cessez-le-feu, mais l'Égypte est toujours en état de guerre.

Documentaire, 1973, couleur, France, 16 mm, 8 min.

Diffusé sur FR3 dans l'émission « Magazine 52 » le 24 octobre 1973.

Réalisation : Jocelyne Saab, image et son : équipe égyptienne, montage : Magazine 52, production : ORTF, droits de diffusion : INA.

La Guerre en Orient : Égypte

La quatrième guerre israélo-arabe est finie depuis une semaine. La trêve reste fragile malgré l'arrivée des premiers casques bleus et la population accepte mal l'arrêt des combats.

Documentaire, 1973, couleur, France, 16 mm, 8 min.

Diffusé sur FR3 dans l'émission « Magazine 52 » le 01 novembre 1973.

Réalisation : Jocelyne Saab, image et son : équipe égyptienne, montage : Magazine 52, production : ORTF, droits de diffusion : INA.

Les Palestiniens continuent

Synopsis : malgré la paix annoncée, les Palestiniens continuent de combattre Israël pour la libération de leur territoire.

Documentaire, 1973, couleur, France, 16 mm, 10 min.

Diffusé sur FR3 dans l'émission « Magazine 52 », série « Vers la paix au Proche-Orient » du 27 octobre 1973.

Réalisation : Jocelyne Saab, image et son : équipe égyptienne, montage : Magazine 52, production : ORTF, droits de diffusion : INA.

Le Refus syrien (ou Le Golan, ligne de front)

Pour la première fois sur une ligne de front en Syrie, un reportage dans le Golan que les Israéliens vont occuper.

Documentaire, 1974, couleur, France, 16 mm, 10 min.

Diffusé sur FR3 dans l'émission « Magazine 52 » le 14 février 1974.

Réalisation : Jocelyne Saab, image et son : équipe NBC, montage : Magazine 52, production : ORTF, droits de diffusion : INA.

Irak, la guerre au Kurdistan

Bagdad s'inquiète des revendications kurdes qui réclament leur indépendance, avec le soutien de l'Iran voisin et ennemi. Chroniques d'une guerre civile au Kurdistan irakiens.

Documentaire, 1974, couleur, France, 16 mm, 16 min.

Diffusé sur FR3 dans l'émission « Magazine 52 » le 23 mai 1974.

Réalisation : Jocelyne Saab, journaliste : René Lefort, montage : Magazine 52, production : ORTF, droits de diffusion : INA.

Les Femmes palestiniennes

Jocelyne Saab donne la parole aux femmes palestiniennes, victimes souvent oubliées du conflit israélo-palestinien.

Documentaire, 1974, couleur, France, 16 mm, 10 min.

Jamais diffusé à la télévision.

Réalisation : Jocelyne Saab, image : Hassan Naamani, montage : Philippe Gosselet, production : Jocelyne Saab, diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Le Front du Refus (ou Les Commandos-suicides)

Quand la paix s'avère impossible, tous les moyens sont bons pour défendre une cause politique. De là naît, à la frontière qui sépare les territoires palestiniens et ce qu'ils refusent de reconnaître comme Israël, l'idée des commandos-suicides. Jocelyne Saab filme des adolescents, de seize à vingt-deux ans, qui s'entraînent sans relâche, dans une base secrète souterraine, à devenir des commandos-suicides.

Documentaire, 1975, couleur, France, 16 mm, 10 min.

Diffusé sur Antenne 2 le 22 juillet 1975

Réalisation : Jocelyne Saab, journaliste : Jocelyne Saab, production : Jocelyne Saab, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Les Nouveaux croisés d'Orient (ou Portrait d'un mercenaire français)

La guerre laisse des traces ; c'est aussi la vocation de quelques-uns, pour qui la mort reste un métier. Portrait d'un mercenaire français engagé au Liban par les milices phalangistes pour entraîner les milices.

Documentaire, 1975, couleur, Liban, 16 mm, 10 min.

Diffusé en salle en première partie du *Liban dans la tourmente*.

Réalisation : Jocelyne Saab, journaliste : Jörg Stocklin, image : Gérard Simon, Hassan Naamani, son : Marc Mourani, Michel Beruet, montage : Philippe Gosselet, Marie-Jeanne de Susini, production : Jocelyne Saab, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Le Liban dans la Tourmente

Quelques mois après l'incident du 13 avril 1975, au cours duquel des civils palestiniens furent mitraillés par des miliciens phalangistes, le bilan est des plus tragiques : six mille morts, vingt mille blessés, des rapt incessants, une capitale semi-détruite. Ce film retrace les origines du conflit libanais, la perception d'une société qui part à la guerre en chantant. Document unique sur la guerre civile libanaise.

Long-métrage documentaire, 1975, couleur, Liban, 16 mm, 75 min.

Sortie en salle à Paris en 1975.

Réalisation : Jocelyne Saab, journaliste : Jörg Stocklin, image : Gérard Simon, Hassan Naamani, son : Marc Mourani, Michel Beruet, montage : Philippe Gosselet, Marie-Jeanne de Susini, production : Jocelyne Saab, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Les Enfants de la guerre

Quelques jours après le massacre de la Quarantaine, dans un bidonville à majorité musulmane de Beyrouth, Jocelyne Saab suit et rencontre les enfants rescapés, marqués par les visions horribles des combats qui se sont déroulés sous leurs yeux. En leur offrant des crayons pour dessiner et en les engageant à jouer sous l'œil de sa caméra, la réalisatrice se retrouve face à un constat amer : ils ne connaissent plus d'autre jeu que celui de la guerre, qui, rapidement, devient pour eux aussi un métier.

Documentaire, 1976, couleur, France, 16/35 mm, 10 min.

Diffusé sur Antenne 2 dans l'émission « C'est-à-dire » le 17 avril 1976.

Réalisation : Jocelyne Saab, image : Hassan Naamani, montage : Hélène Martinez, production : Antenne2, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Sud-Liban : histoire d'un village assiégé

Le cessez-le-feu du 21 octobre 1976 permet aux fédayins de revenir dans ce Fatah's land du Sud Liban, pour reprendre aux miliciens de droite une région abandonnée en 1970. Mais Syriens et Israéliens s'unissent pour neutraliser cette « force autonome » que représentent les Palestiniens et font subir à deux villages frontaliers libanais, Hanine et Kfarchouba, un blocus, avant de les attaquer.

Documentaire, 1976, couleur, France, 16 mm, 12 min.

Diffusé sur Antenne 2 dans l'émission « C'est-à-dire » le 17 novembre 1976.

Réalisation : Jocelyne Saab, commentaire : Jocelyne Saab, montage : Antenne 2, production : ORTF, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Beyrouth, jamais plus

En 1976, la ville de Beyrouth connaît le début de son calvaire. Avec les yeux de son enfance, la réalisatrice suit six mois durant, au jour le jour, la dégradation des murs. Tous les matins, entre six et dix heures du matin, elle arpente Beyrouth à l'heure où les miliciens des deux bords se reposent de leurs nuits de combats.

Documentaire, 1976, couleur, Liban, 16/35 mm, 35 min.

Diffusé sur Antenne 2 dans l'émission « Choc de l'information ».

Réalisation : Jocelyne Saab, commentaire : Etel Adnan, image : Hassan Namani, Jocelyne Saab, montage : Philippe Gosselet, lu pour la version française : Jörg Stoecklin, lu pour la version anglaise : Jocelyne Saab, production : Jocelyne Saab, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Pour quelques vies

Portrait de Raymond Eddé, en lice pour les élections présidentielles libanaise, et grand opposant à la guerre confessionnelle. Durant les conflits de 1975-1976, il a recherché activement avec son équipe les disparus de guerre, qu'ils soient chrétiens, druzes ou musulmans.

Documentaire, 1976, couleur, Liban, 16 mm, 17 min.

Jamais diffusé à la télévision.

Réalisation : Jocelyne Saab, production : Jocelyne Saab, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Le Sahara n'est pas à vendre

Ce reportage au cœur du désert retrace les conflits entre les Algériens et les Marocains sur le territoire d'El-Aiun et les résistances des Sahraouis du Front Polisario.

Documentaire, 1977, couleur, France / Maroc / Algérie, 16 mm, 90 min.

Sortis en salle en 1978 à Paris.

Réalisation : Jocelyne Saab, image : Olivier Guenneau, son : Jean-Michel Brun, montage : Philippe Gosselet, production : Jocelyne Saab, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Égypte, la cité des morts (ou « Chaque année en janvier »)

Jocelyne Saab se rend en Égypte pour dresser un portrait du Caire, « mère du monde », dont elle cherche les racines. Alors que Beyrouth, sa ville, tombe en ruines, elle va chercher dans la Cité des Morts les traces d'une manière de vivre et de traditions en train de disparaître, lui aussi, sous les coups de la mondialisation.

Documentaire, 1977, couleur, Liban, 16 mm, 35 min.

Sortis en salle en 1978 à Paris.

Réalisation : Jocelyne Saab, image : Hassan Naamani, son : Juan Pablo Molestina, montage : Philippe Gosselet, musique : Cheikh Imam, interprétation : Cheikh Imam, Azza Nagm, parolier : Ahmad Fouad Nagm, production : Jocelyne Saab, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Lettre de Beyrouth

Trois ans après le début de la guerre civile, la réalisatrice revient dans sa ville pour quelques mois. À cheval entre un pays en guerre et un pays en paix, elle éprouve du mal à se réadapter à la vie. Remettant en marche un bus, alors que les transports en commun ne fonctionnent plus, elle provoque un sursaut de normalité dans la ville en guerre : des gens montent dans le bus, où ils voient un espace de sécurité.

Documentaire, 1978, couleur, Liban, 16 mm, 52 min.

Réalisation : Jocelyne Saab, commentaire : Etel Adnan et Jocelyne Saab, image : Olivier Guenneau, son : Mohamed Awad, montage : Philippe Gosselet, production : Jocelyne Saab, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Iran, l'utopie en marche

La Révolution iranienne a conduit à la chute du Shah et à l'installation d'une République islamique. Ce film a pris le parti de s'écarter de l'actualité la plus brûlante pour tenter de cerner, à travers l'ensemble de la société, ce que représentait cette vague qui allait déferler sur le monde musulman.

Documentaire, 1980, couleur, Liban, 16 mm, 52 min.

Réalisé sur commande de la télévision japonaise (NHK).

Réalisation : Jocelyne Saab, image : Jocelyne Saab, journaliste : Rafic Boustani, production : NHK, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Le Bateau de l'exil

Après avoir vécu dans la clandestinité à Beyrouth pour échapper aux Israéliens, le chef de l'OLP Yasser Arafat a quitté le Liban pour un nouvel exil en Grèce puis en Tunisie à bord du paquebot « Atlantis ». Il parle de son destin et de l'avenir de l'OLP.

Documentaire, 1982, couleur, Liban, 16 mm, 12 min.

Diffusé sur TF1 au cours de l'émission Sept sur sept le 04 septembre 1982.

Réalisation : Jocelyne Saab, commentaire : Jocelyne Saab, production : TF1, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Les Libanais, otages de leur ville (ou Bilan de la guerre : destructions au Liban)

Jocelyne Saab a parcouru la ville de Beyrouth dévastée par les bombardements israéliens. Elle dresse un bilan des victimes et de l'ampleur des destructions.

Documentaire, 1982, couleur, Liban, 16 mm, 6 min.

Diffusé sur TF1 au cours de l'émission Sept sur sept le 2 octobre 1982.

Réalisation : Jocelyne Saab, image : Hassan Naamani, production : TF1, droits de diffusion : INA.

Le Liban : état de choc

Reza, un photographe de l'agence SIPA, s'est fait passer pour un brancardier et a pu se rendre dans les camps de réfugiés palestiniens de Rashidiyyeh, al-Buss près de Tyr et de Saida au Liban au moment de l'attaque de l'armée israélienne. L'horreur à laquelle Reza a été confronté et que ses photographies révèlent l'a profondément traumatisé. Rapatrié en France, il témoigne devant la caméra de Jocelyne Saab. Reza raconte une scène de dénonciation collective et de rafle organisée par l'armée israélienne à Saida.

Documentaire, 1982, couleur, Liban, 16 mm, 6 min.

Diffusé sur TF1 au cours de l'émission Sept sur sept le 10 juillet 1982.

Réalisation : Jocelyne Saab, journaliste : Michel Leclerc, production : TF1, droits de diffusion : INA.

Beyrouth, ma ville

En juillet 1982, l'armée israélienne assiège Beyrouth. Quatre jours plus tôt, Jocelyne Saab voit sa maison brûler et 150 ans partir en fumée. Elle se pose alors la question : quand tout cela a-t-il commencé ? Chaque lieu deviendra alors une histoire et chaque nom une mémoire.

Documentaire, 1982, couleur, Liban, 16 mm, 37 min.

Diffusé sur France 3.

Réalisation : Jocelyne Saab, commentaire : Roger Assaf, image : Jocelyne Saab, assistant : Mirwan Houry, montage : Philippe Gosselet, illustration musicale : Rafic Boustani, avec la participation de : Hassan Naamani, Jean-Marie Anglès, Dina Haidar, Boutros Rouhana, mixage : Paul Bertault, laboratoire : AUDITEL tirage 16, production : Jocelyne Saab, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Une vie suspendue (Adolescente, sucre d'amour)

Samar est une jeune fille de la guerre. Nomade forcée, elle a grandi parmi les combattants, avec lesquels elle apprend à vivre dans un pays en guerre. Le défi qu'elle lance constamment à la vie contraste avec son goût pour les comédies d'amour égyptienne, jusqu'au jour où sa rencontre avec Karim nouera ces deux parties de sa personnalité, avec la naissance d'une histoire d'amour au cœur de la guerre.

Fiction, 1985, couleur, Liban / France, 35 mm, 90 min.

Sorti en 1987 à Paris.

Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Gérard Brach, traduction : Tahar Ben Jelloun, images : Claude La Rue, musique : Siegfried Kessler, distribution : Jacques Weber, Hala Bassam, Juliet Berto, production : Balcon Productions, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

L'Architecte de Louxor

Un architecte-philosophe, élève de Hassan Fathi, explique comment il a construit sa maison, en terre crue, quelque chose d'une seule matrice, qui relie l'infiniment petit et l'infiniment grand, quelque chose qu'on a oubliée en cette fin de siècle, qu'il voudrait retrouver comme l'avaient fait les Egyptiens à l'époque pharaonique. Il offre l'explication de ce projet depuis la fabrication de la première brique de terre jusqu'à la philosophie de la conception d'un art de vivre : mettre sous la même enseigne l'Orient et l'Occident.

Documentaire, 1986, couleur, France, 16 mm, 18 min.

Diffusé sur France 3 au cours de l'émission « Taxi » le 28 août 1986. Premier épisode de la série « Égypte... Égypte ? ».

Réalisation : Jocelyne Saab, image : Jérôme Ricardou, son : Marc Julien, montage : Anne-Marie L'Hôte, assistée par Murielle Moreau, production : France 3, Muriel Films, droits de diffusion : Nessim Ricardou.

Les Fantômes d'Alexandrie

Alexandrie, ville hellénistique, grecque, romaine, copte, était aussi le petit Paris dans les années trente. Avec le poète Cavafy et l'écrivain Lawrence Durrell, c'est l'évocation de cette ville lorsqu'elle était au cœur du monde arabe et Européen dont Jocelyne Saab témoigne.

Documentaire, 1986, couleur, France, 16 mm, 17 min.

Diffusé sur France 3 au cours de l'émission « Taxi » le 10 septembre 1986.

Deuxième épisode de la série « Égypte... Égypte ? »

Réalisation : Jocelyne Saab, image : Jérôme Ricardou, son : Marc Julien, montage : Anne-Marie L'Hôte, production : France 3, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Les Coptes : La Croix des Pharaons

Portrait en icône des Coptes, la plus ancienne communauté chrétienne d'Orient, de ses liens avec l'Égypte ancienne, et, face à la montée de l'intégrisme islamique, de ses traditions, de sa manière de composer avec ce danger.

Documentaire, 1986, couleur, France, 16 mm, 16 min.

Diffusé sur France 3 au cours de l'émission « Taxi » le 17 septembre 1986.

Troisième épisode de la série « Égypte... Égypte ? ».

Réalisation : Jocelyne Saab, image : Jérôme Ricardou, son : Marc Julien, montage : Anne-Marie L'Hôte, production : France 3, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

L'Amour d'Allah (ou La Montée de l'intégrisme)

Humiliés par la défaite de 1967, les Égyptiens cherchent des moyens de se reconstruire. Ils les trouvent dans la religion : Jocelyne Saab témoigne du succès rencontré par les Frères Musulmans et de la rigidification des mœurs dans le Caire de la fin des années 1980.

Documentaire, 1986, couleur, France, 16 mm, 17 min.

Diffusé sur France 3 au cours de l'émission « Taxi » le 3 octobre 1986. Quatrième épisode de la série « Égypte... Égypte ? ».

Réalisation : Jocelyne Saab, image : Jérôme Ricardou, son : Marc Julien, montage : Anne-Marie L'Hôte, production : France 3, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

La Tueuse

Portrait d'une femme, Jocelyne Khoueiry, qui, en 1976, pendant la guerre civile libanaise fut l'égérie de la milice phalangiste à Beyrouth. Jocelyne Khoueiry fut à l'origine, avec son commando de femmes, de plusieurs opérations sanglantes. Quinze ans plus tard, pleine de remords, elle a pris le voile et a fondé un ordre religieux.

Documentaire, 1988, couleur, France, 16 mm, 10 min.

Diffusé sur Canal +.

Réalisation : Jocelyne Saab, montage : Canal +, production : Canal +, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Les Almées, danseuses orientales

Plantureuses et toutes vêtues de lamé, les danseuses orientales (almées) animent toujours les mariages et les circoncisions. Elles s'inspirent des stars de la danse orientale des années 40 et 50 : Samia Gamal, Tahia Karioka, Naaima Aakef, etc... Danseuses populaires, elles arrivent de tous les coins d'Égypte et rêvent en secret de devenir un jour les reines d'un des palaces du Caire. Dina, star des années 1980, a réalisé ce rêve.

Documentaire, 1989, couleur, France, 16 mm, 26 min.

Diffusé sur Canal + le 15 avril 1989.

Réalisation : Jocelyne Saab, image : Hassan Naamani, montage : Philippe Gosselet, production : Jocelyne Saab, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Fécondation in video

À l'aide d'une sonde équipée d'une caméra, Jocelyne Saab filme le déroulement d'une fécondation in vitro. Reportage sur les opérations d'implantation dans un hôpital.

Documentaire, 1991, couleur, France, beta, 26 min.

Diffusé sur France 2, dans l'émission Envoyé spécial.

Réalisation : Jocelyne Saab, production : Ministère de la recherche, ministère des affaires étrangères, France 2, CNC, Balcon Production, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Il était une fois Beyrouth, histoire d'une star

Pour fêter leurs vingt ans, Yasmine et Leila décident de rendre visite au grand cinéophile et collectionneur M. Farouk pour découvrir un Liban qu'elles n'ont jamais connu. À la recherche d'un passé, engageant par le cinéma un véritable travail de mémoire, les deux héroïnes vont se plonger dans l'univers cinématographique international qui a contribué à dessiner, sur une quarantaine d'années, l'image d'une Beyrouth-vedette. En regard de la réalité de la guerre qui a détruit cette mémoire, la projection de ces films (sélectionnés parmi plus de 250) que s'approprient ces deux jeunes filles redonne à la ville un pan de son histoire, et par là aussi un peu d'espoir.

Docu-fiction, 1994, couleur, Liban / France, 35 mm, 100 min.

Diffusé sur ARTE France le 11 avril 1995. Sortie en salles le 8 mai 1995 à Beyrouth.

Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Roland-Pierre et Philippe Paringaux, image : Roby Breidi, montage : Dominique Auvray, distribution : Michèle Tyan, Myrna Makaron, Pierre Chamassian, production : Arte Strasbourg, Hessischer Rundfunk, Balcon Production, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

La Dame de Saigon

Portrait d'une grande dame, ministre du gouvernement révolutionnaire sud-vietnamien, le docteur Hoa, dont la vie est un combat et le combat, un bonheur. Elle a connu la prison et le maquis pendant la guerre. Elle raconte son expérience.

Documentaire, 1998, couleur, France, beta, 60 min.

Réalisation : Jocelyne Saab, image : Patrick Blossier, son : Pierre Doussot, production : ADR Production, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Dunia, Kiss Me Not On The Eyes

Dunia est une variation sur le désir féminin, sujet éminemment tabou dans la société arabe et notamment égyptienne où se situe l'action. S'appuyant sur la puissance érotique du patrimoine poétique et musical arabe, le film parle d'amour et de désir à travers une femme marquée par une éducation traditionnelle et contraignante. Le point d'aboutissement du film est le traumatisme provoqué par la mutilation génitale féminine.

Fiction, 2005, couleur, Egypte / France, vidéo gonflée en 35 mm, 112 min.

Sortie en salles en France en 2005.

Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Jocelyne Saab, image : Jacques Bouquin, montage : Claude Reznic, son : Fawzi Thabet, musique : Jean-Pierre Mas, Patrick Leygonie, distribution : Hanan Turk, Mohamed Mounir, Fathy Abdel Wahab, Sawsan Badr, Youssef Ismail, Ayda Reyad, Khaled El Sawi, production : Catherine Dussart, Jocelyne Saab, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

What's Going On ?

À Beyrouth, un écrivain, fils de couturier, taille et coud ses textes à partir des personnages de la ville. Il rencontre Khoulood, une danseuse, qui lui fait toucher le cœur de Beyrouth.

Fiction, 2009, couleur, Liban, mono-HDTV, 80 min.

Sortie en salles au Liban en 2009.

Réalisation : Jocelyne Saab, scénario : Jocelyne Saab, Joumana Haddad, image : Jacques Bouquin, montage : Catherine Poitevin, musique : Vladimir Kurumilian, son : James Galt, distribution : Khoulood Yassine, Nasri Sayegh, Raia Haïdar, Jalal Khoury, Ishtar Yasin Guitierrez, Joumana Haddad, production : Collection d'Artiste, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Un dollar par jour

Sur les réfugiés syriens de la Békaa, dont la misérable vie contraste avec celle des Libanais de Beyrouth. La vidéo accompagne une exposition photographique monumentale.

Vidéo d'art, 2016, Liban, numérique, 6 min.

Réalisation : Jocelyne Saab, texte : Etel Adnan, image : Meryem Yavuz, montage : Barbara Doussot, production : Lowawe / Collection d'Artiste, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Imaginary Postcard

Carte postale imaginaire envoyée à l'écrivain turc Orhan Pamuk. Jocelyne Saab y parle de sa maladie, de la fragilité de son corps et de la situation du Moyen-Orient, déchiré par les flammes.

Vidéo d'art, 2016, Turquie, numérique, 6 min.

Réalisation : Jocelyne Saab, image : Meryem Yavuz, son : Neset Ufuk Özdemir, production : Collection d'Artiste, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

My Name is Mei Shigenobu

Jocelyne Saab fait un portrait délicat de Mei Shigenobu, fille de la fondatrice de l'Armée Rouge Japonaise à Beyrouth Fusako Shigenobu.

Vidéo d'art, 2018, Liban, numérique, 6 min.

Réalisation : Jocelyne Saab, assistante réalisation : Mathilde Rouxel, image : Joe el Hajj, Léa Najm, montage : Barbara Doussot, production exécutive : Jad Dani Ali Hassan, production : Collection d'Artiste, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Production artistique

Sense, Icons and Sensitivity

Ensemble de cent photographies – 2007

Cycle de photographies divisé en deux thèmes, qui invitent tous deux à décrypter le regard porté par les Arabes sur eux-mêmes, particulièrement leurs femmes et leur apparence sexuée.

Le Revers de l'Occidentalisme : à partir des réflexions d'Edward Saïd sur un retournement de ce qu'on appelle l'orientalisme (« l'image déformée que l'Occident s'est faite de l'Orient pour pouvoir mieux se le représenter, se définir et le dominer ») en *occidentalisme* (« représentations clichés de l'Occident »), Jocelyne Saab interroge les fractures de sens qui opposent l'Orient et l'Occident. Elle met pour cela en scène des Barbie, icônes privilégiées pour symboliser le cliché de la femme occidentale, au cœur d'un monde arabe dominé par la religion et une politique traditionnaliste dangereuse pour la liberté des corps.

Architecture molle : cette collection de photographies travaille et questionne par la lumière la sensualité de l'Orient. En photographiant dans le désert la fragilité des tentes bédouines, Jocelyne Saab dévoile une sensualité inhérente à la culture arabe, bien que réprimée, voire souvent oubliée.

Strange Games and Bridges

Installation mix-media ; dispositif vidéo en vingt-deux écrans et postes de télévision ; reconstitution d'un jardin suspendu avec la réalisation d'une passerelle métallique (42m de long) en U ; au centre, une pièce de 3,6 x 3,6m – 2006.

Avec cette installation³⁴⁷, réalisée à la suite de nouveaux bombardements ravageant Beyrouth en 2006, Jocelyne Saab tente à la fois de témoigner (tant des événements récents que du caractère dramatique du resurgissement de la guerre au Liban, alors que le pays se relevait déjà avec de grandes difficultés des conflits de 1975-1991), afin d'offrir une mémoire des événements, que d'envisager une utopie : la réapparition du jardin à Beyrouth. Pour celle qui voyait la ville comme son « jardin d'enfance », comme un Eden désormais perdu, la destruction par les hommes de la capitale libanaise appelle un questionnement sur la paix et un retour à la nature. Son installation permet au spectateur de déambuler dans l'atmosphère lourde imposée par la guerre, illustrée par les images d'archives de ses anciens documentaires sur la guerre qui balisent le parcours, doublées de plans réalisés en 2006, lorsque les ponts de la ville ont été détruits par l'aviation israélienne.

Café du Genre

Installation vidéo de six courts-métrages sur six écrans.

³⁴⁷ Descriptif et visite de l'installation disponible en ligne : <http://strangegamesbridges.free.fr/>

Produit par le MUCEM (Musée des Civilisations Euro-méditerranéennes), 2013. Droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab. HD.

Avec *Café du Genre*, Jocelyne Saab propose six courts-métrages d'environ quatre minutes par film réalisés dans quatre pays de la Méditerranée traitant des modalités d'expression du genre, du corps, de la sexualité, de l'identité. À travers six entretiens avec des artistes ou des personnalités concernées par cette question épineuse dans cette aire géographique, Jocelyne Saab dessine les contours d'un corps brimé, soumis à la violence, réprimé, inhibé.

Café du Genre I : Table du Fou Vert, entretien avec le chorégraphe Walid Aouni au Caire, numérique, 4'28 min.

Réalisation et scénario : Jocelyne Saab, image : Touraj Mansouri, son : Karine Bacha, montage : Marwan Ziadé, production : MuCEM.

Walid Aouni fut directeur des Ballets de l'Opéra du Caire pendant vingt ans. Élève de Béjart durant sa formation, il créa au sein de l'Opéra la première troupe de danse contemporaine en Égypte. Il créa au Caire des spectacles engagés, rendant au corps toute sa puissance contestataire au cœur de spectacles d'un expressionnisme flamboyant. Jocelyne Saab rend hommage à son œuvre.

Café du Genre II : Table du Peintre pharaon et ses danseuses, entretien avec le peintre Adel Siwi au Caire, numérique, 4'50 min.

Réalisation et scénario : Jocelyne Saab, image : Mohamad Maher, son : Ali Sokarno, montage : Marwan Ziadé, production : MuCEM.

Adel Siwi est un peintre égyptien qui s'inquiète de l'avancée du fondamentalisme dans son pays, l'Égypte. Au lendemain de la révolution, alors que dans la rue, des femmes furent violentées et leur corps battu, Jocelyne Saab revient sur le travail d'un artiste qui peignit toute sa vie des corps de danseuses, et qui croit en l'art comme outil de résistance.

Café du Genre III : Table de la revue du corps, entretien avec Joumana Haddad à Beyrouth, numérique, 3'38 min.

Réalisation et scénario : Jocelyne Saab, image : Touraj Mansouri, son : Karine Bacha, montage : Marwan Ziadé, production : MuCEM.

Joumana Haddad est une poète engagée pour la liberté des femmes à disposer de leur corps, et des citoyens à disposer de leurs droits. Avec la revue *Jasad*, elle voulait rendre au corps sa puissance esthétique, à l'heure où celui-ci redevient selon une certaine morale conservatrice symbole de déprivation et de déshonneur.

Café du Genre IV : Table de l'Ocra d'Or, entretien avec Cuneyt Cebenoyan et Melek Ozman à Istanbul, numérique, 4'50 min.

Réalisation et scénario : Jocelyne Saab, image : Meriem Yavuz, son : Noyan Cosarer, montage : Marwan Ziadé, production : MuCEM.

La compétition de l'Ocra d'Or est une manifestation redoutée à Istanbul : elle récompense les films considérés comme les plus machistes de l'année. Elle est organisée chaque année par une association qui défend l'égalité femmes-hommes en Turquie.

Café du Genre V : Table de la danse et de l'orgueil, entretien avec le danseur Alexandre Paulikevitch à Beyrouth, numérique, 4'50 min.

Réalisation et scénario : Jocelyne Saab, image : Touraj Mansouri, son : Karine Bacha, montage : Marwan Ziadé, production : MuCEM.

C'est sous sa double casquette d'artiste et de militant que Jocelyne Saab nous présente Alexandre Paulikevitch. Danseur novateur, il n'hésite pas à se servir de la violence homophobe dont il est victime pour faire vibrer ses spectacles. Militant pour la cause LGBTQI, il dénonce la situation légale sous le joug de laquelle doivent vivre les personnes LGBTQI au Liban.

Café du genre VI : Table de l'exigence, entretien avec Wassyla Tamzali à Alger, numérique, 3'59 min.

Réalisation et scénario : Jocelyne Saab, image : Jacques Bouquin, son : Yves Bagot, montage : Marwan Ziadé, production : MuCEM.

Wassyla Tamzali a regardé de près les images de soulèvements qui, en 2011, provoquèrent une vague de bouleversements révolutionnaires partie de Tunisie qui atteignit la plupart des pays arabes. Elle y a vu des femmes prêtes à utiliser leur corps pour exprimer leur révolte, et d'autres qui ont subi une violence immaîtrisable comme pour taire leurs revendications. Militante féministe, ancienne avocate à la cour d'Alger et observatrice de l'UNESCO, elle expose à la caméra de Jocelyne Saab son analyse de la situation.

Un dollar par jour

La poésie est partout, même dans les camps de réfugiés où règne la misère la plus absolue. Devant les vieilles affiches publicitaires en plastique sur lesquelles sont tirées en format géant les grandes icônes du consumérisme qui composent leurs abris de fortune, les enfants réfugiés se tiennent comme des rois. Symboles de vie au cœur de la guerre, de la précarité et de la mort, ces enfants sont montrés par Jocelyne Saab comme de précieuses notes d'espoir au cœur d'un monde déshumanisé.

Série de photographies présent dans les camps de réfugiés de la Bekaa libanaise, 2015 (sans titre) et vidéo.

3 impressions sur flex peints à la feuille d'or et 22 impressions noir et blanc de 60 x 42 cm avec ou sans peinture ; vidéo d'art, 2016, Liban, numérique, 6 min.

Réalisation : Jocelyne Saab, texte : Etel Adnan, image : Meryem Yavuz, montage : Barbara Doussot, producteur : Mickaël Robert-Gonçalves production : Lowawe / Collection d'Artiste, droits de diffusion : Nessim Ricardou-Saab.

Zones de guerre

L'œuvre photographique de Jocelyne Saab témoigne de cinq décennies de conflits dans le tiers-monde en général et au Moyen-Orient en particulier, histoire saisie dans l'étendue et la diversité de ses dimensions, blessures, dis-

paritions et renaissances. L'ensemble permet à la fois de suivre un panorama exceptionnel de l'histoire contemporaine (Liban, Lybie, Égypte, Iran, Sahara occidental, Kurdistan, Vietnam...), et de découvrir le regard analytique et aimant d'une artiste engagée.

Livre de photographies, 25 x 19,3 cm, 176 p., décembre 2018, éditions de l'Œil, Paris.

Photographies : Jocelyne Saab, textes : Elias Sanbar, Etel Adnan, direction d'ouvrage : Nicole Brenez. ISBN : 978-2-35137-255-5

Événements

La Cinémathèque Libanaise – 1993

En 1993, au sortir de la guerre, Jocelyne Saab se lance dans un vaste projet de reconstitution d'une Cinémathèque Libanaise à Beyrouth. Consciente du nécessaire travail de mémoire à opérer à la fin des conflits, elle pense que le cinéma, et les images de Beyrouth qu'il a enregistrées avant et pendant la guerre depuis l'arrivée du cinématographe au Liban, peut offrir des éléments de mémoire, que la conjugaison avec le rêve permettra de sublimer. Sous le nom de « Mille et une images », ce projet avait pour objectif de rassembler tous les films tournés à ou évoquant Beyrouth depuis les débuts du cinéma. À travers un parcours de plus de quatre cents films réunis, la cinéaste a ainsi pu cheminer des premiers films arabes tournés au Liban, notamment par des cinéastes égyptiens ou par des Français dans les années 1930, aux films d'espionnage américains qui posaient Beyrouth en toile de fond d'un Moyen-Orient sous tension, ou aux productions plus récentes réalisées pendant la guerre, entre 1975 et 1990. Cet énorme travail d'archive cinéphilique, partiellement financé par le ministère français de la Culture et ARTE France, lui valut d'être décorée de l'Ordre des Chevaliers des Arts et des Lettres suite à la remise d'une quinzaine de films restaurés au ministère libanais de la Culture. L'objectif de cette collection était la fondation, à terme, d'une Cinémathèque Libanaise. Le projet ne vit pas le jour sous cette forme, mais des cycles de projection furent organisés à l'Institut du Monde Arabe à Paris, aux Journées Cinématographiques de Carthage pour les cent ans du cinéma à Tunis et au Casino du Liban à Tabarjah. Durant les dix années qui ont suivi, ces films restaurés ont voyagé et ont représenté le Liban dans le monde entier, et ont rendu vie à une riche filmographie fraîchement exhumée, repensée en regard d'une nation à l'identité fragmentée.

Cultural Resistance International Film Festival – 2013-2014-2015

En 2013, alors que depuis le déclenchement en 2012 de la guerre civile syrienne les violences reprennent au Liban, Jocelyne Saab tente de trouver de nouveaux moyens de se battre. Gênée par l'absence de diffusion dans les salles libanaises de cinéma d'Asie, elle lance en 2013 un vaste programme pour un festival de cinéma de résistance culturelle, qu'elle cherche à programmer

à travers tout le Liban, sans distinction de classe, de communauté, de langue parlée. Les trois éditions du festival ont ainsi permis au Libanais de voir des films issus de toute l'Asie et de la Méditerranée, dans des lieux aussi diversifiés que Beyrouth, Zahlé, Saida, Tripoli ou Tyr, dans des multiplexes comme dans des salles de cinéma encore en restauration, rouvertes peu avant après leur fermeture durant la guerre. Équipe d'organisation : direction et direction artistique : Jocelyne Saab, déléguée générale : Mathilde Rouxel, programmation : Jocelyne Saab, Philip Chea, Olivier Hadouchi, Némésis Srou, assistante générale : Alaa Mansour, attachée de presse : Rita Bassil³⁴⁸, catering : May Kassem, graphisme : 1^e et 2^e édition : Walid Aouni, 3^e édition : Abraham Zeitoun.

BLICA, Biennale Libanaise Internationale pour le Cinéma et les Arts – 2017

Dans l'énergie du festival, Jocelyne Saab lance une grande compétition internationale d'art contemporain. Son objectif est à l'origine de faire revivre l'activité de la Foire Rachid Karamé à Tripoli, alors sous le feu de tensions armées liées aux conflits de la Syrie voisine, et d'y organiser la première Biennale d'Art contemporain au Liban. L'architecture inachevée de la foire est l'œuvre d'Oscar Niemeyer – son plus beau travail, disait-il – dont la construction avait débuté peu avant le début des hostilités au Liban. Le déclenchement du conflit en 1975 a provoqué l'arrêt des travaux, qui n'ont jamais été repris par la suite. La première compétition dite « Oscar Niemeyer », lancée par Jocelyne Saab en 2016, avait pour thème « Ruptures » et s'inspirait de l'architecture organique d'Oscar Niemeyer. Diverses difficultés n'ont pas permis l'exposition à Tripoli – ville sensible et moins ouverte à ce genre de manifestation. Jocelyne Saab s'est alors tournée vers le Modern and Contemporary Art Museum (MACAM) d'Alita (dans la région de Byblos) afin qu'ils accueillent cet événement exceptionnel. La première BLICA s'est tenue en novembre 2017 et exposait une partie de la dernière série de photographies de Jocelyne Saab, *One Dollar A Day*.

En 2019, le MACAM a organisé la deuxième édition de cette biennale, à la mémoire de Jocelyne Saab.

Équipe d'organisation de la compétition Niemeyer et de la BLICA : direction artistique : Jocelyne Saab, assistante à la direction : Mathilde Rouxel, programmeurs : Cesar Nammour et Gabriela Schaub, coordinateur Cultural Resistance Association / MACAM et programmeur : Mickaël Robert-Goncalves.

³⁴⁸ Rita Bassil a eu un rôle important dans la fondation du Cultural Resistance International Film Festival (alors encore nommé Tripoli International Film Festival) en 2013.

Projets inachevés

Cette liste ne prétend pas être exhaustive. Elle relate uniquement les ébauches retrouvées dans les archives de Jocelyne Saab.

Les Amours contrariés de l'Orient et de l'Occident (date non renseignée – fin des années 1970-début des années 1980, au Liban) : projet de série documentaire en quatre épisodes retraçant une histoire du Moyen-Orient depuis les Ottomans.

Documentation, dossier de présentation du film. Scénario : Jocelyne Saab et Jonathan Randall.

L'Arrière-quartier (date non renseignée – fin des années 1980) : projet de fiction sur l'histoire d'une famille chrétienne vivant à l'Ouest de Beyrouth durant la guerre civile libanaise.

Dossier de présentation, scénario intégral. Auteur : Jocelyne Saab, scénario : Jocelyne Saab, Sélim Turquie, réécriture : Boris Hannover, dialoguistes : Abido Bacha, Mohamad Kalach, en collaboration avec Marc Mourani, assistante : Shirine Tannous, remerciements à Rafic Boustani et Joseph Tarrab.

Le Temple de la tortue (1989) : projet de long-métrage de science-fiction. Dans une ville en guerre et victime de radiations mortelles depuis quinze ans, un groupe d'enfants orphelins se cachent pour se protéger dans les souterrains de leur royaume. Un tsunami est annoncé. Toutefois, les enfants refusent de quitter la ville, malgré les tentatives insistantes des adultes pour les « sauver ».

Notes, documents de recherche, échanges de lettres avec les institutions financeuses, dossier de présentation.

Histoire de Fatehpur Sikri (date non renseignée) : projet de fiction documentaire sur l'histoire de Fatehpur Sikri, ville de l'État indien de l'Uttar Pradesh ayant accueilli de multiples communautés religieuses.

Dossier de présentation du film. Scénario : Rose Vincent, réalisation : Jocelyne Saab.

L'œil et le miracle du laser (1994) : projet de documentaire sur le principe de *Fécondation in video* sur l'opération de la myopie.

Dossier de présentation. Scénario et réalisation : Jocelyne Saab.

L'Homme de parole (1996)

Dossier de présentation. Adaptation du roman de Nazir Hamad, *L'Homme de parole*. Scénario : Jocelyne Saab et Randall Holden, réalisation : Jocelyne Saab.

Vietnam, notre amour (date non renseignée – deuxième moitié des années 1990) : projet de fiction racontant l’histoire du Docteur Hoa et de son mari. Dossier de présentation, notes de recherche. Scénario : Jocelyne Saab et Philippe Franchini, réalisation : Jocelyne Saab, production : Catherine Dussart Production.

Portrait d’Hanoï ou Comment inventer la modernité (date non renseignée – fin des années 1990) : projet documentaire. Portrait de la ville d’Hanoï, ravagée par la guerre qui sévit au Vietnam durant vingt ans. Dossier de présentation du film. Scénario et réalisation : Jocelyne Saab, production : Catherine Dussart Production.

Mustafa Kemal (1997) : projet de documentaire sur le chef d’État turc Mustafa Kemal.

Notes de recherches, documentation, échanges de lettres avec la production, scénario, dossier de présentation. Scénario : Jocelyne Saab et Delphine Moreau³⁴⁹, réalisation : Jocelyne Saab, production : ADR Production.

Joumana (1998) : projet de documentaire construisant le dévoilement de l’amnésie et du passé terrible d’une amie d’enfance de Jocelyne Saab, Joumana, filmée en interaction avec quatre jeunes adultes d’une vingtaine d’années qui sont là pour l’interroger. Joumana était la femme d’un ambassadeur, engagé dans les milices d’extrême droite au début de la guerre du Liban. Il a été abattu en Espagne d’une bombe jetée sur l’ambassade où ils résidaient.

Joumana garde le souvenir physique de cette attaque par une large cicatrice qui s’étend sur son cou.

Notes, retranscriptions d’entretiens, documents de recherche, dossier de présentation. Scénario : Jocelyne Saab et France Saint-Léger, réalisation : Jocelyne Saab, production : Catherine Dussart Productions.

Abu Simbel. La Nuit du solstice d’été ou Le Rayon d’amour (non daté – début des années 2000) : projet de fiction documentaire sur Ramsès II et Néfertari.

Paris Amoureux (2002) : projet expérimental en quatre films courts de déambulations dans la ville de Paris.

Dossier de présentation, notes de recherche, pilote monté. Scénario : Jocelyne Saab et Francis Lacloche, réalisation : Jocelyne Saab.

³⁴⁹La production de ce film s’est arrêtée en raison d’un litige sur le statut de coauteur de Delphine Moreau, qui travaillait avec Jocelyne Saab en tant que productrice à ADR productions.

Les Masques (2008) : série de portraits photographiques. Dans le Sud de l'Égypte, des hommes et des femmes ont le visage enduit d'argile. Série classée et étalonnée.

Le Rouge et le blanc (2009) : projet de fiction. Histoire d'amour entre deux personnages sur un parking à Beyrouth. Notes, différentes versions de scénarios, rushes. Scénario : Jocelyne Saab et Ishtar Yasin, réalisation : Jocelyne Saab. Dossier de présentation du film. Scénario : Jocelyne Saab et Catherine Arnaud, réalisation : Jocelyne Saab.

Landscape from Beirut Cairo to Romeo and Juliet's Town : My Architectural cities love (2011) : projet de fiction-documentaire sur les deux villes favorites de Jocelyne Saab, Le Caire et Beyrouth. Le Caire devait être incarné par une dénommée Dunia et Beyrouth par Ishtar Yasin. Le film devait être un hommage à l'architecture. Dossier de présentation. Scénario : Jocelyne Saab et Ishtar Yasin, réalisation : Jocelyne Saab.

Salwa la Turque (2011) : projet de fiction sur l'exode d'une famille turque en Colombie au lendemain du démantèlement de l'empire ottoman. Notes, début de scénario. Scénario : Jocelyne Saab, réalisation : Jocelyne Saab, avec Ishtar Yasin comme actrice.

Sans titre (2011) : projet de biopique sur le destin de deux femmes dans l'Égypte des années 1930 : la chanteuse égyptienne Asmahan et l'universitaire libanaise druze vivant au Caire Nazirah Zeineddine.

La Mère du monde (non daté - début des années 2010) : projet de documentaire sur les danseuses orientales. Notes.

Être femme en Méditerranée (2012) : projet de documentaire sur les hommes qui dansent et enseignent la danse orientale. Dossier de présentation du film. Scénario : Jocelyne Saab, réalisation : Jocelyne Saab. Notes.

Sans titre (2013) : projet de film réalisé avec ses étudiants sur le cinéaste égyptien Henri Barakat et ses films. Notes, synopsis, retranscription d'entretiens, rushes. Production : Institut d'Études Scéniques et Audiovisuelles de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth.

Cet objet flottant du désir (2013) : projet d'exposition d'affiches de cinéma égyptien.

Note d'intention, fichiers numériques des affiches, affiches.

L'Honneur de Faten Hamama (2014) : projet de biopique sur la productrice de cinéma égyptien Assia Dagher, libanaise de naissance et femme d'exception dans l'Égypte des années 1930.

Notes, différentes versions de scénario, documentation diverse, dossier de présentation. Scénario : Jocelyne Saab, réalisation : Jocelyne Saab.

Shigenobu : Mère et fille (2018) : projet de documentaire hybride sur le destin de Mei Shigenobu, fille longtemps cachée de Fusako Shigenobu, fondatrice de la branche internationale de l'Armée Rouge Japonaise arrivée au Liban en soutien à la lutte palestinienne.

Notes, archives, échanges de mails au sujet du film, documents de recherche, plusieurs versions de scénario, dossier de présentation, archives filmées. Scénario : Jocelyne Saab avec la collaboration de Mathilde Rouxel, conseillers à l'écriture : Yomota Inu, Miriam Heard, réalisation : Jocelyne Saab, montage : Barbara Doussot, avec le soutien de Wakamatsu productions.

Revue de presse francophone

Le Front du Refus

L'Aurore, 23 janvier 1975

« Ce film est une performance. [...] Document fort et rapide comme un coup de poing qui montre cette inquiétante militarisation clandestine alimentée de fanatisme »

Le Monde, 24 janvier 1975

« Devant ces garçons de seize à vingt-deux ans, aux visages encapuchonnés de cagoules, prêtant serment de mourir pour la cause, s'organisant, la ceinture bourrée d'explosifs, en commandos-suicides, on a eu le choc. »

Les Nouveaux Croisés d'Orient

Télérama, 10 décembre 1975

« Un document ahurissant : l'interview d'un mercenaire français au Liban engagé dans une milice et qui explique pourquoi il aime tuer. Comme s'il s'agissait d'une manie anodine. Il faut le voir et l'entendre pour le croire. »

Le Liban dans la Tourmente

Télérama, 10 décembre 1975

« Tourné avec de très petits moyens, *Le Liban dans la tourmente* ne s'embarrasse pas des coquetteries esthétiques. Son seul but est d'informer. Il y réussit parfaitement. »

France Soir, 9 décembre 1975

« Plus qu'un simple documentaire, c'est une tentative d'explication de ce combat fratricide ».

Le Canard enchaîné, 10 décembre 1975

« Le documentaire qu'il faut avoir vu pour comprendre la crise libanaise. Pour s'expliquer, non seulement les problèmes économiques et sociaux du pays, mais aussi ses affrontements religieux et politiques. Pour comprendre comment, soucieuse de conserver sur les musulmans une primauté arbitraire, la droite chrétienne fait entraîner une de ses nombreuses milices armées par un ex-tueur français d'Indochine et d'Algérie. Pour savoir comment survivent dans leurs camps les réfugiés palestiniens et comment la misère pousse des déshérités libanais à la violence [...] Un documentaire passionnant et instructif. »

Le Monde, 2 décembre 1975

« Les auteurs ont fait mieux que de fournir une interprétation de la crise : ils nous soumettent un dossier, nous livrent les témoignages des principaux protagonistes de la guerre civile. Chrétiens et musulmans, progressistes ou conservateurs, bourgeois, prolétaires, intellectuels, exposent leurs thèses respectives, nous disent pourquoi ils ont pris les armes, confient leurs angoisses, leurs espoirs et leurs objectifs. Une mosaïque de la société libanaise pulvérisée par l'explosion populaire est ainsi reconsti-

tuée sous nos yeux [...] *Le Liban dans la tourmente* a surtout le mérite de situer le conflit confessionnel dans son véritable contexte. [...] Le fond du débat, tel qu'il transparait dans le film, oppose partisans et adversaires du statu quo politico-social, les uns et les autres, s'appuyant sur des amitiés ou des complicités étrangères. [...] [Le reportage nous vaut] des images imprégnées d'une poignante poésie. »

Les Enfants de la guerre

Télérama, 17-23 avril 1976

« Un reportage bouleversant nous montre des enfants libanais jouant à la guerre, avec un réalisme saisissant, et d'autres apprenant, à six ans, le maniement des armes. Un document terrible, et très émouvant. »

Beyrouth, jamais plus

Le Monde, 13 août 1976

« *Beyrouth, jamais plus*, un film de Jocelyne Saab commenté par la poétesse libanaise Ethel Adnan était présenté mercredi soir, 11 août, à juste titre comme un document « exceptionnel » au journal télévisé d'Antenne 2, dont il occupait la plus grande partie. Exceptionnel non certes par les révélations qu'il eût pu apporter, mais par ce ton d'élégie poignante qui donnait aux images d'une ville martyrisée l'aspect d'un commentaire visuel de Dante : « Il n'est pas de plus grande douleur que de se souvenir des jours heureux dans la misère ».

Images souvent magnifiques dans leur surréalisme, et à propos desquelles Ethel Adnan citait justement le nom de Magritte. »

La Voix du Nord, 10 décembre 1977

« *Beyrouth jamais plus* décrit la décrépitude actuelle de la ville. Les images parlent d'elles-mêmes : quartiers détruits, pillages, objets démolis. Les enfants font la guerre. Ils ont quinze-seize ans et leurs propos sont déjà amers. Jocelyne Saab est journaliste mais son film dépasse le compte-rendu : il est une dénonciation de la guerre. »

Lettre de Beyrouth

Algérie Actualité, 23-29 novembre 1978

« Dans son dernier film, *Lettre de Beyrouth*, Jocelyne Saab s'exprime comme dans un poème. En laissant sa sensibilité errer loin des balises et des sens obligatoires que le documentaire « pauvre », celui des simples interviews, impose à toute démarche en pareil cas ».

La Voix du Nord, 4 décembre 1978

« C'est un tableau impressionniste, dont il faut comprendre et interpréter chaque petite touche. On peut s'y perdre, mais, de toute façon, « tu te perds au Liban ». Les occupations banales, quotidiennes, des habitants laissent percer une pression d'agression constante, de calme précaire, de jeunes désorientés, presque fous, d'angoisse, de mort, omniprésente. »

Afrique-Asie, 5 février 1979

« *Lettre de Beyrouth* nous fait pénétrer de l'intérieur, par un regard subjectif, dans le climat de désolation, de tension et de méfiance qui règne dans la ville ravagée par la guerre civile. Le film est narré à la première personne, les paroles de la journaliste esquissent la chronique quotidienne d'une cité dévastée où l'on tente quand même de survivre : les notations personnelles alternent avec les déclarations de divers représentants des forces en présence. »

Al-Sabbah, janvier 1979

« À mi-chemin entre le documentaire et la fiction, ce film reflète une sensibilité éprouvée et décrit l'atmosphère de violence et d'agressivité sous-jacente qui sévit à Beyrouth dans ce que l'on appelle la *ni guerre ni paix*. »

Égypte, la cité des morts

Le Monde, 16 février 1978

« Quand la porte tournante du Hilton dégorge ses nantis insoucians, la caméra de Jocelyne Saab explore l'envers du décor et la voix du chanteur aveugle Cheikh Imam dit « ceux qui relèvent la tête » et « la lumière entrant dans les prisons ». Un poème à l'Égypte et à son peuple vibrant de pitié et d'amour. »

Nord-Éclair, 9 décembre 1977

« [Jocelyne Saab] nous a dressé un tableau particulièrement sombre de l'Égypte actuelle, bien différent de l'euphorie avec laquelle on nous présente en ce moment le pays du président Sadate.

Portrait économique de l'Égypte où l'on nous explique que l'aide extérieure que reçoit ce pays est surtout investie dans les biens de consommation au lieu de l'être dans la production, qui seule permettrait de le sortir de son marasme actuel.

Et avec un parti pris certain, Jocelyne Saab dresse un parallèle cruel entre une riche réception de mariage dans la grande bourgeoisie cairote et la vie quotidienne du peuple, pour qui la viande n'apparaît sur la table du déjeuner que le jour de la paye, et encore, uniquement quand les dettes ne sont pas trop criantes ! [...] Société en décomposition, société en mutation. »

Le Sahara n'est pas à vendre

Politique Hebdo, février 1978

« Ce film est un dossier précieux sur le problème du Sahara occidental. Il est réalisé par une journaliste obstinée que n'ont pas rebutée les difficultés de tournage que l'on imagine aisément. »

Le Nouvel Observateur, février 1978

« À l'opposé de la fresque lyrique et populaire de Med Hondo (*Nous aurons toute la mort pour mourir*), le dossier documentaire de Jocelyne Saab sur le Sahara occidental nous fait comprendre le profond désir d'autodétermination du peuple sahraoui. Une caméra au combat pour des images inédites. »

Figaro Magazine, mars 1978

« Par des témoignages, des documents pris sur le vif, armée de sa seule caméra, la journaliste Jocelyne Saab défend la cause du Polisario avec une très grande conviction. Évitant tout didactisme, [Jocelyne Saab] démontre l'absurdité d'une guerre où les Sahraouis, perdus dans le désert, luttent contre deux armées, avec les mitraillettes récupérées sur l'ennemi. Un film de guerre tourné par une femme. »

Le Monde, 16 février 1978

« Jocelyne Saab [...] nous promène de Rabat à Nouakchott et de Tindouf à El Aïoun, mettant à nu toutes les données d'une crise qui risque de déstabiliser l'Ouest de l'Afrique. Un reportage exceptionnel sur un dossier brûlant. »

Le Canard Enchaîné, 15 février 1978

« Après enquête chez tous les belligérants, Jocelyne Saab, journaliste libanaise, expose clairement et objectivement le dossier du conflit. Un conflit que l'intervention militaire française a contribué à durcir et qui met en jeu cette prérogative fondamentale : le droit du peuple sahraoui à disposer de lui-même. »

Le Matin, 11-12 février 1978

« Une vision complète du conflit du Sahara occidental. Les Sahraouis sont beaux, le désert est superbe, à elles seules les images de ce film reportage valet le déplacement. [...] Jamais encore autant de scènes vraies sur cette guerre des sables n'avaient été filmées. Elles permettent de mieux comprendre la détermination d'un peuple, de mesurer davantage le poids des intérêts en jeu dans ce conflit. »

Beyrouth, ma ville

Télé-Star, 2 février 1983

« Ce film pourrait s'intituler « Apocalypse Ouest ». Ce n'est plus du reportage mais un « symbolique poème » mis en images et récité à la première personne. Terrible réflexion sur une guerre presque oubliée. En retrouvant l'émotion, ce sentiment commun à tous ceux qui ont vécu la différence, Roger Assaf redonne à l'événement tout son poids. »

Le Matin, 11 février 1983

« Beyrouth comme on l'avait rarement filmé : dans les dédales de ruelles aux façades lépreuses constellées d'éclats d'obus, une Libanaise promène son regard. Naturellement attachée à ces murs qui l'ont vu grandir, Jocelyne Saab a ramené du Liban un reportage d'une rare beauté. Image de cette « ville pu-tain », de cette « ville bordel », taxée de la vénalité politique la plus effrontée, rongée par un fanatisme aveugle mais qui retrouve sous ces images un peu de son humanité. De sa vérité. Texte puissant, lyrique de Roger Assaf, et enchaînement de plans admirablement choisis par une jeune cinéaste ».

Télérama, 2 février 1983

« Instantanés d'une ville en guerre, d'une ville détruite, d'une ville martyr. Texte puissant, poétique, hommage d'un de ses habitants à Beyrouth-Ouest, ville qui meurt, qui va mourir bien plus encore après Sabra et Chatila [...] Ici, pas de regard froid. La souffrance, l'horreur, la joie, le plaisir de survivre, l'expérience, la vraie vie, racontée par ceux qui l'ont vécue, ou la vivent encore. Pas d'équilibre des mots, des images. Pas question d'atténuer le choc des mots, l'impact des images. Pas de thèse, non plus. On n'explique rien. On montre. Et ça suffit. [...] *Beyrouth, ma ville* est plus qu'un reportage. C'est un film-chant. Superbe. »

Une vie suspendue (L'Adolescente sucre d'amour)

Le Figaro, 11 mai 1985

« La réalisatrice s'est refusée à montrer l'horreur, qui est quelque chose de confus et d'indéfinissablement enfoui au fond des êtres, et elle s'est efforcée de ne pas laisser apparaître la dure atmosphère du tournage (Weber a failli deux fois être tué, l'équipe a été prise en otage). Ce beau film triste et méditatif dépasse le réalisme pour nous emmener à l'envers de tout, là où 'on ne sait plus ce qui est vrai, ce qui est faux, parce qu'il n'y a plus de réel que l'absurdité'. »

L'Express, 16 mai 1985

« *L'Adolescente, sucre d'amour* est au Liban ce que *Le Petit soldat* de Godard fut, en 1960, à la guerre d'Algérie. Un portrait tremblé. »

Le Monde, 17 mai 1985

« Jocelyne Saab a voulu raconter son amour pour une ville fantôme, pour ceux qui survivent au jour le jour, adaptés à la peur, à la mort, aux voix qui raisonnent dans les maisons abandonnées. Et si parfois leur esprit dérape, ils sont toujours, ils sont d'autant plus affamés de tendresse. Une rencontre, un regard, aimer est devenu vital. »

Les Cahiers du Cinéma n°410, 1985

« Ce qui structure le film plus qu'autre chose, c'est la vérité et la beauté (ontologique) de ses images, qui nous amènent petit à petit vers l'idée que la fiction, ce n'est pas le film, mais plutôt la réalité présente à Beyrouth. »

L'Humanité, 15 mai 1985

« Être adolescente à Beyrouth aujourd'hui, c'est avoir l'âge de son corps. C'est aussi être beaucoup plus vieille dans ce pays en guerre. De cette ambiguïté naît le beau film de Jocelyne Saab dont on sait déjà, par son œuvre précédente, à quel point elle peut être émouvante. Le film fait se côtoyer la richesse de ce qui est encore debout avec les quartiers détruits, la culture occidentale et la culture orientale, l'enfance et le monde adulte. Un beau film, répétons-le. »

Cinéma, juin 1985

« Disons tout de suite que le résultat confirme ce que les images brutes des films antérieurs laissaient présager : que Jocelyne Saab est une vraie cinéaste,

et non des moindres. [...] Ce qui frappe dans ce premier long-métrage de fiction (tourné sur quatre années à Beyrouth même, en pleine guerre), c'est l'invention permanente de la mise en scène [...] Ce film de guerre et de mort est un pari sur la vie et la création. Et un pari gagné. »

Le Monde, 17 juin 1988

« Ce que Jocelyne Saab a filmé est sa tendresse pour sa ville, comme pour ses héros, comme pour les vestiges, les souvenirs d'une paix qui a existé et que les habitants discernent au milieu des ruines, parce que ça existe en eux. Des traditions, des habitudes farouchement maintenues, et le soleil, et des enfants qui portent un défi magnifique à la vie comme à la mort. »

La Revue du Cinéma, juin 1988

« Dans le Beyrouth (de Jocelyne Saab), la guerre est si intériorisée qu'elle disparaît en tant que spectacle. [...] Ici, on nous montre que malgré le désespoir ambiant, il y a partout des poches de bonheur où règnent encore des valeurs comme l'art, la poésie, l'amour, la liberté, et que cela c'est l'âme même de Beyrouth. »

Studio, juin 1988

« Par touches pointillistes, par des regards subtils, par une mise en scène soignée et un agréable sens du cadrage, Jocelyne Saab filme un message d'espoir. Sans grandiloquence. »

Les Almées, danseuses orientales

Le Quotidien, 15 avril 1989

« Un beau document, envoûtant comme un rythme, entêtant comme un parfum du Levant. Un hymne aux déesses de la sensualité orientale, aux galbes somptueux, à la cuisse frémissante. Oh mon almée... »

L'Événement du Jeudi, 13 avril 1989

« Jocelyne Saab pose, à travers la danse, un regard très, très personnel sur la sensualité et l'érotisme à l'orientale. Elle montre comment, de génération en génération, dans les fêtes et les mariages, c'est un art qui est aussi un héritage culturel ».

Fécondation in vidéo

Le Parisien, 30 mai 1991

« Durant des mois, Jocelyne Saab s'est battue pour que l'on puisse voir à l'intérieur du corps humain aussi nettement que si l'on y était. Elle offre aujourd'hui à l'œil ce que le disc compact est à l'oreille. »

Le Quotidien de Paris, 30 mai 1991

« Jocelyne Saab invente une nouvelle forme de télévision. *Fécondation in video* tient à la fois du reportage télé, du film en cinémascope, avec effets psychédéliques (Antonioni, période de *Zabriskie Point*), du suspense (quand donc ces damnés spermatozoïdes finiront-ils leur ballet autour de l'ovule ? Bébé viendra-t-il ?), de l'image purement chirurgicale et enfin du film d'entreprise. »

Le Monde, 2/3 juin 1991

« Pour ceux qui l'auront vu, la fiction des mots, bébé-éprouvette, implantation d'embryons, sera devenue par la grâce d'images parfaites, d'une qualité absolue, une réalité inoubliable, une sorte de voyage extraordinaire, à la Jules Verne, au centre de la vie ».

Il était une fois Beyrouth : histoire d'une star

La Croix, 11 avril 1995 « Un va-et-vient entre le passé et le point d'interrogation sur l'avenir que les Libanais espèrent après seize années de conflit. »

L'Humanité, 13 avril 1991

« Beyrouth, une 'star' ? Propos ironique, amer, sur la ville qui fut l'un des plus grands mythes du Moyen-Orient. À vingt ans aujourd'hui, l'âge des deux guides, peut-on imaginer ? Capitale de l'artificiel, nourrie du pétrole des Émirats qui coule dans les banques, bordel colonial (ce fut une colonie française), vitrine factice d'un arrière-pays pauvre qui se coule au pied des buildings. Ce sont tous ces clichés que Jocelyne Saab, la réalisatrice libanaise, a réunis depuis les temps du muet jusqu'à aujourd'hui, avec une passion de cinéophile où se choquent les « cultures » française et orientale. Le faux, le clinquant d'un pays qui vit sur une bombe à retardement, le professionnalisme, qui privilégie la minorité chrétienne au moment de la montée du nationalisme arabe. À l'ombre de Nasser [...] Il y a un travail de mémoire. »

TéléObs (Le Nouvel Observateur), 6 avril 1995

« La soirée commence heureusement avec un film de Jocelyne Saab qui intéressera et enchantera tous ceux qui n'ont pas renoncé à s'intéresser au Liban [...] Deux jeunes filles, aussi jolies que piquantes, persuadent un vieil homme propriétaire de cinéma de leur montrer ses archives. Et c'est toute une histoire de la ville qui s'anime. Extraits des premiers films orientalistes, clichés et cartes postales, mélos à l'égyptienne ou tranches de séries B à l'américaine, films militants, propalestiniens des années 70, signes d'une crise profonde de la société. Des lieux, les anciens souks, le Grand Casino, le port de Byblos, la place des Canons, et des personnages. Insouciance et nostalgie. Car ces années heureuses ont fini en drame. »

Libération, 11 avril 1995

« Un documentaire assez décalé, surprenant dans la forme déroutant dans le contenu. [...] Cette balade pleine de charme comblera les cinéphiles. »

Dunia

Première, 10 septembre 2006.

« Loin des didactismes du film à thèse, Jocelyne Saab filme son héroïne avec une grâce et une musicalité sensuelle. Le corps de cette femme-enfant qui s'achète un miroir et danse comme une reine devient vite un symbole de résistance qui vaut tous les discours. La cinéaste suit son chemin de croix avec une langueur délicate, mais n'oublie jamais d'être incisive : doublement

politique, son film remet en cause la répression du plaisir et l'enfermement de la féminité dans les sociétés arabes, tout en nous ouvrant les yeux sur la richesse d'une culture trop facilement réduite à ses expressions intégristes. »

Libération, 06 septembre 2006

« C'est une fille qui danse avec sa peur, et qui pose la question, qui fait peur, de la femme arabe. Elle est là comme un point d'interrogation. Le Caire la dit dérangée, puisque ses questions dérangent. Le film, comme souvent chez Jocelyne Saab, est un brin trop didactique, jusque dans le détail (Dunia est systématiquement vêtue de rouge). Mais on serait mal disposé de lui reprocher d'aller seule se battre à l'encontre des tabous de la société égyptienne, parmi lesquels l'excision, nerf secret du film, touchant 97% des Égyptiennes (alors qu'il ne s'agit pas, à la base, d'une pratique islamique), et pourtant tenue soigneusement sous silence. »

Strange Games and Bridges

L'Orient-Le jour, avril 2007

« Pour Jocelyne Saab, qui a l'art de capturer la vie quand elle transperce la mort, cette image nous ramène au texte de Beckett qu'elle cite : 'Je ne peux pas continuer... mais il faut continuer...je ne peux pas continuer... je vais continuer...'. Mais avant de nous quitter, l'artiste signe son chef-d'œuvre en nous ouvrant sa propre maison, 'la maison brûlée', où elle a vécu son enfance, participant par un petit souffle autobiographique à la souffrance de sa ville qu'elle veut calmer dans ses tourments et sa douleur, afin que le cauchemar ne se remette pas en place, afin que personne ne réussisse de nouveau à faire tourner la clé de la boîte de musique. [...] Suspendu, le jardin est comme le temps, figé à Beyrouth où tout le monde attend. »

Le Revers de l'Orientalisme

Elle, décembre 2008

« Des figurines et des poupées dénichées dans les souks du Caire, recouvertes de poussières, vont vivre une deuxième vie, pour parler de nos situations socio-psycho-politico-culturelles.

Décidément, Jocelyne Saab n'en finit pas de nous étonner. Surprendre, n'est-ce pas le rôle de l'artiste ?

La photo comme nouvelle alternative au cinéma ? C'est bien possible. C'est un nouveau regard sur le monde et sur nous-même. »

Al-Akhbar, 26 novembre 2009

« Des mises en scènes inattendues, emplies d'humour qui déplace le regard vers l'inattendu et l'imprévu.

Un imprévu qui a d'ailleurs poussé les responsables de la salle d'exposition à retirer 9 de ses photographies. Motif : il ne faut toucher ni à la politique, ni à la religion. Étonnant non ? Quelle place laisse-t-on alors à la liberté artistique ? »

Architecture molle

L'Orient-le jour, 6 novembre 2008

« À travers les tissus et les toiles, l'artiste redessine à la fois les contours du désert et le grain de la peau. À l'ombre de cette lumière qu'elle magnifie, Saab affûte son regard et capte l'indicible.

Sous son objectif, la lumière est simple actrice. Elle s'impose pour mettre en évidence un Orient fait de contrastes, de tabous et d'errances. »

Al Hayat, 8 novembre 2008

« Jocelyne Saab scrute le regard et les sentiments à travers les tentes arabes. Images abstraites reflétant la civilisation arabe d'antan face aux tours et aux buildings d'aujourd'hui. Il s'agit là pour la photographe d'un trait d'union critique entre le passé et le présent. »

Al-Akhbar, 26 novembre 2009

« Fond de contemplation par excellence.

Deux esprits en un corps, L'amour l'après-midi, Orgasme d'Or...

Tels sont les titres des œuvres les plus fortes, les plus poétiques et les plus sensuelles de l'exposition. »

Café du genre

Magazine le mensuel, 2 août 2013

« Six courts métrages forts, puissants, voire violents et perturbants. Parce qu'il s'agit du corps. Le corps soumis dans ces pays à autant de violence que de répression, d'inhibition, de honte, de dépossession. Le corps féminin surtout, dans « un monde où la femme ne possède pas son corps », comme l'affirme l'auteure algérienne Wassyla Tamzali. En l'espace de quelques minutes, Jocelyne Saab va à l'essentiel, tirant, extirpant de chacune des personnalités ce qui la tourmente le plus et ce qui finalement donne naissance à son art, ses activités, sa lutte face à un monde dont la culture est contre le corps. »

What's Going On ?

Elle Événement, septembre 2009

« La musique et la poésie sont centrales dans ce dernier film de Jocelyne Saab. Peu de paroles, beaucoup de dialogues internes en revanche, et une place importante à la musique qui raconte l'histoire. Mais qu'est-ce donc ce film fait de musique et de poésie ? »

Now Lebanon, 9 avril 2010

« C'est une histoire d'amour entre des personnages, et entre ces personnages et Beyrouth, que Jocelyne Saab nous propose dans ce dernier film dont elle vient de terminer le tournage. Une initiation à l'amour d'une part, un hommage à la liberté de création d'une autre. »

One Dollar a Day

Les Clés du Moyen-Orient, 16 septembre 2016

« Davantage que de culpabiliser, cette vidéo travaille à provoquer une réaction interrogative, perplexe de la part des Libanais qui, dans leur quotidien, ne sont pas toujours mis face, frontalement, à cette réalité parallèle. »

L'Agenda culturel, 13 juin 2017

« La réalité de cette crise apparaît alors dans tout son cynisme et son ironie. Comme les réfugiés, ces bâches publicitaires sont des déplacées dans un monde qui n'a pas été conçu pour elles. Ici, personne n'ira s'acheter une Rolex. La série dépasse ce travail documentaire pour s'aventurer sur le terrain artistique. »

Zones de guerre

OnOrient, 9 décembre 2018

« Les images présentées dans l'ouvrage sont, pour beaucoup, tirées des films que Jocelyne Saab a réalisés dans les années 1970 et 1980, puis 1990 et 2000. Mais le résultat ne nous renvoie pas à des photogrammes ; c'est un véritable travail de composition plastique qui se donne à voir au lecteur. Les images ont été minutieusement choisies par l'artiste pour réfléchir autrement les causes qu'elle a défendues. »

Le Curieux des arts, 15 février 2019

« On retrouve dans ce livre cette humanité dont elle a toujours voulu être proche, celle des femmes en Iran et surtout celle des enfants, victimes collatérales et innocentes de la folie des hommes. »

Entretien avec la réalisatrice

Jocelyne Saab nous a accordé en décembre 2013 un temps précieux pour répondre à quelques questions s'intéressant à son cinéma. Après quarante ans de carrière, elle revient sans hésitations sur les histoires marquantes qui faisaient le contexte de création de ses premiers reportages à Beyrouth, en tant que cinéaste indépendante ; elle replonge dans sa jeunesse et dans ses convictions passées avec une facilité qui témoigne de la rigueur et de la sincérité de son engagement.

Qu'est-ce qui a poussé votre profession de reporter après un cursus d'économie politique ?

Mon arrivée dans le journalisme et ma profession de reporter sont à l'origine un concours de circonstances. Petite, j'avais toujours voulu faire de l'image, mais on me l'avait interdit. « Ce n'est pas un métier pour les filles »... J'avais fait toutes mes études chez les sœurs de Nazareth avec seulement des filles autour de moi. J'ai donc choisi d'aller dans le monde des hommes. J'avais pour modèle mon père, qui avait été un grand voyageur et qui vivait dans le monde des affaires. Je me lance dans des études d'économie politique. J'ai suivi cette voie. Ce n'était pas ma vocation, mais j'ai pris conscience depuis de l'importance de cette formation dans ma manière de structurer mon travail et de voir le monde. Je suis pourtant quelqu'un de globalement plus instinctif que réflexif ; mais la rigueur que l'on peut trouver dans mes films, je l'ai héritée des systèmes de pensée qu'on m'a inculqués en économie. C'est par ailleurs un cours sur l'économie du Moyen-Orient qui m'a incitée à poser les yeux sur le monde arabe, et à essayer de comprendre ce qui se passait dans cette partie du monde, celle dont j'étais issue. Ce cours, passionnant, m'a permis d'adopter une approche politique, sociale et économique du monde dans lequel je vivais naïvement auparavant. À Beyrouth, nous vivions dans une grande maison, à l'Ouest de la ville sur la première colline de l'indépendance, où toutes les communautés étaient mélangées, loin des réalités de la vie ; nous étions une famille chrétienne, mais j'avais pour amis des enfants issus de bien d'autres communautés, nous étions très mixtes, entre juifs, chrétiens ou musulmans. Petite, je n'avais donc aucune conscience des clivages qui se manifestaient dans la société jusqu'au jour où j'eus un petit ami musulman.

Par la suite, ce cours sur le Moyen-Orient m'a ouvert les yeux ; il m'a fait prendre conscience des réalités politiques de la région, du concret, tout en me donnant une droiture et une structure dans l'analyse qui ne m'ont jamais quitté.

C'est cette part de social qui m'a intéressée dans ces études que j'ai dû suivre. Les injustices auxquelles étaient confrontés les Palestiniens me révoltaient. Avec des amis, je suis allée sur place, dans les camps, pour constater par moi-même et m'interroger sur la situation dans laquelle mon propre pays

n'hésitait pas à plonger ces populations qui se retrouvaient sans terre. Le combat côte à côte et l'énergie des années 1960-70 nous avaient rendus très proches.

Je fais partie de cette génération qui a rêvé avec les grands reporters de guerre, et pour qui l'engagement politique était une priorité. J'ai été très surprise lorsque Joris Ivens, dans une déclaration au journal *Le Monde*, a parlé de moi comme l'une de ses héritières dans le documentaire, mais il est vrai que c'est dans cet esprit que j'ai commencé à filmer. Après ma maîtrise d'économie que j'ai obtenue à Paris, j'ai trouvé un poste à la radio libanaise, où j'animais une émission de pop musique (car j'aime la musique) « les Marsupilamis ont les yeux bleus » et un poste à France inter pour « L'Afrique en France » où j'interviewais les grandes vedettes de la chanson française ainsi que les Africains de Paris sur le problème du racisme. J'y ai appris les bases du montage, et je n'hésitais pas à diffuser ce dont j'avais envie. Ces premiers petits boulots ont été pour moi très formateurs ; j'y ai appris entre autre l'importance du son. De retour à Beyrouth, j'ai été embauchée à la télévision libanaise pour présenter le journal télévisé. Ce sont là mes premiers rapports avec l'image, même si je ne la maniais pas encore. J'étais cependant déjà dans un va-et-vient incessant entre Paris et Beyrouth ; ainsi, lorsque l'émission de grands reportages de la troisième chaîne « MAGAZINE 52 » - héritière de « 52 à la Une » - a annoncé qu'elle cherchait des sujets et des jeunes reporters, je me suis portée candidate. Comme j'étais très curieuse de découvrir le monde arabe, on m'a rapidement confié la réalisation de plusieurs sujets en Libye ; à partir de ce moment-là, j'ai couvert la plupart des conflits qui déchiraient le Moyen-Orient, notamment la Guerre d'Octobre entre Israël et les arabes.

En 1975, juste avant le massacre du bus des Palestiniens, je m'apprêtais à partir au Vietnam, en freelance avec des photographes. Le début de la guerre au Liban m'a posé un ultimatum ; j'ai découvert que je ne connaissais pas mon pays, et j'ai décidé de partir pour témoigner des événements cruels que je pressentais. Indépendante pour la première fois, je suis partie à Beyrouth réaliser avec Jörg Stocklin *Le Liban dans la tourmente*.

Avec *Les Enfants de la guerre*, premier témoignage sur les enfants qui avaient survécus à un massacre, les phalangistes chrétiens m'ont condamnée à mort.

Étiez-vous malgré tout consciente des manipulations médiatiques ? On décèle dans vos reportages une grande prudence, et rapidement, vos films perdent la très vive coloration militante au premier degré qui chatoyait dans vos premières réalisations.

Vous voulez sans doute parler des *Commandos-suicide* que l'on a, à l'époque, qualifié de « scoop journalistique ». C'est le premier documen-

taire qui m'a fait prendre conscience de la force de l'image et du sens de son contenu, des diverses lectures qu'on pouvait en faire, du rapport au cadrage, etc. Il ne s'agissait pas de militantisme. On pouvait défendre une cause, mais il fallait connaître foncièrement le langage image et ce qu'il pouvait entraîner... et savoir comment on pouvait retourner une image contre vous.

Avec *Sud-Liban : histoire d'un village assiégé*, j'ai encore plus sérieusement pris conscience du danger que l'on court à défendre ainsi une cause. Après la diffusion du film sur France 3, je me suis retrouvée à débattre avec le général israélien Moshe Dayan, invité de l'émission pour faire la promotion de son livre sur la guerre, qui niait totalement les faits dont je témoignais, à savoir les agressions israéliennes au Sud-Liban.

Le lendemain matin, j'ai vu la caricature de mon portrait en Moshe Dayan. J'ai compris que je devais changer de langage, puisque je ne voulais pas changer de discours. À partir de *Beyrouth, jamais plus*, j'ai eu recours à la poésie non pas pour éviter d'être trop militante, mais parce que j'avais évolué et qu'image, texte et sens se complétaient ainsi. J'ai donc toujours mené un travail empli de mon engagement, et où la politique sous-tend toutes mes images, mais dans et à travers lesquelles, progressivement, j'ai pris beaucoup de liberté. J'ai peu à peu choisi de donner davantage de place à la création dans l'écriture.

En effet, la rupture instaurée par Beyrouth, jamais plus est significative dans votre filmographie. Pourquoi quitter le format de la télévision ? Qu'est-ce que cette nouvelle formule a pu apporter au témoignage proposé ?

La télévision impose des formats. On doit proposer un montage sur lequel se déroulera un commentaire linéaire et pédagogique, de description des faits et d'analyse générale. Devant l'horreur de la guerre, le sentiment qui m'a envahie m'a mené nécessairement vers de nouvelles formes d'expression. Je ne pouvais plus *expliquer* la guerre, il fallait que j'en parle autrement.

Le fait de filmer Beyrouth était pour moi très différent des reportages que j'ai menés en Libye ou en Egypte ; cette fois, c'était mon pays qui souffrait. La guerre fragmente tout, fissure. Dans ma maison, avec mon jardin d'enfance, je n'avais pas conscience de ces fissures, ni que des frontières, déjà, étaient tracées.

À partir du moment où j'ai décidé de rester à Beyrouth, de témoigner de tout ce qui s'y passait, ma manière de filmer a changé. Je prenais ma caméra et je prenais des images quand je sentais l'écho de ce grand jardin qui disparaissait. Encore aujourd'hui, tout mon travail est dominé par la recherche de ce jardin d'enfance, de son souvenir idéalisé qui m'habitait et m'habite encore entièrement. C'est pour cela que j'aime particulièrement *Beyrouth, jamais plus* : je filme les murs, les rues, les endroits qui

me sont familiers avec amour et douleur, douleur de voir que tout ce que j'ai aimé est en train de disparaître, mais animée par la volonté et la nécessité d'en préserver une mémoire.

Avec *Beyrouth, jamais plus*, j'ai fait éclater les règles du montage, en travaillant avec mon monteur Philippe Gosselet comme pour une partition à quatre mains. J'ai confié le texte à Etel Adnan, la grande poétesse libanaise qui a écrit le texte qui est, selon moi, le texte le plus juste qui ait été écrit sur l'engagement, pour soi, pas pour les autres, et c'est très important de l'assumer afin de ne jamais se trahir. Je revendique tout ce que j'ai fait dans ma vie, parce que je l'ai fait librement.

À partir de Beyrouth, jamais plus, en effet, votre langage se transforme. La poésie imprègne à la fois le texte et les images qui lui donnent corps. Comment expliqueriez-vous l'importance de la poésie, particulièrement dans ce rapport à l'histoire avec lequel vous jouez dans vos œuvres ?

Je captais mes images comme on écrit de la poésie. La poésie traduit beaucoup de douleur. Elle permet à la fois de prendre une distance nécessaire pour traduire l'horreur de ce qu'on vit au quotidien, et d'exprimer ce qui ne peut plus être dit avec les mots usuels. J'ai choisi d'adopter un langage poétique pour échapper à la réalité. C'est grâce au commentaire poétique d'Etel Adnan que l'on peut saisir toutes les dimensions que j'ai voulu faire passer à travers mes images dans *Beyrouth, jamais plus*, cette façon que j'avais de vivre dans Beyrouth comme si rien ne s'était passé, de vouloir regarder les choses comme avant. En fait, je crois aujourd'hui que je peux dire que j'avais adopté la poésie comme philosophie de vie : parfois, je trouvais même aux combattants des attitudes poétiques, parce que je saisisais la vie qui les animait. La poésie me permettait de ne pas seulement compter les morts autour de moi, mais aussi de capter l'élan vital qui animait les Beyrouthins comme il m'animait moi-même. La poésie, qu'elle soit dans le texte ou dans l'image, devenait nécessaire pour survivre, et pour témoigner, pour montrer qu'il existe toujours la vie.

Cette bataille pour la vie, vous l'avez toujours menée en faveur des opprimés, et des minorités : vous êtes souvent très proches des enfants, mais aussi particulièrement des femmes. Récemment, votre installation Café du Genre exposée au MuCEM questionne une fois encore la question du corps, et plus spécifiquement du corps des femmes en Méditerranée – mis en perspective avec le corps homosexuel, autre minorité victime de la société. Votre prise de position au côté des femmes était-elle dès l'origine une prise de position consciente ?

Je me suis rendue compte récemment de cet engagement auprès des femmes était très constant au fil de ma carrière. Mais l'intérêt que je leur portais n'était pas l'objet d'un combat particulier que je menais pour elles, simplement je trouvais leur force exceptionnelle et je devais en

témoigner. Ce qui m'a toujours intéressée, ce qui m'animait, c'était de me battre pour une vie libre. Peu à peu, c'est vrai, j'ai amené ma bataille sur le terrain de la liberté des femmes. Cela a sans doute vraiment commencé avec ce film que j'ai fait sur les danseuses orientales, *Les Almées*. Dans la danse, les femmes reprennent possession de leur corps ; elles entrent aussi en communion avec le monde, c'est aussi une forme de poésie. À la fin du documentaire, je filme une danseuse qui a un cancer, qui va bientôt mourir et qui danse, entre la vie et la mort, sur un rocher au soleil couchant : la danse apparaît ici comme une longue prière. C'est une prière comme celle-là, un espoir de ce type qui guident mes pulsions et qui m'amènent à faire ce que je fais.

Interventions à la télévision

Retranscription de l'échange entre Moshe Dayan et Jocelyne Saab suite à la projection de *Sud Liban : histoire d'un village assiégé*, C'est à dire, Antenne 2, 17/11/1976.

Moshe Dayan : Nous n'avons réglé aucun compte avec l'OLP au Sud Liban et la seule raison de notre intervention – lorsque nous sommes intervenus – était de venir en aide aux villageois pour se défendre contre les terroristes de l'OLP. Tout le reste n'est que mensonges. [...]

Jocelyne Saab : J'ai une petite précision à apporter, notamment à l'accusation que monsieur Dayan a formulée au début de ce débat. Il a parlé de mensonge. Je voudrais justifier ce terme pour préciser qu'il ne s'agit pas de mensonge quand on parle d'attaque israélienne au Sud-Liban, de massacres d'habitants et de destructions de villages encore habités. À compter de 1970 à 1975, les attaques israéliennes au Sud-Liban ne se comptent plus.

Kfarchouba est un symbole, effectivement ; j'ai choisi Kfarchouba parce qu'il y a eu une bataille. Il est vrai que le village a été dynamité après le départ de la plupart de ses habitants. Mais en attendant, il y avait eu une bataille, un bombardement intensif qui avait entraîné la mort de plusieurs personnes dans ce village. D'autre part, je prends cet exemple au hasard de ces cinq années de bombardement israélien. Car si l'on prend la presse libanaise, on constate au moins dix manchettes par mois consacrées aux agressions israéliennes au Sud-Liban. Je prends pour exemple le village de Jouaya. Une attaque israélienne de 1972, au cours de laquelle les Israéliens sont entrés dans le village. Un char israélien est passé sur le corps de six personnes qui ont été écrasées dans leur voiture.

MD : Je voudrais demander à cette jeune femme si elle essaie de dire que nous sommes, nous soldats israéliens, entrés dans un village du Sud-Liban sans que les Palestiniens n'y soient ; si elle prétend que nous, soldats israéliens, sommes entrés dans un village parfaitement pacifique et que nous avons tués des gens sur place ; ou est-ce qu'elle dit que nous, soldats

israéliens, sommes entrés dans ce village une fois que l'OLP s'y était installée.

JS : Vous avez raison, les Palestiniens se trouvent au Liban-Sud ; c'est une réalité. Mais je n'ignore pas un terme important, et je tiens à faire une parenthèse sur la politique de la « terre brûlée » pratiquée par Israël au Sud-Liban. Israël a bien un objectif au Liban-Sud. Et pour vous citer un village, puisque vous m'en demandez un, un village attaqué par les Israéliens, qui a subi d'intenses bombardements d'artilleries, où des femmes, des enfants ont été massacrés, je peux vous parler du village que j'ai montré dans mon film, Hannine. Il n'y avait pas un seul Palestinien à Hannine, j'en suis témoin : j'y ai passé trois jours et trois nuits. Pourtant, ce village a été attaqué. Dans les circonstances actuelles, car la conjoncture est nouvelle, on peut désigner à l'origine de cette bataille la collaboration israélo-phalangiste. Mais puisqu'il n'y avait pas de Palestinien dans ce village, pourquoi l'attaquer et tuer ces habitants ?

MD : Je ne suis pas au courant de ce cas précis dont on a parlé. Cette jeune personne nous a dit qu'elle était là-bas, moi je n'y étais pas ; je ne peux pas dire ce qui s'est passé tel jour ou un autre. Quelles que soient les circonstances, je peux dire de manière catégorique ceci : maintenant que les Palestiniens ne sont plus au Sud-Liban, nous avons une porte ouverte dans la frontière et nous sommes là pour aider. Nous ne sommes plus là pour nous battre, nous sommes là pour aider les villageois. Mais avant cela, avant la guerre au Liban, alors que les Palestiniens se trouvaient au Sud-Liban et qu'ils utilisaient les villages arabes comme base pour attaquer nos villages, nous avons en effet exercé des représailles. Il y a eu des pertes de vie humaines, et il est possible qu'effectivement, des civils aient été tués. C'est inévitable. Mais nous n'avons jamais attaqué un village libanais purement pacifique s'il n'y avait pas une base OLP à partir de laquelle les Palestiniens attaquaient nos villages israéliens.

Témoignage de Jocelyne Saab suite à la diffusion de *Liban : état de choc*, *Sept sur Sept*, TF1, Jean-Louis Burgat et Érik Gilbert, 10 juillet 1982.

Érik Gilbert : Jocelyne Saab a été journaliste. Aujourd'hui, elle est cinéaste. Elle est née à Beyrouth-Ouest, secteur martyr de la capitale libanaise, où sa famille est établie depuis 150 ans, et c'est au nom des siens et de tous les Libanais qui refusent de partir malgré les bombes et les tanks que Jocelyne Saab va maintenant nous parler.

Vous dites que la presse ne rend pas compte de tout sur le Liban. Qu'est-ce que vous voulez dire par là ?

Jocelyne Saab : C'est vrai que les correspondants sur place ont fait un travail formidable et que c'est grâce à eux que l'opinion internationale a été bouleversée et émue. Qu'on a peut-être desserré un tout petit peu l'étau sur Beyrouth. Que jusqu'à aujourd'hui, Begin et Sharon n'ont pas encore entamé l'assaut définitif de la ville. Mais si je dis que la presse ne

donne pas tout, c'est qu'il faut savoir une chose : elle a certainement reçu des menaces à Beyrouth, comme tous les autres citoyens qui habitent la ville ; un officier israélien a, un jour, dit à un journaliste : « Beyrouth-Ouest c'est un trou à rats que nous devons nettoyer ». Ces rats, ce sont nous, les Libanais, les Palestiniens de Beyrouth-Ouest. Mais lorsqu'un journaliste, qui est là pour témoigner, reçoit à quinze mètres de son hôtel un obus, il se demande deux fois s'il va dire réellement ce qu'il a à dire ou pas.

Jean-Louis Burgat : On peut se demander s'il va avoir le courage de dire tout ce qu'il a à dire, mais je ne pense pas qu'on puisse remettre en cause la façon dont les journalistes transmettent l'information.

JS : Non, certainement pas. Ils sont néanmoins confrontés à des difficultés pour transmettre l'information : pendant plusieurs jours, ils étaient obligés de passer à l'Est de la ville où sévissait la censure israélienne. D'autre part, plusieurs endroits demeurent inaccessibles, d'où l'intérêt des photographies de de Reza qui a risqué sa vie, en passant les lignes pour arriver jusqu'au camp de Rachidiyé. Mais ce qui nous touche nous, en tant que Libanais – moi par exemple – aujourd'hui en regardant la télévision française, c'est de voir très souvent que le sujet de la guerre civile au Liban est traité en troisième ou quatrième alors que nous sommes des condamnés à mort, et que les gens qui sont là-bas ne cessent de regarder leurs montres en disant : « combien d'heures me reste-t-il avant de mourir ou avant que mon ami ou mon voisin meure ? »

J-LB : Jocelyne Saab, la vie à Beyrouth aujourd'hui, comment ça se passe pour un Libanais du lever au coucher ?

JS : C'est entre un ultimatum et un bombardement. En cas d'ultimatum on pense qu'on va pouvoir circuler, on va pouvoir acheter son pain, sa nourriture. On oublie un peu qu'il y a la guerre : il y a des embouteillages en ville, etc. – mais la situation reste effrayante : on prend une rue qu'on a l'habitude de prendre et puis subitement à 200 mètres de vous il y a une explosion. Alors vous vous arrêtez ; vous n'avez même pas le temps d'y penser parce qu'il faut vite passer à autre chose. Et puis vous êtes en train d'acheter votre pain, et quelqu'un raconte qu'une heure avant, il y a eu un attentat, un peu plus loin dans un autre quartier. Et puis vous rentrez chez vous, vous allumez la radio et vous entendez que dans la rue dans laquelle vous venez de passer, il y a un troisième attentat. Chacun a une destination bien précise : l'un, c'est pour dire aux bourgeois : « quittez la ville ! », le second, c'est pour dire aux commerçants : « fermez vos magasins et quittez Beyrouth-Ouest ! », le troisième, c'est pour dire aux réfugiés : « retournez dans vos maisons ! ». En fait, tout l'objectif c'est de faire vider la ville. Tous les gens qui sont restés à Beyrouth-Ouest sont des gens qui ont décidé qu'il n'y avait aucune raison qu'on les fasse partir, que c'était leur ville, que c'étaient leurs traditions, qu'ils étaient habitués à vivre là. Dans cette ville cosmopolite, on avait le droit de tout dire et de tout faire ; il n'y avait pas de raison de régler chez eux le problème palestinien. Tout le monde espère qu'il soit réglé par la négociation. Mais qu'il n'y avait pas de raison d'avoir à reconstruire le Liban pour cela –

parce que nous voulons tous le reconstruire. Ceux qui restent à Beyrouth-Ouest ont une volonté très forte de reconstruire ce pays dans l'unité. Il n'y avait pas de raison que ce soit sur le sang d'un autre peuple, sur le sang des Palestiniens ni non plus sur notre propre sang, sur le mien et sur celui de tous ceux que je connais ou de tous ceux qui habitent encore Beyrouth-Ouest. C'est dans cette angoisse de mort permanente que l'on vit aujourd'hui.

J-LB : Vous parlez des Libanais, mais on les voit divisés, répartis dans plusieurs milices – est-ce que ça a encore un sens pour vous d'être Libanais ? JS : Oui, plus que jamais. C'est devenu un désir, parce que j'ai le sentiment que je suis comme ça, accrochée, que je n'arrive plus à vivre ma tradition, je ne peux plus vivre comme je l'entends. Beyrouth n'est pas *une* ville : c'est *cette* ville, différente, unique. Il n'y a aucune raison qu'elle soit désunie. Voici ce que l'on recherche ; nous cherchons à retrouver le caractère vrai de Beyrouth, composé, justement, de différents caractères, de différentes communautés. Chacune vit à sa manière, tout en étant ouverte sur celle de l'autre. Ce qui n'est plus possible aujourd'hui. Aujourd'hui, la réalité la plus urgente, et la chose que l'on a envie de dénoncer, que les habitants de Beyrouth Ouest ont envie de dire à l'étranger est celle-ci : de quel droit nous encercle-t-on, de quel droit nous privons-nous d'eau, d'électricité ? De quel droit est-ce la mort qui nous accueille quand on descend le matin, quand on vient déjeuner à midi la radio allumée ? Des nouvelles de mort, toujours, de bombardements. Le soir, de quoi parle-t-on lorsqu'on se réunit tous ensemble ? Nous élaborons des scénarios : que va-t-il se passer, va-t-on nous attaquer, ne va-t-on pas nous attaquer ? On pense souvent que ces scénarios vont aboutir, mais nous vivons toujours dans cette angoisse terrible du lendemain.

J-LG : Mais ne pensez-vous pas que ces questions, que vous posez aux Israéliens en ce moment, vous n'auriez pas dû les poser aussi aux Palestiniens, aux Syriens auparavant ?

JS : Ça fait huit ans que nous sommes dans la guerre, et nous sommes tous fatigués de la guerre. Ce qui est étrange c'est désormais que nous nous y sommes même habitués. Mais malgré tout, il y a quelque chose d'anormal qui se passe en nous, on est troublé, on est perturbé. Il est évident, je crois, que nous, Libanais, sommes premiers responsables. Ceci dit, le problème palestinien était présent ; ils se sont installés sur notre territoire, et certes, il y a eu des problèmes ; il y a eu ensuite d'autres armées d'occupation – pour l'instant nous avons les Israéliens. Toutefois, je crois pouvoir affirmer qu'il y a contre les Israéliens une unité que l'on ne retrouvait pas contre les occupations précédentes. Je ne crois pas qu'il y ait un seul Libanais qui ait envie aujourd'hui de vivre avec une armée d'occupation sur son territoire. Je crois que tout Libanais a envie de vivre indépendant. C'est à nous de régler nos problèmes entre nous. Ce qui toutefois est effrayant, c'est que l'on s'installe aujourd'hui de nouveau

dans une nouvelle forme de violence. Nous avons connu successivement : la guerre des Hôtels, la guerre des tours, la guerre de quartier à quartier, et nous inaugurons aujourd'hui l'aviation, l'ultimatum et la guerre psychologique. Et c'est vraiment la guerre psychologique qui est la chose la plus terrible : les tracts, les menaces, le fascinant mais effrayant spectacle des « nuits orange » ; on s'en passerait volontiers. À présent, voilà plus d'une semaine que l'on parle de l'assaut final de Beyrouth ; grâce à la pression internationale, il n'a pas encore eu lieu, mais l'incertitude demeure : tous les jours, nous vivons un bombardement, et tous les jours, nous dénombrons nos morts.

Plateau « Raconter la guerre », « Les mercredis de l'information » TF1, 28/10/1981, présenté par Jean-Marie Cavada, émission préparée par Roger Pic.

Jean-Marie Cavada : Je vous présente Jocelyne Saab. Jocelyne Saab est journaliste libanaise, c'est une femme comme vous l'observez, et ce petit mot qui est totalement dépourvu d'ironie ne va pas sans une certaine importance dans le métier pour une raison tout à fait simple : la « cueillette » du renseignement, la cueillette de l'information ne va pas non plus sans difficulté. La fatigue physique n'est sans doute pas de la même nature pour une femme et un homme. Jocelyne, est-ce que dans le cadre de la guerre du Liban, être une femme journaliste est un avantage sur vos confrères masculins ?

Jocelyne Saab : Je ne sais pas si on peut poser le problème en tant qu'avantage ou désavantage. Quand on est sur les lignes de feu, qu'on est dans une ville qui est en train de se faire bombarder, je ne crois pas qu'il y ait de distinction entre homme ou femme. Il est évident que face aux hommes politiques, face aux contacts, face aux interviews qu'on doit faire, ça pourrait poser des problèmes. Mais je crois qu'en Orient, l'effet de surprise joue et étant une femme, au contraire, pour moi ça a toujours été très facile.

J-MC : Et en tant que journaliste de terrain, est-ce que c'est quelque chose de beaucoup plus compliqué ? Est-ce que la guerre est plus dure pour une femme que pour un homme ?

JS : Il faut demander aux hommes ! Encore une fois, je ne pose pas le problème comme ça, il ne s'agit pas de voir si c'est plus difficile pour une femme ou pour un homme, je crois que c'est un regard différent ; pendant ces sept années de guerre et ces trois ou quatre où il y a eu des bombardements intenses, je n'ai pas voulu montrer la guerre avec ses chars, ses obus, ses cadavres et ses morts, mais j'ai toujours voulu montrer les hommes, ceux qui souffraient, ceux qui vivaient et ceux qui supportaient cette guerre quotidiennement parce que je faisais partie de cette population.

J-MC : Qu'est-ce que vous avez voulu privilégier dans le spectacle – soit dit sans aucune volonté démonstrative – de ce que vous vouliez faire voir aux gens qui vous regardaient, dans cette guerre ? Ce sont les fêtes militaires, la souffrance des gens, les enfants ?

JS : Je crois qu'il y a un temps, une période pendant cette guerre, du moins au début, pendant les deux ou trois premières années, de 1975 à 1977, où on ne pouvait pas ne pas être passionné. On était pris, on défendait certaines idées, on croyait à certaines idées. Mais il est arrivé un moment en 1976 où la guerre offrait la possibilité de croire que tout était possible. On ne pouvait pas ne pas s'engager, et je crois que c'était une erreur de ne pas s'engager, de ne pas prendre parti. Mais avec le temps, on s'est rendu compte, du moins personnellement je me suis rendu compte que la guerre était absurde, que ça allait beaucoup plus loin que ça – depuis une heure et demie, vous essayez tous d'expliquer que c'est la folie, qu'il y a trente-six partis, qu'on va dans tous les sens ; moi aussi en tant que Libanaise, je ne cherchais plus à dire « c'est celui-là qui a commencé le premier, c'est celui-là qui est responsable », mais je voyais les gens, les êtres humains, et tous ceux qui vivent cette guerre. Il y a une chose qui m'a presque choquée dans cette émission depuis le début, c'est que les trois reportages que j'ai vu sur le Liban auraient pu être tout simplement des documents pris il y a cinq ans. Je crois que les personnes qui ont été au Liban n'ont pas regardé, ou plutôt ont continué de regarder la guerre d'une manière traditionnelle, c'est-à-dire ses canons, ses quelques rues détruites, ses trois ou quatre personnes qui ont dit que la guerre était absurde, qu'on n'arrivait plus à vivre. Alors que ce qu'il faut regarder, c'est une population entière, de trois millions de personnes, qui depuis sept ans est devenue folle, névrosée, atteinte ; on vit dans la parano. C'est une guerre où on tire d'immeuble en immeuble.

JMC : C'était le sens des deux premiers reportages ; on voit le spectacle de la folie, derrière.

JS : Oui. Dans un premier reportage, on montre l'entraînement des soldats phalangistes chez les chrétiens. Mais croyez-moi que vu ce que pense la population chrétienne aujourd'hui, ce n'est plus le problème des combattants qui est important. Les combattants sont des mercenaires, qui touchent 1500 francs par mois. Ce qui est important c'est la population qui vit, la population qui est proche de la population progressiste.

Michel Honorin : Je ne suis pas d'accord du tout, ce ne sont pas des mercenaires, il y a un système de service militaire par lequel tous les hommes doivent passer maintenant dans les forces libanaises. Ce n'était pas du tout la réduction des petits gangs dont parlait Bechir Gemayel, c'est une armée maintenant.

JS : Oui mais que ce soit de droite ou de gauche, ils sont tous mercenaires. Ce n'est pas parce que ce sont les forces de Bechir Gemayel qui défendent un Liban libre etc., croyez-moi que de l'autre côté aussi, on souhaiterait vivre dans un État indépendant sans avoir trente-six milices, et des États qui nous occupent. [...]

J-MC : Est-ce que vous vous considérez comme Freddy Eytan³⁵⁰, comme un journaliste dans un pays qui a ses nécessités de sécurité nationale ?

³⁵⁰ Journaliste israélien correspondant de guerre à Beyrouth, présent sur le plateau.

JS : Est-ce que mon pays existe toujours ? Il est évident qu'il y a un problème de sécurité mais je crois qu'il se pose au niveau de chaque individu, tous ceux qui ont été au Liban peuvent s'en rendre compte. Il suffit ici que pendant cette émission de télévision je donne un avis plus personnalisé, plus marqué contre par exemple une faction pour ne pas être sûre demain matin à Beyrouth de ne pas être descendue dans la rue. Voilà le problème de l'information comme il se pose au Liban : il n'y a pas de démocratie, il n'y a que des armes, et quand il y a des armes on ne peut pas parler, il n'y a pas d'État, il n'y a rien.

J-MC : Dernière question Jocelyne : vous considérez-vous comme une journaliste d'abord fondamentalement engagée, c'est-à-dire défendant à travers son métier une cause en laquelle elle croit ?

JS : Je vous ai répondu à cette question en ce sens que pendant les deux premières années de la guerre, je me suis sentie engagée parce que je voyais mon pays partir à la dérive. J'ai essayé, même pendant ces deux premières années, de faire des reportages qui faisaient parler les gens. Ces reportages ayant circulé parmi les télés européennes étaient des reportages non pas engagés mais des reportages qui donnaient des points de vue personnalisés. Mais on ne pouvait que leur donner une coloration engagée parce que j'étais libanaise. À mon avis il ne s'agit pas que de la nationalité du journaliste – on a son métier, on est journaliste au départ, on a une optique, et c'est avec l'œil qu'on regarde, qu'on fait un film et qu'on donne un résultat. Il ne s'agit pas de question de nationalité à mon avis, si on fait son métier réellement, et si on n'est pas journaliste d'État ou journaliste militant.

MH : Les confrères ici présents ne sont pas d'accord avec l'interprétation que vous donnez des victimes de la guerre du Liban et de ce que vous appelez de façon générale les mercenaires.

JS : Il faut peut-être que je m'explique un peu. Quand je dis mercenaire – je parle en tant que Libanaise maintenant – c'est que je crois que la population a le sentiment de ne plus participer à cette guerre et qu'il y a quelques hommes armés, soit appartenant à l'armée, soit appartenant à des groupuscules, qui eux font la guerre.

Il est évident que l'on dit que les journalistes sont objectifs et que l'on dit qu'ils aiment la guerre, qu'ils sont fascinés par la guerre mais il faut aussi dire que les populations qui font la guerre aiment la guerre ; et c'est un point très important. Certainement qu'il y a une part où ces gens-là sont pris dans une chose horrible et qu'ils la font. Ça n'empêche pas que s'il faut décrire la situation réelle et politique, aujourd'hui il y a une population qui subit la guerre et qui n'a même plus peur de cette guerre.

J-MC : Ces reportages que vous avez vus constituent une réalité observée par Jocelyne. Voyons maintenant ce qu'à partir de cette réalité ce qu'est devenu une fiction, c'est-à-dire un film de cinéma. Il s'agit d'un film de Volker Schlöndorff, *Le Faussaire*, qui s'inspire du Liban et qui traite du sort d'un journaliste dans la situation libanaise avec naturellement la dimension roman-cée – si cette formule ne vous paraît pas péjorative –, personnelle dans le spectacle de ce conflit. J'attire votre attention sur certaines similitudes de certaines images. [...]

J-MC : Jocelyne, vous avez aidé à construire ce film dans la mesure où par votre travail vous en avez inspiré une part et que d'autre part vous avez été assistante réalisatrice sur ce film. Avez-vous le sentiment que vous avez véhiculé plus de choses sur la réalité libanaise à travers le film de Schlöndorff qu'à travers le reportage ?

JS : Vous me posez une question que vous auriez peut-être dû poser à quelqu'un d'autre, mais il est évident que le documentaire donne une réalité, véhicule des images très fortes, pleines d'émotion suivant la manière dont on les voit et qu'un film de fiction doit, pour atteindre cette vérité, aller très loin dans le fantasme et dans la dramaturgie et surtout comprendre la réalité libanaise. Ce que je pense, c'est que peut-être que le film de Volker n'a pas assez senti le problème libanais en lui-même, que son journaliste est resté un peu extérieur au problème libanais, qu'il est passé à travers le Liban et qu'il a été pris par une série d'impressions, et qu'il s'est perdu dans cette série d'impression, mais c'était le but du metteur en scène aussi.

Bibliographie

Bibliographie générale sur le travail de Jocelyne Saab

Ouvrages comprenant des mentions ou des études sur l'œuvre de Jocelyne Saab

Armes Roy, *Arab Filmmakers of the Middle East*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

Bensalah Mohamed, *Cinéma en Méditerranée, une passerelle entre les cultures*, Paris, éditions Édisud, 2005.

Berrah Mouny, Lévy Jacques, Cluny Claude Michel, *Les Cinémas arabes*, Paris, Le Cerf, 1987.

Brenez Nicole (dir.), dossier « Jocelyne Saab », in. *La Furia Umana* n°7, Orense, éditions Duen de Bux, décembre 2014.

Dallet Sylvie, *Guerres révolutionnaires : histoire et cinema*, Paris, L'Harmattan, 1986.

Gugler Joseph, *Ten Arab Filmmakers. Political Dissent and Social Critique*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.

Hillauer Rebecca, *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, Cairo and New York, The American University in Cairo Press, 2005.

Khatib Lina, *Lebanese Cinema: Imagining the Civil War and Beyond*, London and New York, I.B. Tauris, 2008.

Khayati Khémais, *Cinémas arabes : topographies d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Thoraval Yves, *Les Écrans du croissant fertile, Irak, Liban, Palestine, Syrie*, Paris, éditions Séguier, 2003.

Van de Peer Stefanie, *Negotiating Dissidence: The Pioneering Women of Arab Documentary*, Edinburgh University Press, 2017.

- Zaccak Hady, *Le Cinéma libanais, Itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*, Beyrouth, éditions Dar el-Machrek, 1997.
- Paroles d'artistes : Jocelyne Saab*, Beyrouth, Agenda Culturel, 2008.

Articles de recherche et entretiens

Sur Jocelyne Saab et son œuvre :

- Bouslimani Chabha, « Liban », in *CinémAction Tricontinental. Le Tiers-Monde en Films*, coordonné par Guy Hennebelle, numéro spécial, janvier 1982.
- Brenez Nicole, « History's Witness », *Sight & Sound*, Londres, avril 2017, p. 60.
- Brenez Nicole, « La liberté coûte cher. Entretien avec Jocelyne Saab », *Each Dawn A Censor Dies*, blog de Nicole Brenez sur le site du Jeu de Paume, mars 2016, disponible en ligne (consulté le 30 août 2019) : <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/each-dawn-a-censor-dies-by-nicole-brenez/2016/03/15/jocelyne-saab-les-voies-multiples-de-la-censure/>
- Demy-Geroe Anne, "What's Going On?", presentation du film pour la Queen Art Gallery, Australia, 2010.
- Eilmes Elena, « My Country Was a Beautiful Garden », entretien avec Jocelyne Saab, *Quantara*, décembre 2012, disponible en ligne (consulté le 20 mai 2015) : <http://en.qantara.de/content/interview-with-the-lebanese-filmmaker-jo-celyne-saab-my-country-was-a-beautiful-garden>
- Gonzales Quijano Yves, « L'occidentalisme, l'autre visage de l'orientalisme », 2008, disponible en ligne : <http://cpa.hypotheses.org/490>
- Hadouchi Olivier, « Conversation avec la cinéaste Jocelyne Saab », *CriticalSecret*, mars 2013, disponible en ligne (consulté en 2019) : <http://www.criticalsecret.net/olivierhadouchi-conversations-avec-la-cineaste-jocelyne-saab-several-conversations-with-filmmaker,106.html>
- Hennebelle Guy, Entretien avec Jocelyne Saab et Jörg Stöcklin à l'occasion de la sortie en salle de *Le Liban dans la Tourmente*, *Ecran* 76, 15 janvier 1976, n°43.
- Karena Cynthia, « Grace and Ecstasy: An Interview With Jocelyne Saab », *Metro Magazine: Media & Education Magazine*, n° 152, 2007, p. 78-81.
- Khatib Lina, « Kan ya ma Kan Beirut (Once Upon A Time Beirut) », in Gönlül Dönmez-Colin (dir.), *The Cinema of North Africa and the Middle East*, Londres, Wallflower Press, 2007, p. 157-166.

- McVeigh Margaret, « When the Truth Becomes Too Hard to Tell: Jocelyne Saab & *Dunia* (2005), *True Event Adaptation*, 2018, p. 67-68.
- Naccach Nessrine, « *Dunia* de Jocelyne Saab, ou la parole excisée », *Note de visionnage*, 2018, disponible en ligne (consulté le 30 août 2019) : <https://voixdelles.hypotheses.org/89>
- Rahmani Bachar, « Jocelyne Saab : le cran d'être libre et moderne », entretien avec Jocelyne Saab, *Afrique-Asie*, septembre 2006, p.14-15.
- Rodriguez Fedra, « A desterritorialização do corpo feminino no cinema de Jocelyne Saab: Sheherazade busca a absolvição definitiva », *Revista Ciclos*, 2016, disponible en ligne (consulté le 30 août 2019) : <http://200.19.105.203/index.php/ciclos/article/view/9443/6508>
- Rouxel Mathilde, « Jocelyne Saab : filmer la vie incarnée », *La Furia Umana*, n° 7, décembre 2014, p. 265-271.
- Rouxel Mathilde, « L'information journalistique comme marque d'engagement politique : la guerre civile au Liban et l'engagement de Jocelyne Saab », *Les Clés du Moyen-Orient*, mars 2015, disponible en ligne (consulté le 20 mai 2015) : <http://www.lesclesdumoyenorient.com/L-information-journalistique-comme.html>
- Rouxel Mathilde, « Figurer la guerre civile libanaise : le cinéma de Jocelyne Saab (1975-1990) », *Débordements*, mars 2016, disponible en ligne (consulté le 30 août 2019) : <http://www.debordements.fr/Figurer-la-guerre-civile-libanaise>
- Rouxel Mathilde, « Jocelyne Saab, pour une cartographie engagée du Liban », *Hors-Champs*, n°10, juillet/août 2017, disponible en ligne (consulté le 30 août 2019) : <http://horschamp.qc.ca/spip.php?article718>
- Rouxel Mathilde, « Cinéma de patrimoine et de mémoire : Jocelyne Saab, quarante ans d'images de Beyrouth », in Joseph Nasr, Nicole Saliba-Chalhoub, Chris Younès (dir.), *Beyrouth : signes, symboles, mémoire(s) d'une métamorphose. Actes du colloque 24, 25 et 26 novembre 2016*, Presses de l'Université Saint-Esprit de Kaslik, 2017, p. 309-217.
- Rouxel Mathilde « Jocelyne Saab, cinéaste témoin de la cinéphilie libanaise », in Jean-Paul Aubert, Cyril Laverger, Christel Taillibert (dir.), *Les Représentations de la cinéphilie*, Cycnos vol.34, n°1, L'Harmattan, Paris, 2018, p.111-127.
- Said Mostafa Dalia, « Jocelyne Saab. A Lifetime Journey in Search of Freedom and Beauty », in Joseph Gugler, *Ten Arab Filmmakers: Political Dissent and Social Critique*, JB Taurus, New York, 2016, p. 35-51.

- Sayegh Ghada, « Penser et figurer la guerre comme rupture, Jocelyne Saab et le *Nouveau cinéma libanais* (1975-1990) », *La Furia Umama*, n° 7, décembre 2014, p. 257-270.
- Truchet Pascal, « Le cinéma de Jocelyne Saab rend libre », février 2012, disponible sur internet (consulté le 20 mai 2015) : http://data.overblog-kiwi.com/0/55/24/08/ob_ca8b83_le-cinema-de-jocelyne-saab-rend-libre.doc
- Van de Peer Stefanie, « Jocelyne Saab: Artistic-Journalistic Documentaries in Lebanese Times of War » in Stefanie Van de Peer (ed.), *Negotiating Dissidence: The Pioneering Women of Arab Documentary*, Edinburgh University Press, 2017, p. 28–55.

Programmes

- Programme du Filmmuseum de Francfort dans le cadre de la rétrospective consacrée par le Filmkollektiv Frankfurt à Jocelyne Saab intitulée « Es war einmal Beirut – Werkschau Jocelyne Saab » en avril 2018, disponible en ligne (consulté le 30 août 2019) : <http://www.filmkollektiv-frankfurt.de/archiv/werkschau-jocelyne-saab>
- Programme de la Cinémathèque française dans le cadre de la rétrospective consacrée à Jocelyne Saab, « Les Astres et la Guerre » en 2013, disponible en ligne (consulté le 20 mai 2015) : <http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/hommages-retrospectives/archives/fiche-cycle/jo-celyne-saab-astres-guerre,515.html>
- Présentation de l'exposition de Jocelyne Saab « Transmission interrompue » à la Galerie Regard Sud en 2011, disponible en ligne (consulté le 20 mai 2015) : <http://www.regardsud.com/#!jocelyne-saab/cw1h>
- Livret de l'exposition « Jocelyne Saab à contre-courant / Jocelyne Saab Against the Tide », au Modern and Contemporary Art Museum (MACAM) d'Alita (Byblos, Liban), juin 2018. En ligne.
- Entretien avec Jocelyne Saab, *Ecran Noir*, 2012, disponible en ligne (consulté le 20 mai 2015) : <http://www.ecrannoir.fr/entrevues/entrevue.php?e=192>
- Présentation du catalogue *Paroles d'artistes : Jocelyne Saab* édité par l'Agenda Culturel, disponible en ligne (consulté le 20 mai 2015) : http://www.agendaculturel.com/Artiste_du_we_Jocelyne+Saab
- Présentation de Jocelyne Saab à l'occasion du Festival de cinéma de Douarnenez (consulté le 20 mai 2015) : http://www.festival-douarnenez.com/fr/ressources_films/coups_de_chapeau/jocelyne_saab

Présentation de l'exposition *Strange Games and Bridges* sur le site de l'Ambassade de France à Singapour, disponible en ligne : <http://www.ambafrance-sg.org/Strange-Games-Bridges-de-Jocelyne>

Sur l'Histoire du Liban

Ouvrages

Besson Yves, *Identités et conflits au Proche-Orient*, L'Harmattan, Paris, 1990.

Cloarec Vincent et Laurens Henry, *Le Moyen-Orient au 20e siècle*, Paris, Armand Colin, 2000.

Corm, Georges, *Géopolitique du conflit libanais*, Beyrouth, La Découverte – FMA, 1987.

Corm Georges, *Le Liban contemporain : histoire et société*, Paris, La Découverte, 2012.

Darwich Mahmoud, *La Palestine comme métaphore : entretiens*, trad. Elias Sanbar et Simone Bitton, Arles, Actes Sud, 1997.

Harris William, *Faces of Lebanon. Sects, War and Global Exentions*, Princeton, Markus Wiener Publishers, 1996.

Mermier Franck, Varin Christophe (dir.), *Mémoires de guerre au Liban (1975-1990)*, Arles, IFPO Sindbad/Actes Sud, 2010.

Mermier Franck, Picard Elizabeth (dir.), *Liban, la guerre de 33 jours*, Paris, La Découverte, 2007.

Moïsi Dominique, *Géopolitique de l'émotion. Comment les cultures de peur, d'humiliation et d'espoir façonnent le monde*, Paris, Flammarion, 2008.

Sellier Jean, *L'Atlas des peuples d'Orient*, La Découverte, Paris, 1994.

Kanafani-Zahar Aïda, *Liban, la guerre et la mémoire*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

Articles

Baumann Stéphanie, « Des peuples qui manquent, suite libanaise », In *Suspended Spaces #2*, p. 28-41.

Genet Jean, « Quatre heures à Chatila », In *Revue d'Etudes palestiniennes*, n° 6, 1983, pp. 3-19.

Mandolini Carlo, Valade Claire, Castiel Elie, Chaput Luc, « L'état de la planète-cinéma à l'aube du nouveau siècle – 1990 à aujourd'hui : cinémas du Moyen-Orient et de l'Océanie », *Séquences : la revue de cinéma*, n°227, 2003, p.24-36.

Stephan Laure, « L'impossible manuel d'histoire unifié », *Le Monde*, 17 mars 2012, http://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2012/03/17/l-impossiblemanuel-d-histoire-unifie_1671441_3218.html

Sur l'esthétique dans le contexte libanais et arabe

Ouvrages

- Millet, Raphaël, *Cinéma de la Méditerranée, Cinémas de la mélancolie*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Toufic Jalal, « Ruines », trad. Salhab Ghassan, in *We Can Make Rain But No One Came To Ask: documents from the Atlas Group Archive*, Thériault Michèle (dir.), Beyrouth, Galerie Leonard et Bina Allen de l'Université, 2005.
- Toufic Jalal, *Le Retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, éditions Les Prairies ordinaires, 2011.
- Viola Shafik, *Arab Cinema, History And Cultural Identity*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 1988.
- Yazbek Elie, *Regards sur le cinéma libanais (1990-2010)*, L'Harmattan, Paris, 2012.

Articles

- « Vesoul : « Ce public qui ne suit pas », difficultés de production au Proche-Orient », <http://ecrannoir.fr/blog/blog/2009/02/16/vesoul-ce-public-qui-ne-suit-pas-difficultes-de-production-en-orient/>
- Bellan Monique, « De la représentation de l'histoire et de la mémoire dans l'art contemporain au Liban », in *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient* [en ligne]. Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2007 (généré le 18 avril 2014). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/ifpo/562>
- Delage Christian, « Le monde arabe », in Ferro Marc (dir.), *Révoltes, Révolutions, Cinéma*, Paris, Cinéma/pluriel, Editions Centre Georges Pompidou, 1989, pp.183-190.
- El Khoury Tania, « Les cinémas libanais et leurs publics », *L'Homme et la société*, L'Harmattan, n°154, p.131-144.
- Euvrard Janine, « Les femmes et le cinéma dans le monde arabe », *24 images*, n°83-84, p.74-76.
- Hotait Laila, « Itinéraires des cinéastes libanais de l'après-guerre : le parcours d'une reconstruction », in Puig Nicolas, Mermier Franck

(dir.), *itinéraires esthétiques et scènes culturelles*, Beyrouth, Presses de IFPO, 2009.

Jarjoura Katia, « Cinéma libanais : les enfants du chaos », *La Pensée de midi*, Actes Sud, n°29, p.124-135.

Passevant Christiane, « Cinéma, religion et condition des femmes au Maghreb et au Moyen-Orient », *L'Homme et la société*, L'Harmattan, n°142, p.171-175.

Rogers Sarah, « L'art de l'après-guerre à Beyrouth », *La Pensée de midi*, 2007/1, n°20, p.115-123.

Table des matières

Préface de Jocelyne Saab	7
Préface de la nouvelle édition	9
Introduction	13
Liban et guerre(s) civile(s)	16
Cinéma, archives et histoire	17
Langage, corps, espace	23
Traversée des territoires et des disciplines	27
De la télévision aux galeries d'art : une femme dans la tourmente de l'image	27
À vingt-cinq ans : grand reporter de guerre	35
Des derniers chevaliers romantiques à la naissance des mollahs	62
La vie, l'Égypte	68
Le temps des arts plastiques	77
Un héritage éclairant	83
Documenter, exprimer, inventer	
Puissance expressive de l'image	89
« Touriste au pays des souffrances »	104
Poétique des mots dans l'image	111
Corps et liberté	
Le corps de la cinéaste comme affirmation de soi	127
Le corps comme figure de l'aliénation	141
Le corps comme figure de la liberté	152
Espaces-limites et espaces de vie	173
L'Orient comme théâtre du drame	174
La nécessité d'un imaginaire à toute épreuve	191
(Re)construire l'espace	200
Conclusion	
Une œuvre fondamentale pour l'Histoire	215
Une œuvre indispensable pour l'histoire des formes	219
Annexes	
Jocelyne Saab et son œuvre	223
Fiches techniques	225
Production artistique	236
Événements	239
Projets inachevés	241
Revue de presse francophone	245
Entretien avec la réalisatrice	255
Interventions à la télévision	259
Bibliographie	267

